

SCÉNOGRAFICKÉ NÁVRHY MILOŠE SOUČKA PRO SLOVÁCKÉ DIVADLO

Pavel Portl, Slovácké muzeum, Uherské Hradiště

Miloš Souček patří k významným osobnostem v dějinách Slováckého divadla. Téměř čtvrtstoletí zde působil jako šéf výpravy a významně ovlivňoval tvář divadla v šedesátých a sedmdesátých letech. Tato studie hodnotí jeho návrhy scén a kostýmů, přičemž východiskem je Součkova rozsáhlá umělecká pozůstalost.¹

Miloš Souček se narodil 8. 4. 1933 v Lysé nad Labem. Nejprve studoval na Státní grafické škole v Praze (1948–1951), kde vedl nový obor scénické výtvarnictví malíř a scénograf Richard Lander. Poté absolvoval Vysokou školu umělecko-průmyslovou (1951–1956) ve třídě Karla Svobody.² Po studiích odešel učit do pohraničí na Frýdlantsko. Kvůli onemocnění manželky se na krátkou dobu nejprve přestěhoval do Liberce, kde působil v divadle, a následně do Prostějova, odkud pocházela jeho žena. Zde nastoupil do Oděvního podniku Prostějov (dále jen OP Prostějov) jako návrhář konfekce, později pracoval v olomouckém divadle.³ Do Uherského Hradiště přišel v roce 1963, byl přijat do Slováckého divadla jako šéf výpravy. Pracoval zde až do roku 1986, s výjimkou let 1981–1984, kdy byl po dvou prodělaných infarktech v invalidním důchodu. Během té doby se podílel na přibližně 150 inscenacích.⁴ V roce 1986 odešel Miloš Souček do důchodu, zemřel o dva roky později 7. 2. 1988 v Uherském Hradišti.⁵



Miloš Souček (1933–1988), scénograf a šéf výpravy Slováckého divadla. Soukromá sbírka.

Počátky ve Slováckém divadle

V době, kdy Souček přišel do Uherského Hradiště, Slovácké divadlo v podstatě bojovalo o svou existenci. Dokonce se v roce 1965 zvažovalo jeho zrušení po dostavbě nového divadla v Gottwaldově (Zlíně). O dva roky později byl přijat kompromis – bylo propuštěno 15 pracovníků, snížil se státní příspěvek a počet premiér i představení; Slovácké divadlo se stalo nejmenší zájezdovou scénou v republice.⁶ Několikaletá krize byla ukončena příchodem Ladislava Lakomého, který jako umělecký šéf během jediné roku (sezóna 1967/1968) stabilizoval situaci v souboru. Dalším tvůrčím impulzem byl dramaturgický plán Ludmily Bařinkové, která neváhala zařadit do té doby na oblasti nemyslitelnou hru s náboženskou tematikou, jakou byla *Komedie o hvězdě* (1967) v režii Lakomého. Zároveň v divadle došlo ke generační obměně. Do divadla tehdy přišly další osobnosti, které vytvořily silný soubor: režisér a od roku 1968 nový umělecký šéf Karel Neubauer, režisér Zdeněk Pospíšil, kostýmní výtvarník Oldřich Réda a herci Gabriela Wilhelmová, Zdeňka Sušilová, Eva Strupplová, František Šnábl, Jaroslav Kyncl, Lubomír Vraspír, Stanislav Wandas, Igor Stránský, Pavel Zatloukal, Jiří Pecha.

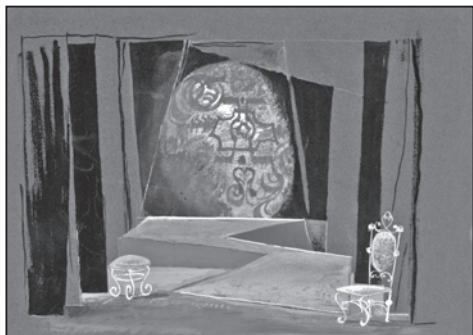
Funkce šéfa výpravy byla poměrně náročná pozice, neboť ze začátku zahrnovala podíl na většině připravovaných inscenací – až do poloviny sedmdesátých let se Souček autorsky

podílel na osmi až deseti inscenacích za sezónu. Samozřejmě měl na starosti pozvánky, plakáty a divadelní programy, tedy celý vizuál divadla. Do jeho kompetence patřilo řízení celého realizačního týmu, který tvořili vlášenkářky, garderobiéra, nákupčí, techničtí pracovníci a malíři kulis, dokonce se musel starat o ryze úřednickou práci, jako bylo např. navrhování odměn jednotlivým pracovníkům. Scházeli se každé pondělí ráno na tzv. fermanech, tedy poradách, na nichž se stanovil týdenní plán úkolů.⁷

