

ROZPOMÍNÁNÍ NA LIBORA FÁRU

Opakování jako princip divadelní grafiky

VĚRA VELEMANOVÁ

Remembering Libor Fára: Repetition
as a Principle of Theatrical Graphics

Abstract

The text recalls the typographic work of the artist Libor Fára (1925–1988), specifically his work for three Prague theatres (Artist Theatre of Army, or rather Theatre D 34, Theatre On the Balustrade and Drama Club). This significant part of Fára's work – theatre posters and programmes – is closely related to his painting and scenography, and one of its characteristic features is his inventive work with photography, with lettering, and the very frequent principle of repetition. In Fára's case, this is conditioned by his special sense of rhythm and contrast.

Keywords

Czech scenography, Libor Fára, typography,
theatre posters, theatre programmes

Abstrakt

Text připomíná typografickou tvorbu výtvarníka Libora Fáry (1925–1988), konkrétně jeho práci pro tři pražská divadla (Armádní umělecké divadlo, respektive Divadlo D 34, Divadlo Na zábradlí a Činoherní klub). Tato významná část Fárova díla – divadelní plakáty a programy – souvisí úzce i s jeho volnou a scénografickou tvorbou a jedním z jejích charakteristických rysů je vynalézavá práce s fotografií či s písmem a velmi častý princip opakování. Ten je u Fáry podmíněn jeho zvláštním smyslem pro rytmus a pro kontrast.

Klíčová slova

česká scénografie, Libor Fára, typografie,
divadelní plakát, divadelní program

„Vždycky mě bude fascinovat touha, aby ta věc, kterou děláte, byla úměrná za své vaší hodnotě, za druhé aby ve vašich vnitřních kreacích deponovala do dalších takových věcí – já totiž rád dělám v cyklech, dlouho nic a pak ryc“ (Libor Fára in Kusák 1967: 6).

Tvorba malíře, sochaře, grafika a scénografa Libora Fáry (1925–1988), jehož jubileum si letos připomínáme, nepřestává udivovat svou šíří a rozmanitostí, kterou lze rozkrývat a objevovat snad donekonečna. Pro divadlo má zásadní význam, ač například Fárovo scénografické dílo není svou kvantitou nijak početné (okolo čtyřiceti scénických a kostýmních výprav). Jeho hodnota tkví v úplně nové perspektivě, z níž se tento výtvarník na scénografii podíval (důkazem je např. jeho výprava ke *Králi Ubu* v Divadle Na zábradlí z roku 1964, která se stala ikonickým průkopníkem tzv. akční scénografie). Důležitou součástí práce pro divadlo pak tvoří Fárova grafika, která je svým stylem a myšlenkovým obsahem úzce svázána s jeho scénografií¹ – loga divadel, plakáty, programy, publikace, grafická úprava časopisu Divadlo. Fárův typografický styl je lehce poznatelný, charakteristické pro něj je zejména: vynalézavé užití fotografie (mj. ve spolupráci s významnými fotografy Miloněm Novotným, Josefem Koudelkou či Miroslavem Jodasem); začlenění typické linky, která nezřídka podtrhuje, a tím zvýrazňuje např. názvy; kombinace kurzívy a základního písma; originální využívání minusek i na začátku názvů a jejich kombinování s versálkami. Tyto prvky pak podléhají onomu systému opakování, které ovšem není mechanickým zmnožováním téhož, ale naopak, je u Fáry principem pohybu, napětí a udává grafickým úpravám dynamický rytmus, protože se děje v nápaditých obměnách, v několika verzích, leckdy technikou koláže. Jan Rous napsal: „Rozvíjení obrazového příběhu nebo naopak stavba výrazného jednoduchého obrazového symbolu přísluší jako významný rys i Fárově práci s plakátem převážně divadelním“ (Rous 1999: 83).

Princip opakování, zasahující do všech sfér života, do všech oborů lidské činnosti, je podmíněn vnímáním času a rytmu, pohybem v kruhu, který ať chceme, nebo nechceme, řídí naše kroky. Opakování souvisí i s dualitou, souměrností, vůlí k harmonii, završení, „uzavření kruhu“. Søren Kierkegaard ve své knize *Opakování* dává tento pojem do souvislosti s rozpomínáním a stvrzuje onu tezi o opakování jako o neustálém, životně důležitém pohybu: „Ať si o tom každý říká, co chce, tento problém sehraje velice důležitou úlohu v novější filosofii, neboť opakování je rozhodující výraz pro to, čím Řekům bylo ‚rozpomínání‘. Tak jako oni učili, že každé poznání je rozpomenutí, obdobně bude nová filosofie učit, že celý život je opakování. [...] Opakování a rozpomínání je stejný pohyb, jenže v opačném směru; neboť co se rozpomíná, bylo, opakuje se dozadu; vlastní opakování oproti tomu rozpomíná dopředu“ (Kierkegaard 2006: 9).²

Básník a psychoanalytik Zbyněk Havlíček to v básni věnované svému příteli Fárovi pojmenoval jiným výrazem, který však do značné míry výše uvedené potvrzuje: „Všechno na světě je znovusetkání“ (Havlíček 1994: 178).

Inspirace

Fára sám, ač jedinečný a neopakovatelný, s neustálou potřebou hledat v tvorbě nové cesty, techniky a materiály, se rád „znovusetkával“ s tím, co bylo pro něho inspirující, co, ač vzniklo dávno před ním, ho posouvalo dopředu, dodávalo mu sílu k dalším krokům. Prvním takovým zdrojem byl Fárův děd Vilém Hruška – romantik a vlastenec,

1 Jde i o užívání některých motivů, jako např. očí v určitém období (viz Rous 1999: 84).

2 Přeložil Zdeněk Zecpal.

všestranný autodidakt, zručný kreslíř a malíř, tvůrce bizarního loutkového divadélka, v němž přehrával operní díla. K němu se Fára často odvolával a toto *rozpomínání* vnášelo do jeho díla dimenzi věčných návratů, věčného *opakování*, které v různých fázích života může přinášet do tvorby nové pohledy na touž věc, již před lety mohl vnímat a interpretovat zcela odlišným způsobem. „Věci, které dělal, byly tak absurdní, že mě fascinovaly“ (Kusák 1967), říkal Fára, pro něhož bylo vlastenectví (a vlastenčení) 19. století terčem humorné nadsázky (národní obrození nazýval opruzením apod.). Tuto inspiraci je v souvislosti s Fárovým dílem nutno zmínit, jakkoli se zdá být věci osobní, protože právě ona rozvinula výtvarníkovu pozdější náklonnost k surrealismu a ke spojování zdánlivě nesourodých elementů do nových souvislostí. V další životní fázi totiž poznával skrze meziválečné surrealisty a krátké přátelství s Karlem Teigem kouzlo meziválečné avantgardy, které se otisklo do výtvarné tvorby i jiných mladých umělců, začínajících v padesátých až šedesátých letech 20. století.

