Humanizace techniky

Rozhovor s Vladimírem Soukenkou

prof. akad. arch. Vladimír Soukenka (1953) je architekt a scénograf, autor velkého množství divadelních scénografií a výprav pro televizi. Od roku 1983 působil v Laterně magice jako vedoucí umělecko-technického provozu a scénograf. V roce 1988 pracoval jako studiový architekt v Československé televizi Praha. Po propuštění tvůrčích pracovníků ČsTV do svobodného povolání (1990) nastoupil na Fakultu architektury ČVUT, kde je vedoucím Ústavu interiéru a výstavnictví a vede svůj ateliér. V roce 2007 se podílel na založení Institutu intermédií při FEL ČVUT, který propojuje technické obory ČVUT s uměleckými obory AMU.

— — —

(…)

Jak jste se dostal k práci na Laterně magice?

Po ukončení studia architektury na pražské UMPRUM a absolvování roční vojenské služby jsem hledal místo scénografa v divadle. Obeslal jsem písemně všechna divadla a odpověděli mi pouze z tehdejšího Divadla pracujících ve Zlíně, kde zdejší výtvarník prodělal již tři infarkty a vše spělo ke generační výměně. Tehdy jsem byl již ženatý, a tak jsme se do Zlína odstěhovali i s manželkou a dítětem. Bydleli jsme v herecké šatně, v divadle, kde tehdy žilo více herců. Po večerech jsem často chodil sedávat do regulační kabiny k osvětlovačům, takže některá představení jsem viděl i třicetkrát. A když to vidíte tolikrát, tak snadno pochopíte principy, jak tvůrčí, tak provozní, technické. (…)

Asi po čtyřech či pěti letech mě můj učitel, pan profesor Svoboda díky mé praxi nabídl místo v Laterně magice, kde byl ředitelem. Začínal jsem tam s děleným úvazkem vedoucího umělecko-technického provozu a úvazkem scénografa. (…)

Pan profesor Svoboda byl v 80. letech již světově uznávanou tvůrčí osobností. Mohl si proto dovolit v Laterně magice zaštítit i ty tvůrčí individuality, které nebyly tak poplatné režimu. Provozním režisérem zde byl třeba Ladislav Helge, jehož filmy zůstávaly v trezoru. Vyjímečná možnost pracovat i v totalitních podmínkách přinášela díky takovým lidem i vyjímečné výsledky.

Jak byste shrnul jedinečnost Laterny magiky?

Principem Laterny magiky je spojení filmu a divadla. Tento ve světě ojedinělý formát přispěl k prudkému rozvoji médií druhé poloviny 20. století. Protnuly se zde tendence nové filmové vlny s ji-

ným přístupem k psychologizaci divadla. Laterna magika je dodnes výlučným médiem i v tom smyslu, že její provoz představení byl diktovaný čtyřiadvaceti okénky za vteřinu — celuloidovým pětatřicetimilimetrovým pásem, který nešel ani zrychlit, ani zpomalit. Tento rytmus byl tak exaktní, že zde nebylo možné řídit představení způsobem, který fungoval v ostatních divadelch, tedy podle textu nebo notové partitury. (…) Tento systém byl pro všechny techniky, osvětlovače, zvukaře, jevištní techniky natolik přesný, že vyžadoval neustálý tréning a exaktní rutinu. Jevištní akce reagovala přesně na filmový střih.

I proto médium Laterny magiky využívalo čím dál tím víc technických prostředků. Patrně nejoriginálnějším způsobem řízení techniky byla inscenace *Sněhové královny*. Scénografii tvořily tři řady pojízdných panelů s otočnými lamelami. Bílá plocha pro projekci obrazu, černá plocha pro okamžité zmizení ze scény. Ovládání pojezdu panelů do středu scény a na bok i otáčení lamel měly v návrhu zprostředkovávat elektromotory řízené děrnými štítky. Montáž všech pohonů a koncových spínačů byla velmi složitá a díky bludným proudům nespolehlivá. Se zásadním řešením přišel pan inspicient, který svému dítěti doma sebral klávesnici dětského piána. Ke každé klávese naletoval jeden spínaný obvod motorového pohonu. Celý provozní scénář byl pak zapsán v notách. Představení obsluhovaly najaté korepetitorky z opery Národního divadla, které uměly hrát z not. Právě tento příklad kreativní invence je pro Laternu magiku příznačný a je v něm ona česká vlastnost přijít v nouzi s originálním řešením. Tento příklad považuji za nejgeniálnější cestu v humanizaci techniky. (…)