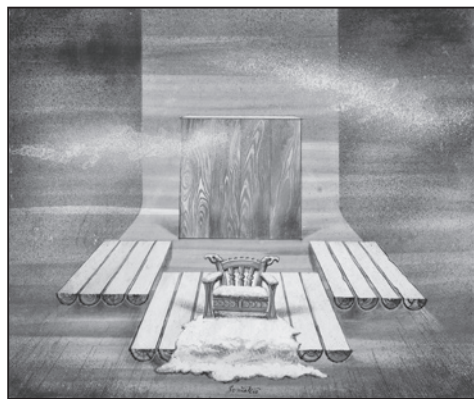
Své přijímací návrhy do Slovákckého divadla vytvořil Souček pro inscenaci Moliérova *Dona Juana* (1963, nerealizováno).⁸ Pět scén v sytých barvách, červené a modré, jsou moderní, dynamické, s výrazným pozadím, jež pracuje s náznaky a symboly; jeviště je středem rozdělené zešíkmenou plochou a dále ponechané pro hereckou akci, případně doplněno jedním dvěma nábytkovými solitéry. Návrhy kostýmů se dochovaly pouze dva mužské, šlechtické a vznikly zřejmě jako kontrasty k jednoduché, oproštěné scéně, která jim dává vyniknout. Jsou tradiční, odpovídají dobové módě, Souček je navrhl se smyslem pro detail, v kombinaci modré, šedé, bílé a červené, což plně koresponduje s barevností scén a přes vzájemný kontrast de facto vytváří jednotu celé výpravy.

Jedinečná je výtvarná stránka návrhů. Souček byl suverénní kreslíř a vynikající malíř. Základ jeho návrhů představuje kresba tužkou a následná přemalba akvarelem, která dovoľovala zachytit různé odstíny barev, a jejím užitím vznikal dojem plastičnosti. Vedle akvarelu v menší míře využíval také malbu anilinovými a temperovými barvami. Kontury dokresloval černou tuší, případně bílou, pokud byly návrhy malovány na tmavý podklad. V některých případech jsou návrhy dohotoveny nástříkem barvy fixírkou k umocnění dojmu.⁹

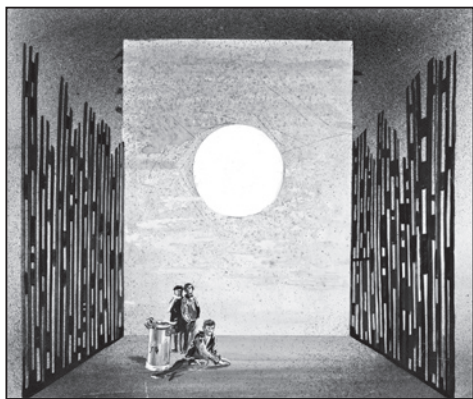
Již v prvních sezónách ve Slovákckém divadle se Souček profiloval jako divadelní výtvarník s jasně čitelným rukopisem. Zde je třeba poznamenat, že jeho scenografické možnosti byly značně omezené. Limitován byl především po technické stránce, neboť ještě v sedmdesátých letech bylo Slovákcké divadlo oblastním zájezdovým, takže velkou část svých představení odehrálo na zájezdech po menších městech a vesnicích, tedy na zcela jiném jevištním



Zkušební návrh scény pro inscenaci *Don Juan* (1963, nerealizováno). Sbírkový fond Slovákckého muzea v Uherském Hradišti (dále jen Sbírkový fond SM UH).