Samostatnou kapitolu o Fárových inspiracích a láskách by mohla tvořit kapitola o filmu, o němž grotesce, která měla velký vliv na moderní umění 20. století, mj. na absurdní drama: „Němá filmová groteska [...] má v sobě svou snovou neobvyklost světa pozorovaného zvenčí člověkem, jenž je z jeho skutečnosti vyloučen a nic z něj nechápe. Je jako zlý sen a ukazuje svět v neustálém a zcela bezcílném pohybu. A stále znovu a znovu potvrzuje, jak mocně poeticky působí děj beze slov a beze smyslu“ (Esslin 1966: 15). Z ní se Fára také učil přesnosti, načasování, umění pointy, dynamiky, rytmu, zákonu kontrastu, a rovněž právě o zákonitostech *opakování*. Tvůrci jako Buster Keaton (Frigo), Charles Chaplin, Harold Lloyd a další vynikali všemi výše vyjmenovanými schopnostmi a citem, zejména důležitý byl pro ně onen kontrast pro zdůraznění komického efektu (Frigo se svou nehnutě vážnou tváří, Chaplin – drobný chudý človiček, peroucí se o své místo na slunci s obry fyzicky i mocensky neúměrně většími, než je on sám..., Lloyd s vizáží studentíka za kulatými brýlemi, udivující přitom svými nebezpečnými akrobatickými scénami).

Rytmus

Právě groteska byla Fárovi blízká onou přesností rytmu, vnitřní hudebností, „vnitřním jazzem“. Přenesl to i do své volné malířské tvorby: jako základní znak cyklu obrazů *Rytmus* zvolil abstrahovanou postavu černošského bubeníka, která se stala častým motivem Fárový tvorby obecně. Nalézáme ji i ve scénografii (viz rekvizita „kostry“ jedné z postav Arrabalova *Architekta a císaře asyrského* v Divadle Na zábradlí z roku 1969).

Rytmus: na čem jiném je (vedle dalších prvků) tato konstanta založena než na opakování?³ Rytmus byl v díle i životě Libora Fáry zcela vědomě nejdůležitějším hnacím motorem, bez něho si nedovedl představit žádnou tvorbu, žádnou činnost. Vyplývalo to i z jeho lásky k jazzu, k hudbě vůbec (byl ostatně v mládí zdatným bubeníkem): „Muzika je všude [...], i na architektovi se pozná, jestli má nebo nemá rád muziku. Potom postaví třeba nerytmické schody“ (Dlouhá 1976). Také z toho vyplývá jeho cit pro kontrast, pro funkci kontrastu v umění, vnitřní rytmus. U Fáry to vše bylo i součástí jeho osobnosti, povahy: byl bohém, recesista, a na druhé straně velký puntičkář se smyslem pro pořádek – pohybovat se mezi těmito dvěma póly vyžaduje velkou vnitřní sílu, schopnost zvládat tento rozpor, ba přetavit ho v uměleckou aktivitu s pozoruhodným výsledkem.

O smyslu pro rytmus svědčí i onen fakt, zmíněný v záhlaví článku: Fára rád pracoval v cyklech, a to se promítlo do jeho užité grafiky. Za druhé světové války studoval

3 Viz např. Pokorný 2025.

Officinu Pragensis u Jaroslava Švába a toto všestranné školení v něm jeho posedlost rytmem ještě dále rozvinulo, kultivovalo v podobě prací, z nichž některé se naštěstí ve Fárově pozůstalosti zachovaly. Vytvořil tady vedle scénografických maket i své první pokusy o užitou grafiku – design etiket, flakonů, reklamních plakátů. Jaroslav Šváb⁴ mu imponoval jako tvůrčí člověk a pedagog, „který připravil lidi na ty největší nástřelné rány, které je v životě čekají“ (Kusák 1967). Fára zde studoval v letech 1942–1944, poté už nemohl ve studiu pokračovat, protože byl nuceně nasazen. Bylo to však pro něho jedno z rozhodujících setkání, spojení s inspirativní tvorbou meziválečných výtvarníků, s principy jejich moderní, nápadité knižní a plakátové grafiky. Rous ve své stati o Fárově konstatuje, že právě Šváb byl pro něho patrně inspirativnější než jeho další pedagogové (Filla a Muzika), zejména pro práci s výtvarným znakem, s jeho pohybem.

Plakát

Jak řekla jedna z Fárových dcer, výtvarník komunikoval přes předmět, přes dílo (Isabela Fárová in *Revolver Revue* 1995: 283), jeho způsob dorozumívání se s lidmi byl zvláštní a jedinečný, skrze roztodivné metafory a přirovnání. Vycházelo to patrně i z jisté zdrženlivosti a zábran, z úzkosti – kterou Věra Ptáčková (1988: 239) nazvala „úzkostí z bytí“ – i z pocitu, že řeč samotná neznamenaá jedinou a nejlepší cestu k dorozumění. Možná i díky této schopnosti „jiné“ komunikace měl dar vyjadřovat se tak pregnantně a srozumitelně v plakátové grafice. (Divadelní) plakát je prvním komunikačním prostředkem, skrze nějž se tvůrci vztahují k budoucímu divákovi, tak jako je knižní obálka prvním kontaktem se čtenářem. Martin Maryška připomíná, že princip plakátu, plakátové plochy, je založen na opakování, která jeho vnímání dodává na dynamice: „Mnohokrát reprodukováný plakát Henriho de Toulouse-Lautreca realizuje tuto kvaziorální kvalitu plakátu, tj. opakování. Dobrá a tradiční praxe ve venkovní reklamě radí výlep několika plakátů vedle sebe, aby se složily do jakési tapety. Tato praxe má skutečně pozitivní efekt na upamatování (tzv. recall) propagované události“ (Maryška 2021: 30). A dále: „Divadelní program a plakát představují příležitost ke komunikaci témat jinými a často i příhodnějšími prostředky. Režisér, který se vzdá plakátu nebo programu, a činí tak dokonce navzdory divadelní konvenci, se tím zároveň vzdává příležitosti ke sdělení diferencovanějšího a přesvědčivějšího modelu reality“ (Maryška 2021: 98).

V souladu s tím, že Fárova tvorba probíhala většinou v cyklech, dá se i jeho divadelní grafika a scénografie rozdělit do jakýchsi cyklů. V divadlech, pro něž netvořil jen jednorázově, znamenala pro něj příležitost k hlubší spolupráci, byl zpravidla zprvu přizván jako grafik programů a plakátů. V tomto směru jde především o tři pražské scény, v nichž Fára zanechal hlubší stopu.

