Fotografové Národního divadla moravskoslezského od 90. let do současnosti



Teoretická diplomová práce

Michaela Bobková

Slezská univerzita v Opavě | Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě | Institut tvůrčí fotografie | Opava 2016

Fotografové Národního divadla moravskoslezského od 90. let do současnosti

Photographers National Moravian-Silesian Theatre from the 90s to today

Michaela Bobková

Teoretická diplomová práce

obor Tvůrčí fotografie
vedoucí práce Prof. Mgr. Jindřich Štreit dr. h. c.
oponent Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.

Slezská univerzita v Opavě | Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě | Institut tvůrčí fotografie | Opava 2016

Abstrakt

Ve své diplomové práci se krátce věnuji vývoji české divadelní fotografie, na kterou volně navazuje téma divadelních fotografů Národního divadla moravskoslezského do 90. let. Následující hlavní kapitola se zaměřuje na současné fotografy zmíněného ostravského divadla. Popisuje jejich vnímaní fotografie v rámci divadla, práci a problémy, s kterými se během fotografování setkávají. Součástí práce je také rozhovor s produkční marketingu Národního divadla moravskoslezského, ve kterém se dozvíme, jak je divadelní fotografie brána z pohledu marketingu. V samotném závěru je nastíněná stručná historie samotného divadla.

Klíčová slova
česká divadelní fotografie, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, plakát, marketing

Abstract

In my thesis I briefly deal with the development of Czech theater photography. This is loosely followed by the theme of theater photographers of National Moravian-Silesian Theater in the 90's. The main chapter focuses on present photographers of the mentioned Ostrava Theater. It describes their perception of photography in within theater, their work and problems they encounter during shooting. The thesis also includes an interview with the production manager of marketing of the National Moravian-Silesian Theater, which describes theater photographs from the perspective of marketing. In conclusion, a brief history of the theater itself is outlined.

Key words
Czech theater photography, National Moravian-Silesian Theater, Ostrava, poster, marketing

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2015/2016**

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Michaela BOBKOVÁ**
Osobní číslo:	**F140843**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Fotografové Národního divadla moravskoslezského od 90.let do současnosti**
Téma anglicky:	**T: Photographers National Moravian-Silesian Theathre from the 90s to today**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Ve své teoretické diplomové práci se budu v krátkosti zabývat historií české divadelní fotografie, současným fotografům Národního divadla moravskoslezského a v závěru představím stručné dějiny zmíněného divadla.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Štefanides Jiří, Ostravské činoherní divadlo v procesu transformace po listopadu 1989
časopis Československá fotografie
sborník Skleněné negativy ve fotografickém fondu divadelního oddělení: Karel Váňa a jeho snímky zachycující Národní divadlo v letech 1906-1928
Scheufler Pavel, Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918

Vedoucí diplomové práce: **Prof. Mgr. Jindřich ŠTREIT, dr. h. c.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **18. dubna 2016**
Termín odevzdání diplomové práce: **30. června 2016**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 21. dubna 2016

Poděkování

Děkuji Prof. Mgr. Jindřichu Štreitovi, dr. h. c., za ochotu, pomoc a spolupráci při zpracování této diplomové práce, za jeho cenné rady, připomínky a podněty. Velké díky patří také Radovanu Šťastnému, Martinu Popeláři, Petru Hrubeši a Kateřině Svobodové za jejich velkou ochotu a trpělivost.

Prohlašuji,
že jsem práci vypracovala samostatně a použil pouze uvedenou literaturu a internetové zdroje. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty v Opavě.

Michaela Bobková

OBSAH

ÚVOD 7
HISTORIE ČESKÉ DIVADELNÍ FOTOGRAFIE 9
FOTOGRAFOVÉ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO DO 90. LET 20
FOTOGRAFOVÉ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO OD 90. LET 25
JOSEF HRADIL 26
VOJTĚCH BARTEK 32
RADOVAN ŠŤASTNÝ 36
MARTIN POPELÁŘ 44
POROVNÁNÍ FOTOGRAFICKÉHO PŘÍSTUPU FOTOGRAFŮ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO 53
VYUŽITÍ DIVADELNÍ FOTOGRAFIE V RÁMCI PROPAGACE 63
STRUČNÁ HISTORIE NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO 78
ZÁVĚR 87
JMENÝ REJSTŘÍK 88
SEZNAM LITERATURY 93

ÚVOD

Po pětadvaceti letech kapitalistického režimu se Ostrava chytila dynamického rozvoje kultury a začala svou pozornost směřovat k divadlu. *„Začátkem osmdesátých let se ideologickým tajemníkem Krajského výboru KSČ stal RSDr. Ladislav Brumek a zanedlouho se v jeho „dramaturgii" začaly objevovat ideologicky vzorové inscenace."*[1] Takováto míra ideologie neměla srovnání s okolními městy a soubory pomalu upadaly do depresí. Z tohoto temného stavu je vysvobodilo angažmá Jana Kačera.

Na komorní scéně zřízené v rámci Loutkového divadla uvedl Jan Kačer inscenaci Hrabalova díla Hlučná samota (1984). Hru po půl roce postihl zákaz. Hned čtyřikrát se módní vlny ideologických bariér chytilo i Divadlo Petra Bezruče. *„Inscenátoři a herci náhle pocítí něco jako tvůrčí slepotu: pro jakého diváka a co vlastně budeme nyní hrát?"*[2] Pro české divadlo nebyla tato situace žádnou novinkou. Podíváme-li se do historie, prošli si divadelníci hned třemi zkouškami, a to v roce 1918, 1945 a v neposlední řadě v roce 1989, kdy se sami aktivně podíleli na svržení totalitního systému. Cenzura upadla v zapomnění, uvolnil se dramatický plán ve prospěch doposud zakázaných autorů, ale hlediště zůstala prázdná a divadlům hrozil zánik. *„Nástup tzv. normalizace byl v Ostravě dovršen v roce 1971 stažením mnoha ideologicky závadných inscenací a nemilosrdnými změnami na rozhodujících pozicích. Ředitel tehdejšího státního Státního divadla Ostrava Vladislav Hamšík byl nahrazen z hlediska divadelního naprosto nekompetentním stranickým funkcionářem Zdeňkem Starým, který v čele divadla stál až do konce roku 1988. Dlouhý seznam zakázaných dramatiků, obnovení cenzury a autocenzura vedly v prvních letech k ochromení progresivních tvůrčích koncepcí, které se zejména v dramaturgii oboru ostravských činoher uplatnily v šedesátých letech. K dalšímu přitvrzení ideologického dohledu došlo v Ostravě po Chartě 77. V roce 1980 byla všechna zdejší divadla sloučena do jednoho kolosu, Státního divadla Ostrava, které od té doby tvořilo šest souborů. Oficiálně k tomu došlo z ekonomických důvodů, skutečným cílem však byla snadnější ideologická kontrola dramaturgie a podřízení menších scén záměrům Státního divadla."*[3]

1 ŠTEFANIDES, JIŘÍ. OSTRAVSKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO V PROCESU TRANSFORMACE PO LISTOPADU 1989. THEATRALIA. 2015, 18(1), 12. DOI: 10.5817/TY2015-1-1.

2 ŠTEFANIDES, JIŘÍ. OSTRAVSKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO V PROCESU TRANSFORMACE PO LISTOPADU 1989. THEATRALIA. 2015, 18(1), 12. DOI: 10.5817/TY2015-1-1.

3 ŠTEFANIDES, JIŘÍ. OSTRAVSKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO V PROCESU TRANSFORMACE PO LISTOPADU 1989. THEATRALIA. 2015, 18(1), 12. DOI: 10.5817/TY2015-1-1.

Státní divadlo Ostrava se začalo tříštit již v roce 1990, kdy se osamostatnilo Divadlo loutek a vzápětí následovalo Divadlo Petra Bezruče. Herci si uvědomovali, že mají před sebou dalšího nelehkého soupeře – televizi, která formou obrazovky dostala divadelní hry do obývacích pokojů mnoha domácností. Ostravské divadlo postupně povolalo do boje trojici režisérů: Radovana Lipuse, Juraje Deáka a Marka Pivovara, kteří za pomoci Borise Viana, Friedricha Schillera, Carla Goldoniho a dalších, přetáhli televizní diváky do hlediště Divadla Jiřího Myrona. Ostravská scéna udělala velké rozhodnutí, když se rozhodla uvést světové muzikály, kdy popové hvězdy nahradili zpívající činoherci. *„Lze říci, že činohra nyní už Národního divadla moravskoslezského (staronový název od roku 1995) prošla hrozivou výměnou publika čestně a poměrně rychle. Zdá se, že komunikaci s hledištěm postupně obnovila během tří, nejvíce čtyř porevolučních sezon, pak už sledujeme plynulý tvůrčí vzestup… Došlo k tomu také proto, že nové inscenační týmy našly v ostravské činohře skvěle připravený herecký soubor se vzácnou flexibilitou. Dokázal realizovat velká historická plátna i moderní muzikály, akceptoval klasickou i současnou dramatiku, vyrovnal se s velkým jevištěm i s komorními prostory.“*[4]

Uzavření dolů, demografické ustálení obyvatel, rozvoj vysokých škol, budování kulturně vzdělané střední třídy, podpora ze strany města… Ostrava si nastavila zrcadlo – divadelní zrcadlo, díky kterému se divadelní život vymanil z pout, a soubory začaly realizovat svá představení také ve veřejném prostoru.

K divadlu jako takovému neodmyslitelně patří také fotografie. Ani v této oblasti Ostrava nezůstala pozadu a vychovala řadu výborných divadelních fotografů. Ve své diplomové práci se budu zabývat krátce historií české divadelní fotografie, která následně naváže na hlavní téma – fotografové Národního divadla moravskoslezského od 90. let do současnosti, a v závěru této práce se seznámíme s historií ostravského Národního divadla moravskoslezského.

4 ŠTEFANIDES, JIŘÍ. OSTRAVSKÉ ČINOHERNÍ DIVADLO V PROCESU TRANSFORMACE PO LISTOPADU 1989. THEATRALIA. 2015, 18(1), 12. DOI: 10.5817/TY2015-1-1.

HISTORIE ČESKÉ DIVADELNÍ FOTOGRAFIE

Divadelní fotografie a fotografie divadla není zdaleka totéž. V prvním případě hovoříme o dokumentární, reportážní a reklamní fotografii. Snímky jsou určeny výhradně pro potřeby divadla. V případě druhém jde o obrazové vyjádření tématu s širším dopadem.

„Hledání smyslu jevištního záznamu provází divadlo mnohem dříve, než byla vynalezena fotografie. Vypjatost dramatických scén i pestrost kostýmů přitahovala už četné malíře, ať šlo například o Delacroixe nebo našeho Karla Purkyně a mnohé další. Většina jich však tehdy hledala v divadle účinnou metaforu života a odvolávala se tedy spíše na vrcholný, všeobecně známý dramatický výjev, než aby důsledně propracovávala jeho reálnou, jevišti odpovídající tvář. Malíři zachycovali to, co bylo z divadla věčné. Pomíjivost aktérů jim beznadějně unikala."[5]

Malba byla postupem času vytlačena a na scénu se dostala již zmíněná divadelní fotografie, která jako specifický druh umění dokázala zachytit nejen samotnou atmosféru her, ale také zaznamenala tehdejší kostýmy, scénografii a v neposlední řadě herce samotné. V 1. třetině 20. století divadelní fotografie navázala na ateliérové snímky herců v kostýmech před namalovaným pozadím doplněné o rekvizity. Dnes již nedokážeme s jistotou určit, jestli kostýmy, divadelní masky a rekvizity byly opravdu ve hře použity. *„Od přelomu 20. století se snažili ateliéroví fotografové o momentky herců a lidí kolem divadla, nikoli však při představení nebo zkoušce na něj."*[6]

Daguerrotypista **Bedřich Anděl** ve svém pražském ateliéru 23. dubna 1864 nafotografoval několik kostýmovaných postav ze slavnostního průvodu k oslavě 300. výročí narození Williama Shakespeara. V kostýmech z jednotlivých shakespearových děl nebyli oděni herci, nýbrž osobnosti jako například Miroslav Tyrš nebo sochař Josef Heideberg. Dalšími fotografy, kteří zachycovali postavy v kostýmech, byli například **Emanuel Dítě**, který stejně jako Anděl vytvořil portréty ze shakespearových slavností v Novoměstském divadle.

5 ŠERYCH, JIŘÍ. DIVADELNÍ FOTOGRAFIE ZA JEVIŠTĚM. ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. 1982, 33(8), 356.

6 HANUŠ, JORDÁN. SKLENĚNÉ NEGATIVY VE FOTOGRAFICKÉM FONDU DIVADELNÍHO ODDĚLENÍ. KAREL VÁŇA A JEHO SNÍMKY ZACHYCUJÍCÍ NÁRODNÍ DIVADLO V LETECH 1906 – 1928.

Tento soubor se stal Dítětovým nejvýznamnějším dílem. Nejznámější portrétní fotograf v Království českém Jan Langhans vydával několik svých reprodukovaných sérií herců a hereček v časopisech. Jan Maloch zachytil na svých daguerrotypiích kostýmové osobnosti z plesu umělců v roce 1848. V ateliéru **Karla Malocha** vznikaly portréty mnoha herců, které byly pravidelně reprodukovány například v Divadelních listech. O portrétistovi **Janu Mulači**, který se původně vyučil jako malíř porcelánu, můžeme s nadsázkou říci, že se jedná o českou verzi Nadara. *„Jeho ateliér v zahradě Ovocné ulice č. p. 15 se stal dostaveníčkem všech českých umělců literárních, výtvarných i herců, byl jakýmsi uměleckým salonem.“*[7] Věhlas tohoto fotografa potvrzují i četné doklady v dobovém tisku, kdy Divadelní listy z roku 1880 opakovaně uveřejňovaly inzeráty, ve kterých odkazovaly na Mulačův ateliér a jeho podobizny členů královského zemského divadla. Významným, mimořádně talentovaným fotografem a uznávaným portrétistou zaměřeným na vyšší společenskou vrstvu byl **Otto Schlosser**, který portrétoval kromě modelek a hvězd filmového plátna také divadelní herce. Na zahradní umělecký salon Jana Mulače navázal fotograf **Jan Tomáš**, který umělce (včetně divadelníků) nejen portrétoval, ale také tvořil nahrávky pěvců Národního divadla na fonografické válečky. Jan Tomáš byl vynikající retušér s citem pro komponování.

8. října 1892 se **Alfréd Baštýř** jako první pokusil o nafotografování představení divadelní hry přímo na jevišti. V jeho zájmu byla inscenace Imre Madácha Tragédie člověka na prknech pražského Národního divadla. Dr. Baštýři se během derniéry podařila 10 vteřinová expozice z lože, při které získal obraz nebes se všemi anděly. Stereografické snímky se však doposud nepodařilo nalézt. Informace o tomto fotografickém počinu přinesl článek ve Fotografickém věstníku.

Za nejplodnějšího amatérského fotografa zachycujícího divadelní prostředí můžeme bezpochyby označit Karla Váňu. Na více než 6 324, převážně skleněných, negativech můžeme vidět herce, operní pěvce, tanečníky, sólisty, inspicienty, režiséry a ostatní zaměstnance divadla. V prvním desetiletí 20. století nebylo ještě obvyklé, aby fotograf zachycoval divadelníky v kostýmech, maskách, natož v samotném zákulisí. Karel Váňa herce stavěl a autorsky fotografoval na svých oblíbených místech v budově Národního divadla,

7 MULAČOVI. SCHEUFLER, PAVEL. OSOBNOSTI FOTOGRAFIE V ČESKÝCH ZEMÍCH DO ROKU 1918. PRAHA: AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE (NAKLADATELSTVÍ AMU), 2013, S. 240. ISBN 978-80-7331-112-4.

a to i bez kostýmů, pouze v civilním oděvu. Nejčastější kulisou jeho fotografií bylo předsálí Národního divadla. Portrétovaným nedával šanci na přípravu, díky tomu výsledné fotografie působí velmi autenticky. Karel Váňa byl rovněž sběratelem, který zachránil fotografie podávající divadelní výpověď o půl stolení nazpět. *„S vlastními snímky členů ND začal v roce svého nástupu jako člena činohry. Chtěl zachytit umělce své generace, a to jak na kopiích ateliérových snímků, tak vlastních autorských.“*[8] Na fotografiích Karla Váňi můžeme zaznamenat postupný vývoj od aranžovaných strnulých pozic až po snímky snažící se zachytit hercův výraz. Plátno přehozené přes nábytek nebo zavěšené jako školní mapa, stíny, strnulé pózy, teatrální výraz, výřez po kolena, přímý pohled nebo profil. Takto Váňa své kolegy zachycoval v letech 1907 až 1908. Ve 30. letech 20. století nastala „revoluce“ v technice. Fotoaparáty byly opatřeny světelnějšími objektivy, což umožnilo fotografům fotit na kratší časy a zachytit tak herce přímo v akci, na jevišti. Ve Váňově archívu nechybí ani fotografie zachycující pracovníky divadla tvořící například kulisy jevištní scény nebo portréty herců mimo divadlo, tedy snímky v soukromí jejich bytu nebo na společných výletech. Díky těmto „zákulisním“ snímkům se dostal také do tisku. „Největším nedostatkem Váňovy techniky byly pouze celkové záběry, absence detailu.“[9] Aranžované statické portréty v ateliéru v druhé polovině 60. letech 19. století vystřídaly fotografie bez rekvizit, pouze s draperií či antickým sloupkem. V 70. letech 19. století se do popředí dostává malované pozadí, které vytváří iluzi divadelní kulisy, množstvím doplňků a kašírovanými rekvizitami – důraz je tedy kladen na oděv, rekvizity a pozadí. Fotografie začaly vznikat na objednávku samotných herců – tyto fotografie se následně staly oblíbeným sběratelským artefaktem. Snímky byly kopírovány ve velkém a nabízeny prostřednictvím katalogů. Začátkem 20. století vznikají fotografie přímo v divadle – vznikají podstatně citlivější fotografické materiály. Objevuje se expresivní, dynamická kompozice. Tato skladba obrazu byla typická například pro **Miroslava Háka**. Jako první divadelní fotograf v pravém slova smyslu je uváděn **Karel Drbohlav**. Prvním divadelním fotografem, který získal věhlas i v zahraničí, byl **Jaromír Svoboda**. Mnohem známější nám jsou snímky **Josefa Koudelky**, který od 60. let pracoval pro časopis Divadlo a pět let zaznamenával pražské Divadlo za branou. Zcela unikátní soubor fotografií z olomouckého divadla vytvořil **Jindřich Štreit**. Hledáček svého fotoaparátu zaměřil na herce z pohledu sociologického a vytvořil tak jedinečné zákulisní záběry,

8 HANUŠ, JORDÁN. SKLENĚNÉ NEGATIVY VE FOTOGRAFICKÉM FONDU DIVADELNÍHO ODDĚLENÍ. KAREL VÁŇA A JEHO SNÍMKY ZACHYCUJÍCÍ NÁRODNÍ DIVADLO V LETECH 1906 – 1928. SBORNÍK NÁRODNÍHO MUZEA V PRAZE. 2014, 68(3 – 4), 27

9 HANUŠ, JORDÁN. SKLENĚNÉ NEGATIVY VE FOTOGRAFICKÉM FONDU DIVADELNÍHO ODDĚLENÍ. KAREL VÁŇA A JEHO SNÍMKY ZACHYCUJÍCÍ NÁRODNÍ DIVADLO V LETECH 1906 – 1928. SBORNÍK NÁRODNÍHO MUZEA V PRAZE. 2014, 68(3 – 4), 33.

kdy se z aktérů her stávají opět obyčejní lidé se starostmi běžného života. *„Jedním z jeho nejpůsobivějších snímků je záběr baletky po představení. Dávno z ní spadlo všechno pozlátko jeviště, v jejím obličeji se zračí únava a smutek, nohy s pomačkanými střevíci má nataženy na stůl, na punčoše je vidět díra. Je to drsná a snad až drastická fotografie.“*[10] Podobný přístup jako Štreit měl i člen opavské činohry SDZN **Emanuel Křenek**, který byl příležitostným fotografem tohoto divadla: *„Je to téma, jehož šíře začíná u nalíčení hercovy tváře a může končit v labyrintu zákulisí. Jde o atraktivní prostředí světa slz a veselí, fyzické a psychické potěchy i dřiny…“*[11] Nejvěrnějším divadelním fotografem je **Jaroslav Krejčí**, který je právem označován za zakladatele moderní české divadelní fotografie. Inscenace fotografoval už od prvních zkoušek. Využíval výrazný kontrast a zrnitost. Fotografové si začali všímat konkrétních inscenací a jejich herců, museli se naučit obsáhnout a vybrat správné dramatické situace, vnímat scénář, scénografii a v neposlední řadě respektovat režiséra. Individuální přístup k fotografování divadla nemá však jednoduchou cestu. V roce 1982 se k této problematice vyjádří Jiří Šerych v článku Divadelní fotografie za jevištěm, uveřejněném v časopise Československá fotografie *„Divadelní fotograf musí potlačit expanzi své osobnosti. Jeho posláním je zprostředkovat jiné umění, než je to jeho. Míra podřízení, jakého je schopen a s nímž umí interpretovat objekt, na který se má soustředit, z něhož teprve dělá osobnost a jeho práce může být teprve pak posuzována měřítky, která ostatně obdobně fungují i v jiných oblastech fotografického umění.“*[12] Fotograf se musí podřídit stylu hry a prosadit svou osobnost na materiálu, který je již poznamenán osobností jiného umělce. **Josef Ptáček** v rozhovoru pro časopis Československá fotografie uvedl: *„Problematika divadelní fotografie je složitá. Fotografuje se totiž skutečnost už jednou stylizovaná. I v divadelní fotografii platí pravidlo: čím kvalitnější předloha, tím intenzivnější práce fotografa.“*[13] Divadlo je tedy samo o sobě velmi inspirativní, ale na druhou stranu také velmi svazující. Fotograf je „brzděn“ požadavky a výsledné fotografie jsou službou divadlu. Funkce snímků je v první řadě užitná, informativní a až v poslední řadě hraje úlohu estetickou. Propagační snímky, jak už název napovídá, mají úlohu reklamní. Dokumentární fotografie slouží divadlu jako záznam momentů z her, kostýmů či scénografie. Vlastní umělecký přístup má prostor pouze jako volný autorův soubor, který je zcela nezávislý na potřebách divadla. *„Někdy je fotograf vlastně přítěží, neboť na zkouškách ruší. Řada herců je v jeho přítomnosti nesvá, někdy i režisér.“*[14]

10 BIRGUS, VLADIMÍR. JINDŘICH ŠTREIT: MLADÁ FOTOGRAFIE. ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. 1978, 29(6), 276. ISSN 0009-0549.