Návrh scény pro inscenaci *Oldřich a Božena* (1968). Sbírkový fond SM UH.



Skica scény pro inscenaci *Bílá nemoc* (1968). Sbírkový fond SM UH.

prostoru, než který mělo na domovské scéně v Uherském Hradišti.¹⁰ Pro Součka jako autora scény to znamenalo nutnost maximálního zjednodušení, aby všechny scénické prvky byly nejen schopné převozu (tedy rozložitelné do určitých rozměrů), ale také aby se celá scéna vešla i do prostoru vesnického kulturního domu, kde se divadelní představení běžně odehrávala. Požadavkem tedy navíc byla adaptabilnost, resp. variabilnost scény. V případě kostýmů se Souček nemusel potýkat s těmito problémy. Nicméně se očekávalo, že kostýmní složka bude odpovídat charakteru hry a svým způsobem i vkusu diváků, kteří v místním kulturním domě očekávali spíše klasicky pojaté divadlo.

Návrhy scén z prvních let Součkova uherskohradištského angažmá se nedochovaly, k dispozici máme teprve návrhy pro inscenace *Pohádka z kufru* (režie L. Lakomý, premiéra 1967), *Bílá nemoc* (režie F. Čech, 1968) a *Oldřich a Božena* (režie K. Neubauer, 1968).¹¹ Řešení všech scén je velmi podobné, jednoduché a funkční. V inscenaci Hrubínovy hry tvoří základ rustikální scény dřevěné kulatiny spojené do tří ploch a jen výměnou ústředního objektu se proměňuje prostředí – masivní historizující křeslo s bílou kožešinou naznačuje síň šlechtického sídla, stromky evokují vesnický exteriér. Podobný princip Souček uplatnil i ve skicách k *Bílé nemoci*. V nich pozornost soustředil na vysoké pozadí v chladné modrošedé barvě, jemuž vévodí světlý kotouč, „světélkující surrealistický příznak bílé nemoci“,¹² a na zcela prázdné jevištní ploše se střídají symbolicky určující předměty – v prvním návrhu pouze popelnice, v druhém dvě rokoková křesla a zrcadlo. Tyto návrhy jsou ve své jednoduchosti velmi působivé, pracují s náznaky a symboly, uplatňují smysl pro jevištní zkratku, splňují podmínky snadné variability, jejich podoba vystihuje charakter hry a přitom dávají maximální prostor pro herce.¹³ Ani v pohádkové hře Souček neužil doslovnosti. Pohrál si s motivem královské koruny, kterou zavěsil nad scénu, a prostor pod ní varioval podle děje jako trůn, stan, školní třídu nebo žalář. Podle vzpomínky Oldřicha Rédy vznikaly výpravy k pohádkám často za kritických finančních podmínek. Často se totiž uváděly až na konci sezóny a protože rozpočet se neplánoval pro každou inscenaci zvlášť, ale pro všechny dohromady, stávalo se, že na tu poslední zbylo jen minimum peněz.¹⁴