Každý nový projekt v Laterně přicházel i s novým technickým a technologickým řešením. Pro tehdejší Palác kultury, dnes Kongresové centrum, se připravovalo představení *Odysseus*. Byla to předvídavost pana profesora Svobody. Viděl v zahraničí mnoho muzikálových projektů, tak si uvědomil, že když stát postavil na Pankráci Palác kultury pro různé sjezdy, bude problém s jejich každodenním provozem. Přišel tedy s projektem na kulturní využití tohoto rozsáhlého komplexu. Objekt je situován k dálnici i k metru. Je zde rozsáhlé parkoviště i restaurace. Ostatně porevoluční éra slavných muzikálů v této budově jen dokazuje, co Laterna pro Prahu objevila. Jeviště tehdejšího sjezdového sálu, kam se scéna připravovala, mělo handicap v mělkém jevišti, které bylo postavené pouze pro umístění předsednické tribuny. Provaziště nad scénou bylo také velmi skromné. Pro přípravu nestačilo jeviště v domovské Adrii, a tak se pro zkušky adaptovalo zavřené kino Metro. Zde se zkoušela scénografie techniků i choreografie tanečníků. Finální pozadí scény na jevišti kongresového centra tvořila sedmipatrová lešenářská konstrukce. (…)

Zvuková stránka představení využila novou aparaturu sjezdového sálu. Veškerý zvuk byl na dvanáctistopém magnetofonu umístěném v režijní kabině, takže záznam byl na perforovaném 35mm magnetickém pásu. Zvukové reproduktory jsou instalovány nejen ve stropě a v portále, ale i ve stěnách a dokonce i v područkách mezi sedadly. (…) A tak, když se pouštěl zvuk mořského příboje, procházel jednotlivými sekcemi sedadel tam a zpět. Jedna ze zvukových stop byla namluvená známým televizním moderátorem panem Richardem Honzovičem. To byl další člověk, který nesměl do médií, a Laterna mu dala zakázku k namluvení časové osy představení. Všichni technici měli na uších sluchátka a pan Honzovič říkal: „Jedna, dva, tři…“, celé představení bylo takto počítané. Podle časové osy technici, kteří byli ve tmě na jevišti, věděli, že na konkrétní číslo musejí odjistit poklop a z něj se vynoří tanečnice. Tento způsob se na zkouškách ladil, aby byl přesný. Většina scénických triků Laterny magiky spočívala právě v překvapivém vystoupení živého herce z promítaného obrazu a jeho opětnému vstupu na projekční plátno.

V té době fungovala Československá vědecko-technická společnost, která šířila tiskoviny s novými technologickými poznatky. I já sám jsem se tou dobou zabýval tím, jak promítat na jevišti. Už se obje-

vovaly studie o ultrafialovém nebo infračerveném světle, kterým se zabýval hlavně Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky, VÚZORT.

Ve funkci šéfa provozu jsem měl na starosti připravovat i zahraniční zájezdy a turné, pro které byl velmi komplikovaný převoz nebo instalace naší techniky v hledišti. Tehdy se používaly projektory Meopta. To byly aparáty vyráběné pro běžná kina. Měly těžké litinové sokly. Kdykoliv jsme hráli v nějakém divadle, musely se vybourat dvě tři řady v hledišti, aby se tam vůbec dala postavit projekční kabina s těmito projektory a usměrňovači velkými jak lednice. U projektorů byly těžké lampové skříně, každá v sobě měla čtyřkilowattovou výbojku a velké zrcadlo. Synchron tří současně běžících projektorů zajišťovaly selzinové motory. Důležitý byl samotný start projekce. Šlo o sehranost promítačů, kteří při stisknutí spínače stejnoměrně pomáhali rozběhu dvacetikilovým cívkám s filmovým pásem. Na tomto grifu spočívalo, zda se filmy rozjedou synchronně, nebo zda budou o několik okének asynchronní. Pro zahraniční turné jsme proto ve spolupráci s tehdejší Kinotechnikou Praha připravovali odlehčený kinofilmový projektor. Dnes už jsou tyto analogové technologie archaické.