11 MOUCHA, JOSEF. FOTOGRAFIE A DIVADLO. ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. 1983, 34(12), 542. ISSN 0009-0549.

12 ŠERYCH, JIŘÍ. DIVADELNÍ FOTOGRAFIE ZA JEVIŠTĚM. ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. 1982, 33(8), 356.

13 MOUCHA, JOSEF. FOTOGRAFIE A DIVADLO. ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. 1983, 34(12), 543. ISSN 0009-0549.

14 MOUCHA, JOSEF. FOTOGRAFIE A DIVADLO. ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. 1983, 34(12), 543. ISSN 0009-0549.



01



02



03

Bedřich Anděl

01 Shakespearovské slavnosti, sochař Josef Heidelberg st. v kostýmu z nezjištěné hry, kolorovaná vizitka, duben 1864

Emanuel Dítě

02 Biela Stehlíková v kostýmu Porcie z Kupce benátského a Josef Šesták jako Richard z Yorku v Richardu III.

03 Uzenář Uggi v kostýmu Falstaffa z Jindřicha IV., vizitky duben 1864



04



05



06



07



08



09



10



11



12

Jan Langhans

04 Herečka Anna Sedláčková v v roli Vévodkyně (de Vigny: Strach má velké oči), 11. 1. 1921
05 Herečka Anna Sedláčková v kostýmu Líza Doolittlová (Shaw: Pygmalion), 13. 12. 1913
06 Herečka Anna Sedláčková jako Vévoda zákupský (Rostand: Orlík), 20. 8. 1920
07 Herečka Hana Benoniová v kostýmu Maryša (bratři Mrštíkové : Maryša), 7. 12. 1898
08 Herečka Maria Bogucká, nedatováno
09 Barytonista Bohumil Benoni, nedatováno
10 Davegi, 11.08.1897
11 Barytonista Otakar Chmela, v kostýmu Kurwenal (Wagner-Tristan a Isolda), 5. 11. 1913
12 Herečka Laura Želenská, 13. 9. 1913



13



14



15

Karel Maloch
13 Herečka Marie Hübnerová, kabinetka, 1900 –1902
Jan Mulač
14 Scéna z baletu Excelsior, Národní divadlo, 1885
Jan Tomáš
15 Herec Jindřich Mošna v roli Piskálka ve Snu noci svatojánské, 1884



16



17



18



19



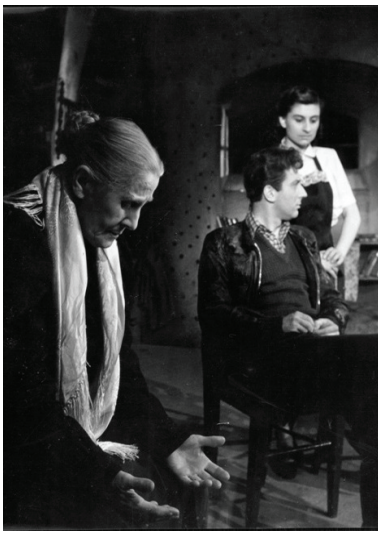
20

Karel Váňa

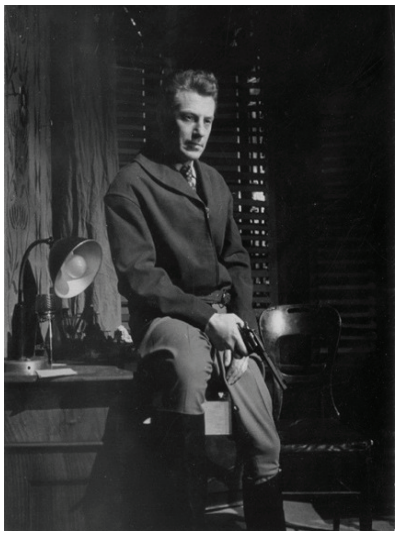
16 Karel Váňa v roli Starého vodníka v baletu Labutí jezero
17 Kopie snímku inspicienta Viktora Roubala
18 Fotografie pěvkyně Marie Panznerová v typickém prostředí
19 Korepetitor ND Rudolfa Chmelíčka
20 Akce, scéna a kostýmy



21



22



23



24



25



26



27

Miroslav Hák

21 Herečka Otýlie Benišková v roli Matky, Armádní umělecké divadlo, 1953

22 Hráze mezi námi, Armádní umělecké divadlo, 1954

23 Herec Gustav Heverle v roli Kornela (Matka), Armádní umělecké divadlo, 1953

Karel Drbohlav

24 Herečka Zdenka Černá jako Karpovna (Chudá nevěsta), AMU DAMU Disk – divadelní studio Praha, 1952

25 Scénografie hry Káťa Kabanová, Velká opera, 1947

26 Herci Nina Jiránková a Jan Cmíral (Kolébka), Městská divadla pražská, Praha, 1951

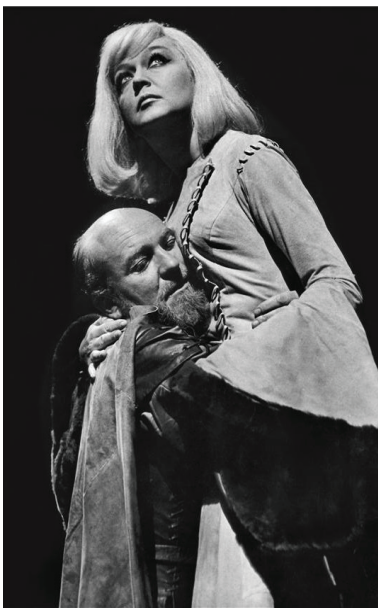
27 Inscenace Sokyně, Vesnické divadlo, 1957



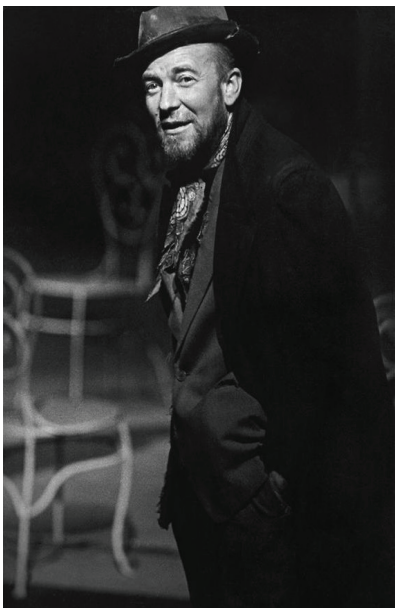
28



29



30



31

Jaromír Svoboda

28 Herci František Němec jako Hamlet, Miroslav Macháček a Jana Březinová, Hamlet, Národní divadlo, 13. 4. 1982

29 Herci Jana Březinová jako Johanka a Miroslav Macháček v roli Hebble Tysona, Dáma není k pálení, Národní divadlo, 14. 2. 1970

30 Herečka Blanka Bohdanová jako Lady Macbethová a Miroslav Macháček jako Macbeth (Macbeth), Národní divadlo, 4. 6. 1969

31 Herec Miroslav Macháček v roli Hadráře (Bláznivá ze Chaillot), Národní divadlo, 25. 11. 1966



32



33



34



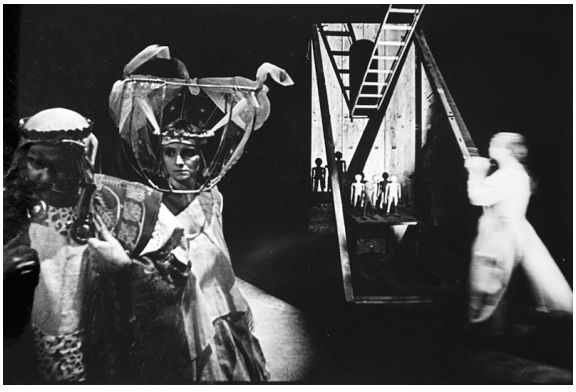
35



36



37



38

Jindřich Štreit
32 Olomoucké divadlo Oldřicha Stibora
Josef Koudelka
33 Divadlo za branou
34 Divadlo za branou
Emanuel Křenek
35 Jolanta, Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého, 1975
36 Lucerna, Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého, 1965
Jaroslav Krejčí
37 Čaj, Divadelní spolek Orfeus – Krytové divadlo, 1999
Josef Ptáček
38 Královna Dagmar, Východočeské loutkové divadlo Drak, 1988

FOTOGRAFOVÉ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO DO 90. LET

Za dobu existence Národního divadla moravskoslezského se na pozici fotografa vystřídalo několik osobností, které se více či méně zapsali do podvědomí nejen divadelních nadšenců. Do 90. let objektiv k jevišti a tvářím jednotlivých herců směřovala **Jarmila Podbierová**, která fotografovala převážně počátky divadla. Nejvýraznější fotografickou osobností tehdejšího Státního divadla v Ostravě (dnes Národní divadlo moravskoslezské) byl **František Krasl**, kterého k divadlu přivedlo setkání s tehdejším ředitelem Státního divadla Ostrava, Miloslavem Holubem. František Krasl v té době pracoval v komunálním podniku, ve kterém fotil co se dalo. Holub rozeznal Kraslův talent a přemluvil ho, aby nastoupil jako divadelní fotograf. Zprvu měl ve svém hledáčku pouze portréty herců, ale postupem času se zaměřil také na scénu a divadelní představení všech souborů (činohra, opera, balet, opereta), což zanechalo divadelnímu archívu nepřeberné množství negativů s fotografiemi rozdělenými po jednotlivých inscenacích. Známé osobnosti si ho postupem času začaly samy vyhledávat a jezdily za ním z celé republiky. Ve funkci stálého divadelního fotografa vydržel dlouhých 23 let (15. 8. 1954 – 30. 6. 1977), do fotografického důchodu vstoupil 1. 7. 1977 a do 15. 5. 1981 fotografuje už jen pouze jako host. František Krasl byl pro svůj fotografický um vyhledáván mnoha divadelními režiséry. O spolupráci ho žádala i ostatní divadla, což dokazovalo, jak byl v oblasti fotografie ceněnou osobností. Krasl nebyl „svázán" požadavky divadla, a tak mohl tvořit snímky vyjadřující zaujetí danou hrou. Jeho velkou výhodou byl také dobrý, snad až „intimní" vztah s členy souborů. Herce znal po všech jejich stránkách, což se vepsalo do dokonalosti jeho portrétů, které zprvu byly velmi civilní, ale i v těchto snímcích je jistá lyrika a Krasl je tak právem nazývám básníkem fotografie. *„Poměrně dobře je tato stránka Kraslovy tvorby patrná na portrétu Ladislava Boháče. Vyhraněné rysy a přísná ústa svého času velmi populárního herce se v portrétu neztratily. Ba co víc: zdá se, že například přísná linka jeho úst je ještě výraznější a není v ní ani kousek náznaku úsměvu, či jenom laskavějšího zvednutí koutů. Přesto portrét s pohledem doleva mimo objektiv je měkce zasněný. A jako v jiných raných snímcích tu Krasl zachytil onen zvláštní lesk v oku, který není jiskrou, ale ani zábleskem.*

Není popsatelný slovy, je a zůstává plně jen výtvarným uměleckým prvkem jeho portrétů.“[1] Velmi ceněné jsou také jeho portréty skladatelů a hudebníků: *„V řadě případů pracoval autor při své kompoziční práci s prvky ryze geometrických tvarů. Dva půlkruhy jsou základem kompozice detailního portrétu skladatele Václava Trojana. Violoncelista Černý je komponován na dvojici přímek, které vytváří na tmavém pozadí reflex hmatníku a smyčce. V obou jmenovaných případech však rozhodující roli hraje další důležitý prvek portrétu – ruka. Ta je jedním z aktivních činitelů na ploše portrétu."*[2] Kraslovým snímkům se nedá upřít technická řemeslnost, do detailu promyšlená stylizace a cit pro dramatickou konfrontaci světel a stínů. Budeme-li pátrat pouze ve Virtuální studovně (Databáze a online služby Divadelního ústavu) s vyjímkou jedné fotografie z inscenace Ferda Mravenec Těšínského divadla Český Těšín, najdeme jen Kraslovy černobílé snímky zpracovanané na kinofilm převážně o citlivosti 27 DIN. O Kraslovi víme, že se učil v pražských ateliérech. Své vědomosti se rozhodl rozšířit také studiem v Minichově a Berlíně, kde se jako jeden z prvních Čechoslováků naučil řemeslnému zpracování barevné fotografie, což nám dokazuje archív Národního divadla moravskoslezského. Jak už bylo v tehdejší době zvykem, filmy i fotografie si sám vyvolával a zvětšoval. 26. 1. 2012 byla v Galerii Opera Františku Kraslovi uspořádána výstava jeho nejen divadelních fotografií. Kurátorem výstavy byl současný fotograf Národního divadla moravskoslezského Martin Popelář, který k výstavě a osobnosti Františka Krasla pro rozhovor České televizi v rámci Událostí v regionu dodal: *„Byl opravdu jedním z prvních, kteří používali barevnou fotografii v divadle. Odmítl tehdejší formu, kdy ta divadelní fotografie byla hodně statická, vnesl do toho dynamiku. Nechtěl jen přikrášlovat. Šlo mu o to, aby zanechal v těch fotografiích nějakou stopu."* Ředitel Národního divadla moravskoslezského Jiří Nekvasil k tomu dodává: *„Byla to v celém českém kontextu významná fotografická osobnost. A musíme si také uvědomit, že od poloviny 50. let až do 80. let to byla jediná šance archivování. Je to obrovský dokument.* Jak již bylo uvedeno, Kraslovy fotografie zanechaly divadelnímu světu rozsáhlý archív. František Krasl fotografoval každou premiéru, což v době analogové fotografie znamenalo v jeho případě zpracovat sto i více negativů. Tehdejší vedoucí archívu Národního divadla moravskoslezského Karolína Pečenková dodává: *„Archvív byl systematicky uspořádaný. Měl nádherné negativy, papírové fotografie, popis, náhledy. Dodnes se jeho systémem řazení archivování řídíme."* Některé soubory svých fotografií vydal knižně.

K nejvýznamnějším publikacím patří Ostrava barevná – vydaná roku 1963 nebo Richard III. z roku 1966. Po Františku Kraslovi převzali pomyslné fotografické otěže **Vladimír Dvořák** a **Vlasta Pavelková**.



39

František Krasl
39 Herci Alice Kvasnicová a Albert Janíček v incenaci Bachčisarajská fontána, Státní divadlo Ostrava, 1972

15 ŠER, KAREL. UMĚNÍ PORTRÉTU FRANTIŠKA KRASLA. OSTRAVA: CHAGALL OSTRAVA, 1994, S. 17.
16 ŠER, KAREL. UMĚNÍ PORTRÉTU FRANTIŠKA KRASLA. OSTRAVA: CHAGALL OSTRAVA, 1994, S. 17.

41



40







42 **43**

František Krasl
40 Herečka Milena Ostatnická v roli Minehaha (Hiawatha), Státní divadlo Ostrava, 1974
41 Inscenace Sen noci svatojánské, Státní divadlo Ostrava, 1957
42 Herečka Jiřina Froňková v roli Puka (Sen noci svatojánské), Státní divadlo Ostrava, 1957
43 Inscenace Lazebník sevillský, Státní divadlo Ostrava, 1958



44



45



46



47



48



49



50

Jarmila Podbierová

44 Inscenace Jan Roháč, Státní divadlo Ostrava, 1953

45 Herečka Ludmila Dvořáková v roli Nastaši (Čarodějka), Státní divadlo Ostrava, 1953

Vladimír Dvořák

46 Inscenace Ešelon, Státní divadlo Ostrava. 1977

47 Herečka Eva Kinclová v roli Šárky (Šárka), Státní divadlo Ostrava, 1978

48 Heci Jan Vlasák a Zdeněk Žák v incenaci Rváč, Státní divadlo Ostrava, 1979

Vlasta Pavelková

49 Herci Vladimír Čapka, Luboš Ondráček, Vítězslav Kryške a Norbert Lichý v inscenaci Barabáš, Státní divadlo Ostrava, 1990

50 Inscenace Papoušek Pája, Státní divadlo Ostrava – Loutková scéna, 1989



Fotografové Národního divadla moravskoslezského od 90. let

JOSEF HRADIL

* 29. 12. 1948, Velké Losiny

Prvním zástupcem divadelní fotografie 90. let spojené s Národním divadlem moravskoslezským je **Josef Hradil**. Tento rodák z Velkých Losin byl zaměstnancem divadla od 1. 9. 1980 do 31. 12. 1997. Na rozdíl od Františka Krasla, který vystudoval fotografické školy v Mnichově a Berlíně, si Hradil vystačil s výtvarnou fotografií na tehdy uznávané Lidové konzervatoři v Ostravě kde ho fotografickému umu vedl uznávaný Bořek Sousedík. V letech 1986, 1990 a 1994 získal na Trienále divadelní fotografie v jugoslávském Novém Sadu čestné uznání za své snímky z divadelního prostředí. Od sloučení Divadla Petra Bezruče, Divadla Loutek a Státního divadla v Ostravě až po jejich znovu rozdělení, ke kterému došlo po roce 1990, fotografoval pro všechny tato ostravská divadla. Stačilo málo a Hradil by vůbec zaměstnancem divadla nebyl. Do konkurzu na volné místo fotografa se přihlásil na poslední chvíli: *„Kolem frajeři, já z Oder, slámu v botách, bez ambicí uspět. Ale protože jsem už měl nějakou zkušenost s amatérským divadlem, fotil jsem, jak nejlíp jsem dovedl,“* uvedl Hradil 4. 1. 1999 v rozhovoru pro Moravskoslezský den, Ostrava. S vypůjčenými fotoaparáty značky Flexaret a Pentacon ve velké konkurenci „spolubojovníků“ uspěl. Na jednu stranu výhra, na stranu druhou nelehká úloha v podobě převzetí „žezla“ po vynikajícím předchůdci Františkovi Kraslovi, který razil metodu „skoč do vody a plav.“ Krasl se svým nástupcem nafotografoval dvě inscenace a pak ho nechal bojovat s pomyslnými vlnami divadelní fotografie. Jeho fotografickým debutem v tehdejším Státním divadle Ostrava byla inscenace Jana Schmida Třináct vůní v režii Jana Kačera. Hradil nebyl ve světě divadelní fotografie žádným nováčkem, měl již zkušenosti s focením amatérského divadla, a tak sám po hlavě skočil do zachycení her loutkových i operních. Státní divadlo Ostrava čítalo tři scény s šesti uměleckými soubory – Státní divadlo Ostrava, Divadlo Petra Bezruče a Divadlo loutek, což obnášelo až třicet premiér za rok. Od samého začátku si pochvaloval spolupráci s režiséry, kteří ho nechávali fotografovat tak, jak potřeboval nebo ho sami navedli na svou představu. Sám se považoval také za diváka, což ho za některými „obrazy“ vedlo více než za jinými a dokázal tak ohodnotit nejen scénografii, ale i sílu obsahu, což se odráželo v jeho pracích. Sám tyto chvíle popsal tak, že tehdy dělal

opravdu volnou tvorbu, kterou si dokázal prosadit. Při vzniku nové hry měl pro její zachycení k dispozici tři generální zkoušky. Divadelní scéna byla a stále je velmi rychle proměnitelná a režisér scénu mnohdy pozměňuje za pochodu a k dokonalosti se mnohdy dotvoří právě až na třetí generální zkoušce. Teprve tehdy Hradil dostal „požehnání" k zmáčknutí spouště. Zanechal čtení scénáře a razil názor, že fotografovat zkoušky má smysl jen tehdy, hostuje-li v divadle významný režisér či herec. Zachycení takzvaných pracovních záběrů mělo své opodstatnění a nebylo na místě je opomenout. Tento druh snímků našel místo například v programu vydaném k dané hře. Odevzdávaný počet snímků se lišil druhem fotografovaného divadelního žánru. Hradil, stejně jako dnešní fotografové, musel myslet na pokrytí požadavků propagace, tisku a divadelního archívu. Výsledný soubor obsahoval celkový pohled na inscenaci, scénografii, dramatické momenty, detaily tváří herců a kostýmů. Během výpravné opery byl schopen nafotografovat i 220 svitkových negativů rozměru 6x6, pro komorní inscenaci si vystačil přibližně se sto záběry. Propagační oddělení má přísné požadavky na kvalitu fotografie, která má jít takzvaně do světa a být vystavena kritickému oku veřejnosti. Oproti Kraslovi si Hradil s těmito nahranými fotografiemi „nerozuměl" a snímky dělal přímo z akce. Pohyboval se na jevišti, mezi herci. Jiná situace nastává při opeře a baletu, kdy není možné ignorovat spolupráci s choreografem a vynechat aranžované snímky při kterých tanečníci dotáhnout pózu k dokonalosti. Vzhledem k tomu, že v této době byla součástí divadla také scéna loutková, aranžovaná fotografie vznikala i v tomto žánru a to z důvodu kombinace světla a prostoru. Jak již napovídala informace o použitém svitkovém materiálu, Josef Hradil fotografoval na fotoaparát značky Pentacon, který se ovšem vyznačuje velkou poruchovostí závěrky a proto měl Hradil v záloze i kinofilmový fotoaparát, který občas využíval pro zachycení činoherních inscenací. Sám Hradil uvedl: *„V divadle se fotograf pohybuje stále na hraně, musí být co nejméně nápadný, nemůže používat blesk ani fotoaparát s klasickou spouští."* Jeho snímky se vyznačovaly velkou expresivností, reportážností a zachycením jedinečného okamžiku herce v akci. Hradil uvádí: *„Fotografovat divadelní inscenace patří k nejtěžším disciplínám. V omezených světelných podmínkách, musíte vždy dokonale vystihnout atmosféru inscenace, ať už jde o činohru, balet, operu nebo operetu.* " Cítil-li se Josef Hradil divadelní tvorbou svázán, vynahradil si tento pocit volnou tvorbou, při které na sebe nechal působit realitu a intuitivnost okamžiku. Jeho autorská tvorba spadá do oblasti aktu, modelingu, portrétu a reklamní fotografie. Ve chvíli, kdy se Josef Hradil stal fotografem extérním, začal fotografovat různé cykly zaměřující se například na tanec,

nudisty, ženský portrét a již zmíněný akt. Hradilovy divadelní fotografie byly skoro v pravidelných intervalech tištěny v Ostravském večerníku. Pro čtenáře byly tyto fotografie snadno čitelné. Právě na jednoduchosti postavil Hradil svou divadelní tvorbu. Při zachycování her myslel na to, že fotografie není jen pro archivní, ale i propagační účely. Vznikly tak na první pohled srozumitelné obrázky, které dokázaly navodit tu správnou divadelní atmosféru. Josef Hradil považuje divadlo a herce za svou drogu. Naprosto podlehl divadelní atmosféře. Zcela otevřeně uváděl, že fotografování divadla je velká dřina a to nejen po stránce technické, ale také lidské – vztahové. Josef Hradil vystavil už spoustu svých fotografických cyklů, avšak nikdy jsme se nedočkali výstavy jeho divadelních snímků, a to z jednoho prostého důvodu – jeho práce byly denodenně k vidění v tisku a divadelních vývěskách.