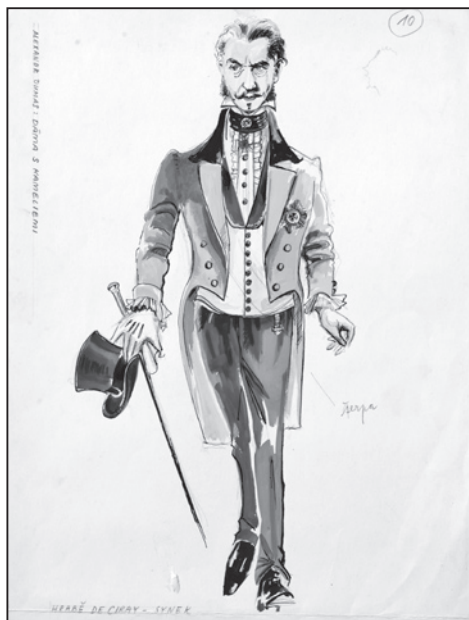
Kostýmní tvorba

Jestliže pro scénickou tvorbu Miloše Součka je příznačná jednoduchost až strohost, využití náznaků, symbolů a zkratky, kostýmní tvorba má poněkud odlišný charakter. V mnohém Souček navazuje na své návrhy před příchodem do Uherského Hradiště. Jeho kostýmy vynikají pečlivostí a detaily, které jsou výsledkem svědomité přípravy a znalostí historie, pochopení smyslu hry, resp. režijního výkladu a vnímání charakteru postav, který podtrhuje svými kostýmy, dokáže jimi vyjádřit sociální postavení, ale i vlastnosti. Pro něj typickou výpravnost využil v dobových inscenacích, počínaje hned v roce 1963 *Maškarádou* (režie O. Gudrich), po níž následovaly např. *Liliomfi* (režie J. Palla, 1964), *Strýček Váňa* (režie O. Gudrich – R. Mecnarowski, 1965), *Sluha dvou párnů* (režie J. Stehno, 1966) nebo *Dáma s kaméliemi* (režie R. Jurda, 1967), jedna ze Součkových nejpůsobivějších kostýmních inscenací.¹⁵ Souček v nich vytváří přitažlivý svět ideální krásy a elegance, pohrává si s barvami, soustřeďuje se na detaily.¹⁶ Už při kreslení návrhů měl velmi jasnou představu o použití látek, dokonce o konkrétních vzorech; přesně věděl (a v návrzích namaloval), které doplňky náleží ke kostýmům; šel do takových detailů, jako jsou třeba náušnice v návrhu kostýmu Marguerity Gautierové nebo řád na fraku barona de Varville. Ačkoliv věnuje pozornost detailům, stále vnímá kostým jako celek, zná míru, a stejně jako odmítal v kostýmních návrzích stylizaci, uměřeně dávkuje i tam, kde je snadné sklouznout k přeplácánosti a nadbytečnosti.

Jestě více se realizoval v Shakespearových dramatech *Othello* (režie P. Rímský, 1965), *Komedie plná omylů* (režie P. Rímský, 1966) a *Romeo a Julie* (režie K. Neubauer, 1969). Ve všech uplatnil své znalosti dějin odívání, v *Othellovi* strhávají pozornost skvostná benátská



Návrh kostýmu pro inscenaci *Dáma s kaméliemi* (1967). Sbírkový fond SM UH.



Návrh kostýmu pro inscenaci *Dáma s kaméliemi* (1967). Sbírkový fond SM UH.



Návrhy kostýmů pro inscenaci *Komedie plná omylů* (1966). Sbírkový fond SM UH.



roucha zvaná dogaline,¹⁷ všechna doplněná o lesk mohutných zlatých řetězů a spon opasků; v *Komedii plně omylů* je patrná větší volnost, návrhy kostýmů naznačují, že jde spíše o citace starověkých předloh, jsou barevně výraznější (časté užití žluté a fialové barvy), v širším výrazovém spektru od důstojných, přes komické až po neskrývaně erotické. Příležitostí, kterou plně využil, byly pro Součka historické hry. V nich totiž mohl plně rozvinout své zaujetí, ne-li posedlost, filigránskou precizností. Krátce po sobě přišly inscenace, v nichž se musel popasovat s problémem vytvořit dvojí kostýmy ze stejné doby a stejného prostředí, a přitom odlišné – pro hry *Marie Stuartovna* Friedricha Schillera (režie R. Mecnarowski, 1966) a *Filip II.* od Emila Verhaerena (režie F. Čech, 1968). Jde o kostýmy honosné a efektní; držel se tradičního pojetí, tedy co nejvíce historicky odpovídajícího. Převaha mužských postav mu navíc zúžila variační možnosti. Základem oděvu byly kabátce, konkrétně španělská varianta zvaná ropilla, pláštík boemio, typické okruží a kalhoty zvané ksás nebo poctivice, tedy punčochové kalhoty, jejichž výška dosahovala pouze nad kolena, vycpáním je bylo možné tvarovat do geometrických tvarů koule, nebo do hruškovitých či zploštělých podob.¹⁸ Souček jako rozlišující použil – zjednodušeně řečeno – verzi barevnou a černobílou. Pro Schillerovo drama navrhl kostýmy plné barev: několik odstínů modré, od azurové až po petrolejovou, fialovou, burgundskou červenou; pracoval s korálkovými aplikacemi a zlacenými portami, o čemž svědčí jeden z nejnákladnějších Součkových kostýmů pro postavu Alžběty I., který je typickou ukázkou Součkova kostýmního výtvarnictví. Naopak, postavy ve *Filipovi II.* oděly do kostýmů v kombinaci bílé, šedé a černé. Jedinou výjimku musel učinit v případě kostýmu krále zpovědníka Bernarda a doplnit jeho roucho o jemně fialový plášť, neboť hlubo-