4 Jaroslav Šváb (24. 5. 1906 Hodonín – 16. 5. 1999 Praha), ilustrátor, kreslíř, typograf, grafik, malíř, pedagog. Po nedlouhé úřednické dráze absolvoval v letech 1925–1931 Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, třídu knižní úpravy, písma a tisku J. Bendy a třídu užité grafiky a figurální kresby F. Kysely. Těžiště jeho práce spočívalo v návrzích knižních obálek a knižní grafice obecně. Významným obdobím nejen pro Švába osobně, ale i pro české výtvarné umění bylo jeho pedagogické působení na proslulé grafické škole „Officina Pragensis“ v letech 1939–1948. Tuto soukromou školu založil roku 1934 pražský Němec Hugo Steiner-Prag, když z Německa emigroval zpět do Prahy a při své další emigraci v roce 1939 zvolil právě Jaroslava Švába, aby v jeho díle pokračoval. Ten školu přestěhoval z Valdštejnského náměstí do Dittrichovy ulice a původní, dosti tradičně, až klasicky pojatý způsob výuky převáděl na moderní tvar pedagogické práce a výtvarného nazírání. Jeho škola byla důležitá především v době okupace, kdy byly vysoké školy uzavřeny. Do zániku v roce 1948 vychovala mnoho významných žáků (L. Fára, A. Šimotová, V. Bláha, V. Cinybulk a další). Viz Fára 1971.

U Emila Františka Buriana

V roce 1953, poté, co absolvoval vojenskou službu, začalo intenzivnější propojení s někdejší Armádním uměleckým divadlem (AUD), kam jej přizval Emil František Burian. V té době spolupracoval s tímto divadlem také Fárův přítel Jan Grossman, začínal zde tehdy osmnáctiletý Josef Topol coby archivář a posléze i dramaturg a dramatik a kmenovým scénografem byl v té době Vladimír Nývlt. Pro Libora Fáru, který se jako malíř teprve začínal na výtvarné scéně etablovat,⁵ tvorba pro AUD (posléze Divadlo D 34⁶) znamenala první soustavnou a soustředěnou práci, během níž nahlédl do divadelní praxe. Vytvořil zde řadu plakátů a programů a od roku 1954 také kostýmní návrhy pro několik inscenací. Styl programové a plakátové grafiky tohoto období se ještě formuje, nedosahuje tak pádné zkratky a plného využití principu opakování, jako tomu bylo v následujících letech v Divadle Na zábradlí a v Činoherním klubu. Ale dramaturgický tah⁷ a odvaha těmto úpravám nechybí: např. pro program *Krysaře* (1957) využil fotografie získané z časopisu *Life*, který Fárova rodina odebírala a kde se objevily autentické záběry z maďarské revoluce a invaze sovětských tanků do Maďarska z roku 1956. Pro program k inscenaci Sartrovy *Holé pravdy* (1955) Fára používá vlastní fotografický portrét, zakrytý v obranném gestu rukou a okolní celou plochu vykrývá opakujícím se názvem hry, jménem autora a názvem divadla. Červené versálky zde připomínají pozdější hru se strojopisným písmem v některých programech Divadla Na zábradlí (*Vyrozumění*, 1965). Ono opakování zde má také estetický, „dekorativní“ účel. Nejvýraznější z tvorby pro Burianovo divadlo je však patrně plakát k Šrámkově *Hagenbekovi* v režii Jana Grossmana (1954). Pro tento kus už Fára vytvořil i kostýmní návrhy. Hra má podtitul „Poslední dny krvavého generála“ a vrací se k tématu konce první světové války, konce rakousko-uherské monarchie, a k letům těsně po válce. Fára čerpal při tvorbě plakátu ze své dávné filmové lásky, filmu *Velká iluze* (1937) francouzského režiséra Jeana Renoira, v němž ho fascinoval zejména německý herec Erich von Stroheim v roli důstojníka von Rauffensteina, jehož strnulá póza byla předobrazem kostýmního návrhu pro postavu generála Hagenbeka. Jak popsal Rous (1999: 73), „do plochy plakátu je způsobem filmové projekce zabudována fantomatická titulní postava“, otočená směrem k bílému prázdnému prostoru. „Muž v důstojnické uniformě, v bílých rukavicích a s odkrytou hlavou stojí k divákovi zády v nejednoznačném gestu, které jako by říkalo – ‚nechci nic slyšet, nechci nic vidět‘. Přestože mu nevidíme do tváře, ve strnulém zátylku se koncentruje jeho drama, bolest z neporozumění světu a touha zapouzdřit se zcela do svých představ a nehybného klidu. [...] Obrací se [...] zoufale do hluché prázdnoty, která ho nevyslyší, pouze pohltí“ (Velemanová 2006: 43). Ostatně tomu odpovídá i replika služky z této hry: „Což jste si nevšiml, že lidi jsou už dávno pryč?“ (Šrámek 1920: 80). Podobný motiv, i když tentokrát nijak inscenovaný, ale autentický, pocházející z reálné válečné fotografie, *opakuje* Fára i v programu k inscenaci, kde je tou postavou, otočenou zády k divákovi, jakýsi důstojník, shlížející na bitevní pole.

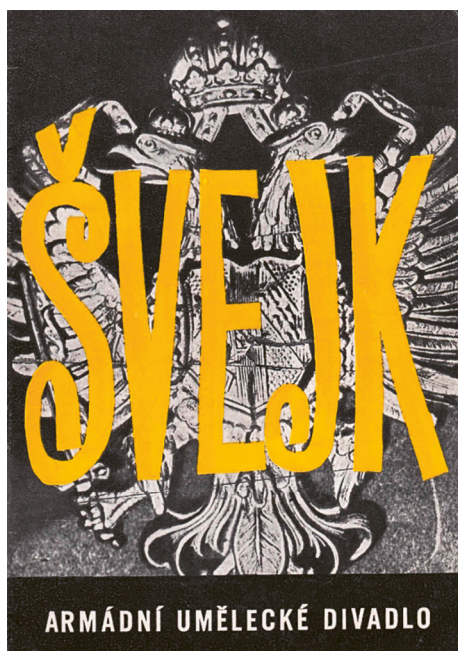
Princip opakování je charakteristický také pro program k inscenaci Švejk (1954). Zde si Fára pohrává s variantou názvu, uplatněného na přední a na zadní straně programu (tento nápad později rozvine v grafické úpravě časopisu *Divadlo*, i když ne s písmem, ale s fotografií): na přední stranu umísťuje žlutě psané písmo na pozadí

5 První jeho významná samostatná výstava byla zahájena v květnu 1957 v Galerii Československého spisovatele. Fára zde vystavil cyklus zátiší a Jan Grossman pronesl při zahájení úvodní slovo.