51



52



53



54

Josef Hradil

51 Herci Dalibor Hrda a Eva Dřízgová v inscenaci Armida, Státní divadlo Ostrava, 1991
52 Herci Eva Dřízgová, Miroslav Urbánek a Jiří Kubík v inscenaci Armida, Státní divadlo Ostrava, 1991
53 Herečka Dagmar Hodačová v roli Carmen (Carmen), Státní divadlo Ostrava, 1989
54 Tanečníci Libuše Kuklová a Libor Bernklau (Giselle), Státní divadlo Ostrava, 1984



55



56



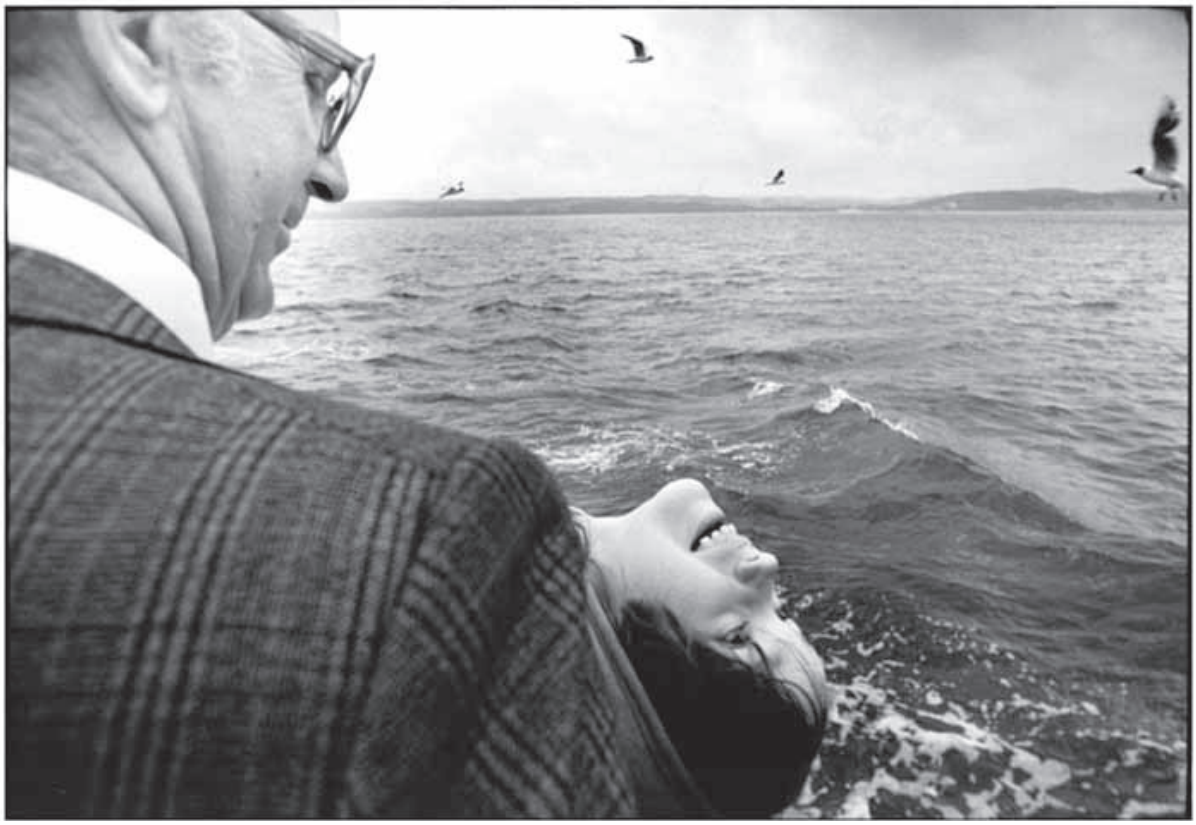
57

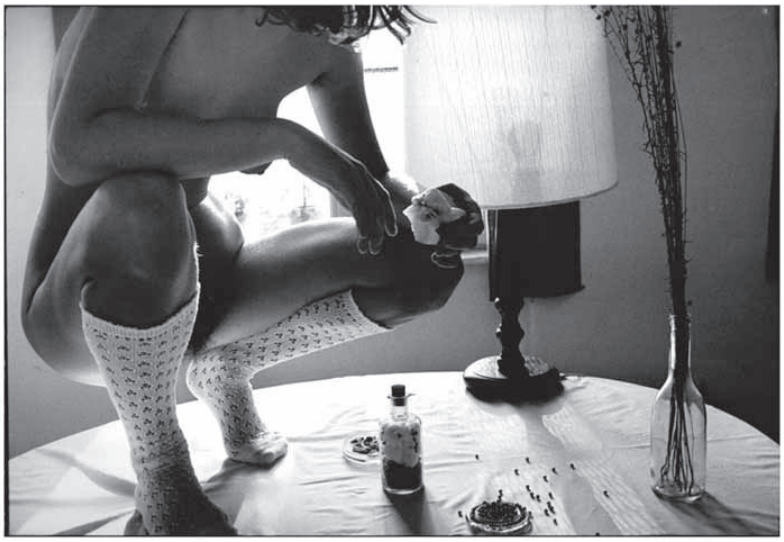


58

Josef Hradil

55 Herci David Viktora a Alexandra Gasnárková v inscenaci Humble Boy, Národní divadlo moravskoslezské, 2000
56 Herečka Mitsuko Mori v roli Čo-Čo-San (Madam Butterfly), Národní divadlo moravskoslezské, 2003
57 Inscenace Matka, Národní divadlo moravskoslezské, 2007
58 Inscenace Kouzelník z Lublinu, Národní divadlo moravskoslezské, 2003







VOJTĚCH BARTEK

* 19. 10. 1942, Frýdek-Místek
† 10. 03. 2013, Velká Polom

Výraznou osobností uniformního divadelního prostředí byl bezesporu **Vojtěch Bartek**. Zpoza hledištních sedadel vykukoval klobouk, který byl jeho neodmyslitelnou součástí stejně jako jeho osobitý slovník. Původní profesí horník, později fotograf, grafický designér a pedagog. V Galerii Opera, která je součástí Národního divadla moravskoslezského, organizačně a mnohdy i kurátorsky zajišťoval pravidelné fotografické výstavy. Ve své volné fotografické tvorbě se zaměřoval na ekologické téma v krajině a dokumentární projekt zachycující obyvatele Ostravska, Hlučínska a Zlínska, v jeho fotografickém zájmu bylo také téma dítěte. Reportážní portréty hutníků a havířů vyměnil kolem roku 2001 za prkna, která znamenají svět. Své dokumentární oko zaměřil na operní inscenaci Kníže Igor. Bartkovy fotografie zachycující operní prostředí nebyly zakázkou pro divadlo, ale tvořil je zcela dobrovolně. Tato "dobrovolnost" mu dávala prostor vytvářet fotografie takzvaně po svém a nebyl svázán požadavky ředitele divadla. Nezajímaly ho zákulisní scenérie, ale samotný zrod hry. Na svých fotografiích zachycoval kontakt herců s režisérem, spolupráci dirigenta s hudebníky, komunikaci herců s choreografem nebo organizaci komparzu. Pod jeho rukama tak vznikl podrobný záznam inscenace od prvních zkoušek až k premiéře. Martin Popelář se během svého nástupu do Národního divadla moravskoslezského s touto nepřehlédnutelnou ostravskou osobností potkával, a tak jsem si nemohla v našem povídání o divadelní fotografii odpustit otázku týkající se názoru na tohoto fotografického „horníka“. *„V divadle jsem ho až tolik nezažil – potkávali jsme se plus mínus rok. Vojta byl specifický, měl jsem ho rád jako člověka, jeho přístup v mnoha směrech byl fajn, ale jak on byl celý hrrr, tak byl takový i ve fotce. Dělal to tak trochu po hornicku, ale musím říct, že z něho občas vypadla fotka, která byla výborná. Nevím, jak to dělal, protože vzhledem k tomu jak to dělal, tak jsem u něho viděl fotky, které opravdu seděly – byly dobré. Objevovaly se opravdu skvělé fotografie.“* V roce 2007 vystavil Vojtěch Bartek v rámci Evropských dnů opery v ostravském domě knihy Librex své divadelní fotografie nazvané Opera

v Ostravě. V rozhovoru s Romanou Kubicovou z Českého rozhlasu uvedl: *„Fotil jsem činoherní divadlo, hlavně pražská divadla, která hostovala v Ostravě – moc jsem měl oblíbený Činoherní klub nebo Semafor, ale také pantomimu a pana Fialku. Ten mě trošičku zasvětil do toho, co mám fotit, protože tenkrát jsem to fotil při takzvaných živých představeních. Pan kolega Štreit vytvořil obrazový dokument, vyšlo to i knižně, o Státní opeře v Praze, a i když je z našeho kraje a spolupracuje tady na všech možných úsecích, tak jaksi zapomněl, že v Ostravě je taky opera, tak jsem – tak trošičku na truc – začal fotit právě zmíněnou operu, i když jsem ji nikdy předtím nedělal. Musím se přiznat, měl jsem z opery strach – fotograficky. Ale nakonec mi byly nabídnuty některé opery, tak jsem si vybral od Boronina – Kníže Igora, jako první operu, kterou jsem fotografoval v Ostravě. Fotím opery pouze v Ostravě. Vybírám si podle režiséra, podle scénografa a dirigenta. Já neberu každou operu. Myslím si, že se orientuji natolik, abych si vybral režiséry, kteří mají nápady a kteří neodvádějí pouze svou profesionální práci, ale dávají tomu něco navíc – a v Ostravě jsou. To samé dirigenti. Jsou zajímaví svým nastudováním, které není koncertní, ale je opravdu operní. Samozřejmě je pro mě důležitá i scéna, i když já fotím na zkouškách bez scény, ale to dotváří tu operu. Práce režiséra s herci je pro mě to, co fotografuji. Fotogeničnost u mě nehraje roli. Pro mě hraje důležitou roli herecký projev. Mám samozřejmě oblíbené interprety, ale to na fotografování nemá vůbec vliv, ale oni jsou oblíbení proto, že jsou špičkoví – jenom proto, že jsou dobří.“*

Novou generaci fotografů Národního divadla Moravskoslezského zastupují dva současní fotografové – **Radovan Šťastný** a **Martin Popelář**.



Vojtěch Bartek
59 Spor aneb Dotyky a spojení, Národní divadlo moravskoslezské, 2009



60



60



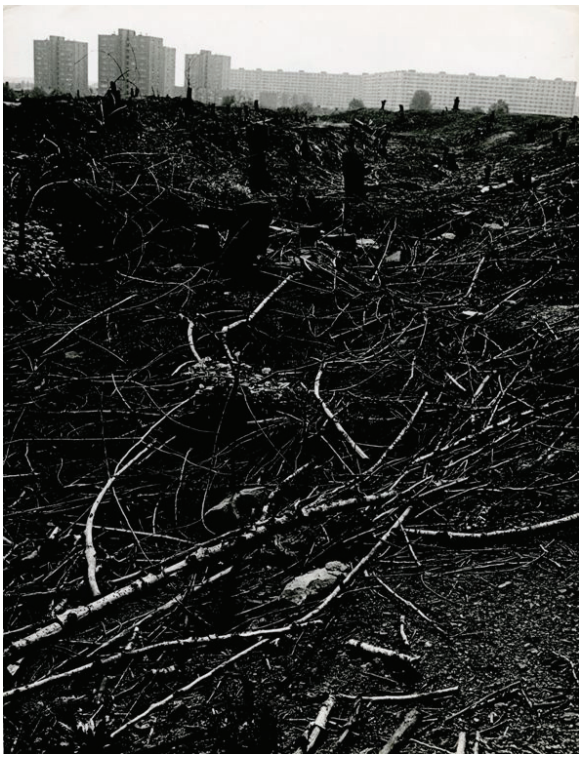
62



63

Vojtěch Bartek

60 Inscenace Mamzelle Nitouche, Národní divadlo moravskoslezské, 2010
61 Inscenace Requiem, Národní divadlo moravskoslezské, 2009
62 Inscenace L´italiana in Algeri (Italka v Alžíru), Národní divadlo moravskoslezské, 2010
63 Inscenace L´italiana in Algeri (Italka v Alžíru), Národní divadlo moravskoslezské, 2010









Vojtěch Bartek
Ukázka volné tvorby
Konec přírody – Začátek léta I – Poruba (1972), Kluk v lese (1971), Hořící země (1973), Žena v šálu (1982)

RADOVAN ŠŤASTNÝ

* 04. 11. 1973, Krnov

Radovan Šťastný se fotografování v divadle věnuje již přes dvacet let. První kontakt s fotografií mu zprostředkoval jeho kamarád a učitel Ivan Titor, který Radovana „pasoval“ do role výtvarného poradce u fotografa. Pro Národní divadlo moravskoslezské pracuje jako externí fotograf přibližně šest až sedm let. Jeho prvním domovským divadlem bylo Divadlo Petra Bezruče, které ho naučilo kontaktnímu přístupu k fotografování a oblíbil si tak chození s herci po jevišti. V Národním divadle moravskoslezském je přístup k zachycení inscenace zcela odlišný: *„Stávající pan ředitel vyžaduje focení, které je dlouhým sklem – teleobjektivem – z hlediště.“* Což sám Šťastný považuje za ne zcela správný krok, hlavně při fotografování činohry, kterému se v divadle věnuje. *„Pro dokumentování scénografie je tento přístup dobrý, ale k tomu by mělo být fotografování na jevišti, což je striktně zakázáno.“* Divadelní fotograf by měl být empatický, měl by mít cit pro zachycení divadelní situace, exprese a emoce, které jsou v každém žánru jiné – vynecháme-li ze série fotografií tak důležitý prvek, kterým je právě detail, jen těžko komplexně zachytíme charakter dané hry a emoce nepřeneseme plně k potencionálnímu divákovi. Velkou výhodou Radovana Šťastného v přístupu k fotografování je jeho dlouhodobá práce s analogovou fotografií. *„Divadlo jsem fotografoval analogově daleko déle než digitálně. Výhody digitální fotografie jsou přesně dané. Člověk nemusí hledět na to, jestli zmáčkne nebo ne, není ničím omezený. Deset let jsem divadlo fotil na kinofilm. Já naopak vidím výhody v tom, že jsem si prošel tím analogovým začátkem, protože zdaleka nepotřebuju toho tolik nafotit, protože člověk do sebe dostal zkušenost, cit pro danou situaci, takže teď mě baví, když fotím a vedle mě stojí člověk, který to tam střílí jak z kulometu a pak teprve musí něco vybrat a mně stačí z těch dvaceti záběrů jeden.“* Jistě ještě dnes můžeme říci, že pro divadelní prostředí je zcela působivější fotografie vzniklá cestou mokrého procesu. Má v sobě větší esprit, je výtvarnější, i díky zrnu, které nastane při použití vysoce citlivého materiálu. *„Pro běžný provoz divadla, které chrlí jedno představení za druhým a potřebuje herce fotit pořád dokola, je analogová tvorba zcela nemožná.“* V době používání analogových materiálů byla většina snímků pořízena v černobílé škále, barva se objevovala jen

výjimečně. Dnes nám digitální fotoaparáty dávají možnost volnosti a můžeme si tak sami rozhodnout, jestli výsledné fotografie necháme barevné nebo je převedeme do černobílé varianty, Radovan Šťastný k tomuto tématu dodává: *„Zrovna u činohry jsou hry, kdy scéna je natolik barevná a zajímavá, že převod do černobílé škály by byl škoda. Jsou hry, ve kterých jde opravdu o intimní interakci postav a tam by stálo za to, vrátit se k černobílé variantě, která naopak jde opravdu jen po výrazu a zase to tady nikoho nenapadá – nevidím to tady. Barva má tu nectnost, že odhaluje téměř všechno. Byť je obraz černobílý, tak častokrát je mnohem barevnější než ta barevná. Když se podíváme kolem, tak určitě nebudeme dlouho vybírat a sáhneme po fotografiích černobílých, protože na barevné bych se nevydržel dlouho dívat – je to jako, kdybych přišel do cukrárny a dal si tam dva větrníky a ten třetí už nedám, protože toho cukru budu mít tolik…“* Národní divadlo moravskoslezské najelo na trend „německého divadla“ a převzalo od nich bohužel i ne zcela šťastné vnímání výsledné fotografie. Radovan Šťastný, kumštýř černobílé fotografie, tak vůbec nedostává prostor pro realizaci svého citlivého přístupu a Národní divadlo moravskoslezské přichází o množství pozoruhodných fotografií, které by zajisté zaujaly nejednoho náhodného kolemjdoucího, který okem zavadí o „propagační“ vitrínku divadla. Jak je to tedy se zpětnou reakcí na odevzdané fotografie? *„Mám zpětnou vazbu jen od herců, a tam si myslím, že by byli radši, kdyby se šlo více právě po tvářích, po té expresi, než po celcích a scénografii. Ten tlak ze strany scénografů a režisérů je tak velký, že dneska se tady v divadle vyžaduje právě tento přístup. To srdce toho divadla (hry) se odehrává vždycky v nějaké interakci, což mě nesmírně baví – vyžaduje to od člověka daleko aktivnější přístup a hledání kompozice.“* Na základě požadavků divadla, musí fotograf věrně zachytit podobu scénografie, takže se nepouští do žádných výrazných posunů. Naopak se snaží fotografie doladit tak, aby se přiblížil co nejvíce k dané realitě barev. V tomto okamžiku mě osobně napadne, že by se klasický přístup k divadelní fotografii mohl uplatnit alespoň pro propagační stylizovanou fotografii. *„Určitě by se tento přístup dal využít, ale všechny tyhle věci v běžném provozu divadla se dělají pod časovým tlakem – berou vám to doslova z ruky, takže si to dost dobře dnes už nedovedu představit. To všechno o čem se bavíme, jsou procesy, které trvají v řádech hodin. Než se člověk dopracuje k tomu, že to může aspoň někde naskenovat a dál s tím pracovat.“* V dnešní době se nabízí myšlenka využití videa jako propagačního materiálu. Měl by roli filmaře zastoupit fotograf a je vůbec pro lidi větším lákadlem právě video? *„Obojí má své místo a je stejně důležité. Nicméně fotografie je pro diváka zkratkovitější a tudíž pro mě jednodušší v použití.*