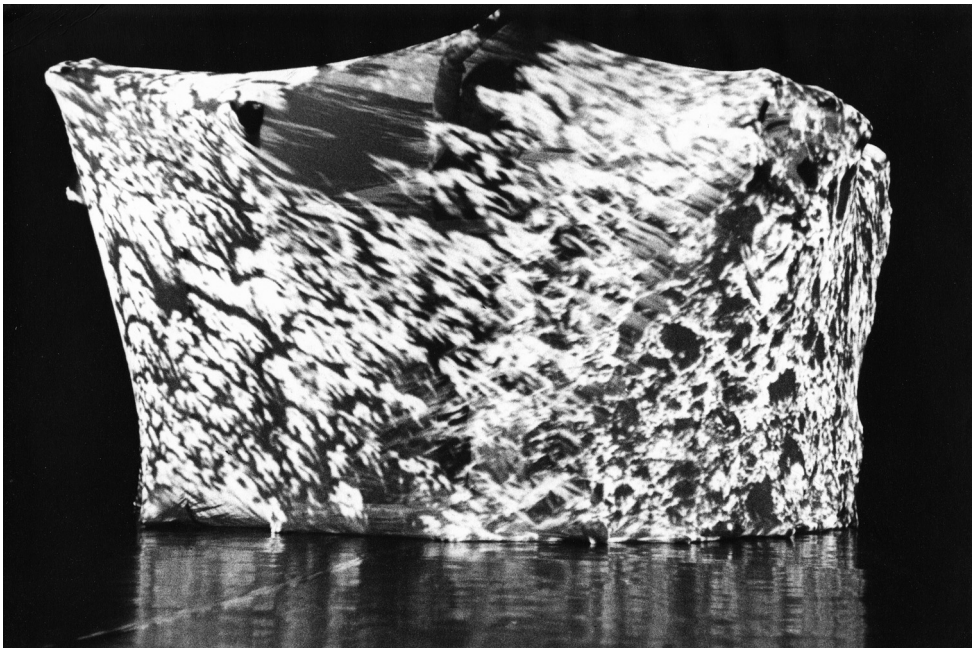
A jak probíhaly přípravy představení po umělecké stránce?

Je-li Laterna magika spojením divadla a filmu, měly přípravy nové inscenace obdobný klíč. Většina tvůrců byli filmaři, a tím se do přípravy dostal důkladnější filmařský postup. Základní scénář byl rozpracován do scénáře technického a ten obsahoval ještě další kolonku, kterou byla jevištní akce. Realizaci nového představení měla na starost tak jako u filmu produkce. Ta zajišťovala natáčení a ostatní filmařské technologie a zajišťovala také výrobu jevištní scénografie. Příprava taneční části se zkoušela separátně na jevišti. Pokud bylo vše připraveno, sešly se všechny složky na komplexních jevištních zkuškách. Zde teprve inscenátoři viděli vzájemný poměr jevištní akce s obrazovou složkou filmu. To je již princip divadla, kde je zapotřebí vše vidět v akci na jevišti. U stolu se to nevymyslí. Musíme si představit, že zkoušky s filmem znamenaly pracovat s klasickou filmovou surovinou. Obrazová část byla rozstříhána na jednotlivé smyčky, jako je tomu u dabingu. Film se musel založit do projektoru a pustit. Výměna znamenala znovu založit novou smyčku do mechaniky 35mm filmového projektoru. Kinofilm nelze zastavovat ani vracet. V tom tkvěla velká časová náročnost i pomalé tempo zkoušek. Po projetí celého programu následovala další fáze návratu k úpravám ve složce filmové i ve složce herecké. Přetáčela a přestříhávala se jednotlivá čísla, předělávala se scénografie, upravovala se choreografie. Zpravidla ještě nějaký čas i po premiéře docházelo k drobným úpravám a změnám. To byl důvod, proč byly inscenace Laterny magiky tak finančně náročné. Myslím, že na světě neexistoval jiný soubor, který by podobným způsobem pracoval.

Pamatuji se, že jsme hráli s Laternou magikou na zájezdě v bulharské Sofii. Přišli za námi delegáti z ministerstva kultury s bulharskou režisérkou, kterou naše představení okouzlilo a chtěla podobou věc realizovat. Vylíčil jsem jí celý postup přípravy a realizace takového titulu. Když zjistila, že musí zaplatit tři celovečerní filmy a k tomu jednu divadelní dekoraci, kostýmy do filmu a kostýmy na jeviště a pak teprve zkoordinovat celé představení, aby diváka okouzlilo, byla velmi překvapená. A tak v Bulharsku tehdy žádná další Laterna magika nevznikla.

Zaujalo mě, jak jste říkal, že ta představení byla velice náročná i pro technický personál. Probíhala nějaká školení nebo předávání know-how?

