

DIVADELNÍ FOTOGRAFIE JAKO POTĚŠENÍ

VELEMANOVÁ, Věra. 2022. *Vilém Sochůrek*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2022, 201 s. ISBN 978-80-7008-453-3.

VELEMANOVÁ, Věra – TICHÝ, Zdeněk Aleš. 2023. *Josef Ptáček*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023, 207 s. ISBN 978-80-7008-475-5.

Od roku 2020 vychází v Institutu umění – Divadelním ústavu edice Česká divadelní fotografie (řídí Denisa Štátná). Po monografiích nestora fotografie Václava Chocholy (Mrázková a kol. 2020) a „fotografa progresivních uměleckých trendů“ Jaroslava Prokopa, jak jej nazval autor knihy Jan Kerbr (Kerbr a kol. 2020), vyšly svazky, na něž se soustředí následující recenze: třetí, věnovaný Vilému Sochůrkovi (1944–1976) a čtvrtý, představující dílo Josefa Ptáčka (1946). Jde o umělecké publikace podněcující zájem odborné i laické veřejnosti o obor, v němž se spojují dvě umělecké disciplíny: divadlo a fotografie. Svět divadelní fotografie byl podle iniciátorů a tvůrců edice v minulosti přehlížen a nebyla mu přiznávána dostatečná invence a umělecká hodnota. Česko-anglické obrazové monografie představující život a tvorbu jednotlivých fotografů dodržují formát mírně do výšky prodlouženého čtverce, připomínajícího obrys starého „rukodělného“ deskového fotoaparátu s objektivem – malým kruhovým výřezem uprostřed, v němž vyniká odhalený detail fotografie, jenž současně vybízí k otevření knihy. Barva obálky, která se s každým dalším svazkem obměňuje, spolu s písmem a celkovou vizualitou knihy podporuje její estetickou působivost. Svazkům edice předcházela publikace *Česká divadelní fotografie 1859–2017* (Bernátek a kol. 2018), v níž grafické Studio Breisky použilo průsek na přebalu poprvé a která byla spolu se stejnojmennou výstavou jedním z prvních

výstupů delšího výzkumného zaměření IDU na obor divadelní fotografie.

Struktura zůstává v rámci jednotlivých svazků víceméně neměnná. V úvodu je fotograf představen prostřednictvím nejdůležitějších životopisných údajů, načrtnuta je jeho profesní charakteristika a čtenáři je lapidárně představena skladba knihy. Následuje ústřední text, jenž interpretuje fotografovo dílo. A pak to podstatné: obrazové „jádro“, koncipované chronologicky při zachování tematických celků, jejichž základem jsou divadelní inscenace (mimoto např. portréty, festivaly aj.). Pokud je mimodivadelní činnost fotografa výrazná a obsáhlá, je jí též věnována samostatná studie. Na závěr je zařazen seznam vyobrazení a společný jmenný a obrazový rejstřík.

Oba fotografové – Vilém Sochůrek i Josef Ptáček – začínali umělecky působit v šedesátých letech 20. století. Předčasně zesnulý Sochůrek však v tomto období již na rozdíl od Ptáčka dosáhl vrcholu tvůrčí dráhy divadelního fotografa. Kromě dokumentace divadelních a hudebních produkcí o jeho dalších fotografických aktivitách mnoho nevíme. Ptáček má za sebou více než půlstoletí fotografické práce a zaznamenávání divadla je jednou z jeho četných profesních aktivit, patří ovšem k těm nejdůležitějším. Oba fotografové snímali divadlo převážně černobíle, i když u Ptáčka hraje barva po roce 2000 také důležitou roli. Z „interpretačních příspěvků“ Věry Velemanové (autorka ústředních statí obou

publikací) je zřejmé, že oba chápali divadelní fotografii jako umění zachycení okamžiku; u prvního je zdůrazněno procítění, citlivé svědectví a pochopení (2022: 18, 23), u druhého pak prožitek a jeho síla (2023: 20).