Kromě toho, že fotím, tak občas dělám režii a točím klipy. Píšu si scénáře, takže umím uvažovat v následných záběrech tak, jak jdou za sebou. Nicméně spojovat obě věci dohromady – v tu chvíli mi přijde opravdu nešťastné. Pokud má jeden člověk zároveň točit i fotit, je to naprosto jiný způsob uvažování a přístup k dané věci. Každá věc chce svůj přístup, a jakmile se začnou prolínat, tak dochází k inflaci obou řemesel a stane se z toho takový prefabrikát, který sice odevzdám – on nějak poslouží, ale v podstatě tu kumštýřskou hodnotu nemůže mít ani jedna z těch věcí.“ Výsledný výběr čítá dvacet až třicet fotografií a z těch si divadlo vybere snímky pro propagaci dané hry. *„Samozřejmě už vím, co po mě chtějí, nejsem tam první den, takže člověk do výběru zařadí různé věci – od těch, které bych chtěl spíše já až po ty, o kterých vím, že chce právě divadlo.“* Vzhledem k vytrácejícímu se autorskému přístupu a nástupu nového trendu v podobě odevzdávání desítek záběrů převážně ve formě celků mě zajímá, jaký je nebo by měl být ideální vztah fotograf – režisér – produkční a marketing. Měla by zde proběhnout jakási společná interakce a uvědomění si, co vlastně chceme na fotografiích zachytit? *„Je to ideální stav, je to dobré, ale nestává se to. V divadle jsem brán jako někdo, kdo tam něco nafotí a zmizí. Kdysi jsem cítil, že k tomu divadlu patřím daleko více než teď.“* Uvědomím-li si, s jakými smluvními podmínkami fotograf pracuje, napadá mě myšlenka, že fotograf z této rovnice poněkud vypadává a je jakýmsi cizím článkem, namísto plnohodnotného člena souboru. *„Chodím na čtené zkoušky, pak se zkouší na zkušebně, takže já tu věc vlastně znám už když jdu na jeviště, ale musím říct, že skoro mám radši, když fotím „z první“, tedy když nemám možnost danou věc vidět. Vyhovuje mi to daleko více, protože jsem soustředěnější, nevím kde, co bude následovat, a nemám možnost opakování. Je to pocit, jako bych se vracel do těch počátků, kdy jsem fotil s kinofilmem – vím, že na to mám jeden moment a už to nezopakuju. Paradoxně je tak soustředěnost daleko větší a výsledem mnohdy lepší.“* Člověk (fotograf) by měl bezesporu tíhnout k osobní výpovědi. Jistým druhem unifikace se z nás (fotografů) stává jakési záznamové médium – lidé kolem nás toto cítí a odráží se to i na žebříčku hierarchie – fotografové už nejsou umělci, ale jsou pouhými dělníky. *„Dochází pak k tomu, že fotografa v divadle už dnes nikdo nebere tak jako před mnoha lety, kdy fotograf byl persona.“* Fotograf tak zůstává uvězněn v „útrobách“ hlediště se svým teleobjektivem. Chce-li během fotografování inscenace aspoň trochu pozměnit úhel záběru, jeho jedinou možností je přesunutí se na balkon a fotit tak z nadhledu. Pohyb po jevišti a využití tak širokoúhlého ohniska nepřichází v úvahu. Narazíme-li na již zmiňovaný

problém s pohybem fotografa po jevišti, tak si musíme uvědomit ještě jednu zásadní věc: jeviště divadla Jiřího Myrona a Antonína Dvořáka k tomuto pohybu není vůbec přizpůsobené. Je třeba rozlišit velikost jeviště v malém (komorním) divadle a jeviště v divadle Národním. Tvar a okolní prostor velkého jeviště nás nutí „schovat" se na stranu, abychom nepřekáželi režisérovi a nenarušovali tak průběh zkoušky. Úskočným manévrem na stranu se nám do hledáčku dostane herec z profilu, což ve výsledku není nijak atraktivní záběr. Zároveň se nám „otevře" doposud utajené zákoutí jeviště, které bude na snímcích působit rušivě. *„Problémů při fotografování na divadle je spousta. Většinou špatně nasvícená scéna a tím nemyslím málo, ale prostě špatně. Jsou tam brutální místa, která jsou přepálená… Mohl bych toho jmenovat spoustu, ale člověk si s tím musí umět poradit. Spíše je pak problém v tom, že dodám fotku, která je zaznamenána s tou světelnou chybou a někdo mi řekne, že je to špatná fotka – že tam je třeba přepálený obličej nebo něco jiného – já tam ale nejsem od toho, abych scénu nasvěcoval. To je právě ten paradox, že po tobě chtějí zaznamenat celky a zároveň si s těmi celky neumí poradit, takže když zaznamenáš jejich chyby, tak se všichni dívají po tobě, že děláš divné fotky. Zrovna tady v divadle dělají osvětlovače lidi, kteří nejsou kumštýři, nemají vidění. Měl by to dělat člověk, který aspoň trochu inklinuje ke kumštu a aspoň je schopen vzít do ruky kameru a něco točit, aby viděl, co to světlo dělá. Jsou dvě věci: scéna nějak vypadá – barevně – když si tam sednu a vnímám to jako divák. Druhá věc je, když se to snažím zaznamenat – to světlo, které vnímá oko, ne často stačí k tomu, aby ten záznam byl takový, jaký má být."* Dle slov Radovana Šťastného je svoboda k přístupu fotografování divadelního prostředí v Čechách daleko větší. *„Vždycky, když je to divadlo státní (Národní), tak tam se jde cestou německých divadel – jde se po scénografii a fotografie se bere jako jeden velký obraz, na kterém se něco děje a je úplně jedno, jestli je ta figurka na jevišti malinká… V Rakousku je to stejně hrůzostrašné jako u nás, tak si říkám, že vím, odkud vítr vane."* Po nástupu do Národního divadla moravskoslezského se Radovan Šťastný při fotografování potkával s Josefem Hradilem: *„K panu Hradilovi, bez ohledu na to, že to běžně nedělám, bych nějaké výhrady měl, protože jsem měl trošku jiné představy o divadelní fotce, než byla jeho práce, nicméně tady byla celá řada lidí, kteří byli šikovní a historicky dělali dobré fotky. Dokonce si pamatuji například Havlíčka, který fotil u Bezručů – dělal krásné černobílé věci a na tom jsem se v podstatě učil. To bylo to, co mě hrozně bavilo, směr, kde jsem se chtěl někdy ocitnout. Obdivoval jsem, jak velkou zvětšeninu může udělat – tak ostře, s jemným zrnem. To já jsem tohle tehdy nedokázal a myslel jsem si, že je to nějaký čaroděj."*

Jak již bylo v úvodu napsáno, Radovan Šťastný se ve vodách divadelní fotografie pohybuje přes dvacet let. Většinu z nás napadne, jestli spolupracuje s herci divadelního souboru i ve volné tvorbě nebo jestli si zdařilé fotografie z jednotlivých inscenací třídí a upravuje například pro případnou výstavu. *„Divadelní fotografie nevystavuji. A co se týče vystavování divadelních fotek samotných? Vnímám to tak, že bývalo zvykem, že se v divadle divadelní fotky vystavovaly a byly k vidění, což dneska trošku mizí, ale snad se tento přístup zase objeví. Ve volné tvorbě dělám aranžovanou fotku, vymýšlím si různé situace, které si pak zrežíruju a nafotím. Těch známostí využívám – republika je tak maličká, že když potřebuju někoho zajímavého, tak s ním rád spolupracuju, když on má čas. Spolupracovat se známými lidmi je spíše blbost. Už dneska bych to skoro nedělal, protože většinou jakkoliv je ten obličej nějak známý, tak naruší obraz natolik, že lidi nejdou vůbec po obsahu, ale jdou jenom po té tváři. Byť jsem se to vždy snažil fotit tak, aby to ostatní lidi zaujalo, pobavilo nebo mu udělalo dobře na duši bez ohledu na to, že to bude tady v okolní kotlině tří sta kilometrů někdo strašně známý nebo takzvaná superstar, která se přejetím Rozvadova stane neznámá.“* Abychom se ještě vrátili zpět k „pracovní“ divadelní fotografii – Radovan Šťastný spolupracoval s Národním divadlem moravskoslezským také na tvorbě divadelních plakátů. Je zde ruka autorova volnější? *„Musím říct, že v Komorní scéně Aréna mám nebo prozatím jsem měl absolutně volnou ruku a až na nějaké výjimky, kdy byl nějaký konkrétní požadavek – představa režiséra – kterou jsem se víceméně snažil splnit. Ale vždycky, když je konkrétní představa, tak je spíše na škodu věci, protože zadavatel už má obraz vytvořený a nikdy tento obraz neuděláš – uděláš vždycky svůj a člověk, pro kterého plakát tvoříš je pak nějak nespokojený s tím, že jsi neudělal obraz jeho. Je to jen přiblížení se jeho představě, ale málokdy to může vyjít dobře. Pro Národní divadlo moravskoslezské plakáty nedělám už dlouho.“* Během každé práce se občas vyskytne nějaká zajímavá situace a mě zajímá, jestli i v divadle Radovan Šťastný zažil situaci, která mu přišla nějakým způsobem zajímavá, ale byla natolik „intimní“, že se rozhodl ji nezachytit: *„Nezažil jsem to na divadle, zažil jsem to s Filipem Topolem a Psíma vojákama. Povedla se mi jedna jediná fotka po které mě vykázal z koncertu – nechtěl, abych fotil a nechtěl být focen – měl nad sebou takové zvláštní světlo skoro jakoby ho něco osvítilo, byl jsem moc rád, že se mi tento snímek povedl. Musím upozornit, že jsem to fotil na film teda! Dlouhá léta visel v ostravském klubu Parník, ale nevím jestli bych ho tam ještě našel.“* Šťastný dále dodává: *„Vnímejme emoce, které se dějí v obrazech, a nevnímejme*

emoce, které se dějí všude kolem, protože těch je spousta a zraňují. Když to člověk nepokazí, ale naopak, když tu věc, kterou má zaznamenat, zaznamená a možná o trošku povýší nějakým svým vhledem, přístupem a citlivostí pro tu situaci. Kdy krom toho, že zaznamená to, co by zaznamenal každý, tak tam přijde situace, kterou stihne zaznamenat a je pozorný. Jsem velmi pokorný ve focení v divadle a jestliže chci dělat umění, tak vím, že v divadle není prostor pro můj kumšt, ale je to prostor pro mou pozornost a pro to, abych pracoval – to se tam ode mě požaduje. Nikdo po mě nechce, abych vymýšlel a byl tam velmi kreativní – to jsem už pochopil. Ale není to špatně, já divadlu slouží, vyhovuje mi to a dělám to rád. Kreativní pak můžu být někde jinde…"



64



65



66

Radovan Šťastný
64 Inscenace Amadeus, Národní divadlo moravskoslezské, 2010
65 Inscenace Dokrod Faustus, Národní divadlo moravskoslezské, 2015
66 Inscenace Amadeus, Národní divadlo moravskoslezské, 2010



67



68



69



70

Radovan Šťasný

67 Inscenace Deník mého otce aneb Příběh, Národní divadlo moravskoslezské, 2016
68 Inscenace Válka s mloky, Národní divadlo moravskoslezské, 2009
69 Inscenace Divadelní komedie, Národní divadlo moravskoslezské, 2009
70 Inscenace Rozhovory s astronauty, Národní divadlo moravskoslezské, 2015















Radovan Šťastný
Ukázka volné tvorby
Ba-letka, Rychlé kafe, Pozdě v blocích,Lolita, Mírná nejistota pasažera Lišky, Moderní doba, Venčení miláčka

MARTIN POPELÁŘ

* 29. 07. 1971, Ostrava

Martin Popelář je externím fotografem Národního divadla moravsko-slezského od podzimu roku 2011. Hledáčkem jeho fotoaparátu se mihlo nepřeberné množství inscenací z opery, baletu, muzikálu a operety. Stejně jako činoherní fotograf Radovan Šťastný, musí i Martin Popelář dodržovat nařízení vedení divadla a držet se trendu, který byl ředitel Jiřím Nekvasilem přiveden z pražského Národního divadla, kde byl ředitelem opery. Tímto trendem je již zmiňovaný přístup německých divadel – zachycování inscenace teleobjektivem z hlediště. *„Stává se z toho více práce, ale na druhou stranu si myslím, že pro to divadlo je to jakoby jedna z nejlepších forem jak ho zaznamenávat. Je to docela specifikum Ostravy – nedá se říci, že je to obecný trend. V Praze se to taky nějakou dobu tak dělalo, ale nevím jestli tomu tak je stále.“* K daným požadavkům divadla Popelář dodává: *„Nevím jak je to v jiných divadlech, ale tady je ten požadavek velmi jednoduchý a je jasně daný. Není to nic speciálního, je to jasně formulované. Ve smlouvě mám uvedeno, že musím zachytit kostýmy, scénu… Nemám potřebu fotky z divadla prezentovat jako svou tvorbu, když to vlastně slouží jako prezentace divadla. Soubory mají trochu tendenci tlačit do toho, ať to není jakoby stylem těch celků, jakože by tam chtěli něco vyloupnout jiného. Ono se to ale docela špatně kombinuje, u alternací ještě hůře. Nejvíce prostoru je asi v té činohře – ta je taková… jednak se ti lidi nemění, tak jak se to nasadí, tak jedou v podstatě ve stejném složení a tím, že to kopíruje jakoby reálné situace, tak je tam více prostoru. Opera je specifický žánr, o baletu ani nemluvě – to je vystavěné čistě na tu podívanou a ještě s kritérii, které v divadle mají a možná u muzikálu ještě. Operety, ty jsou, aspoň co tady byly, docela fajn, ale víceméně tam nabíhají a mizí lidi, zpívají a něco říkají…* “K fotografování divadla se Martin Popelář dostal po několika setkáních s ředitelem Národního divadla moravskoslezského – Jiřím Nekvasilem, při kterých zjistili, že by vzájemná spolupráce mohla dobře fungovat. *„U divadelní fotografie záleží, k čemu je potřeba. Tady se opravdu razí ten trend, co nejlépe popisuje dané představení. Svým způsobem je to popisnost – dá se to zachytit emočně, ale na druhou stranu si*

nejsem úplně jistý, jestli v těchto velkých barácích to je úplně na místě, protože se hraje poměrně klasické divadlo v klasické podobě… Nejsem divadelní expert, ale divadlo mě baví, je to pro mě přirozené a dobré prostředí. Hraje-li opera například v rádiu, určitě ji nevypnu.“ Také u tohoto fotografa najdeme zkušenost focení divadla s analogem a to díky práci pro Mladou Frontu, která ho jako svého fotografa posílala na fotografování zkoušek, které zachycoval na černobílý kinofilm. *„Z pozice toho, co dnes digitál umožňuje, fotit inscenace na film by dnes bylo v podstatě za trest. Teda hlavně barvu, u černobílé, proč ne, ale vlastně to trošku postrádá smysl. Možná jako nějaký individuální přístup, projekt v rámci divadla, tam bych si analog uměl dnes představit. Digitální fotoaparát není omezený, například barevnou teplotou, objevila se nová škála světelných zdrojů, jako jsou ledky a podobně – všechny jsou jiné – nekomunikují spolu, míchá se to a toto třeba dnešní foťáky stále neumí odladovat, nejsou na to profily a pořád jedu ve starých kolejích žárovek a zářivek. Jsou situace, kdy je to úplně naruby, a vznikají nečekaná čísla.“* Bavíme-li se o fotografiích vzniklých od 90. let do současnosti, najdeme pouze jeden případ, kdy byla černobílá varianta fotografie použita záměrně, a to při propagaci inscenace Edith a Marlene, kdy černobíle vyšel také program. *„Ono, vlastně pokud to má fungovat za tu věc, tak ty barvy tam prostě jsou a patří k tomu. Speciálně se to svítí, řeší se kostýmy – barva je tedy správný nosič. Jediný případ byla Edith a Marlene, kde si hráli s tím, jak je Edith známá pro lidi. Známe ji víceméně jenom na černobílých fotkách, tak tam se to použilo. Na druhou stranu si nejsem úplně jistý, jestli to tak měli nechat u všeho – provází to tu hru – sám si nejsem úplně jistý, jestli to bylo nutné úplně u všeho (na webových stránkách a v tištěném programu).“* Navážeme-li na malou zmínku o propagaci, vyvstane nám otázka, jak divadlo využívá fotografy při tvorbě divadelních plakátů. Nejde si na ostravských ulicích nevšimnout výrazně tvůrčích plakátů Petra Hrubeše pro Divadlo Petra Bezruče nebo Radovana Šťastného pro Komorní scénu Aréna. Tito dva zmínění fotografové pracují relativně s volnou tvůrčí myšlenkou a jen výjimečně plakáty vytvářejí na základě přesně daných požadavků. Nemusíme být odborníky na grafiku a fotografii, abychom si nevšimli různorodého přístupu divadel k propagační tvorbě.

Na plakátech malých komorních divadel si v prvním plánu povšimneme hlavně názvu hry a vesměs vtipně či velmi originálně řešené autorské fotografie a až v druhé řadě okem zavadíme o malé logo divadla kdesi v rohu plakátu. U Národního divadla moravskoslezského je fotografie „utlačena" do pozadí a vnímáme pouze logo divadla. Je tedy vůbec na místě uvažovat o jakémsi kreativnějším přístupu, když se obraz stává skoro latentním a jakou má fotograf v tomto případě volnost? *„Často se stává, že divadlo ani moc neví, co chce, jaká by fotka měla být. Až potom, kdy je něco hotové, se případně začne spekulovat a probírat… Ale víceméně se vše domluví, nadhodí a je pak pouze na daném fotografovi, jak si s onou situací poradí."* Martin Popelář pro svou fotografickou činnost využívá jak digitální zrcadlovku, tak dnes moderní kompakt s vyměnitelným objektivem – takzvanou bezzrcadlovku, s kterou fotografuje hlavně během představení, aby na sebe neupoutával pozornost okolí a nerušil diváky od představení. Například baletní soubor si občas přeje mít fotografie přímo z vystoupení, protože na generálních zkouškách nejsou všichni tanečníci v kostýmech, nemají správný účes či líčení, nebo netancují naplno. *„Využívám ji hlavně kvůli tichosti. Mám fotoaparát V1 od Nikonu, který je opravdu rychlý. Samozřejmě čip není jako v zrcadlovce, ale zase když je to v těch světlech, tak se to dá. Čím je méně světla, tak je to horší, problematičtější, kor na ten pohyb, což teďka ty baletní galavečery – ty moderní věci jsou celkem tmavé, moc do toho nesvítí."* Sám Martin Popelář si není moc jistý, do jaké míry je divadelní fotografie, volnou či tvůrčí prací. *„Když bych si tam šel něco nafotit, tak bych si to asi představoval jinak, a budu to řešit jinak, ale více méně, to autorství je úplně o něčem jiném. Tam je to vlastně tak, že autorství je těch, kteří tu hru vytvořili, a ono se tam někdy snadno hledá, protože ono to svádí k tomu: různé pohledy, úhly nebo tak… ale nejsem si úplně jistý, jestli to pak není trochu vykradené, když člověk tam tak jakoby figuruje a vstupuje do toho tímhle způsobem, protože víceméně to má všechno nachystané. Můj vklad je spíše jakoby ta vnímavost vůči oné věci a že ji člověk dokáže obrazově pojmout. Exhibovat na něčem, co stojí poměrně dost energie, času a peněz, to není úplně ta nejlepší cesta."* Menší soubory mají jinou filozofii i vůči fotografii, velká divadla se svým přístupem nijak výrazně neliší, což je dáno jejich rozměrem, ale odráží se to také při výběru fotografií do nástěnné vitrínky. *„Do pokladny, ve většině případů, vybírám fotografie sám, ale byl bych mnohdy radši, kdyby to za mě udělal někdo jiný, protože dělám těch snímků hodně – jsou třeba tři hodiny ráno a já teprve budu vybírat fotky, které pošlu do tiskárny. Viděl jsem fotky*

všechny, ty blbé i ty dobré a teď z toho vyber pět reprezentativních fotografií. Nezaujatý člověk, který se na to podívá a vidí to poprvé, tak má tuto situaci vyřešenou mnohem rychleji.“ U baletu je situace trochu jiná, zde Martin Popelář odevzdává o čtyři až pět fotografií více než je ve výsledku použito ve vitríně. Důvodem je správnost figur, které s klidným svědomím vedení baletního souboru pustí k propagaci. *„Troufnu si říct, že se u baletu trefím do šedesáti až sedmdesáti procent, kdy dokážu udělat hlavní selekci, pak jim to do divadla pošlu ve větším počtu a z toho si vyberou. Tady vím, že některé výsledné fotografie jsou pro mě překvapením – netroufnul bych si je sám vybrat. A pak si říkám: Jo ta se mi povedla! A najednou zjistím, že má baletka moc prohnutý hrudník, má špatně protaženou nohu nebo prsty…“* Dle Popelářových slov, režiséry divadelní fotografové většinou moc nezajímají a neřeší, co fotograf v divadle dělá. Jediná výjimka, kdy Martin Popelář probíral fotografování s režisérem a scénografem, nastala u inscenace Zázrak v tichu Philippa Talarda. *„Tady jsme se o fotografiích bavili, protože se pár věcí připravovalo do samotné scény. Několikrát se nějaké věci ukazovaly a probíralo se, jestli ano nebo ne a dopracovávalo se to. Ale jinak lidi moc neřeší a většina hostujících lidí ani neví kdo divadelní fotograf je a kdo je například fotograf z novin. Na druhou stranu jsou i lidé, kteří se na výsledné fotky celkem rádi podívají. Spíše ještě scénograf někdy přijde s tím, že nějakou fotku chce a dá si ji do svého portfolia.“* Fotograf Národního divadla moravskoslezského má ve smlouvě přímo formulováno, že musí odevzdat výběr do sta fotek. V některých případech, například u obsáhlých oper, se tento počet mění a stanovená hranice se občas překročí. Na první pohled se může zdát výběr takovéhoto počtu přemrštěný, avšak i toto má své opodstatnění. *„Zkoušku si pak přejedeš a máš dokonale obsáhlou hru po všech dějstvích. Když si to propočtu, tak mi na celou scénu vyjdou z celé změny nebo z dané situace, která na jevišti nastala, tři menší scény. Když se na to člověk pak zpětně podívá, třeba za půl roku, tak by určitě nějaký snímek vyhodil, ale když ona opera trvá skoro tři hodiny… Je to celé postavené na změnách a postaveních, takže je to pro tebe docela hodně práce, ale ve výsledku, i když to zní děsivě – pět zkoušek, to máš takových pět set fotografií…“* V případě opery nastává častá alternace, ne všichni herci jsou přítomní na všech zkouškách a je potřeba navštěvovat každou zkoušku, aby byli na snímcích zachyceni všichni herci. *„U baletu scénář není, vidím jen kousek z tréninku, který si nechají nafotit pro časopis, takže jdu na jednu zkoušku, ale na sále je to pro mě celkem*