Návrhy kostýmů pro inscenaci *Marie Stuartovna* (1966). Sbírkový fond SM UH.



Návrh kostýmu pro inscenaci *Filip II.* (1968).
Sbírkový fond SM UH.

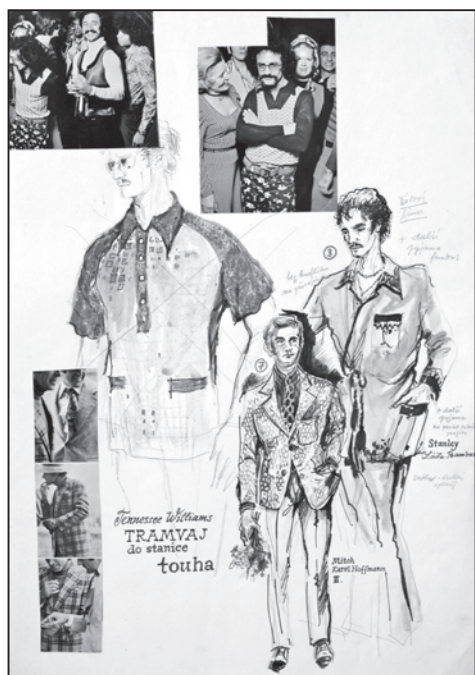


Fotografie scény z inscenace *Muži v offsidu*
(1967). Soukromá sbírka.

ké znalosti liturgického textilu využíval při navrhování náročných slavnostních církevních rouch.¹⁹ Ostatně roucha duchovních byla ozdobou i v historických hrách, v nichž dostal Souček příležitost v sedmdesátých letech. Nejprve to byla *Jana z Arcu* (režie M. Hynšt, 1974), poté *Zázrak na louži* (režie K. Neubauer, 1977), komedie z lucemburské doby podepsaná Milanem Calábekem (ve skutečnosti byl jejím autorem Jiří Šotola).

Pravý opak představovaly tzv. civilky, které Souček nedělal příliš rád. Jejich střízlivost nekonvenovala s jeho kreativitou, přitom právě kostýmy pro civilní hry se nenavrhují snadno. Měl v nich omezené možnosti, přesto i jim se snažil dát určitou osobitost. Především znovu hledal dobový kontext, což je nejlépe viditelné na ženských kostýmech. V *Mužích v offsidu* (režie J. Stehno, 1967) se inspiroval módou druhé poloviny dvacátých let a všechny herečky oblékl do šatů jednoduchých linií, bez výrazněji vyznačeného pasu, v délce ke kolům až nad kolena. Přesnou stylizaci podtrhl scénou v naivistickém stylu, ohraničil ji rámy se štítky, a tím vytvořil doslovnou scénografickou paralelu režijního pojetí – za sebou jdoucích obrazů. Jeden z nejobsáhlejších konvolutů, obsahující 25 kostýmních návrhů, se dochoval k inscenaci *Povídky z Vídeňského lesa* (režie Z. Pospíšil, 1970). Tentokrát použil kombinaci módy dvacátých a třicátých let a jejich typických rysů využil pro věkovou diferenciaci hrdinek – kostýmy v délce nad kolena byly určeny pro dívky, zatímco kostýmy inspirované třicátými léty, tedy rafinovaně ženské s prodlouženou siluetou a zvýrazněným pasem, oblékly hrdinky středního věku. Soudobou módu Souček reflektoval v inscenacích *Osm žen* (režie R. Mecnarowski, 1964) a *Válka vypukne po přestávce* (režie H. Domes, 1977). Pro Daňkovo drama navrhl