6 Původní Burianovo „Děčko“ se v letech 1951–1955 nazývalo Armádní umělecké divadlo, poté, v letech 1955–1960 Divadlo D 34.

7 Rous Fárovu divadelní grafiku nazývá přímo „dramaturgickým projektem“ (Rous 1999: 71).

černobílé fotografie znaku rakouské monarchie, na zadní straně už je název psán černou barvou na prázdném bílém podkladě, pouze se žlutým pásem tiráže. Výběrem žluté a černé, tedy barev rakousko-uherské státnosti, Fára zároveň naznačuje historické období, do něhož Hašek zasadil svého Švejka. Opakování jako grafický princip byl pro Fára východiskem i v úpravě plakátu k inscenaci Shakespearovy komedie *Cokoli chcete* v Divadle D 34 v roce 1957: postava Šaška se tu objevuje v duální podobě – v zrcadlově obrácených dvou variantách, z nichž jedna, s tváří mladého klauna, má kostým pojednaný formou zvětšeného fotografického rastru, černobílý; zatímco druhá, zcela černá, je jakoby stínem té první, navíc s obličejem starého klauna.



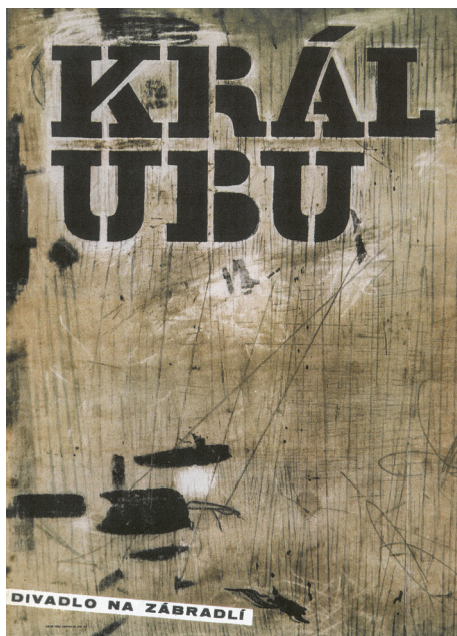
Obr. 1. Libor Fára, program k inscenaci *Švejk* (AUD, 1954, režie Emil František Burian).
Sbírka NIK – Divadelní ústav Praha.

Divadlo Na zábradlí

V roce 1958 už se Fára natrvalo s Burianem rozchází, stejně jako někteří další jeho spoluputníci – Jan Grossman, Josef Topol a Vladimír Nývlt či režisér František Štěpánek. Fára se stává aktivním svědkem vzniku nové pražské scény – Divadla Na zábradlí, pro něž vytváří logo, které přetrvalo s malým přeryvem až do současné doby. Bílé minuský v černém poli, jimiž je psáno slovo „zábradlí“ evokují tvar skutečného zábradlí tím, že jsou navzájem propojeny a linie protaženy do okrajů černé plochy. Navrhuje programy, mj. k zahajujícímu představení *Pantomimy Na zábradlí* (1959), vytváří plakáty. V roce 1962 přichází do divadla coby čerstvý šéf činohry Jan Grossman, Fára se stává kmenovým výtvarníkem scény a vedle grafiky navrhuje kostýmy a posléze, od roku 1964, celé výpravy.

V květnu 1964 má premiéru inscenace Jarryho absurdní grotesky *Král Ubu* v režii Jana Grossmana. Libor Fára vytváří jak program a plakát, tak scénickou a kostýmní výpravu. Plakát je jakýmsi kongeniálním prologem výtvarného řešení výpravy, která vychází z „idey smetiště a odpadu“, jak ji jako základ celé inscenace vytýčili Grossman s Fárou.

Plakát ke *Králi Ubu*, jeho vznik, budí v badatelích stále otázky, protože nevěří zcela prostému vysvětlení. Např. Tereza Melenová pod vlivem kunsthistorického výkladu Josefa Kroutvora – „plakát pro Krále Ubu, na němž se objeví struktura jakoby odstřižená z Boudníkovy grafiky či Medkova obrazu“ (Kroutvor 1991: 133) – píše, že „navrhl plakát, vycházející z detailu struktury, kterou si vyryl do dřeva“ (Melenová 2024: 64). Tento plakát však vznikl prostším způsobem: na letitém kreslicím prkně, zbrázděném po letech používání rýhami a fleky, jež vytvářejí přirozeně zvláštní strukturu, nastříkal Fára přes šablonu masivní černé písmo, podobné tomu, jaké se stříkalo na dřevěné přepravní bedničky s nápisy firem či s informací „fragile“. Výsledek nejenže odpovídá onomu prostředí smetiště a odpadu, do kterého chtěli tvůrci situovat tohoto *Krále Ubu*, ale navíc svou robustností, monumentalitou evokuje i hlavní postavu, jak ji ztvárnil Jan Libíček.⁸ Princip opakování se zhusta objevuje spíše v samotné výtvarné koncepci scény než v grafice pro tuto inscenaci; nicméně jeho přítomnost je patrná i v úvodu představení, kdy před bílou oponou – na niž je promítán motiv z plakátu spolu s první stránkou programu – čte Ladislav Klepal Prolog, jakousi podobu Jarryho předpremiérového projevu ke své hře, čímž onu propojenost všech složek inscenace, tedy i té grafické, jaksi stvrzuje, *opakuje*.



Obr. 3. Libor Fára, plakát k inscenaci *Král Ubu* (Divadlo Na zábradlí, 1964, režie Jan Grossman). Soukromý archiv.



Obr. 4. Libor Fára, plakát k inscenaci *Ztížená možnost soustředění* (Divadlo Na zábradlí, 1968, režie Václav Hudeček). Sběrka NIK – Divadelní ústav Praha.