abstraktní – vyfotí se choreograf, tanečníci a další lidé. Scéna je horkou jehlou ušitá na první „oblíkačku“, takže se na to moc připravit nedá. Oblíkaná je napoprvé, pak už člověk záběry víceméně doplňuje, protože se scéna často mění.“ Drtivá většina Popelářových fotografií je snímaná ze středu hlediště, což je dáno – jak už víme – pracivní smlouvou. Na základě zkoušek odtuší, kdy přijde situace, která si vyžaduje změnu jeho pozice a přesune se tak například na balkon a fotí z nadhledu. *„U některých scén je nadhled funkční. Jeviště je hluboké – dá se tam vytvořit pěkná zajímavá fotka, ale ta není jakoby z té hry. Se světlem se dá pohrát, herci se dostanou do situací, v kterých světlo může být poutavé, ale pro diváka je toto neviditelné.“* Paradoxně právě světlo je i u tohoto fotografa velkým problémem. LED osvětlení považuje z hlediska funkčnosti za pohodlné, protože se s tímto druhem světla dá velmi snadno a rychle pracovat a lidské oko si na tyto změny velmi dobře zvyká, avšak výsledné světlo je „ušmudlané“, špatně prokresluje, nemá žádný kontrast. *„Klasická lampa to krásně vysvítí, dává kresbu v obličeji a šatech.“* Vezmeme-li v potaz funkčnost divadelní fotografie, tak by zajisté nebylo na škodu zkrášlit prostory velkými zvětšeninami snímků z různých inscenací. Problém může nastat ve chvíli, kdy ji vystavíme v klasické galerii, což je u komerční fotografie všeobecný problém. Například u divadelních plakátů je situace podobná – na ulici mohou perfektně fungovat, ale vytrhneme-li je z tohoto prostředí a zasadíme do tmy galerijní místnosti, tak nastává problém. *„Byť jsou to všechno svébytné obrazy, tak takových devadesát procent by vůbec v galerii neobstálo.Musím říct, že Krasl byl výborný fotograf, po kterém zůstal dobrý archív. Jsou to věci, které se divadlo nemusí stydět vytáhnout a někde pověsit. U divadelní fotografie jde velmi snadno poznat, jestli jsou snímky pouze naplácané nebo je celkem jedno, jestli tam seděl fotograf nebo někdo jiný s foťákem, anebo jestli je to odvnímané – podle toho výsledné obrázky vypadají. U Krasla se dá jednoznačně říct, že to bylo dobré období pro divadlo a jeho dokumentaci.“* Martin Popelář na závěr dodává: *„Divadelní fotografii bych zase úplně nepřičítal nějaké extra schopnosti tomu divadlu pomoct. Buď se hraje dobré divadlo, nebo ne, ale tak nějak přirozeně k divadlu patří. Pro zachování toho, co se stalo a pro prezentaci je fotografie výborný materiál. Divadlo si to zaslouží, protože kromě těch autentických večerů už nic moc nezůstane, a když to divadlo nemá zdokumentované, tak to úplně zmizí. Určitě jistou iluzí je pocit, že fotografie nebo plakát přesvědčí člověka, aby šel na danou hru. To si spíše udržuješ*

jakoby těmi vitrínami, fotkami a obrazem, který jde ven – upevňuješ si takovou sounáležitost s onou ulicí a lidmi, kteří divadlo vnímají a ví, že tady divadlo stále je a navštěvují ho. Myslím si, že svou funkci plní. Kdysi, ještě za Hradila mělo Národní divadlo moravskoslezské svůj prostor vedle hotelu Imperiál. Tam bývaly fotky a v pasáži Vesmír také – to se dnes vytratilo, ale vlastně to není ani na škodu, protože vedle Imperiálu je dnes poměrně mrtvá zóna. U divadla Antonína Dvořáka je situace s propagací fotografií taky složitá, pokud k divadlu vyloženě nedojdeš, tak o nich nevíš. Divadlo Jiřího Myrona je trochu více na ráně a pomáhá tomu i pokladna. Ale ta pasáž přeci jenom chybí.“ Přestože se Martin Popelář v divadelním prostředí pohybuje již několik let, pro svou volnou fotografickou tvorbu známosti z divadla nevyužívá. Radovan Šťastný svou civilní službou odstartoval dráhu divadelního fotografa v Divadle Petra Bezruče a Martin Popelář se díky "civilce" dostal na pole dokumentární fotografie, s kterou začal koketovat při působení v jednom nejmenovaném domově důchodců. Z tohoto místa vznikla jeho první fotografická esej. V jeho zájmu je vnímání lidí, prostředí a situace, které se dějou všude kolem nás a hrají s námi naší živoní hru. Popelářovu dokumentární tvorbu můžeme rozdělit do dvou oblastí. První rovina zahrnuje vcelku konzervativní dokument zaměřený hlavně na děj, který je na snímku zachycen. Druhou oblastí je pak subjektivní dokument, v něm je hlavním středobodem duševní podstata.



71



72



73



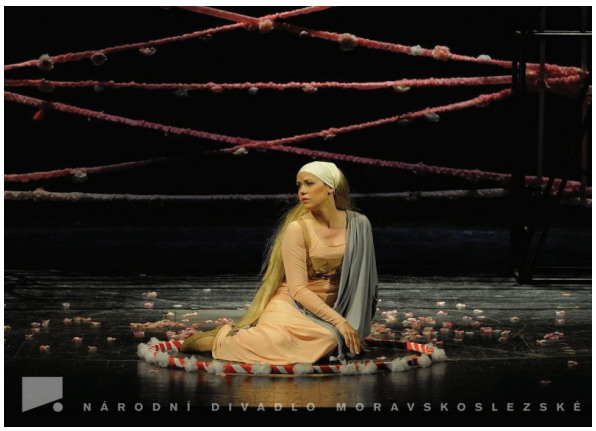
74

Martin Popelář

71 Herečka Eva Zbrožková v roli Marlene Dietrich (Edith a Marlene), Národní divadlo moravskoslezské, 2013
72 Inscenace Tři přání aneb Vrtkavosti života, Národní divadlo moravskoslezské, 2015
73 Herečka Hana Fialová v roli Edith (Edith a Marlene), Národní divadlo moravskoslezské, 2013
74 Herec Josef Škarka v inscenaci Tři přání aneb Vrtkavosti života, Národní divadlo moravskoslezské, 2015



75



76



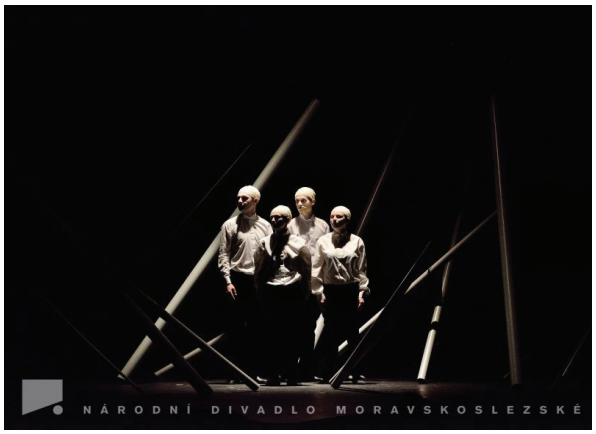
77



78



79



80

Martin Popelář

75 Inscenace Jenovéfa, Národní divadlo moravskoslezské, 2014
76 Herečka Lenka Čermáková v incenaci Braniboři v Čechách, Národní divadlo moravskoslezské, 2016
77 Inscenace Barocco & Carmina Burana, Národní divadlo moravskoslezské, 2015
78 Tanečnice Amelia Waller v roli Tuláka (Chaplin), Národní divadlo moravskoslezské, 2015
79 Inscenace Mirandolina, Národní divadlo moravskoslezské, 2013
80 Inscenace Sezame, otevři se!, Národní divadlo moravskoslezské, 2014









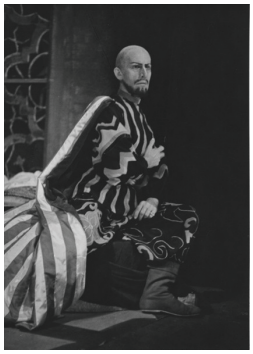


Martin Popelář
Ukázka volné tvorby
Cyklus Ostrava

POROVNÁNÍ FOTOGRAFICKÉHO PŘÍSTUPU FOTOGRAFŮ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO

Bachčisarajská fontána







František Krasl, 1955





František Krasl, 1972





Josef Hradil, 1993

Bratránek z Batávie





Vladimír Dvořák, 1978







Josef Hradil, 2001





Martin Popelář, 2014











Carmen





František Krasl, 1955







František Krasl, 1966











Josef Hradil, 1989





Josef Hradil, 1995









Vojtěch Bartek, 2010



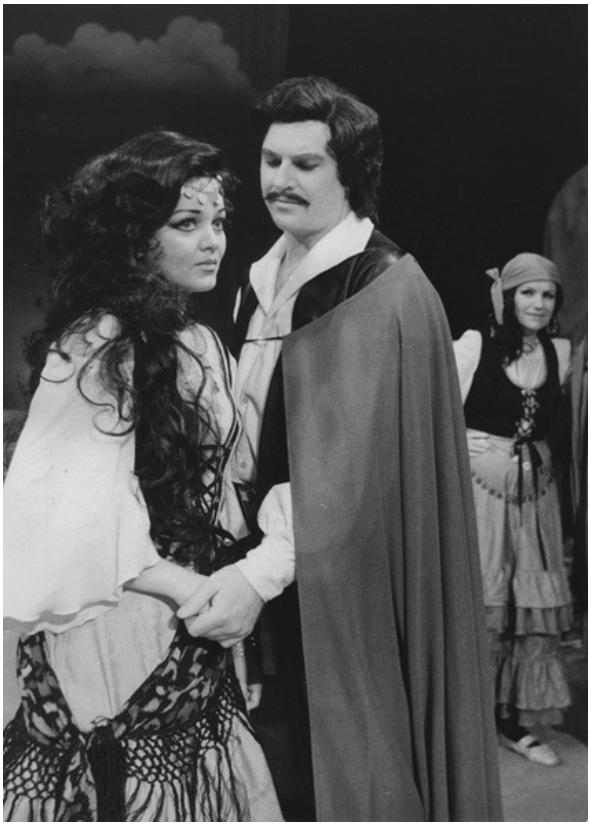


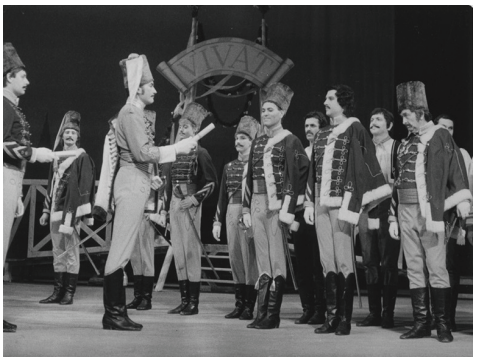
Cikánský baron





Josef Hradil, 1988









Josef Hradil, 2006

Coppélia



František Krasl, 1954





František Krasl, 1973













Josef Hradil, 1990



Josef Hradil, 2002





Cosi fan tutte





František Krasl, 1966







Josef Hradil, 2006





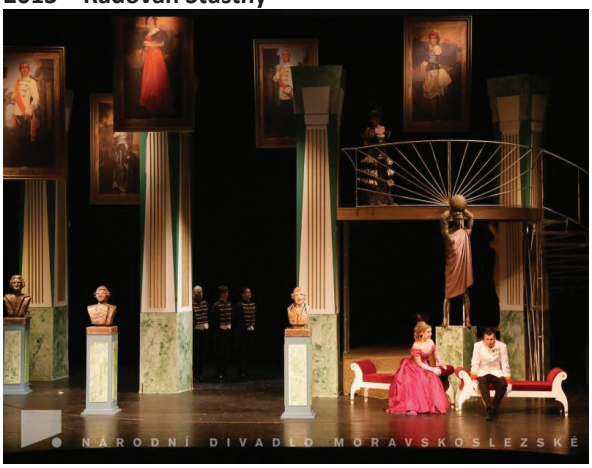
Čardášová princezna 2004 – Josef Hradil





Josef Hradil, 2004

2013 – Radovan Šťastný





Radovan Šťastný, 2013









Porovnání fotografického přístupu Františka Krasla, Josefa Hradila, Vojtěcha Bartka, Radovana Šťatného a Martina Popeláře je relativně složitá disciplína. Ze snímků Františka Krasla cítím, že nebyl pouhým fotografem, ale byl nedílnou součástí divadelního souboru, což se odráží na charakteru samotných snímků. Krasl nebyl během svého působení v Národním divadle moravskoslezském limitován žádným zákazem pohybu po jevišti, a díky tomu vznikl bohatý archív detailních záběrů a portrétů nejen jednotlivých herců a jejich výrazů. Dokonalá řemeslná práce se zde projevila nejen v zachycení opery, ale také v rámci inscenací baletních. U pár fotografií si můžeme všimnou využití externího blesku, který dodává snímků, na dramatičnosti. Jak již bylo zmíněno v samotném textu o Františku Kraslovi, jeho preciznost se neprojevila nejen v systému archivace, ale také při samotném zvětšování fotografií. Na rozdíl od Kraslova následovníka, Josefa Hradila, vidíme na snímcích vyrovnaný horizont, technicky zvládnuté vyvážení bílé, dobrou práci pří výřezu samotného hlavního motivu a střídání celkových pohledů s polocelky a detaily. U Josefa Hradila samozřejmě narazíme také na portréty hlavních herců daných inscenací, ale všimneme si velkých nedostatků při práci s horizontem – fotografie se často naklánějí, což v pár případech dodalo fotografiím na dramatičnosti, ale z větší části to působilo rušivě a sama bych tento nedostatek vnímala za velkou chybu, hlavně při celkových záběrech na scénu. Josef Hradil si také moc nelámal hlavu s rušivými předměty v pozadí. Přes vypsané nedostatky si myslím že i v současné době mají fotografie Josefa Hradila a jeho předchůdce Františka Krasla své opodstatněné místo. Zvláštností fotografií Vojtěcha Bartka je bezpochyby střídání formátů fotografií – panorama, čtverec a obdélník. Co bohužel nejde na Bartkových snímcích přehlednout, je špatná práce se světlem. Části obrazu jsou přesvícené a bez detailů. Ona složitost v porovnání, o které jsem psala na začátků se objevuje u současných fotografů Národního divadla moravskoslezského, konkrétně u Radovana Šťastného a Martina Popeláře. Pokud bych nevěděla, že Šťastný se v rámci divadla věnuje převážně činohře a Popelář opeře a baletu, neměla bych sebemenší tušení kdo je autorem konkrétní fotografie. Požadavek na fotografování z prostředku hlediště, tedy volba úhlu záběru a čistá informativnost potlačila autorský rukopis obou fotografů. Přesto si nemůžeme nevšimnou, malého rozdílu. Radovan Šťastný dokáže myslet obrazem a díky své zkušenosti s malbou a filmem, dokáže k samotnému fotografování přistupovat s trochu umělečtější myšlenkou než Martin Popelář. Bohužel toto pojetí nemá v Národním divadle moravskoslezském své místo a musíme si v případě tohoto fotografa najít jeho práce pro malá komorní divadla.

VYUŽITÍ DIVADELNÍ FOTOGRAFIE V RÁMCI PROPAGACE

Divadelní fotografie nemá pouze dokumentární charakter sloužící pro zachycení vystavěné scénografie, barevnosti kostýmů či stylu make-upu, ale své nenahraditelné místo má také v oblasti propagace. Jak již bylo uvedeno v rozhovorech s jednotlivými fotografy, víme, že snímky z inscenací slouží jako komunikační prostředek mezi divadlem a budoucím návštěvníkem. V propagační vitríně Divadla Jiřího Myrona můžeme shlédnout převážně fotografie z činohry a muzikálu, o pár kroků dále narazíme na pokladnu Národního divadla moravskoslezského a její výlohu plnou fotografií všech divadelních souborů. Atmosféru místa Divadla Antonína Dvořáka doplňují panely se zvětšeninami Martina Popeláře zachycující operu a balet. V nedaleké divadelní kavárně můžete listovat dvouměsíčním časopisem vydávaným přímo Národním divadlem moravskoslezským, ve kterém najdete nepřeberné množství současných i archivních fotografií z aktuálních divadelních realizací. Na otázky kolem propagační činnosti a spolupráce s jednotlivými fotografy mi odpověděla produkční marketingu Národního divadla moravskoslezského Kateřina Svobodová.

1. Jak by měla vypadat divadelní fotografie sloužící k propagačním účelům?

To záleží podle typu užití:

- na vizuál inscenace většinou volíme stylizovanou fotku, která nějakým způsobem souvisí s představením
- do archívu potřebujeme fotky celků focené z prostřed sálu uprostřed řady (tzn. z ideálního diváckého místa), které slouží k dokumentaci inscenace a její případné kompletní rekonstrukci kdykoliv v budoucnu
- do propagačních materiálů, na webové a facebookové stránky, pak volíme fotky detailů, portréty – potřebujeme do nich více emocí… ale mohou to být také fotky z inscenace (ale už to většinou nejsou celky)

2. Jak probíhá výběr fotografa pro spolupráci, ať už se jedná o nafocení inscenace nebo propagačního plakátu?

Spočívá to na tom, pro který soubor a o jaký typ spolupráce se jedná:

- například pro balet potřebujeme fotografa se zkušenostmi z tanečního

oboru, jelikož kompozičně marketingově skvělá fotka může být pro tanečníka nepoužitelná například z důvodu špatně prohnutých nohou, neuvolněné ruky apod. (tady se téměř výhradně obracíme na Tamaru Černou – SofiG, bývalou primabalerínu Národního divadla moravskoslezského, která nám nedá do výběru jedinou z tanečního hlediska nepoužitelnou fotografii)

- činohře nám vyhovuje spolupráce s Radovanem Šťastným
- opereta a muzikál občas musí vyjít z autorské licence muzikálu a fotografa hledáme podle požadovaného výstup; například u Sunset Boulevardu jsme hledali fotografa, který byl schopen udělat fotky v dobovém provedení (původní osvětlení, stejná stylizace…)
- v ostatních případech většinou fotografuje Petr Hrubeš

Ve všech zmíněných souvislostech vycházíme z předchozích zkušeností s těmito fotografy.

3. Pracuje fotograf už s předem danou vizí nebo má při tvorbě plakátu volnou ruku? Konzultujete společně výsledný výběr a kdo má při výběru hlavní slovo?

Fotografie vznikají různě. V některých případech má soubor jasnou představu, jak by měl výsledek vypadat a společně s fotografem se snaží tuto představu zrealizovat. Ve většině případů dochází k diskuzi fotografa, inscenačního týmu, marketingu a vedení Národního divadla moravskoslezského (nejsou pravidelně zapojeni všichni) a následně nafocení výsledného společného rozhodnutí.

V některých případech (například při akci Ostrava v Praze) dochází k navržení představy fotografem a následnému výběru, schválení konceptu vedením Národního divadla moravskoslezského – poté proběhne samotné focení v režii fotografa. V devadesátipěti procentech případů ale nedochází k direktivnímu zadání koncepce fotografovi, ale naopak jsou očekávány vlastní názory, kreativita a invence fotografa.

Výsledný výběr je podle typu fotky na vedení souboru,vedení marketingu,vedení Národního divadla moravskoslezského (hlavní slovo má vždy ředitel, který může odsouhlasit nebo odmítnout použít souborem vybranou fotografii).

4. Jak se proměnil vizuální styl propagačních materiálů od 90. let do dnešních dnů?

Výrazně. V dřívějších obdobích se nefotily a netvořily vizuály ke všem inscenacím, stačily k užití pouze přehledové měsíční programové plakáty. Vizuály se dělaly pouze výjimečně, když byla inscenace mimořádně zajímavá a lákavá nebo se s ní plánovalo někam vyjet hostovat. Od roku 2010 máme pravidelné vizuály ke každé premiéře.

Od nástupu Jiřího Nekvasila na pozici ředitele (rok 2010) mají všechny vizuály jednotnou linii vycházející z loga Národního divadla moravskoslezského – tzv. gilotina. Přestože je vzhled těchto vizuálů velmi diskutovaným tématem a mnozí jej zavrhují z estetického hlediska, je nutno přijmou fakt, že v Národním divadle moravskoslezském uvádíme každoročně patnáct až dvacet premiér za sezónu, tzn. dvě až tři premiéry měsíčně. V tomto počtu nelze zajistit jiným funkčním způsobem jednotnou linku, která by dala veřejnosti jasně najevo, že tento či onen plakát patří k právě k Národnímu divadlu moravskoslezskému. Gilotina tedy převzala „informační" charakter, do kterého vkládáme texty související s titulem a zbylý prostor je využit k uměleckému „popisu" inscenace. Dříve se více pracovalo se stylizovanou fotografií, ale vzhledem k velkému nedostatku časového prostoru jsme v Národním divadle moravskoslezském v poslední sezóně přešli ke grafice, která vychází z libreta, textové knihy inscenace, z autorského pojetí inscenačního týmu aj.