sérii různorodých mužských kostýmů, od věžeňského mundúru, přes nemocniční úbor, frak až po antickou řízu. Ženské kostýmy vyvolávají vzpomínku na Součkovu pracovní epizodu v OP Prostějov, neboť návrhy působí jako kvalitní elegantní konfekce – nositelná ponča, lehce futuristická kimona nebo černý lurexový kostým. Výtvarně ojedinělé jsou návrhy k inscenaci *Tramvaj do stanice Touha* (režie H. Domes, 1982). Souček totiž použil techniku koláže, položil vedle sebe vlastní návrhy a výstřížky dobové módy z časopisů, čímž nezastíral inspirační zdroje svých kostýmů.²⁰



Návrhy kostýmů pro inscenaci *Tramvaj do stanice Touha* (1982). Sbírkový fond SM UH.

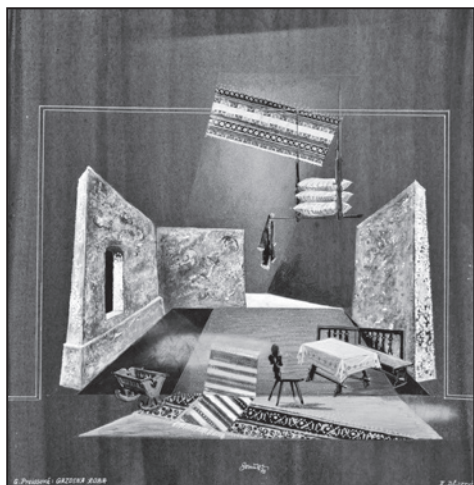


Návrh kostýmu pro inscenaci *Pohádka o beranicích* (1977). Sbírkový fond SM UH.

Dochované návrhy kostýmů k pohádkám mají jen ve dvou případech podobu, kterou bychom mohli označit jako „klasickou“. Jde o adaptaci pohádek *O Slunečníku*, *Měsíčníku a Větrníku* (režie H. Domes, 1976) a *Zlatovláska* (režie I. Stránský, 1984), v nichž si spíše jen pohrál s detaily, např. plášť Slunečníka má cípy v podobě slunečních paprsků, ale celkově nepřekračují ráz tradičních pohádkových výprav. Pro další pohádky Souček navrhoval kostýmy, do nichž transponoval skutečný svět, a tím jim vtiskl moderní a civilnější ráz. Takový je třeba kostým Krále Dobráka v *Kouzelné rybí kostičce* (režie K. Neubauer, 1974), jehož jedinými královskými znaky je plášť s hermelínem a koruna, ovšem vsazená kolem cylindru, který kompletuje pánský frak s polobotkami. Více „obyčejná“ (nebo méně pohádková) zřejmě byla i první Součkova výprava pro *Zlatovlásku* (režie Z. Pospíšil, 1970), bohužel pro srovnání máme k dispozici pouze kostým Moudrého krále. Jestliže v inscenaci z osmdesátých let má tato postava honosný kabátec lemovaný kožešinou a ve zvednuté ruce svírá žezlo (gesto sice starého, ale stále silného rozhodného muže), pak první verze je jednoznačně odvozena z vesnického denního oděvu, neboť král má na sobě prostou reznou halenu, úzké kalhoty a mohutný vaton, jeho vzezření spíše odpovídá vesnickému výminkáři než králi. Pohádkové inscenace nejlépe vypovídají, jak se Souček coby kostýmní výtvarník dokázal přizpůsobit charakteru hry a režijnímu pojetí. *Pohádku o beranicích* (režie K. Neubauer, 1977) oživil stylizovanými bulharskými kroji; v pohádce *O ševci Ondrovi a komtesce Julince* (režie H. Domes, 1980) prokázal smysl pro „kostýmní komiku“; ve *Zvířátkách a loupežnících* (režie P. Rut, 1983) potemnělá, ponurá atmosféra hlubokého lesa v dochovaných skicách posouvá scénu k hranicím hororu.