Na práci v Laterně nebyl žádný manuál. Je to jako doposud u filmu i u divadla. Musí vás ta práce inspirovat i bavit. Každý se v ní musí i tak trochu realizovat. U technických profesí byla požadavkem základní kvalifikační kritéria pro výkon povolání třeba v oboru elektro. To ostatní byl klasický tovaryš-



Inscenace *Orbis Pictus* (1986). Osobní archiv Vladimíra Soukenky

ský princip. Učíte se od kolegů při práci za pochodu. Když se někdo nový zaučoval, chodil na představení na náhledy. Pak už zastával svou práci ještě pod dohledem zkušeného kolegy. Každý pak sám pozná, zda má k takové práci vlohy, nebo nikoli. Konečně i ostatní kolegové musí usoudit, zda jej přijmou do party a je na něj spolehnutí. Musíme si uvědomit, že technický personál obsluhuje provoz každodenních představení. Jedná se tedy spíš o soustředění a cit pro rytmus.

Jinou věcí je příprava nového představení. K té produkce přizvala renomované odborníky a specialisty, kteří připravili řešení určené pro rutinní obsluhu. Je však pravdou, že si jevištní technika sama vyráběla některé prvky sama a byli zde zruční řemeslníci. Byla to samozřejmě doba, kdy se nenakupovalo v OBI, ale kutilové postavili všechno sami. To ostatně patřilo do onoho českého umu, který ve své době ohromoval svět.

A jak probíhaly zkoušky? Jak se takováto představní režírovala?

Systém zkoušek a tréninků řídil provozní režisér Ladislav Helge. Byl velice metodický člověk. Vypisoval denní fermany, obsazení zkoušek a vedl provozní stránku. Jeho ambicí bylo, aby každé představení vypadalo každý den úplně stejně, protože film jede, je natočený, má autorská práva, tak balet musí být také stejný a tanečníci musejí dopínat nárty úplně přesně. Proto byl v Laterně tvrdý režim dopoledních zkoušek. Od devíti ráno bylo rozcvičení, od desíti do dvanácti na jevišti zkoušky, kde se nacvičovala dílčí čísla z jednotlivých programů, která se večer hrála. Vždy tam byly alternace, každou figuru museli umět zatančit alespoň tři tanečníci. (…) Další dril pak spočíval v tom, že my jako vedoucí pracovníci jsme se střídali ve večerních dozorech na představeních. Pokud se objevily nějaké nedostatky, okamžitě se na to soustředily dopolední zkoušky. (…) Hodně se pracovalo se střihovými momenty, které musely sedět přesně. Za scénou ve tmě byli tanečníci, kteří čekali — do hudby bylo zakompono-

Inscenace *Vivisekce* (1987). Osobní archiv Vladimíra Soukenky. Foto Oldřich Pernica

vané cinknutí trianglu, které pro ně bylo znamením, že mají vyskočit na scénu. To vše se každé dopoledne trénovalo, byl to denní dril, aby měla jednotlivá představení dokonalou podobu. Laterna magika byla totiž specifická, že byla technická a vše spočívalo v přesném timingu na 24 oken za vteřinu — podle toho se řídilo, kdy musí akce proběhnout. Tanečníci byli zároveň trénováni v tom, že nesměli vynechat žádné gesto, které tam mělo být. (…)

Ještě jste nemluvil o inscenaci Orbis pictus, na které jste pracoval jako scénograf.

Orbis pictus byl jeden taneční večer ze dvou částí. Jedním z nich byl Schnittkeho houslový koncert, což je takové trápení houslí, velice dramatická hudba. Evald Schorm to komentoval tak, že je to, jako když člověku rvou střeva z těla. Choreografii připravovala Marcela Benoniová. Pro mě jako scénografa to bylo velice složité, protože ta inscenace neměla příběh ani scénář. Nevěděl jsem, jak to pojmout — u baletu by totiž scénograf neměl tanečníkům překážet kulisami. Kulisy mají vypovídat, ale když vypovídá tanec a pohyby tanečníků, jsou nadbytečné. (…) Po tom, co jsem viděl zkušky na baletním sále, kde tanečníci vyjadřovali pohybem atmosfétu hudby, mě napadlo flexibilní řešení. Použil jsem elastický materiál — z gumotextilní látky jsem nechal ušít velký kvádr, který tanečníci drželi, různě ho napínali, vstupovali do něj atp. Pak jsem již choreografce ukázal skici možných tvarů, do kterých je možné textil zformovat. Ze dvou stran se na jeviště promítaly černobílé struktury. Kostýmy a kvádr byly bílé, takže vlastně sloužily jako projekční plochy. Podle toho, jak tančili, na sebe tanečníci různě nabalovali kombinaci struktur v různém poměru, takže nakonec docházelo k harmonickému propojení obrazu, hudby a pohybu v jednom tanečním představení.

Inscenace *Vivisekce* (1987). Osobní archiv Vladimíra Soukenky. Foto Oldřich Pernica

A Vivisekce?