5. Je v dnešní době pro propagaci vhodnější video nebo fotografie?

Nemůžeme říci, že bychom potřebovali jedno z toho více. V dnešní době sociálních sítí, aplikací a speciálních serverů je potřeba zásobovat trh dostatkem fotografií i videí, která jsou stále více rozšířená. Dříve nám na webové stránce postačovaly fotografie z inscenací, poté jsme přidali spot z dané hry (popisný spot z představení, aby si divák udělal představu, co má zhruba očekávat) a dnes musíme webové i facebookové stránky zásobit „doprovodnými" spoty z předpremiérových příprav, s dokumentací výroby, s rozhovory účinkujících, propagačními spoty souborů, divadla apod. Rozhodně ale videa nepřibývají na úkor fotografie, které potřebujeme také ve větší míře, než dříve (přibývají nové formy propagace – letáky, roll-upy, videoboardy se statickými spoty apod.).

6. Proč se při tvorbě plakátů tak hojně pracuje s barevnou fotografií a jen v malé míře s černobílou variantou?

Je to jednak trendem (barevná fotografie je pro běžného diváka „lákavější"), ale také zohledňujeme užití s červenou gilotinou. Pokud bychom užívali pouze černobílé fotografie, brzy by veřejnost nebyla schopna rozlišovat nové plakáty od starších. Barevnost zajistí, že když jsou na výlepové ploše tři plakáty Národního divadla moravskoslezského, každý je už z dálky jiný. Dalším propagačním kanálem Národního divadla moravskoslezského je náš časopis, který je taktéž plnobarevný. U archivace pak barevnost vyloženě vyžadujeme, a to z důvodu přesné dokumentace a opět z důvodu možné přesné rekonstrukce v budoucnosti. Samozřejmě ale pracujeme i s

černobílou fotografií, jen ne v takové rozsahu.

7. Z jakého důvodu zabírá logo Národního divadla moravskoslezského na plakátech tak velkou plochu?

Jak jsem uvedla výše, je to proto, že Národní divadlo moravskoslezské „je továrna na premiéry“ a nepodařilo se zatím nikomu vymyslet v tomto počtu nových inscenací „funkčnější“ jednotící linii. Je to tedy vysoce marketingová strategie (z jedoucí tramvaje každý ví, že tento plakát patří našemu divadlu a už z dálky na červeném poli vidí titul, na který plakát upozorňuje). Plakát má být samozřejmě nějakým způsobem umělecky ztvárněn. V první řadě je to ale marketingový nástroj určený k propagaci daného titulu, proto jsou pro nás propojení s Národním divadlem moravskoslezským a velkorozměrný titul nejdůležitější informací. Nemluvě o tom, že se nám běžně stává, že máme na výlepové ploše tři plakáty najednou (je proto opravdu nutné, aby byly jasně spojeny s naším divadlem, ale zároveň odlišené od sebe, aby nedocházelo k mýlce, že je tam jeden plakát třikrát – z tohoto důvodu opět nepreferujeme černobílou verzi, a když ji užijeme, „okolní“ premiéry mají jinou podobu).

8. Fotografové vašeho divadla mají ve smlouvě přesné propozice výsledné fotografie. Studentům umožňujete různé formy stáží, jak s jejich výsledky pracujete?

Fotografové mají ve smlouvách, objednávkách pouze účelové, formátové a množstevní požadavky. Vše ostatní funguje viz bod tři. Vzhledem k tomu, že jsme příspěvkovou organizací města, pracujeme s fixním rozpočtem, který je na daný provoz poddimenzovaný. Nejsme schopni z vlastních prostředků zajistit odpovídající množství a takovou škálu fotografií, jaké máme možnosti jejich užití. Proto už několik let spolupracujeme s dobrovolníky a stážisty, kterým dáme příležitost si divadelní fotografování vyzkoušet v praxi (nabízíme jim různé situace – od dokumentace zkoušek, přes besedy, workshopy, setkání s autory, až po focení mimořádných projektů Národního divadla moravskoslezského). Výsledné fotografie používáme na webové a facebookové stránky, do propagačních materiálů (letáky, měsíční zpravodaje, časopis Národního divadla moravskoslezského, programy k inscenacím aj.) a v neposlední řadě také pro archivaci.

Totéž platí i pro videa. Ta používáme také pro YouTube, který je momentálně velmi žádanou podobou propagace. Dále pak videa propagujeme například ve školách, hotelích, nemocnicích, obchodních centrech apod.

9. Postrádáš autorský přístup v divadelní a propagační fotografii díky nastaveným parametrů ředitele divadla?

Jak jsem vysvětlila výše, ne vždy mají fotografové „volnou ruku“ při focení a může se stát, že pak výsledek není pro jejich práci typický. Je to ale opravdu záležitost zadání. Jsou ale fotky fotografů (například Tamara Černá – SofiG, nebo Petr Hrubeš), které víceméně rozpozná každý. U grafiky pana Marka Pražáka, který je autorem vizuálů letošní sezóny, už je pak mezi „laickou veřejností“ autorský rukopis hůře rozpoznatelný. Může za to ale pestrost koláží, které jsou velmi rozmanité (vychází z fotografií, obrazů, animací apod.).

10. Posunula se poptávka v oblasti současné divadelní fotografie od tvůrčí k produktové fotografii?

To je opět případ od případu… ale řekla bych, že spíše ano.

11. Sleduje Národní divadlo moravskoslezské propagační tvorbu ostatních divadel (ať už malých komorních, tak velkých Národních)?

Ano, pravidelně sledujeme výstupy nejen českých divadel. Samozřejmě „hlídáme trend“. Nicméně ne všechno je pro nás „aplikovatelné“, některé věci hodně „váznou“ na rozpočtu (je mnohem větší potřeba fotek a videí než v předchozí době, rozpočet ale nenarůstá… spíše naopak).

12. Jaký je tvůj pohled na dřívější a dnešní divadelní fotografii? Podíváš-li se do archívu, napadne tě, že se s dřívějšími fotografiemi pracovalo lépe?

V dřívějších obdobích se tvořilo méně inscenací, fotografie byly vesměs černobílé, kvalitně zpracované. Dnes hrajeme v Národním divadle moravskoslezském dvojnásobek nových inscenací, je větší konkurence (lidé mají v Ostravě nespočet kulturních příležitostí, kam mohou zajít), více se pracuje s médii… To vše vede k obrovskému nárůstu poptávky po fotografiích. Ne vždy jsme schopni zaplatit „toho ideálního“ fotografa na tu či onu činnost, čili dostáváme se už při oslovení do určitého kompromisu. Dalším faktorem je neskutečně náročný vlastní provoz divadla. Každé focení potřebuje nejen účinkující herce, zpěváky, tanečníky apod., ale taky technický personál (vlásenkářky, garderobiérky, maskérky, techniky na přípravu prostoru, rekvizitáře atd. atd. atd…). Tím se stává každé focení samostatným projektem s potřebou produkce (tzn. další člověk). Téměř každá zúčastněná osoba, která se podílí například na focení plakátu, pracuje na tomto v rámci svého volna! Což je opravdu šílené… ale jinak to tady v té naší „továrně na premiéry“ vyřešit

nejde. Vzhledem k tomu, že se v obou budovách (divadlo Jiřího Myrona a divalo Antonína Dvořáka) dopoledne zkouší a večer hraje (šest až sedm dní v týdnu!!! včetně svátků, sobot a nedělí) a na provoz máme jeden technický personál, je třeba brát v úvahu, jak je každé focení komplikací samo o sobě. Nemluvě o tom, když se něco nepovede a musí se fotit znovu… Je tedy třeba brát na vědomí, že kromě dokumentační fotografie ze zkoušky je každé focení neskutečně limitováno zejména časovým prostorem. Málokdy vzniká příležitost si při focení „pohrát"… bohužel.

13. Četla jsem názor: Na dokumentaci a propagaci nezbývají finanční prostředky – většina divadel, tak "nemá na zaplacení" profesionálního fotografa. Jak je to v Národním divadle moravskoslezském?

Viz výše. Na propagaci i dokumentaci samozřejmě divadlo v rozpočtu prostředky má. Ale opakuji, že ta reálná potřeba propagačních produktů je výrazně větší, než na jakou je stanoven rozpočet. Opět zdůrazňuji, že je to v závislosti na vývoji technologií a médií (aplikace, sociální sítě, společenské servery aj.). Výhledově se budou určitě rozpočty v daný prospěch upravovat, ale předpokládáme, že vlivem pokroku a vývoje virtuálního světa vzniknou další potřeby investic. Před šesti lety divadlo začalo více pracovat s webovými stránkami, pak se přidal časopis, poté, facebook Národního divadla moravskoslezského, poté facebooky souborů, před třemi lety jsme začali s občasnými videospoty, dnes je máme povinně ke každé premiéře a doplňkové spoty z přípravného období. Dále teď připravujeme vstup na Instagram… Zkrátka propagačních kanálů je stále více a každý potřebuje trochu něco jiného. Je logické, že v tomto obrovském „kolosu" nejsme schopni reagovat okamžitě a přizpůsobit se aktuálním potřebám trhu.

Z hlediska fotografie – nejsme schopni každému fotografovi nabídnout ideální odměnu za výsledný produkt. Většinou se dohodneme na částce nižší, než je pro něj obvyklé. Nicméně ale zase zaručujeme větší míru příležitostí, takže si fotografové ve výsledku „nemůžou stěžovat". Což ale dělají, nicméně je důsledkem všech výše uvedených faktorů. Nejsme zkrátka schopni, na rozdíl od menších divadel typu Komorní scéna Aréna nebo Divadlo loutek Ostrava či Divadlo Petra Bezruče, věnovat samotnému focení tolik prostoru, kolik zaslouží. Tlačíme na nižší cenu, protože zatímco ostatní divadla mají dvě až tři premiéry ročně, my jich máme za poslední roky průměrně šestnáct plus přibližně patnáct mimořádných projektů. Do toho zmíněný dvoubudový provoz, vlastní výroba… Každému tedy musí být jasné, že to u nás musí být trochu „jiné".

14. Z jakého důvodu vznikl divadelní archív?

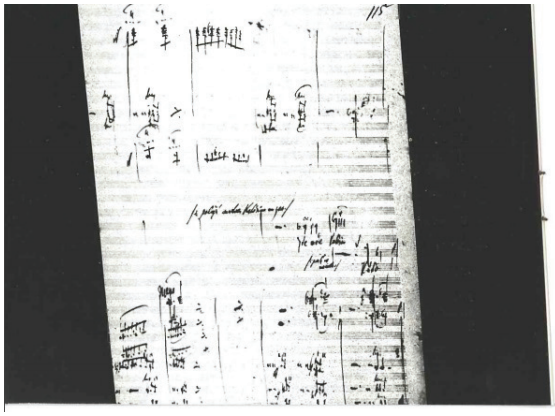
Divadelní archiv vznikl už v roce 1919. Nicméně po nástupu nového ředitele Jiřího Nekvasila Národní divadlo moravskoslezské intenzivně pracovalo na založení společného plně digitalizovaného archivu ostravských divadel. Tento projekt je podpořen městem a pracuje se na něm už více než rok (tzn. že se musí všechny archiválie divadel naskenovat a vložit do společné databáze). Náš archiv zajišťuje dva a půl osob (dvě na plný, jedna na částečný úvazek). Dovedeš si tedy určitě představit, jaká kvanta materiálu tady máme a jak šílená práce to je (nemluvě o tom, že v ostatních divadlech ani oficiální archiváře nemají a dělají to řadoví zaměstnanci nad rámec svých pracovních náplní). Samozřejmě archiv vznikl proto, abychom všechno, co tady děláme, mohli nějakým způsobem „odkázat“ dalším generacím. Představení, které se u nás odehraje, prostě skončí a všechna ta práce s tím spojená by jinak „vyprchala“. Takto se nám ji podaří zachytit a v budoucnu s ní může kdokoliv opět pracovat (ať už s nápadem scénického, režijního pojetí inscenace, tak už s obsazením apod.). Můžeme z archiválií připravovat výstavy, přednášky aj… Můžeme doložit podklady pro kohokoliv, např.:

- kdo, kdy a co tady hrál
- kdo pro divadlo pracoval, v jaké pozici a v jakém období
- kdo se podílel na přípravě a tvorbě inscenacích
- jaké jsme používali v té či oné době propagační prostředky
- jaký byl vývoj (výroby, režií, scénografií… v neposlední řadě propagace…)



Časopis Národního divadla moravskoslezského
Ukázka titulních stránek a obsahu dvouměsíčního divadelního časopisu (sezóna 2015/2016)

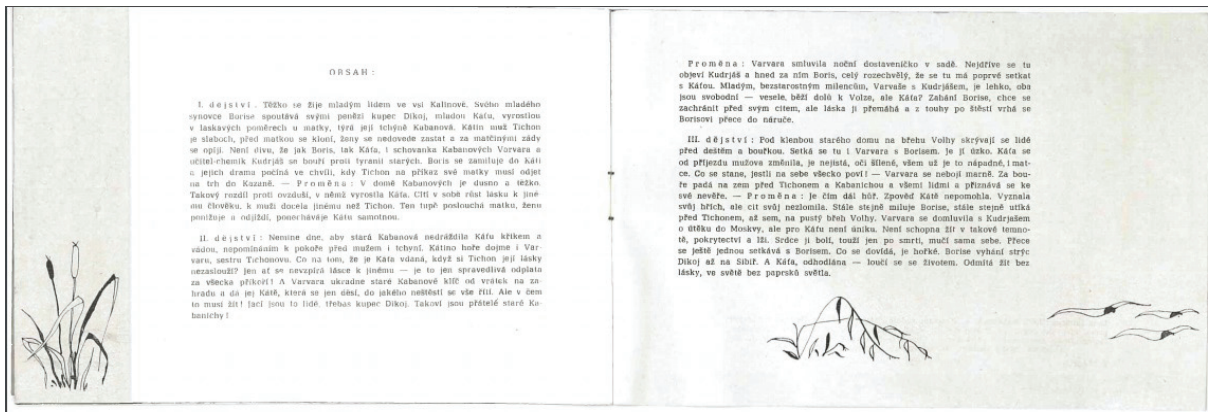




KATĚRINA:

Ach, ty noci, jak jsou mi těžké! Všichni jdou spát - tak lehce, i já jdu! Ale, jak bych se do mohyly kladla. Ta hrůza potmě! Nějaký hluk!
A to zpívání! - Jako by někoho pochovávali! A člověk je rád, když konečně je světlo!
Říká se, že takové ženské zabíjelí! - Kdyby mne tak vzali a hodili do Volhy! Ale tak žij, žij! Žij, žij! A muč se se svým hříchem! Však už jsem zmučena! - A dlouho-li mám se mučit? - Nu, nač mám tu ještě žít? - Nu nač? - Nic nepotřebuji. Nic mi není milo! Ani to boží světlo mi není milo. Ale smrt nepřichází! Toužíš po ní - ona nepřichází. Ať vidím cokoli, ať slyším cokoli, jenom tady, tady to bolí!

(Úryvek Kátina monologu z posledního dějství)



OBSAH:

I. dějství. Těžko se žije mladým lidem ve vsi Kalinově. Svého mladého synovce Borise spoutává svými penězi kupec Dikoj, mladou Káťu, vyrostlou v laskavých poměrech u matky, týrá její tchýně Kabanová. Kátin muž Tichon je slaboch, před matkou se kloní, ženy se nedovede zastat a za mateřinými zády se opírá. Není divu, že jak Boris, tak Káťa, i schovanka Kabanových Varvara a učitel-chemik Kudrjáš se bouří proti tyranii starých. Boris se zamiluje do Káti a jejich drama počíná ve chvíli, kdy Tichon na příkaz své matky musí odjet na trh do Kazaně. — Proměna: V domě Kabanových je dusno a těžko. Takový rozdíl proti svobodě, v němž vyrostla Káťa. Cítí v sobě rést lásku k jinému člověku, k muži docela jinému než Tichon. Ten tupě poslouchá matku, ženu ponižuje a odjíždí, ponechávaje Káťu samotnou.

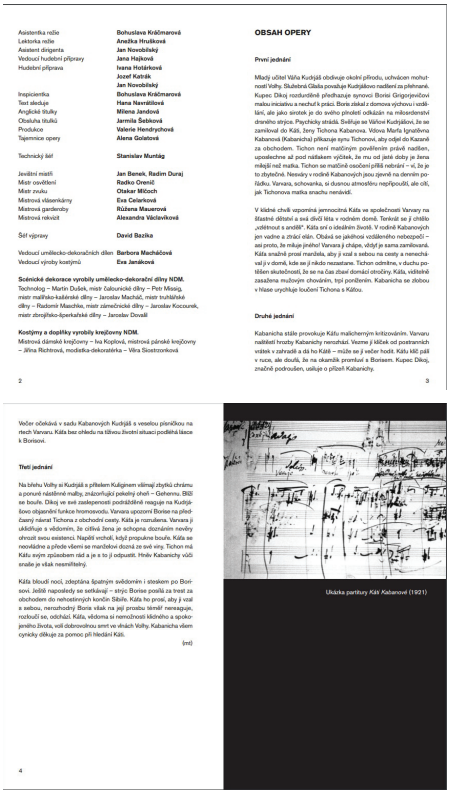
II. dějství: Nenuine dne, aby stará Kabanová nedráždila Káťu křikem a výčitkami, nepomíjejícím k pokoře před mužem i tchyní. Kátino hoře dojme i Varvaru, sestru Tichonovu. Co na tom, že je Káťa vdaná, když si Tichon její lásky nezaslouží? jen ať se nevzpírá lásce k jinému — je to jen spravedlivá odplata za všecka příkoří! A Varvara ukradne staré Kabanové klíč od vrátek na zahradu a dá jej Káti, která se jen děsí, do jakého neštěstí se vše řítí. Ale v ženě to musí žít! Jací jsou to lidé, třebas kupec Dikoj. Takoví jsou přátelé staré Kabanichy!

Proměna: Varvara smluvila noční dostaveníčko v sadě. Nejdříve se tu objeví Kudrjáš a hned za ním Boris, celý rozechvělý, že se tu má poprvé setkat s Káťou. Mladým, bezstarostným milencům, Varvaře s Kudrjášem, je lehko, oba jsou svobodní — vesele, běží dolů k Volze, ale Káťa? Zahání Borise, chce se zachránit před svým citem, ale láska ji přemáhá a z touhy po štěstí vrhá se Borisovi přece do náruče.

III. dějství: Pod klenbou starého domu na břehu Volhy skrývají se lidé před deštěm a bouřkou. Setká se tu i Varvara s Borisem. Je jí úzko. Káťa se od příjezdu mužova změnila, je nejistá, oči šílené, všem už je to nápadné, i matce. Co se stane, jestli na sebe všecko poví! — Varvara se nebojí marně. Za bouře padá na zem před Tichonem a Kabanichou a všemi lidmi a přiznává se ke své nevěře. — Proměna: je čím dál hůř. Zpověď Káťě nepomohla. Vyznala svůj hřích, ale cít svůj nezhomila. Stále stejně miluje Borise, stále stejně utíká před Tichonem, až sem, na pustý břeh Volhy. Varvara se domluvila s Kudrjašem o útěku do Moskvy, ale pro Káťu není úniku. Není schopna žít v takové temnotě, pokrytectví a lži. Srdce ji bolí, touží jen po smrti, mučí sama sebe. Přece se ještě jednou setkává s Borisem. Co se dovídá, je hořké. Borise vyhání strýc Dikoj až na Sibiř. A Káťa, odhodlána — loučí se se životem. Odmítá žít bez lásky, ve světě bez poprsků světla.

Káťa Kabanová (premiéra 1. 10. 1960)
Ukázka tištěného program k inscenaci Leoše Janáčka, Káťa Kabanová





OBSAH OPERY

První jednání

Třetí jednání

Ukázka partitury Káti Kabanové (1921)



Ladislav Mašínek (Kudrjáš), Viera Mašlíková (Varvara), Jozef Ábel (Boris) a Hana Mašková (Káťa), foto Josef Hradil



Kostýmní návrh Zuzany Krejčíkové (Káťa)

Leoš Janáček (1854–1938)

Káťa Kabanová

Opera o třech jednáních (šesti obrazech) z roku 1921
Libreto podle dramatu Alexandra Nikolajeviče Ostrovského *Bouře* v překladu Vincence Červinky napsal skladatel

Osoby a obsazení:

Savjol Prokofjevič Dikoj, kupec	*bas*
Boris Grigorjevič, jeho synovec	*tenor*
Marfa Ignatěvna Kabanová (Kabanicha), bohatá kupcová, vdova	*alt*
Tichon Ivanyč Kabanov, její syn	*tenor*
Kateřina (Káťa), jeho žena	*soprán*
Váňa Kudrjáš, učitel, chemik-mechanik	*tenor*
Varvara, schovanka v domě Kabanových	*mezzosoprán*
Kuligin, druh Kudrjášův	*baryton*
Glaša, služebná	*mezzosoprán*
Fekluša, služebná	*alt*
Pozdní chodec	*tenor*
Žena	*alt*

Děj se odehrává v městě Kalinově na břehu Volhy v šedesátých letech devatenáctého století.