Scénické návrhy

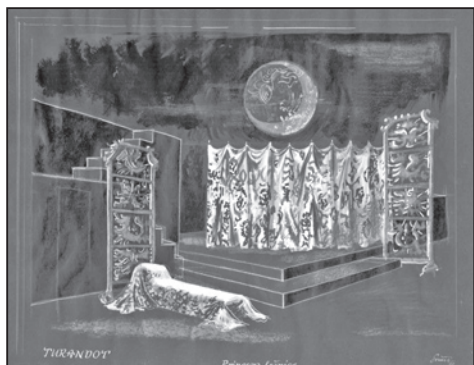
Na oprostěnou scénu, kterou Souček navrhl pro *Oldřicha a Boženu*, navázal i v dalších inscenacích. V podstatě totožný princip použil o dva roky později v návrhu scény k *Hájníko-*



Návrh scény pro inscenaci *Gazdina roba* (1978).
Sbírkový fond SM UH.



Návrh scény pro inscenaci *Irkutská historie*
(1973). Sbírkový fond SM UH.



Návrh scény pro inscenaci *Princezna Turandot*
(1972). Sbírkový fond SM UH.

vě ženě (režie K. Neubauer, 1970). Na vyvýšené pódium dopadá kužel světla, proměny exteriéru v interiéru se odehrávají výměnou objektů, osamocenými kusy mobiliáře a lavičkou s útlým stromkem v pozadí. Nutno podotknout, že jednoduché nasvícení bylo maximum, co dovolovalo technické zázemí Slovákého divadla, takže Souček nemohl při promyšlení a realizaci scén pracovat s náročnějšími světelnými efekty. Co nejjednodušší, účelné scény navrhoval vesměs pro vesnická dramata. Ve *Vojnarce* (režie K. Neubauer, 1971) a *Gazdine robě* (režie K. Neubauer, 1978) prostor sevřel masivními zdmi, odkazujícími k selství jako vyjádření pevnosti a jistoty. Interiér konkretizoval vkusně a přiměřeně tradičními kusy nábytku a dekoroval textiliemi s lidovými vzory. Zdi jako hranice mikrokosmu, které ho zároveň chrání, použil např. v *Baladě z hadrů* (režie K. Neubauer, 1979), jejich ochranná funkce je zde posílena u stropu zavěšenými mraky nepravidelnými jako lité olovo, hrozcími spadnout. V inscenaci *Dva muži v šachu* (režie H. Domes, 1978) Souček znovu použil kruhovou platformu, která tentokrát evokuje ostrov, což je posíleno celomodrým návrhem. Totožná kruhová platforma se objevuje o několik let později v návrhu pro inscenaci *Ženský zákon* (režie H. Domes, 1982), dominantní jsou však lidové atributy v hyperbolickém zobrazení – nadměrné dřevěné holubičky, na pozadí natažený ubrousek a jako slunce zářící malovaný talíř. Maximálně jednoduchou, geometricky strohou scénu zvolil pro Arbuзовovu *Irkutskou historii* (režie K. Neubauer, 1973), ovšem tato hra v tehdejším Československu od roku 1960 uvedená v řadě divadel byla inscenoována v podobném duchu; Součkova scéna se částečně inspirovala Šimáčkovou scénou v Národním divadle Praha (režie J. Pleskot, 1960), nicméně ve vyprázdnění prostoru šla ještě dále a vznikla „vzdušná výprava, pracující s různě členěným jevištním prostorem praktikábloových kubusů, doplněným promítnutou fotografickou zvětšeninou a dráty elektrického vedení.“²¹

V Součkových scénách se nikdy neuplatnila akční scénografie. Nesouzněla s umělec-