Úvod Anny Cvrčkové, nazvaný „Mezi uměním a dokumentem“, představuje Viléma Sochůrka jako pilného, skromného a umělecky citlivého fotografa, jehož jméno sice nemusí být povědomé, ale jeho snímky budou jistě známé každému, kdo se jen trochu zabývá historií moderního českého divadla. Sytě modrá barva publikace jako symbol naděje koresponduje s titulem hlavního textu Velemanové „Vilém Sochůrek: obrázky z časů naděje a procitnutí“. Psaní o divadelní fotografii je zvláštní. Podobá se svědectví o podávání svědectví. Velemanová píše o fotografovi (potažmo o divadle) a době, v níž tvořil. V jejím příspěvku se pojí odborná způsobilost teatrologa s osobním zaujetím pro téma a konkrétního umělce. Charakterizuje nejen jeho dílo, ale i soubory a inscenace, jež dokumentoval. Sochůrek, který byl jako fotograf-dokumentátor od roku 1965 zaměstnán v tehdejší Divadelním ústavu, za sebou zanechal velmi rozsáhlé dílo (z něhož se mimo jiné rekrutoval také fotografický archiv IDU). Jeho poměrně krátká profesní aktivita (1961–1976) se realizovala v době bohaté na výjimečné umělecké (divadelní) počiny. Dovedl využít možností fotografie zachytit nejen osoby a divadelní události, ale také atmosféru, která se v té době stala téměř hmatatelnou kvalitou života. Vznikala nová divadla (Divadlo za branou, Činoherní klub), jiná se nacházela na svém vrcholu (Divadlo Na zábradlí, Semafor). Autorka si proto z oné kulturně žírné doby vybírá hlavně takové inscenace, které vstoupily do dějin divadla, aby na nich demonstrovala fotografovy kvality a specifika. Jsou to počiny jako *Hra o lásce a smrti* (Městská divadla pražská, 1964),¹ *Král Ubu* (Divadlo Na zábradlí,

1964)² či *Stalo se v ZOO* (Činoherní klub, 1965).³ Vyzdvihuje fotografovu schopnost „vyhmátnout podstatu“ (2022: 20) režijní metody, hereckého výkonu, poetiky souboru a v neposlední řadě i scénografie. O *Kočce na kolejkách* (Divadlo za branou, 1965)⁴ píše: „Sochůrek řadu fotografií pojal kompozičně jako přísnou horizontálu [...], koleje jako paralela dlouhé únavné cesty, plynoucí po stále těžce rovinně, podobně jako ‚přečizený‘ vztah [...]. Sochůrek reflektuje minuciózní práci se světlem, které zvýrazňuje onu horizontální kompozici, jež je sledována i režijně pečlivě aranžovanou hereckou akcí [...]“ (2022: 20). A o *Timonu (Athénském)* z Divadla Na zábradlí (1969):⁵ „Fotografie pečlivě zaznamenaly i hru světla, plasticitu drapérií, sílu vržených stínů, tedy to podstatné, co vytvářelo atmosféru inscenace a její specifickou výtvarnost, která se velmi silně podílela na celkovém vyznění kusu“ (2022: 21). Upozorňuje čtenáře, čeho si všítmat, aby mohl proniknout do hloubky pořízených snímků. Kromě významných českých inscenací přibližuje i dokumentaci dvou ročníků Mezinárodního festivalu pantomimy a objevuje i svěžest a skrytou křehkost portrétů tehdy vycházejících hvězd pop music (Kubišová, Neckář, Matuška ad.). Jelikož se jedná o typ publikace, v níž text doplňuje obrázky, je třeba dodat, že jim ponechává hlavní slovo a „jen“ (ale podstatným způsobem) obohacuje pohled na ně.

Fotografie inscenací z let 1961–1976 jsou v rámci obrazového „jádra“ řazeny po rocích. Už první snímky sedmnáctiletého adepta oboru překvapují zralostí a přesnou výmluvností (*Frank Pátý*, Divadlo E. F. Buriana, 1961)⁶ a napovídají dvě základní devizy Sochůrkova talentu: postižení esence hereckého