73



Nadine Secunde (Marfa Ignatěvna Kabanová), Jan Vacík (Tichon Ivanyč Kabanov) a Eva Děrgová-Jirušová (Káťa Kabanová)

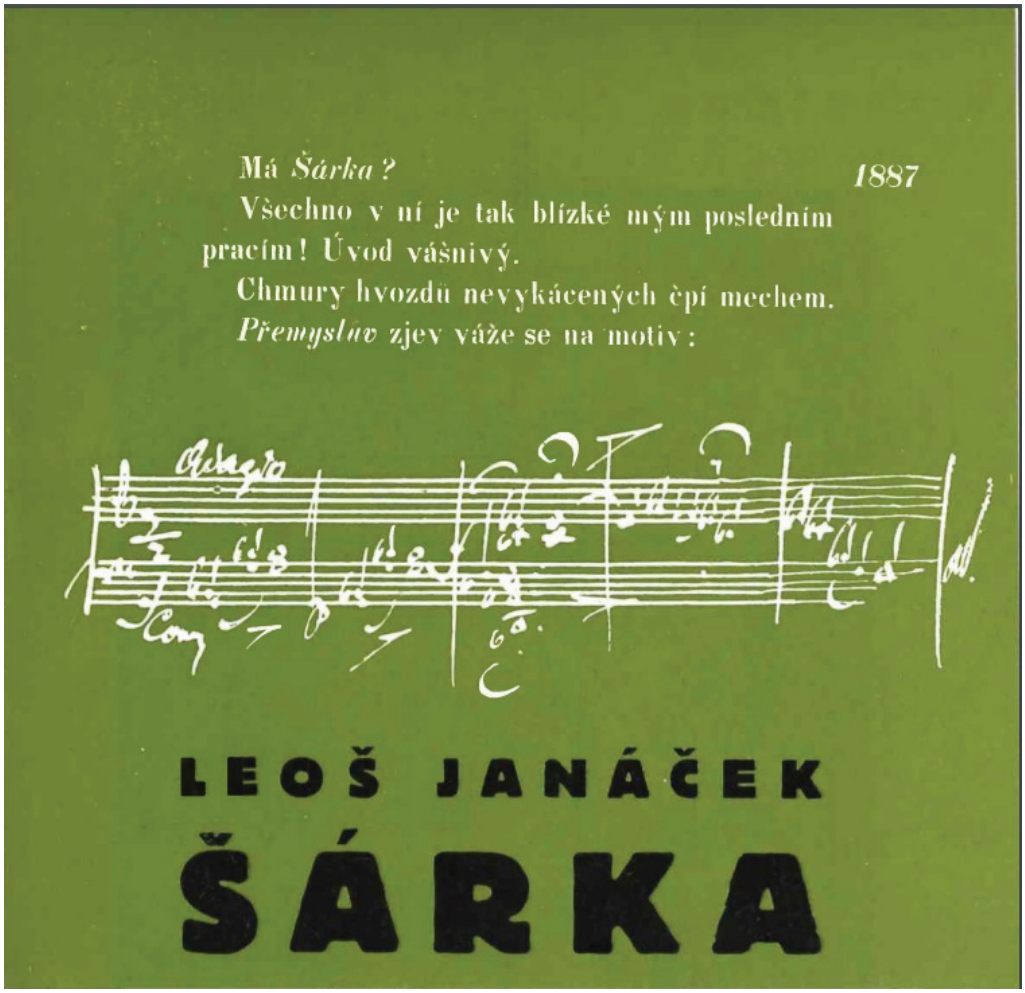
Šimona Mrázová (Glaša), Jana Sýkorová (Varvara), Jan Vacík (Tichon Ivanyč Kabanov), Nadine Secunde (Marfa Ignatěvna Kabanová) a Eva Děrgová-Jirušová (Káťa Kabanová)

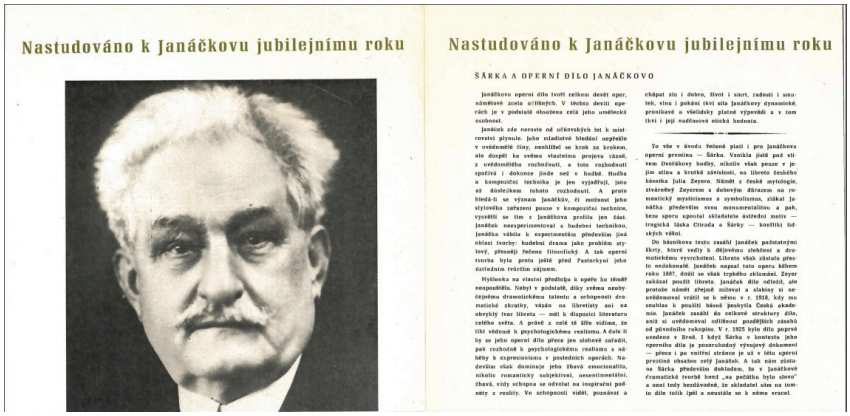


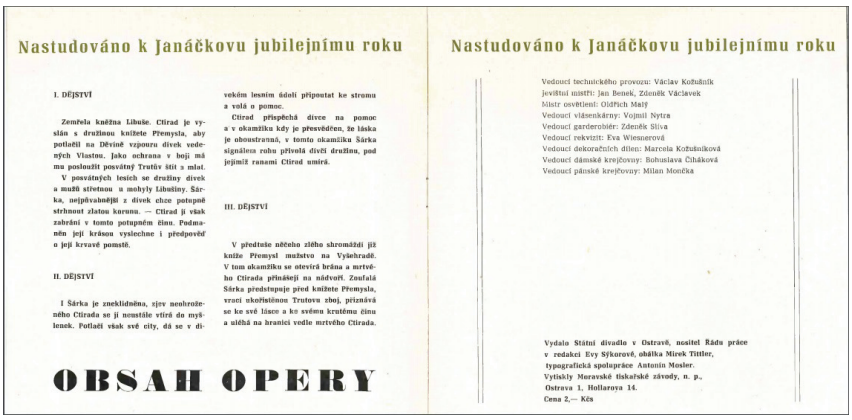
Luciano Mastro (Váňa Kudrjáš) a Martin Gurbaľ (Savjol Prokofjevič Dikoj)

Luciano Mastro (Váňa Kudrjáš) a Ondrej Mráz (Savjol Prokofjevič Dikoj)

Káťa Kabanová (premiéra 15. 11. 1912)
Ukázka nového tištěného program k inscenaci Leoše Janáčka, Káťa Kabanová







Šárka (premiéra 7. 5. 1978)
Ukázka tištěného program k inscenaci Leoše Janáčka, Káťa Kabanová



K JANÁČKOVĚ OPEŘE ŠÁRKA

Začátkem ledna 1885 si Janáček zaznamenává do kalendáře stručný scénář romantické opery *Poslední Abencerage* podle Chateaubriandovy povídky pojednávající o lásce posledního potomka maurského rodu Abenceragů Abena Hameta ke krásné madridské dívce Blance. Milostné vzplanutí mladého páru zvrátí skutečnost, že Blanka pochází z rodu, který vyvraždil Abenovy předky. Aben odchází do vyhnanství a Blanka poté umírá žalem nad jeho hrobem poblíž Kartága. Janáčka na této látce zřejmě zaujal konflikt mezi hlasem srdce a rodovou příslušností. Od kompozice ale nakonec upustil. Brzy nato poznává Zeyerovu *Šárku* – počátkem roku 1887 vycházela na pokračování v Ladeckého České Thalii. Janáčka na ni upozornil Karel Sázavský, který tehdy do tohoto periodika dopisoval. Skladatel začal s kompozicí zřejmě již v únoru roku 1887. V první verzi opery výrazně zasáhl do Zeyerova textu – celé libreto prošktrtal (zejména sborové části, ze kterých zbyla jen polovina) a zredukoval mytologickou symboliku. Docílil tak většího dramatického spádu, dějové přehlednosti a srozumitelnosti. Operu rozvrhl do dvou dějství s proměnou a předehrou. Za necelých šest měsíců měl hotový klavírní výtah a jeho opis poslal začátkem srpna k posouzení Antonínu Dvořákovi. V říjnu se za ním vydal a dle Janáčkových slov dopadlo Dvořákovo hodnocení „dosti dobře". Hned poté proto požádal Julia Zeyera o souhlas ke zhudebnění. Obdržel ale zamítavé stanovisko. Důvodů mohl mít Zeyer hned několik. Zřejmě jej popudily rozsáhlé skladatelovy zásahy do textu libreta, možná v tom hrála velkou úlohu také skutečnost, že Janáček již text použil bez jakékoliv žádosti o svolení. Zeyer také s libretem počítal pro Antonína Dvořáka, který je nikdy přímo neodmítl. I přes Zeyerovo opakované zamítnutí se Janáček nenechal odradit, pokračoval v kompozici a již v polovině roku 1888 dokončil druhou verzi opery. Prof. Vladimír Helfert (1886–1945) charakterizoval rozdíly mezi první a druhou verzí takto: „*... v tematickém materiálu, zvláště ve sborech, změnil Janáček ve druhém znění některá místa ve prospěch výrazové pregnance a rovněž vokální sólová melodie byla prohloubena a blíží se namnoze ve druhém znění více pozdějšímu individuálnímu vokálnímu stylu Janáčkovu, nežli v prvním znění...*" Janáček ve druhé verzi *Šárky* ustoupil od rozsáhlé předehry, vypustil úvodní sbor vladyků a zredukoval zpěvní party. Dvouaktové rozvržení a dělení na výstupy ale ponechal. Ve druhé polovině roku 1888 ale zcela pochopil Zeyerovu neoblomnost a od dokončení opery upustil. K *Šárce* se vrátil až o téměř třicet let později, zasáhl do zpěvních partů a závěrečnou proměnu přepracoval na třetí jednání. O dokon-



Leoš Janáček

čení instrumentace požádal svého žáka, hudebního skladatele Osvalda Chlubnu (1893–1971) a již v říjnu 1918 požádal Českou akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, která byla dědičkou literárních práv po Juliu Zeyerovi, o svolení použít ke zhudebnění Zeyerův text. Bylo mu okamžitě vyhověno a po řadě úprav Janáček *Šárku* počátkem roku 1919 po třiceti jedna letech od započetí kompozice dokončil. V prosinci roku 1924 byla na koncertě Klubu moravských skladatelů, uspořádaném k oslavě Janáčkových sedmdesátých narozenin, provedena předehra k *Šárce*. Jevištní premiéra díla byla určena na 11. listopadu 1925 v Národním divadle v Brně a *Šárka* (s podtitulem bohatýrská zpěvohra) zde byla uvedena spolu s baletem *Don Juan* od Christopha Willibalda Glucka.



LIBRETO

Leoš Janáček (1854–1928)

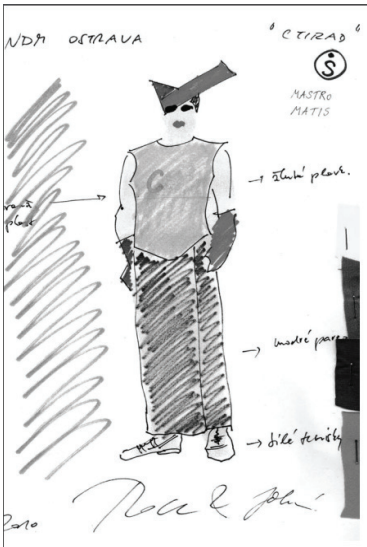
ŠÁRKA

Opera o třech jednáních z roku 1887
Libreto: **Julius Zeyer** (1841–1901)

Osoby:

ŠÁRKA, bojovnice z Vlastiny družiny	*soprán*
CTIRAD, bojovník oddaný Přemyslovi	*tenor*
PŘEMYSL, kníže, choť zemřelé Libuše	*baryton*
LUMÍR, žák Přemyslova dvora	*tenor*

Vladykové, bojovnice, jinoši, dívky



OBSAH OPERY

První jednání

Po smrti kněžny Libuše ztratily ženy řadu výsad, včetně práva volit si samy manžely. Začaly proto pod vedením Vlasty brojit proti mužům. Kníže Přemysl, choť zemřelé kněžny, přijímá na hradě Libice mladého bojovníka Ctirada, který si přichází z Libušiny hrobky vyzvednout mocnou zbroj po předcích. Přemysl spolu s ostatními vladyky odjíždí a Ctirad poté odchází do hrobky. V rozjímání ho vyruší skupina bojovnic vedených Šárkou, která se rozhodla pro svou vůdkyni Vlastu uchvátit Libušinu korunu. Ctirad Šárčin loupežný čin překazí a dívky uprchnou.

Druhé jednání

V rozbouřené krajině si Šárka uvědomuje svou vzrůstající lásku ke Ctiradovi. Touží ale po pomstě a připraví na Ctirada léčku – příkazuje ostatním dívkám, aby ji přivázaly k velkému dubu a samy se nedaleko schovaly. Šárčin nářek přiláká Ctirada, kterému dívka namluví, že ji nechala připoutat Vlasta jako trest za nepodařený pokus o získání Libušiny koruny. Ctirad vyznává Šárce lásku. Dívka je sice unešena jeho upřímným vyznáním, nakonec se ale vzchopí, zatroubí na roh a přivolá tak ukryté bojovnice, které Ctirada zabijí. Šárka pak tohoto činu lituje, je již ale pozdě.

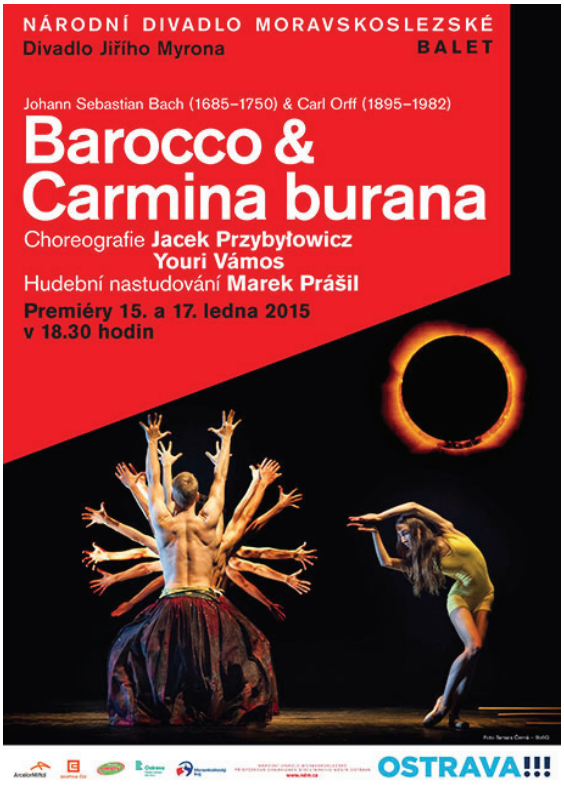
Třetí jednání

Na Vyšehrad přináší muži v čele s Lumírem tělo mrtvého Ctirada a postaví hranici, aby je spálili. Přichází Šárka, přiznává se ke svému činu, vrhá se na Ctiradovo mrtvé tělo a probodne se. Lumír zapaluje hranici a všichni žasnou nad čarovnou mocí lásky.

Šárka (premiéra 23. 9. 2010)
Ukázka nového tištěného program k inscenaci Leoše Janáčka, Káťa Kabanová









Ukázky plakátů Národního divadla moravskoslezského
Radovan Šťastný, Petr Hrubeš, Tamara Černá, Marek Pražák



Ukázka plakátu k mimořádnému projektu Národního divadla moravskoslezského
Plakát k projektu Ostrava v Praze – Petr Hrubeš

Fotograf Petr Hrubeš je neodmyslitelně spjat s ostravským Divadlem Petra Bezruče. Jak jsme se z předešlého rozhovoru s Kateřinou Svobodovou dočetli, Petr Hrubeš s Národním divadlem moravskoslezským spolupracuje například na tvorbě plakátů pro mimořádné projekty, při kterých se projevuje v tipa hravost, jak jsme u jeho plakátové tvorby zvyklí. V následujícím krátkém rozhovoru nám Petr Hrubeš lehce nastíní rozdíly ve spolupráci s těmito dvěma divadelními institucemi.

1. Tvorbě divadelního plakátů se věnujete již řadu let. Kde berete inspiraci a jak probíhá příprava v rámci tvorby plakátů pro Národní divadlo moravskoslezské? Spolupracujete na vizuálu s režisérem nebo máte volnou ruku?

Moje spolupráce s Národním divadlem moravskoslezským je spíše nárazová a většina plakátů vznikla ve velkém časovém presu, protože bývám často pryč na natáčení. Většinou to pak bývá velmi napínavé – dát dohromaty termín taky s herci a provozem v divadle. Častokrát mě bylo řečeno, kdo na plakátu má být, a to nastartuje mou inspiraci. Samozřejmě schůzka s režisérem nebo scénografem je další krok, ale ne vždycky se však podaří sejít se osobně. Někdy se tedy domlouváme po telefonu – jde o to, abych pochopil podstatu hry a moc neodbočit z režijního záměru. Pro mě je pak nejlepší, když mám volnost a můžu tyhle informace a vjemy autorsky přetransformovat do plakátu.

2. Jak dlouho trvá nafocení takového plakátu?

Hodně akcí bývá hlavně o přípravě, kdy jeden až dva dny sháním konkrétní prostor, místo, rekvizitu nebo improvizuju s kostýmem, protože plakát se fotí tři až čtyři týdny před premiérou, a to kostýmy většinou hotové nejsou. Samotné focení je pak rychle – přibližně 3 hodiny s rozbalením a zabalením techniky… Spoušť cvakám z toho asi dvacet minut.

3. Logo Národního divadla moravskoslezského zabírá poměrně velkou část plakátů, jak se pracuje s myšlenkou, že fotografie bude vlastně utlačená do pozadí samotným logem divadla?

Ano je to tak! Je to hodně těžké udělat pro Národní divadlo moravskoslezské dobrý plakát. Grafika je absolutně limitující a tento názor slyším docela často. Bohužel!

4. Jste znám převážně jako autor plakátů pro Divadlo Petra Bezruče. Jak se odlišuje tvorba plakátů pro „domovské divadlo" a Národní divadlo moravskoslezské? Liší se například spolupráce se samotnými herci?

Když už jsme u té grafiky, tak právě tam je hlavní rozdíl. Navíc, Bezruči jsou taková moje fotografická domovina. Když jsem začal pracovat pro Národní divadlo moravskoslezské, tak jsem řešil takové dilema, jak odlišit rukopis, který lidi znají u Bezručů a dělat to trochu jinak

v Národním. Musím ale přiznat, že opravdu hlavní překážkou je právě ten masivní grafický mustr. Jinak herci a lidé z produkcí obou divadel jsou většinou velice ochotní a záleží jim na nejlepším výsledku a taková spolupráce mě moc baví.

5. Zkoušel jste někdy fotografovat inscenace ve smyslu reportáže? Jak vnímáte divadelní fotografii jako žánr a její působení na veřejnost?

Dá se říct, že zkoušel, ale za kamerou. Pár takových polodokumentů o zrodu inscenace jsem už dělal – naposledy to byla inscenace Sen noci svatojánské. Fotograficky jsem ale založený hlavně na inscenovanou a portrétní fotografii.

6. Sledujete plakáty i ostatních divadel? Vidíte nějaké rozdíly v přístupu k tvorbě samotné?

Hodně cestuji po republice, tak si všímám… V poslední době se mi líbily plakáty Ivana Pinkavy pro Národního divadla Brno a plakáty pro Národní divadlo Praha fotografické dvojice Salima Issy a Štěpánky Stein.