Král Ubu, praotec absurdního dramatu, absurdního divadla, v němž je jedním z hlavních principů právě opakování (replik, výstupů), se stal zároveň prologem k dalším inscenacím her absurdní dramatiky v Divadle Na zábradlí. V prosinci 1964 zde měly premiéru jednak dvě aktovky Eugèna Ionesca, *Plešatá zpěvačka* a *Lekce*,

8 Tuto informaci mi potvrdila Anna Fárová, s níž jsem úzce spolupracovala při textaci diplomové práce a posléze monografie Libor Fára. *Dílo*.

jednak *Čekání na Godota* Samuela Becketta, vše v režii Václava Hudečka. Pro programy a plakát (jeden pro obě inscenace) zvolil Fára rovněž řešení s robustním černým písmem, tentokrát typu Falstaff, které u obou plakátů takřka vykrývalo pískově okrovou základní plochu. Toto robustní písmo označuje příjmení dramatiků a jejich díla jsou vetknuta drobnými versálkami do mezer v písmenech C a E. Červené versálky jsou použity pro název divadla, který zároveň tvoří dělicí čáru mezi oběma velkými nápisy. V programech k těmto inscenacím Fára používá (podobně jako předtím v programu k Havlově *Zabradní slavnosti* z roku 1963) nápad s příznanými korekturními značkami, kombinuje strojopisné písmo s tiskovým, červenou barvu písma s černou, a dodává tak programům punc pracovní pomůcky, ještě nehotového tvaru. Tím také stvrzuje experimentální povahu Grossmanovy vize divadla. Podobný charakter má i program k Havlovu *Vyrozumění* (1965), využívající tzv. Havlovy typogramy – opakující se názvy, vykrývající plochu a evokující jazyk ptydepe, který je jedním z hlavních „hrdinů“ hry.⁹

S Václavem Havlem Fára pojilo celoživotní přátelství, rád proto spojoval své plakáty k Havlovým hrám s detaily osobního rázu – tak to bylo i v případě *Ztížené možnosti soustředění* (1968), kde opakuje motiv dveří (který je ostatně důležitý i v samotné hře) a vetkne do plochy plakátu fotografii dveří bytu Václava Havla spolu s jeho rukou.

Program ke Gillarově inscenaci hry Fernanda Arrabala *Architekt a císař asyrský* (1969) už připomíná, že se Fára blížil k období, v němž do volné tvorby i do plakátové a programové grafiky zakomponovává motiv očí, zranitelných i sledujících. Zároveň už je na tomto programu patrný příklon ke kolážovitému využití fotografie, portrétu a minusek v kurzivě, podtržených silnou linií. Motiv opakování, zmnožování, který se v tomto programu také objevuje, pak souvisí se samotným obsahem hry, v níž vystupují pouze dvě postavy, jež si vyměňují své role a repliky, opakují je v jiných souvislostech a v jiné konstelaci než druhá postava, potěškávají jejich vyznění v ústech. Na úvodní straně programu jako kdyby tyto postavy splynuly v jedno tělo, ale jejich portréty a oči jsou zobrazeny z několika úhlů, z několika pohledů.

Motiv očí, zopakovaný na jedné ploše několikrát, je typický pro pozdější plakáty, jako např. pro *Racka* (Divadlo za branou, 1972), kde se tento motiv opakuje prostřednictvím proti sobě obrácených očí dvou hlavních představitelů – Libuše Šafránkové (Nina Zarečná) a Otomara Krejčí ml. (Konstantin Treplev). Podobně je koncipován i plakát k *Ifigenii v Aulidě* (Divadlo Na zábradlí, 1984), kde lze rozpoznat oči Libuše Geprtové.

Činoherní klub

Od roku 1965 se Fára soustředí na spolupráci s novým divadlem, Činoherním klubem, kde nalézá společenství tvůrců konvenující jeho pohledu na divadlo, na umění: velké přátelství uzavírá s Josefem Abrhámem, s nímž ho pojil silný vztah k jazzu, už od začátku 60. let se přátelí s Pavlem Landovským, lidské i pracovní spojení ho váže k Janu Kačerovi, atd. Nejprve je přizván zakladateli Jaroslavem Vostrým, Ladislavem Smočkem a Janem Kačerem ke grafické práci, ale po emigraci scénografa Luboše Hruzy v roce 1968 zde začíná působit i jako scénograf. Pro scénu vytváří, podobně jako pro Divadlo Na zábradlí, do dnešních dnů používané (i když poslední dobou zdeformované) logo, tučnými minuskami psaný název divadla, orámovaný dvěma linkami.

9 Jako autor plakátu k představení je však uváděn, na rozdíl od programu, Boris Soukup.

V Činoherním klubu už plně využívá vynikajících fotografií Miloně Novotného a Miroslava Jodase, jak v plakátové a programové grafice, tak i ve scénografii. Někde fotografii stále podrobuje technice koláže, která je pro něho prostředkem k výslednému obrazu; jinde ji nechává působit pouze prostřednictvím opakování, zmnožování, variant, zvýrazňuje její účinek. V plakátu k dramatizaci Dostojevského *Zločinu a trestu* od Aleny a Jaroslava Vostrých (1966) si pohrává s portrétem Raskolnikova (Jan Kačer), který zopakuje v několika vertikálních pásech různé šířky, z nichž ten nejužší obsahuje mnoho malých stejných portrétů, které se v určitém bodě jakoby lámou, sypou. Plakát ke Gogolově *Revízorovi* (1967) zase sestává z kolážovitě hry s vertikálně rozpuhlenými portréty hlavních postav – Chlestakova (Vladimír Pucholt) a Hejtmana (Pavel Landovský), pod nimiž je umístěn horizontální pás s tisíci figurami vedlejšími, podřízenými. Onomu opakování je pak podroben portrét Jiřího Hála, který sehrál hlavní postavu ve hře Aleny Vostré *Na ostří nože* (1968). Hlava, která se na plakátě opakuje ve třech verzích, je náznakově „přetata“ černou linkou.

Díky režii Jana Kačera, Evalda Schorma, Ladislava Smočka a dalších a také díky silnému hereckému souboru se inscenace Činoherního klubu takřka jedna jako druhá vyznačovaly uvolněnou atmosférou, a přitom silnou výpovědí. V době po invazi vojsk Varšavské smlouvy, kdy panoval obecně odpor i ke klasickým ruským titulům, některé z nich přesvědčily diváky o tom, že aktuálnost těchto děl naopak právě v této době může ještě vzrůst na síle. *Višňový sad* (1969) v režii Jana Kačera byl jednou z těch inscenací, které se staly ikonickými jak pro svůj hořký humor, tak pro herecké kreace a rovněž pro scénografické řešení, které vycházelo z Čechovovy scénické poznámky z posledního, čtvrtého dějství hry, kdy vše je sbaleno ke stěhování a k odjezdu. Fára „zabalil“ do bílých prostěradel i křehké kmínky stromků, vše bylo jaksi „provizorní“, před trpkým koncem, melancholická atmosféra byla umocněná tím, co měli diváci „za zády“ – tedy okupaci. Tomu odpovídal i plakát – geniálně jednoduchý, ale výstižný: ve třech horizontálně orientovaných pruzích se opakuje tatáž fotografie celého souboru v kostýmech z *Višňového sadu*. Postavy jako kdyby se shromáždily k závěrečnému focení. V horním pruhu pak sedí či stojí na pozadí prázdného bílého prostoru, prostřední pás zachovává alespoň část ze scény k inscenaci a dolní pás zachycuje celou scénu i s lustrem, pochopitelně obaleným hadrem a připraveným ke stěhování. Maně se připomene krutá situace rodiny ruského cara, vlákané do sklepa k „fotografování“ a posléze odsouzené k zastřelení.