1 Režie Alfréd Radok, scéna Ladislav Vychodil, kostýmy Jindřiška Hirschová.

2 Režie Jan Grossman, výprava Libor Fára.

3 Režie Jan Kačer, výprava Luboš Hrůza.

4 Režie Otomar Krejča, scéna Josef Svoboda, kostýmy Zdena Kadrnožková.

5 Režie Jaroslav Gillar, scéna Boris Soukup, kostýmy Libor Fára.

6 Režie Karel Novák, scéna Vladimír Nývlt, kostýmy Irena Nývltová.

výkonu v konkrétní roli a scénografického gesta. Mezi lety 1965 a 1969 se Sochůrkova fotografická aktivita jeví nejintenzivnější; publikace předkládá pouze úzkou selekci tvorby. Představeny jsou inscenační skvosty zachycené odlišným pohledem, než jak je prezentují opakovaně přetiskované „slavnější“ záběry (například již zmíněných inscenací *Král Ubu* a *Kočka na kolejích*). Vzhledem k fotografově zaměřené in-stituci je přirozeně pokryta zejména celá škála pražských divadel, kromě nichž je autenticky působícími snímky zastoupeno například brněnské Divadlo Husa na provázku (*Am a Ea*, 1973).⁷ Vrcholné divadelní zážitky umělec zaznamenával i počátkem sedmdesátých let, kdy ještě dozníval duch uvolněných let šedesátých. Tomuto období vévodí *Matka Kuráž* (Národní divadlo, 1970).⁸ Fotograf tu podává zaujaté svědectví o výsostném hereckém výkonu Dany Medřické v titulní roli, umocněném vynikajícími kostýmy a scénou. Právě pozorná prezentace kostýmních detailů v „akci“, v koexistenci s hercem, prozrazuje Sochůrkovo minuciózní řemeslo a vytříbený cit pro divadelní umění ve všech jeho finesách. Cyklus portrétů herců a zpěváků vystihuje individuality i obecnou, dobou modelovanou „image“. Další sérií snímků z již zmíněného Mezinárodního festivalu pantomimy (1969, 1971) zavane svěží vzduch tehdy ještě zcela neuzavřeného světa, kdy se do Prahy sjížděly výrazné individuality nonverbálního divadla (např. Marcel Marceau). Na závěr nechybí ani ukázky dokumentace tří ročníků Pražského Quadriennale (1967, 1971, 1975).

Ve čtvrtém svazku edice vystřídala na obálce modrou barvu bouřkou nasyceného nebe světle hnědá barva hlíny, detail v kruhové výseči tentokrát vyjevuje hlavu dřevěné loutky (*Máj*, Naivní divadlo,

1976).⁹ Fotografu Josefa Ptáčka charakterizuje autorka předmluvy Jana Jansová jako „bytosť jen obtížně postižitelnou“ (2023: 11) a Velemanová ve studii o divadle jako „milovníka čistých horizontů na cestě mezi krajinou a divadlem“ (2023: 19). Cest a cestování se týká také část věnovaná mimodivadelní Ptáčkově tvorbě zpracovaná Zdeňkem A. Tichým s názvem „Theatrum mundi“. Všichni tři autoři se do jisté míry opírají o zvukový záznam, který s Ptáčkem v průběhu práce pořizovali, přičemž se neomezují pouze na něj; nechávají se jím inspirovat a používají ho jako jeden z pramenů.

Josef Ptáček (1946) se narodil v Počátkách, dětství však strávil ve Studené (na historických hranicích jižních Čech a Moravy), kde také už jako chlapec fotografoval. Později se jako fotograf seznámil s divadelní tvorbou v Malém divadle v Českých Budějovicích, kde se setkal s režisérem Josefem Kroftou, jenž byl jedním z inspirátorů jeho celoživotní cesty za loutkovým divadlem. Základní studie s obrazovým materiálem sleduje dlouhou tvorbu tohoto umělce, jejíž počátky v šedesátých letech vyústily do období plného profesního nasazení v letech sedmdesátých. Dokumentuje Ptáčka cestujícího do Prahy, kde jako student Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (dále jen „FAMU“) zachytil legendární inscenace Činoherního klubu. S postupující normalizací však zase brzy „vycestoval“ do oblastí, kde se na divadelních prknech z dohledu cenzury a za přispění tvůrců vyloučených z centrálního dění odehrávalo to podstatné, a hlavně – za loutkami, jejichž relativně svobodný prostor do jisté míry unikal hledáčku ostrážitých nobsledů mocných. Expresivní herecké akce z Činoherního klubu (*Candide*, 1971;¹⁰ *Strýček Váňa*, 1973¹¹), jež fotograf nasnímal v rámci