STRUČNÁ HISTORIE NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO

1918

- Jan Prokeš vytvořil návrh na vytvoření spolku, který by vybudoval české divadlo v Ostravě
- Dne 13. října byl založen Spolek Národní divadlo moravskoslezské
- 12. 8. zahajuje činnost Národní divadlo moravskoslezské (NDMS) v budově Městského divadla (dnes Divadlo Antonína Dvořáka)představením Prodaná nevěsta Bedřicha Smetany. Divadlo mělo čtyři soubory – činohra, balet, opera a opereta

1919

- v sezóně 1919/1920 se hrají inscenace střídavě v Národním domě (dnes divadlo Jiřího Myrona) a v Městském divadle (zde se střídá s německým souborem)
- První ředitel NDMS: Václav Jiřikovský

1920

- Městské divadlo se stává sídlem NDMS (německý soubor přesunut do Deutsches Haus)
- Ředitel Václav Jiřikovský rozpouští soubor opery

1923

- Dne 11. února se pod vedením Emanuela Bastleho poprvé koncertně představuje operní soubor Národního divadla moravskoslezského
- Ředitel NDMS: František Uhlíř
- Obnovení operetního souboru

1926

- Ředitelem NDMS se stává Miloš Nový

1928

- 10. ledna se koná první z cyklu pravidelných symfonických koncertů rozšířeného divadelního orchestru

1929

- 7. října vzniká Studio NDMS. Uvádí premiéru hry Chlupatá opice Eugena O´Neilla – první ostravský pokus o divadelní avantgardu
- ostravské studio Československého rozhlasu začíná vysílat přímé přenosy operních i symfonických děl nastudovaných NDMS

- Ředitel NDMS je Ladislav Knotek

1930

- Do funkce prvního šéfa činoherního souboru je jmenován Jan Škoda. Již následující rok je činohra bez vedení, protože Jan Škoda hostuje jako režisér a roku 1932 se opět dostává do pozice šéfa činohry

1936

- V říjnu je ustanoven Klub českých a německých divadelních pracovníků (výraz protifašistické solidarity) – rozpuštěno v říjnu roku 1938

1939

- Na krátkou dobu se ředitelem NDMS stává Karel Jičínský
- V budově Městského divadla se v sezóně 1939/1940 hrála česká i německá představení
- Do roku 1940 probíhá rekonstrukce budovy Národního domu pro stálý provoz českého divadla v Moravské Ostravě

1940

- Ředitelem NDMS (od února ČDMO) je jmenován Jan Škoda, který je zároveň šéfem činoherního souboru

1941

- Od 1. ledna zabírá Městské divadlo pro svá představení německý soubor. NDMS se provizorně přestěhovává do Katolického domu na Přívozské ulici
- První únorový den byla v Národním domě, který byl přestavěn na divadlo, zahájena česká představení. Národní divadlo moravskoslezské se přejmenováná na České divadlo moravskoostravské

1942

- Ředitel ČDMO (od 1945 Zemského divadla v Moravské Ostravě) se stává Jiří Myron

1944

- 29. srpna je během leteckého bombardování Ostravy poškozena budova Městského divadla
- 1. září jsou z důvodu častých náletů uzavřená všechna divadla v Protektorátu Čechy a Morava

1945

- Dne 19. května se odehrává první poválečné představeni NDM – Hubička Bedřicha Smetany v Národním domě
- Budova Národního domu je přejmenována na Lidové divadlo a České divadlo moravskoostravské na Zemské divadlo v Moravské Ostravě
- samostatný operetní soubor získal svůj vlastní sbor a orchestr

- 10. října zahájena činnost divadla pro děti a mládež Kytice

1946

- 11. května se po odstranění válečných škod znovuotevírá Městské divadlo představením Smetanovy Libuše
- Ředitel Zemského divadla v Moravské Ostravě je jmenován Stanislav Langer

1948

- Zemské divadlo v Moravské Ostravě přejmenováno na Státní divadlo v Ostravě (zkratka SDO) a budova Městského divadla se honosí názvem Divadlo Zdeňka Nejedlého
- Do funkce ředitele je jmenován Antonín Kurš

1952

- Antonína Kurše střídá na pozici ředitele SDO Drahoš Želenský

1954

- Na počest zemřelého herce a režiséra činohry Státního divadla v Ostravě a bývalého se Lidové divadlo přejmenovává na Divadlo Jiřího Myrona
- 3. května se v Divadle Zdeňka Nejedlého koná zahajovací koncert nově založeného Ostravského symfonického orchestru (později přejmenovaného na Janáčkovu filharmonii Ostrava)
- Ředitelem SDO se stává Miloslav Holub
- do roku 1956 probíhá první velká rekonstrukce dnešního Divadla Antonína Dvořáka

1956

- Vladislav Hamšík je jmenován do funkce ředitele SDO

1966

- 10. května až 4. prosince probíhá rekonstrukce Divadla Jiřího Myrona

1969

- Do roku 1971 probíhá nezásadnější rekonstrukce Divadla Antonína Dvořáka

1971

- Ředitelem SDO se stává Zdeněk Starý
- 15. listopadu se zahajuje první celostátání činoherní přehlídka Divadlo dneška

1976

- Velký požár divadla Divadla Jiřího Myrona
- Dne 12. listopadu se premiérou Cyrana z Bergeracu otevírí Komorní scéna SDO v bývalé budově Loutkového divadla

1980

- Divadlo Petra Bezruče (Činohra Petra Bezruče) a Krajské divadlo loutek (Loutková scéna SDO) bylo včleněno do svazku SDO

1986

- 28. dubna se po rekonstrukci slavnostně znovuotevírá Divadlo Jiřího Myrona

1989

- Ředitelem SDO se stává Dalibor Malina
- Dne 21. listopadu se Státní divadlo Ostrava připojuje k celostátní stávce divadel proti komunistickému režimu

1990

- 15. května Divadlo Zdeňka Nejedlého získává nový název – Divadlo Antonína Dvořáka
- 1. června vystupuje Loutková scéna ze svazku SDO (dnes Divadlo loutek Ostrava)

1991

- Dne 1. června vystupuje ze svazku SDO také Scéna Petra Bezruče (dnes Divadlo Petra Bezruče)
- Ředitelem SDO se stává Ilja Racek

1994

- 1. září je ustanoveno dětské Operní studio
- Dne 15. června se koná poslední premiéra Komorní scény SDO v Loutkovém divadle
- 24. června se v premiéře koná Mezinárodní hudební festival Janáčkovy Hukvaldy

1995

- 24. ledna byla Radou města Ostrava schválena změna názvu Státního divadla Ostrava na Národní divadlo moravskoslezské

1997

- 13. až 16. března se poprvé koná přehlídka činoherních divadel, která dnes nese název OST-RA-VAR

1999

- Na pozici ředitele divadla je dosazen Luděk Golat
- Během rozsáhlé rekonstrukce (trvala do roku 2000) Divadla Antonína Dvořáka rálo Národní divadlo moravskoslezské v divadelním sále vítkovického Domu kultury

2000

- 31. prosince se po rekonstrukci otevírá Divadlo Antonína Dvořáka

2001

- Divadlo Antonína Dvořáka získává titul Dům roku

2005

- Národní divadlo moravskoslezské se stává členem mezinárodní organizace Opera Europa

2010

- Ředitelem Národního divadla moravskoslezského se stává Jiří Nekvasil

2011

- 14. dubna je ustanovena Umělecká rada Národního divadla moravskoslezského

2012

- 22. až 26. července se koná první bienále festivalu NODO (New Opera Days Ostrava)
- Dne 25. září vzniká Ateliér pro děti a mládež při Národním divadle moravskoslezském

Jak je z výše uvedeného textu patrné, Národní divadlo moravskoslezské se za svou existenci několikrát přejmenovalo. Současný název si nese od 29. dubna 1995. Do těchto dnů divadlo působilo pod následujícími názvy:

1919 – 1941 Národní divadlo moravskoslezské (NDMS)
1941 – 1945 České divadlo moravskoostravské (ČDMO)
1945 – 1948 Zemské divadlo v Ostravě (ZDO)
1948 – 1995 Státní divadlo v Ostravě (SDO)
1995 – dosud Národní divadlo moravskoslezské (NDM)

Dnes je Národní divadlo moravskoslezské tvořeno dvěmi divadelními budovami – Divadlo Jiřího Myrona a Divadlo Antonína Dvořáka. Za dob minulých probíhala představení také v budovách Staré střelnice (v blízkosti Slezskoostravského hradu), v Lidovém domě, Katolickém domě, v secesní budově Divadla loutek na Masarykově náměstí, v Domě kultury města Ostravy a ve Studiu Parku kultury a oddechu na nedaleké Černé louce.

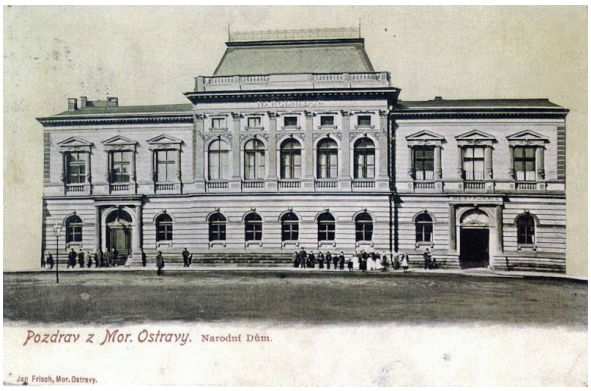
Nejstarší budova scény Národního divadla moravskoslezského – Divadla Jiřího Myrona si nese svůj název již od 2. května roku 1954. Otevřeno bylo v roce 1894 jako Národní dům – toto pojmenování se udrželo do roku 1945 kdy bylo přejmenováno na Lidové divadlo (tento název vydržel do roku 1954). Národní dům ve svém počátku nepůsobil jako budova divadelní, ale byla k dispozici různým spolkům. Pořádalo se zde také množství plesů či přednášek. Výstavba českého Národního domu byla důžitým počinem ostravských Čechů. Prudce vstoupal počet německého obyvatelstva a Češi pociťovali nutnost mít svůj stánek národní hrdosti, kde by rozvíjeli český spolkový život a kulturu. Budova Národního domu dostala novorenesanční háv. Součástí byla také zahrada a kuželkárna. Vysvěcení a prozatímní otevření Národního domu, které

se konalo 2. prosince 1893. Oficiální slavnostní otevření proběhlo 17. června 1894. Roku 1939 byl Národní dům přestavěn pro účely filmové – z budovy se stalo kino nesoucí název Kosmos. Následující rok proběhla další rekonstrukce. 6. prosince roku 1976 postihl budovu Divadla Jiřího Myrona mohutný požár. Po opětovné přestavbě, která proběhla roku 1986, bylo divadlo slavnostně otevřeno 28. dubna. Za jednadvacet let nastává opětovná rekonsturkce. V současné době se objevují návrhy na další zmodernizování Divadla JIřího Myrona.

Druhá budova nesoucí název Divadlo Antonína Dvořáka byla pojmenována 15. května 1990. Také tato stavba prošla několika pojmenováními.

1907–1918 Stadttheater / Městské divadlo (užívány oba názvy)
1918–1939 Městské divadlo
1939–1945 Stadttheater
1945–1948 Zemské divadlo
1948–1990 Divadlo Zdeňka Nejedlého (DZN)
1990–dosud Divadlo Antonína Dvořáka (DAD)

Ostravská městská obec založila v roce 1902 divadelní stavební fond, který se o necelé dva roky později rozhodl zahájit stavbu městského divadla. Následující rok byla vyhlášena architektonická soutěž, jejíž výsledkem byla práce vídeňského architekta Alexandera Grafa, který tak vytvořil jedno z nejkrásnějších divadel v republice. Městské divadlo bylo slavnostně otevřeno 28. září 1907 a do roku 1919 se v něm hrálo výhradně německy. Stálou scénou Národního divadla moravskoslezského je od roku 1919. Během 30. let 20. století vznikají návrhy na rekonstrukci. Druhá světová válka donutila české divadelníky budovu opustit a přenechat ji tak pro potřeby divadla neměckého. Po skončení války a znovuotevření hraje divadlo pod názvem Zemské divadlo. Roky 1956, 1971 a 2000 se nesou v duchu rekonstrukce budovy. Hlediště po rekonstrukci na přelomu tisíciletí pojme 517 diváků.









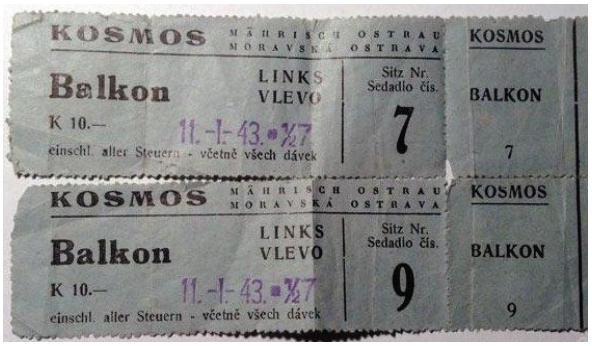






Divadlo Jiřího Myrona v historii
2x pohled na Národní dům (archív NDM)
Hlavní schodiště Národního domu (Zlatá Praha 11, 21. 9. 1894, s. 539)
Velký sál Národního domu s jevištěm a galerií (Zlatá Praha 11, 21. 9. 1894, s. 539)
Zahrada Národního domu (M. Myška – A. Zářický (eds.): Člověk v Ostravě v XIX. století. Ostrava: Kazimierz Gajdzica, 2007, s. 45)
Malý sál Národního domu (Zlatá Praha 11, 21. 9. 1894, s. 539)
Hostinec s divadlem na Staré střelnici kolem roku 1900 (Ostravské muzeum)







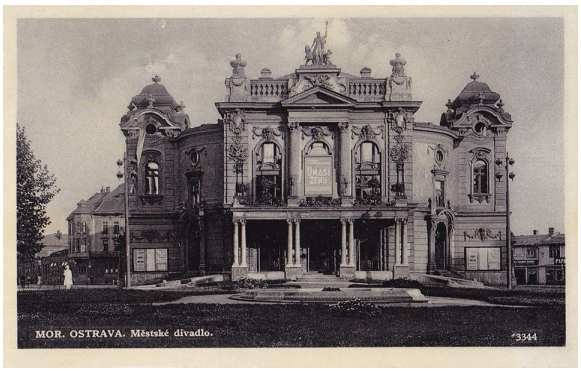


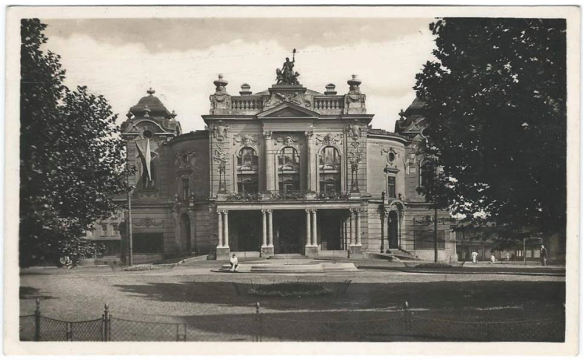


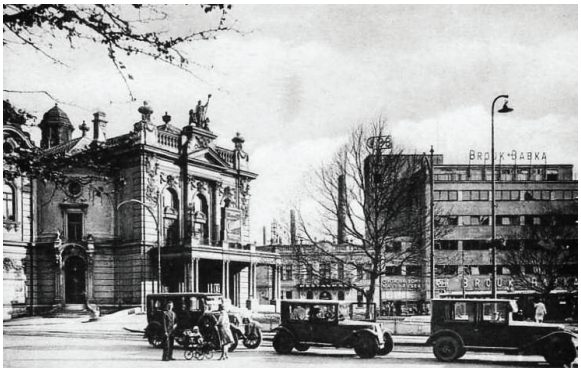


Divadlo Jiřího Myrona v historii
Pohled na kino Kosmos
Vstupenky do kina Kosmos
Rekonstrukce – pohled skrz stržený strop na katedrálu Božského Spasitele (archív NDM)
Lidové divadlo - 40. léta (archív NDM)
Divadlo Jiřího Myrona po požáru (archív NDM)

















Divadlo Antonína Dvořáka v historii
Pohled Stadttheater (Městské divadlo)
Pohled na Národní dům
Pohled na divadlo po náletu na Ostravu
Divadlo Zdeňka Nejedlého

ZÁVĚR

Domnívám se, že v šíři fotografického pole je právě divadelní fotografie upozaděná a nedoceněná disciplína, která ještě stále čeká na své znovuobjevení. Doba empaticky cvakajících spouští fotoaparátů takových persón jakými jsou a byli například Josef Koudelka, Jindřich Štreit, Jaroslav Krejčí, Josef Ptáček nebo František Krasl jsou ta tam, a musíme se spokojit se snímky zachycující kostýmy, kulisy a celkové pohledy na scénu, namísto fotografií, které nás provedou také zákulisním životem onoho divadla. Nepopírám nepostradatelnou úlohu toho přístup v rámci archívu. Fotograf se stal jakým si dělníkem divadla, namísto toho, aby byl stále jeho nedílnou součástí a měl možnost projevit svůj autorský rukopis, který dnes například v rámci Národního divadla moravskoslezského suplují stážisti, kteří v tomto směru mají volnější ruku a jejich fotografie se vedle snímků stálých fotografů divadla, objevují například v programu k dané inscenaci. Napadá mě tedy otázka, zda-li divadlo samotné nechtěně nedostává svého komorního fotografa do patové situace, ve které si návštěvník při listování propagačním materiálem řekne, že snímky stážisty jsou vlastně mnohem atraktivnější, protože jsou zde zachyceny například hercovy emoce během zkoušky. Visící otazník nad touto otázkou střídá velký vykřičník, který nás upomíná na myšlenku uvědomění si, že jeviště Národního divadla moravskoslezského se liší od scény divadla komorního, tudíž se mění i fotografický přístup. Dokladem toho jsou například fotografie Romana Poláška, který zachycuje ostravskou Komorní scénu Aréna, Radovana Šťastného nebo herce Igora Chmely, který i v dnešní době zachycuje svou divadelní rodinu na analog a vytváří tak nedocenitelnou kroniku Divadla Na zábradlí. Divadlo a fotografie jsou elementy, které by se neměly rozdělovat na dva samotné prvky, ale měly by najít souznění, z kterého se vytvoří atraktivní a poutavý druh umění.

Divadlo Semafor – 33
Divadlo za branou – 11, 19
Drbohlav Karel – 11, 17
Dřízgová Eva – 29
Dvořák Vladimír – 22, 24, 54
Dvořáková Ludmila – 24
Fialová Hana – 50
Froňková Jiřina – 23
Galerie Opera – 21, 32
Gasnárková Alexandra – 30
Golat Luděk – 81
Goldoni Carl – 8
Graf Alexandr – 83
Hák Miroslav – 11,17
Hamšík Vladislav – 7, 80
Heideberg Josef – 9
Heverle Gustav – 17
Hodačová Dagmar – 29
Holub Miloslav – 20, 80
Hrabal Bohumil – 7
Hradil Josef – 26, 27, 28, 29, 30, 31, 39, 49, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62
Hrda Dalibor – 29
Hrubeš Petr – 45, 64, 67, 74, 75, 76
Hübnerová Marie – 15
Chmela Igor – 87
Chmela Otakar – 14
Chmelíček Rudolf – 16
Issa Salim – 77
Janáček Leoš – 70, 71, 72, 73
Janáčková filharmonie – 80
Janíček Albert – 22
Jičínský Karel – 79
Jiránková Nina – 17
Jiřikovský Václav – 78
Kačer Jan – 7, 26
Kinclová Eva – 24

kino Kosmos – 83, 85
Komorní scéna Aréna – 68, 87
Koudelka Josef – 11, 19, 87
Krasl František – 20, 21, 22, 23, 26, 27, 53, 55, 58, 60, 62, 87
Krejčí Jaroslav – 12, 19, 87
Kryške Vítězslav – 24
Krytové divadlo – 19
Křenek Emanuel – 12, 19
Kubicová Romana – 33
Kubík Jiří – 29
Kuklová Libuše – 29
Kurš Antonín – 80
Kvasnicová Alice – 22
Ladislav Knotek – 79
Langer Stanislav – 80
Langhans Jan – 10, 14
Lidová konzervatoř Ostrava – 26
Lidové divadlo – 80, 82, 85
Lichý Norbert – 24
Lipus Radovan – 8
Madách Imre – 10
Macháček Miroslav – 18
Malina Dalibor – 81
Maloch Jan – 10
Maloch Karel – 10, 15
Městské divadlo – 78, 79, 80, 83, 86
Mori Mitsuko – 30
Mošna Jindřich – 15
Mulač Jan – 10, 15
Myron Jiří – 79
Nadar – 10
Národní divadlo Brno – 77
Národní divadlo moravskoslezské – 8, 20, 21, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 50, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83
Národní divadlo Praha – 11, 15, 16, 18, 44, 77
Národní dům – 78, 79, 82, 83, 84, 86

Nekvasil Jiří – 21, 44, 65, 82
Němec František – 18
Nový Miloš – 78
O´Neill Eugen – 78
Ondráček Luboš – 24
Ostatnická Milena – 23
Panznerová Marie – 16
Pavelková Vlasta – 22,24
Pečenková Karolína – 21
Pinkava Ivan – 77
Pivovar Martin – 8
Podbierová Jarmila – 20, 24
Polášek Roman – 87
Popelář Martin – 21, 31, 32, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 62, 63
Pražák Marek – 67, 74
Prokeš Jan – 78
Ptáček Josef – 12, 19, 87
Purkyně Karel – 9
Racek Ilja – 81
Roubal Viktor – 16
Sedláčková Anna – 14
Schlosser Otto – 10
Schmid Jan – 26
Schuller Friedrich – 8
Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého – 12, 19, 80, 81, 83, 86
Smetana Bedřich – 78, 79, 80
Sousedík Bořek – 26
Spolek Národní divadlo moravskoslezské – 78
Starý Zdeněk – 7, 80
Státní divadlo Ostrava – 7, 8, 20, 22, 23, 24, 26, 29, 80, 81, 82
Státní opera Praha – 33
Stehlíková Biela – 13
Stein Štěpánka – 77
Svoboda Jaromír – 11, 18
Svobodová Kateřina – 63, 76
Šerych Jiří – 12

Šesták Josef – 13
Škarka Josef – 50
Škoda Jan – 79
Šťastný Radovan – 33, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 61, 62, 64, 74 ,87
Štreit Jindřich – 11, 12, 19, 33 ,87
Talard Philipp – 47
Těšínské divadlo Český Těším – 21
Titor Ivan – 36
Tomáš Jan – 10,15
Topol Filip – 40
Trojan Václav – 21
Tyrš Miroslav – 9
Uggi – 13
Uhlíř František – 78
Urbánek Miroslav – 29
Váňa Karel – 10, 11, 16
Vian Boris – 8
Viktora David – 30
Vlasák Jan – 24
Východočeské loutkové divadlo Drak – 19
Waller Amelia – 51
Zbrožková Eva – 50
Zemské divadlo Ostrava – 79, 80, 82, 83
Žák Zdeněk – 24
Želenská Laura – 14
Želenský Drahoš – 80

SEZNAM LITERATURY

Štefanides Jiří, Ostravské činoherní divadlo v procesu transformace po listopadu 1989, Theatralia 2015

Šerych Jiří, Divadelní fotografie za jevištěm, Československá fotografie 1982

Hanuš Jordán, Skleněné negativy ve fotografickém fondu divadelního oddělení – Karel Váňa a jeho snímky zachycující Národní divadlo v letech 1906 – 1928, Sborník Národního muzea v Praze 2014

Scheufler Pavel, Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918. Praha: Akademie Múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU, 2013

Birgus Vladimír, Jindřich Štreit: Mladá fotografie, Československá fotografie, 1978

Moucha Josef, Fotografie a divadlo, Československá fotografie, 1983

Šer Karel, Umění portrétu Františka Krasla, Chagall Ostrava, 1994

Česká televize: http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-ostrava/kultura/162759-divadlo-si-pripomina-vyznamneho-fotografa/

Český rozhlas: http://www.rozhlas.cz/mozaika/regiony/_zprava/vojtech-bartek-opera-v-ostrave--319562

Institut umění – Divadelní ústav: http://vis.idu.cz/Photos.aspx

Jan Langhans: http://www.langhans.cz/cz/archiv/online-archiv/name/a/

Národní divadlo moravskoslezské: http://www.ndm.cz/cz/

FOTOGRAFOVÉ NÁRODNÍHO DIVADLA MORAVSKOSLEZSKÉHO
OD 90. LET DO SOUČASNOSTI

Michaela Bobková
Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě,
Slezská univerzita v Opavě

2016
Vedoucí práce: Prof. Mgr. Jindřich Štreit, dr. h. c.
Oponent práce: Mgr. Jiří Siostrzonek Ph.D.
Počet stran: 94
Počet normostran: 42
Počet znaků s mezerou: 92 808