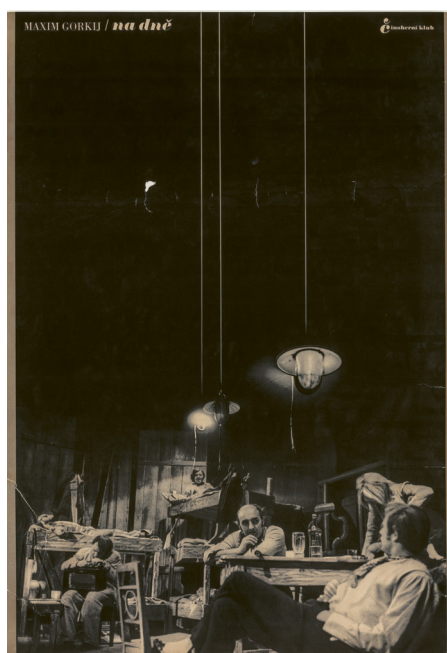
Velmi specifickou hrou je v kontextu Činoherního klubu a her Ladislava Smočka *Kosmické jaro* (1970), jakási „vícehlasá hudební kompozice“ (Štěpánek 1970). Je to hra o umírání, o vědomí, že jsme jen malou součástí vesmíru; je to ale také tragikomická groteska o lidech, z nichž většina si raději onen vyšší řád nepřipouští. Libor Fára převzal scénografickou část po Luboši Hružovi. Jeho plakát je opět založen na zrcadlovém opakování kolážovitě (ne)uspořádaných fotografií, v centrálním vertikálním pásu je portrét hlavní postavy – umírajícího Pána domu, kolem něho pak schodiště a hemžící se figurky těch, kteří se utápí v každodenním pinožení. Technika koláže velmi účinně podporuje základní myšlenku Smočkovy filozofické hry a inscenace, v níž je právě opakování a kontrast mezi stereotypem a jedinečností mottem, prostupujícím textem i jeho realizací.

Zcela zvláštní se stala pro Fára i z hlediska scénografického inscenace Gorkého *Na dně* (1971), na níž spolupracoval s režisérem Janem Kačerem. Při tvorbě se inspiroval scénami z fotografického cyklu Zdeňka Tmeje, pořízeného za druhé světové války v totaleinsatzu ve Wroclavi. Fotograf, sám obět nucených prací, zde zachytil rozlehlé haly (dříve taneční sály vedle veřejného domu) s poházenými matracemi

a menší místnosti přeplněné palandami stlučenými z hrubých prken, podobajícími se kotcům pro králíky. Nasímal také uvláčené, bídné lidské trosky, nucené přežívat v těchto podmínkách, které byly jen o něco lepší než ty v koncentračních táborech. Fára nechal malý, mělký prostor Činoherního klubu zaplnit podobnými palandami, vytvořil atmosféru, kde nikdo nemá potřebné soukromí, možnost pohybu, a kde se malý koutek „pro sebe“ scvrkává na pár centimetrů na palandě. Na plakátu, vytvořeném na základě černobílé fotografie Miloně Novotného, pořízené přímo z inscenace, Fára nijak onu fotografii nedeformuje, nestříhá, nevytváří koláž. Nechává ji působit tak, jak je, pouze kompozici „stlačuje“ k dolní polovině plochy, „na dno“. Skupina postav, sedících u masivního stolu či polehávajících na palandách, pod lampami, jež byly podobné těm, které Fára využíval ve svém ateliéru, připomíná mnoho z Tmejových fotografií z totálního nasazení. Jde tedy opět o rozpomínání, reminiscenci, o jakési děja vu, posunuté do nové výtvarné kvality.



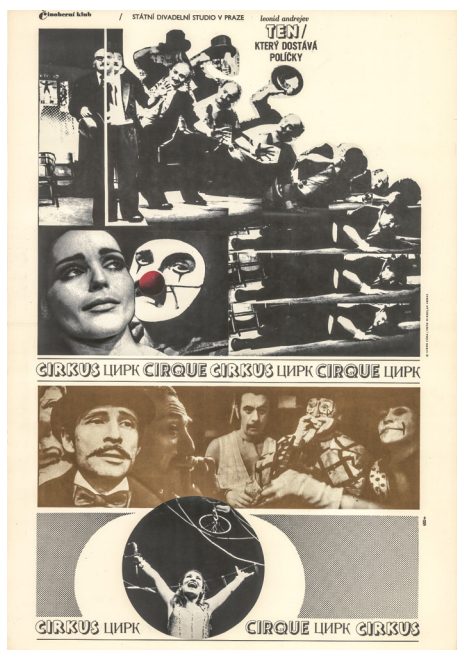
Obr. 5. Libor Fára, plakát k inscenaci *Višňový sad* (Činoherní klub, 1969, režie Jan Kačer). Sbírka NIK – Divadelní ústav Praha.



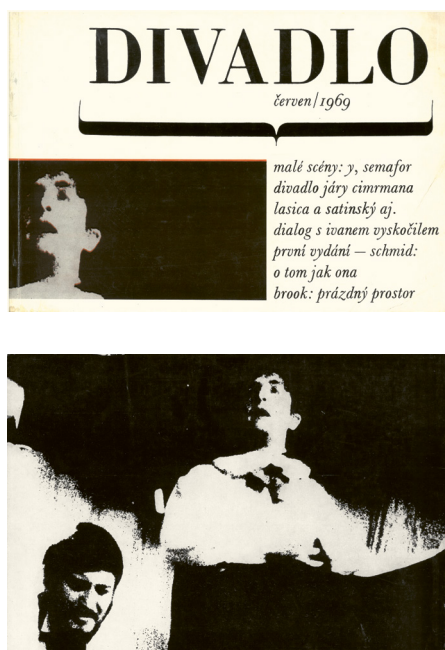
Obr. 6. Libor Fára, plakát k inscenaci *Na dně* (Činoherní klub, 1971, režie Jan Kačer). Sbírka NIK – Divadelní ústav Praha.