(…) Díky scénografii pro taneční večer mě pan profesor Svoboda svěřil scénografii velké celovečerní inscenace *Vivisekce*, kterou napsal a režíroval Antonín Máša. (…) *Vivisekce* byla činohra o ekologii, o tom, jak se chováme k přírodě i k sobě navzájem. Její součástí byly reportážní filmy. Hlavním prostředím bylo televizní studio, kde režisér prezentuje reportáž o zemědělci, jenž protestuje proti brutálním zásahům do přírody. Na jevišti byly tři televizní kamery, s třemi kameramany z České televize, a v režii byl televizní střihač. Navrhl jsem půlkruhovou panoramu, ve které se sčítaly obrazy ze tří kamer vedle sebe, takže to vypadalo jako panoramatický záběr. Panorama byla z přibližně metrových panelů, které se mohly otáčet do černé, otevřít se — postavy pak najednou stanuly jakoby v televizním studiu, kam mohly vyjíždět kamery. Na forbíně seděl štáb za režijním pultem. Režisér seděl zády k divákům a nad ním visela projekční plocha. V hledišti byl pověšený takzvaný eidophor (předchůdce datového projektoru půjčený z leteckého ústavu), který promítal záběry, jež se stříhaly živě z kamer na jevišti.

Divák sedící v hledišti divadla vidí scénu stále v „celkovém záběru". Použitím přímého přenosu kamer stojících na jevišti bylo možné zprostředkovat divákovi jinou optiku pohledu. Laterna tak umožnila na divadle realizovat princip transfokace a ukázat detail. Tento postup, který uplatnil Antonín Máša, měl předzvěst už v *Noční zkoušce* Evalda Schorma, kde však byly na jevišti pouze televizní monitory, na které se přenášely detaily — ale už zde Schorm režijně zapracoval vztah mezi velkým celkem a detailem (…).

Pokud jde o zmíněné projekty, například Vivisekce a Odysseus byly oba příklady velmi ambiciózních děl, v prvním případě z hlediska společenské kritiky, ve druhém z hlediska uměleckého. Zajímala by mě tedy

podoba vyjednávání v rámci kulturní politiky — jak ve smyslu ekonomickém, tak právě třeba uměleckém. Setkávali jste se přímo v praxi s vymezováním limitů?

Jako ředitele divadla a tehdy součásti Národního divadla se tato problematika týkala samotného profesora Svobody. Cosi o pozadí schvalování jednotlivých titulů na repertoár se dozvíme z televizního dokumentu o Laterně magice režiséra Petra Kaňky. Zde dramaturgyně divadla PhDr. Milena Honzíková líčí reakce stranických funkcionářů na uvedení jednotlivých představení.

Limity z materiálního hlediska jsme měli v běžném provozu divadla. Technika, s kterou pracovala Laterna magika, byla mnohdy závislá již na zahraničních součástkách a komponentech. Tyto věci se musely s velkým předstihem objednávat přes agendu Národního divadla, která je získavala zase prostřednictvím socialistických podniků zahraničního obchodu. Je pravdou, že Laterna magika ze svých zahraničních zájezdů přivážela devizy. Musela však dodržovat obecný postup a na zahraničním zájezdu jsme nemohli volně nakoupit ani žárovky do reflektorů.

A jak se v inscenacích odrážela zahraniční inspirace?

O zahraničních představeních jsme v 80. letech věděli v Československu velmi málo. Pouze pan profesor Svoboda se pohyboval mimo republiku a měl své impulzy a vzory. Jeho vizí bylo repertoárové divadlo, tedy scéna, která každý večer hraje jiný titul. Laterna magika jako ojedinělé médium musela hledat vlastní dramturgii. V tomto směru si počínala velmi sebevědomě a pouštěla se do neprobádaných vod. Po úspěšných pořadech ve formě revue bez jazykové bariéry od Expa 58 následovalo několik titulů určených pro zahraniční turné. Ve snaze překonat žánr efektní atrakce a posunout spojení divadla a filmu do umělecké roviny vyzkušela Laterna řadu cest. Od dětské pohádky po činoherní tituly až po čistě baletní produkce. Obecně lze konstatovat, že Laterna magika je ojedinělým scénickým médiem a tak jako český kubismus v architektuře nemá ve světě obdoby. Její více jak šedesátiletá existence dokazuje tvůrčí invenci českých divadelníků i nápaditost techniků. Je naopak zřejmé, že inscenační princip Laterny magiky ovlivnil média ve světě.

Jan Trnka

Rozhovor byl upravován a krácen z původního orálně-historického interview, uloženého ve sbírce Orální historie NFA.