7 Režie Bolek Polívka, výprava Dušan Ždímal.

8 Režie Jan Kačer, scéna Josef Svoboda, kostýmy Zdenek Seydl.

9 Režie Josef Krofta, výprava Pavel Kalfus.

10 Režie Jaroslav Vostrý, výprava Jan a Eva Švankmajerovi.

11 Režie a scéna Jan Kačer, kostýmy Jarmila Konečná.

studia na FAMU, jsou vystřídány záběry převážně dřevěných protagonistů (ovšem mnohdy velice „akčně“ působících) v koexistenci s živým hercem přímo na jevišti, což bylo v normalizačních letech nejen módou, ale i spontánní potřebou: bourat navyklá klišé a mezioborové mantinely. Není tedy přehnané říci, že Ptáčková tvorba mapovala od sedmdesátých let vývoj jednoho z důležitých proudů českého loutkového divadla, založeného mimo jiné právě na otevřené mezioborové komunikaci. Ve Východočeském loutkovém divadle Drak se stal v podstatě členem tvůrčího týmu vedeného režisérem Josefem Kroftou.

V této souvislosti autorka rovněž vyzdvihuje kontinuální fotografickou dokumentaci alternativního Studia Beseda tehdejšího Divadla Vítězného února v Hradci Králové (nyní Klicperovo divadlo), jež mělo významný podíl na progresivním vývoji inscenačního umění českého divadla, kdy docházelo k již naznačenému propojování tvůrců a herců činoherního a loutkového souboru (*Pastýřka putující k dubnu*, 1982).¹²

Dále pojmenovává dva rozdílné přístupy, jež fotograf využíval při prezentaci práce s loutkami v inscenacích režiséra Krofty, a to ve spolupráci se scénografem Petrem Matáskem (*Unikum. Dnes naposled!*, 1978; *Píseň života*, 1985; *Prodaná nevěsta*, 1986) a s výtvarníkem a řezbářem Františkem Vítkem (*Enšpígl*, 1974), totiž dynamičnost na jedné straně a spočinití na straně druhé: „Josef Ptáček vystihl rozdíly těchto přístupů, podřídl jim způsob snímání; Matáskova scénografie jej vybízela k dynamičnosti, rozletu, Vítkova k zastavení, k detailnímu, plastickému zaznamenání řezbářské práce“ (2023: 22). Po roce 1989 se pro Ptáčka rozšiřují možnosti seberealizace, vyučuje fotografii jako pedagog na FAMU a s fotoaparátem v ruce častěji cestuje do vzdálených míst. Divadla se

ovšem nevzdává: zachycuje některé stěžejní inscenace Divadla Na zábradlí, jak Grossmanovy (*Largo desolato*, 1990),¹³ tak Léblový (*Služky*, 1993;¹⁴ *Racek*, 1994¹⁵). S novým tisíciletím (a s využitím barvy) se opět vrátil k loutkovému divadlu, a to ve chvíli, kdy loutka znovu zaujala hlavní roli (*Krásný nadhasič*, Naivní divadlo Liberec, 2005).¹⁶ K charakterizaci oboru má konečně co říci i samotný Josef Ptáček. Že byl jako umělec a pedagog schopen teoretické reflexe, dokládají v textech uvedené stručné citace a parafráze ze zvukových záznamů; jednu z nejvýmluvnějších najdeme hned v úvodu: „Dobrá divadelní fotografie zachycuje vztahy [...]. Nepostačuje spokojit se s tím, co je na povrchu, je nutné hledat skryté významy a pokoušet se je vizuálně zprostředkovat. Kvalitní divadelní fotografie je nejenom dokumentární záznam, ale také záznam příběhu, emoce, poselství“ (2023: 13).

Obrazová část o divadle je vzhledem k dlouhému časovému úseku tvorby fázována po desetiletích, po roce 2000 dokonce zahrnuje téměř celé dvacetiletí. Výběr divadelních fotografií je širší než výběr inscenací zmíněných ve stati. Snaží se demonstrovat Ptáčkův zájem o „okraj“, přestože neregistruje všechny záhyby, kam svou činností zasahoval (postrádám zde např. záběry z aktivit generačního, tehdy amatérského, uskupení Pražská pětka před rokem 1989).