Naopak další z inscenací, pro kterou Fára zároveň vytvořil scénu, Andrejevův *Ten, který dostává políčky* (1977) v režii Miroslava Macháčka, svým charakterem a prostředím, ve kterém se odehrávala (cirkus), opět vybízela ke kolážovitě práci s fotografií (Miroslav Jodas). Na plakátu ji jako výtvarný vyjadřovací prostředek Fára využil, stejně tak jako ono opakování – zejména v horní polovině plakátu, kde nechává hlavní postavu Tena (Josef Somr) z klaunského postoje postupně padat do propasti někde v útrobách zákulisí. Mnohokrát zopakovaná fotografie tak jednoduchým, pádným způsobem vyjadřuje metaforu celého nešťastného příběhu cirkusového klauna. Opět se tedy jedná – citujeme-li znovu Jana Rouse – o grafiku coby „dramaturgický projekt“ (Rous 1999: 71). V tomto plakátu zároveň Fára rozehrál, na rozdíl od předchozích

případů, také barvy – velmi uměřeně, ale přesně (červený klaunský nos, jeden z pásů v hnědém odstínu). Forma koláže, která byla jednou z výtvarnickových oblíbených technik již od rané fáze tvorby, zde přesně odpovídá i kolážovitému, fragmentárnímu charakteru Andrejeva textu, a zároveň samotnému cirkusovému tématu: Fára tím evokuje dynamický, až klipovitý pohyb cirkusových představení. V programu pak využil opět principu opakování, tentokrát starých figurálních perokreseb ze 17. století na oranžovém podkladě, vztahujících se ke komediantským vystoupením a rytmicky se zde opakujících v několika pohybových variacích.



Obr. 7. Libor Fára, plakát k inscenaci *Ten, který dostává políčky* (Činoherní klub, 1977, režie Miroslav Macháček). Sbírka NIK – Divadelní ústav Praha.



Obr. 8. Libor Fára, grafická úprava časopisu *Divadlo* – přední a zadní strana obálky, 1969. Sbírka NIK – Divadelní ústav Praha.

Odlišnosti v přístupu k plakátové a programové grafice, k principu opakování z hlediska jednotlivých divadelních scén jsou u Fáry dané především dobou, stupněm vývoje jeho tvorby, v němž se ta která práce nacházela. Díky tomu je lze velmi dobře rozeznat, definovat. Shrňme-li tedy tuto kapitolu, můžeme rozdělit Fárovu grafiku pro tato tři divadla následovně:

V Armádním uměleckém divadle, respektive D 34, kde se s divadelní praxí setkává jako tvůrce poprvé, teprve ohledává možnosti divadelní grafiky, a také proto má i vývoj této konkrétní výtvarné etapy svou vnitřní dynamiku. Opakování uplatňuje zpočátku prostřednictvím symbolů, jejich střídáním a barevnou modifikací (orlice v plakátu ke Švejkovi). Postupně více a více pracuje s fotografií, již prozatím nechává promlouvat tak, jak je, nijak ji nedotváří. Pouze hledá jiné verze téhož (postava v plakátu a v programu k *Hagenbekovi*) a vybírá si čím dál oprostěnější typ písma.

Na sílu řeči písma sází v grafice pro Divadlo Na zábradlí v následující etapě šedesátých let. Ono opakování se děje buď prostřednictvím robustního písma (*Král Ubu*, *Čekání na Godota*, *Plešatá zpěvačka*), nebo písma strojopisného, inspirovaného

Havlovými typogramy (*Vyrozumění, Zahradní slavnost*), kde jsou název a další informace k inscenaci opakovány „do omrzení“, a tento stereotyp vytváří zvláštní napětí, nepřímý pocit z nátlaku. „Pouhým“ písmem tak Fára dokáže vyjádřit zneklidňující pocity.

Později, když už spolupracuje také s Činoherním klubem, se i do plakátů a programů Divadla Na zábradlí dostává fotografie. Právě její užití je však charakteristické především pro plakáty a programy Činoherního klubu, kde svůj princip opakování Fára završuje nápaditým a až dramaturgicky promyšleným způsobem (poloviny tváří Vladimíra Pucholty a Pavla Landovského – Chlestakova a Hejtmána v *Revízorovi* – spojené v jeden zdeformovaný obličej či třikrát se opakující stále táž fotografie celého osazenstva v plakátu k *Višňovému sadu*, přičemž postupně na další z fotografií mizí pozadí a rekvizity a nakonec zůstává jen soubor na bílém pozadí). Způsob, jakým si Fára pohrává s účinkem fotografie, odpovídá do jisté míry tomu, jak přibližně od poloviny šedesátých let graficky upravuje časopis *Divadlo* a jak i v něm pracuje s fotografií. Charakteristickým prvkem tohoto období je také bílý obdélník, který používá, když ohraničuje výřezy fotografií ve svých plakátech pro Činoherní klub, a dále také při práci s grafickou úpravou časopisu *Divadlo*. Bílý obdélník se prolíná celou jeho tvorbou, vrchol pak cyklem koláží *Situace bílého obdélníku* (z počátku osmdesátých let 20. století).

Dodatek první: časopis *Divadlo*

Plakátů a programů pro divadlo Fára vytvořil další dlouhou řadu (spolu s vynikajícími filmovými plakáty), tyto zmíněné však náležejí k tomu nejvýraznějšímu, co je potřeba reflektovat a co souvisí s tématem opakování, pro Fárovo dílo tak typického. Jeho tvorba pro divadla se prolínala a souvisela s další grafickou prací – vedle divadelních publikací (kromě *Dějín českého divadla* např. publikace Věry Ptáčkové *Česká scénografie XX. století* a mnohé další) také s grafickou úpravou časopisu *Divadlo* od roku 1958. V roce 1960 přichází Fára s „revolučním řešením“, když prostě otočí formát B5 „naležato“ a vznikne atypický, nezaměnitelný tvar. Podobně jako v plakátové grafice zde využívá čím dál markantněji účinku černobílé fotografie, což vyústí ve druhé polovině šedesátých let v pozoruhodný nápad, kdy se na přední straně obálky objeví detail fotografie z inscenace, jejíž „dopovězení“, zopakování na zadní straně spočívá v otištění celé fotografie s bílým obdélníkovým výřezem v místě onoho detailu, využitého na první straně obálky.

Jeho nápad vycházel z důkladné znalosti divadla, dramatu, z velké náklonnosti k němu a z toho, že v jeho bohatém světě uvažování, snění, hrálo velkou roli právě „vnitřní divadlo“, „vnitřní film“.

Dodatek druhý: Epilog

Libor Fára v jednom z rozhovorů (Kusák 1967) hovoří o partnerství s věcmi, se kterými si vzájemně důvěřuje a neznásilňuje je. Podobně by se dal pojmenovat jeho vztah k jevištní práci, potažmo k tvorbě grafické, která nebyla nějakým „zmocňováním se“, naopak, vycházela ze hry, z až dětsky hravého pohledu, který šel znovu a znovu ke kořeni. Proto i tato tvorba nepřestává vzrušovat a je nutno ji znovu a znovu, *opakovaně* objevovat.

Vrátme se na závěr ke Kierkegaardově pojetí opakování: celou jeho knihou se prolínají úvahy o problému obecného a jednotlivého, jedinečného, který je nutno brát na zřetel, zabýváme-li se fenoménem opakování. Zároveň Kierkegaard definuje

opakování a rozpomínání v jejich dialektičnosti i jako věčnou potřebu každé individuality: „Dialektika opakování je snadná; neboť to, co se opakuje, bylo, jinak by se to nemohlo opakovat, ale právě to, že to bylo, činí opakování novým. [...] Nemá-li člověk kategorii rozpomínání nebo opakování, rozptýlí se pak celý život na prázdný a bezobsažný hluk“ (Kierkegaard 2006: 41).

Prostřednictvím Libora Fáry, jeho osobnosti i díla, lze dobře pochopit hluboký smysl těchto úvah. Fára, v němž se svářelo bohémství a ona úzkost, touha po harmonii, pořádku a vlastně tak i jistém stereotypu, Fára, pohybující se ve své tvorbě stále na struně opakování a rozpomínání, právě proto, aby dosáhl jisté rovnováhy a harmonie, aby tuto rovnováhu dopřál i onomu „soužití“ zdánlivě nesourodých prvků ve svých dílech, byl zároveň v tomto svém konání *neopakovatelný* a výjimečný; ukázal, jak také lze nahlédnout na grafickou úpravu divadelního plakátu a programu: se znalostí dramatického a inscenačního tvaru, v jednotě se scénografickou podobou inscenace, v neustálém spojování zdánlivě neslučitelného a s hojným využitím principu opakování – fenoménu, který vnašel do jeho grafiky harmonii, řád, ale zároveň i překvapení a rytmus takřka jazzový.

Recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Bibliografie

Programy a plakáty, uložené v soukromém archivu rodiny, v archivu Divadla Na zábradlí, v archivu Divadelního ústavu a Uměleckoprůmyslového muzea a v Divadelním oddělení Národního muzea

Časopis *Divadlo* 1958–1970.

35 vzpomínek na Libora Fáru. *Revolver Revue* 11, 1995, č. 28.

BLECHA, Jaroslav – JAKUBCOVÁ, Alena – LUDVOVÁ, Jitka – POLÁČEK, Vojtěch – POSPÍŠIL, Milan – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta – VELEMANOVÁ, Věra. 2019. *Račte vstoupit do divadla*.

Praha: Institut umění – Divadelní ústav – Národní muzeum, 2019.

DLOUHÁ, Nina. 1976. Kufr snů Libora Fáry. *Gramorevue* 12, 1976, č. 6, s. 15.

ESSLIN, Martin. 1966. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*, skripta. Praha: FF UK, 1966.

FÁRA, Libor. 1971. Jaroslav Šváb a Officina Pragensis. *Typografia* 74, 1971, č. 12, s. 510–512.

GROSSMAN, Jan. 1966. *Alfred Jarry, Král Ubu. Rozbor inscenace DNZ*. Praha: Divadelní ústav, 1966.

HAVLÍČEK, Zbyněk. 1994. Způsob šedesátý třetí. In Zbyněk Havlíček – Jiří Brabec (eds.). *Otevřít po mé smrti*. Praha: Český spisovatel, 1994.

HESOVÁ, Petra. 2016. *Princip opakování: kompozice, repetice a rekurze*. Praha: FF UK, 2016.

KIERKEGAARD, Søren. 2006. *Opakování*. Praha: Vyšehrad, 2006.

KROUTVOR, Josef. 1984. *Moderní český plakát 1918–1945*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 1984.

KROUTVOR, Josef. 1991. *Poselství ulice, z dějin plakátu a proměn doby*. Praha: COMET, 1991.

KUSÁK, Alexej. 1967. Rozhovor s Liborem Fárou. *Hovory* 18. *Výtvarná práce* 15, 1967, č. 19, s. 6.

MARYŠKA, Martin. 2021. *Dramaturgie divadelního plakátu: K estetice a poetice grafického designu v divadlech*. Disertační práce. Brno: FF MU, 2021.

MELENOVÁ, Tereza. 2024. *V hlavní roli divadelní plakát*. Praha: Tereza Melenová, 2024.

POKORNÁ, Terezie. 1989. *Režie Jana Grossmana v Divadle Na zábradlí v letech šedesátých*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1989.

POKORNÝ, Vít. 2025. *Rytmikón I. Úvod do rytmmologického myšlení*. Praha: Togga, 2025.

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

PTÁČKOVÁ, Věra. 1988. Liboru Fárovi. In *O divadle IV*, říjen 1988, s. 237–246.

PTÁČKOVÁ, Věra. 1989. Nedoceněný iniciátor nového slohu. *Scéna* 14, 1989, č. 6–7, s. 14.

PTÁČKOVÁ, Věra. 2008. *Divadlo na konci světa*. Praha: Pražská scéna, 2008.

ROUS, Jan. 1999. Grafický design jako dramaturgický projekt. In Anna Fárová – Eva Petrová – Jan Rous – Věra Velemanová. *Libor Fára*. Praha: Gemaart, 1999, s. 71–86.

ŠRÁMEK, Fráňa. 1920. *Hagenbek*. Praha: Borový, 1920.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. 1970. Seance ve známém domě, rozhovor s Ladislavem Smočkem. *Mladá fronta* 17. 3. 1970.

- TMEJ, Zdeněk. 1946. *Abeceda duševního prázdna*. Praha: Zádruha, 1946.
- TOPOL, Josef – MAZÁČOVÁ, Barbara – POKORNÁ, Terezie. 1991. Zbyla na mě samota. Revolver Revue interview. *Revolver Revue* 1991, č. 16, s. 109.
- VELEMANOVÁ, Věra. 1998a. Znovu setkání s Liborem Fárou I. *Divadelní revue* 9, 1998, č. 3, s. 36–54.
- VELEMANOVÁ, Věra. 1998b. Znovu setkání s Liborem Fárou II. *Divadelní revue* 9, 1998, č. 4, s. 22–33.
- VELEMANOVÁ, Věra. 2005. Libor Fára a divadlo – 1. dějství – U Buriana. In Eva Šormová – Michaela Kuklová (eds.). *Miscellanea Theatralia: Sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 469–483.
- VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. 2006. *Libor Fára. Dílo*. Praha: Gallery, 2006.

Mgr. et Mgr. Věra Velemanová
Národní institut pro kulturu
Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
vera.velemanova@idu.cz
 <https://orcid.org/0000-0001-8155-4408>

Věra Velemanová se jako divadelní historička zabývá zejména českou scénografií a divadlem emigrace z Ruského impéria mezi dvěma světovými válkami v Československu. V rámci projektu Česká divadelní encyklopedie působí jako garant oddílu České divadlo od roku 1945. Je doktorandkou na Katedře divadelní vědy FF UK, kde také externě vyučuje.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.