Jestliže je svědectví erudované autorky ústřední studie též citově zabarvené, plné obdivu a spoluprožitku, lze něco podobného postřehnout, i když ve strážlivější období, v „nedivadelní“ stati Tichého. Nemyslím si, že by reprodukované, zdrsnělé záběry z českých měst, krajin, zámeckých parků, hřbitovů, ústavů

12 Režie Josef Krofta, výprava Petr Matásek.

13 Režie Jan Grossman, scéna Ivo Židek, kostýmy Irena Greifová.

14 Režie a scéna Petr Lébl, kostýmy Kateřina Štefková.

15 Režie a scéna Petr Lébl, kostýmy Kateřina Štefková.

16 Režie Tomáš Dvořák, výprava Ivan Nesveda.

sociální péče, ale také Oravy, Tibetu, Nepálu, Indie, Izraele a dalších zemí měly nějakou spojitost s divadlem; s cestou ovšem ano, a stejně tak se svědectvím, pozorováním a chápáním lidí, zvláště pak s „prožitkem okamžiku“. Lze v nich současně objevit i některé „divadelní“ aspekty. Dramatickou situaci ve fázi vyčkávání děje dokumentoval Ptáček v cyklu *Cesta z Německa do Německa*, v němž zachytil nomádsky dobrodružný poutnický útěk východních Němců do „země zaslíbené“ – Spolkové republiky Německo, přes západoněmeckou ambasádu v Praze, na jejíž chodbách, schodištích a zahradách se uprchlíci utábořili (1989). Tón stati je osobní a prolínají se v ní útržky životopisu umělce s jeho vnitřním světem. Opět je zaznamenán zájem o „okraj“, což značí v tomto případě nahlížení fotografa-cestovatele do neobvyklých, zpola ukrytých, na první pohled neatraktivních míst.

Jak bylo předznamenáno, svazky edice Česká divadelní fotografie jsou na první pohled prochnuty více básnivou než vědeckou notou, jsou hodně o člověku. Fotografické umění tu promyšleně reprezentují samotná obrazová „jádra“. V ústředních textech se Velemanová u jednotlivých fotografií zmiňuje o práci se

světlem a stínem, a to hlavně z hlediska výtvarného, a především inscenačního umění. Autorka má dar fascinace uměleckou osobností, již vykresluje s plasticitou romanopisce. Mohlo by jít o dar danajský, kdyby jím disponoval někdo mělčeji vzdělaný v divadelním oboru a méně ochotný trpělivě zkoumat dosud málo probádanou oblast divadelní fotografie.

Cílová čtenářská skupina edice je záměrně nevyhraněná; není jí jen odborná vrstva zabývající se divadlem nebo fotografickým uměním, ale všichni, kdo mají zájem podílet se na odkrývání oboru dosud soustavně nerefektovaného a seznámit se s méně známými nebo ještě nepublikovanými snímky divadelních událostí a osobností české kultury. Knižní řada je tedy určena odborníkům i milovníkům. Jde vlastně o knížky oddechu. Vedle prostého seznámení s fenoménem divadelní fotografie v sobě skrývají velmi pozitivní vrstvu soustředěného nazírání na něco, co mělo cenu v minulosti a tato hodnota přetrvává do současnosti. Jsou důkazem životnosti a stálosti jak fotografie (to je samozřejmé), tak divadelní inscenace (to už tak samozřejmé není). Jsou to knihy nenápadným způsobem přitažlivé a příjemné. Nikoliv ve smyslu zábavy, ale potěšení.

Bibliografie

- BERNÁTEK, Martin a kol. 2018. *Česká divadelní fotografie 1959–2017*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018.
KERBR, Jan a kol. 2020. *Jaroslav Prokop: česká divadelní fotografie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020.
MRÁZKOVÁ, Daniela a kol. 2020. *Václav Chochola: česká divadelní fotografie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020.

Mgr. Marie Zdeňková
Institut umění – Divadelní ústav
Bibliografické oddělení
marie.zdenkova@idu.cz



Toto dílo lze užit 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.