kým konceptem Slováckého divadla a přímo odporovala Součkovu estetickému citění. Zcela evidentní je to v jeho kostýmní tvorbě, ale i scénické návrhy jednoznačně vykazují smysl pro výtvarnost a estetickou čistotu, a to na škále od velmi jednoduchých až po složitější kompozice. Jednoduchý efekt měl návrh scény pro Gozziho *Princeznu Turandot* (režie H. Domes, 1972). Pro Součka ne zcela tradičně se na jevišti nachází systém několika schodišť, na temné scéně září kulatý měsíc s motivem čínského draka, který se objevuje také na kovaných mřížích a textilních přehozech. Působivá scéna je doslova kulisou, která vytváří dokonalou symbiózu s náročnými kostýmy a maskami Oldřicha Rédy. Velmi podobně Souček řešil scénu dva roky předtím v Hugově hře *Ruy Blas* (režie K. Neubauer, 1970). Základem je jednoduché čtyřstupňové schodiště, na němž vynikají čtyři barokní kované mříže a vysoký kovaný svícen. A opět šlo o propojení scény s historizujícími kostýmy Oldřicha Rédy. Více výtvarně náročné byly návrhy scén zahrnující portály. K těm více vydařeným je třeba rozhodně počítat scénu k inscenaci *Brouk v hlavě* (režie K. Neubauer, 1969), v níž Souček umně skloubil soudobé designové trendy s klasickou secesí. Moderní černobílý pruhovaný portál tvoří kontrastní rám pro obraz interiéru, v němž se moderní oblý nábytek výjimečně snoubí se secesním tvaroslovím. Jiný kontrast a s jiným účinkem použil Souček pro scénu hry *Lumpaci-vagabundus* (režie M. Hynšt, 1972). Boční stěny portálu tvoří sloupy s karyatidami v podobě mořských panen a pozadí má podobu špinavé záplatané plachty ukotvené lanky po celém obvodu. Na přání režiséra Hynšta mnohokrát předělávaná scéna posměšně vyjadřuje zřejmý rozpor mezi vysokým a nízkým, krásným a ošklivým, vnějším a skrytým.²² Nápaditý portál Souček navrhl pro dramatizaci Haškova románu pod názvem *Dobrý voják Švejk* (režie H. Domes, 1971). Vytvořil ho z typických symbolů – po bocích stojí strážní budky se zvednutou závorou, nad nimi jsou zlaté girlandy, uprostřed spojené císařskou orlicí. Poměrně mohutný portál je natolik silný a výrazný, že scénu mohl dotvořit jen „posuvným paravánem, na jehož průsvitnou stěnu jsou zezadu promítány znaky předmětů, charakterizujících dané prostředí. Zbytek tvoří několik nezbytných rekvizit a tři věšáky, jejichž funkce je také proměnná.“²³

V případech, kdy Souček potřeboval navrhnout zadní plochu, byl značně limitován. V podstatě se musel spokojit pouze se statickou plochou, neboť v divadle neexistovaly technické podmínky pro náročnější fotografickou, filmovou nebo světelnou projekci.²⁴ Tady se musel občas spolehnout nejen na své malířské schopnosti, ale i studentů uher-skohradištské uměleckoprůmyslové školy, kteří v divadle vypomáhali s malováním kulis. Hodiny Souček strávil např. při iluzivní malbě malostranského panoramatu pro Mahenovu *Uličku odvalu* (režie K. Neubauer, 1973). Daleko více však využíval reprodukcce. V inscenaci *Tchánové aneb Jak neprovdat dceru* (režie K. Neubauer, 1979) na motivy



Návrh scény pro inscenaci *Dobrý voják Švejk* (1971). Sbírkový fond SM UH.



Miloš Souček při malování scény pro inscenaci *Ulička odvalu* (1973). Soukromá sbírka.

Carla Goldoniho zadní plochu pokryl černobílou fotografií přístavu, představující výhled z oken příbytku. Stylově koresponduje s historizujícím renesančním nábytkem, na druhé straně kontrastuje s barevností interiéru. Snad poněkud přímočaře zvolil jako pozadí reprodukcii obrazu Albrechta Dürera Adam a Eva pro stejnojmennou hru Rudiho Strahla (režie H. Domes, 1974), odehrávající se před soudním tribunálem, který projednává, zda hlavní hrdinové Adam a Eva jsou připraveni žít spolu.²⁵

Také v jiných inscenacích, na nichž Souček pracoval v druhé polovině sedmdesátých let, několikrát zvolil metodu koláže, a to pro soudobé hry. Do základního prostředí namalovaného akvarelem vlepil výstřižky nadpisů z novin a časopisů. Z výtvarného hlediska se to nejvíce podařilo v návrhu k inscenaci *Paní Piperová a Scotland Yard* (režie K. Neubauer, 1979), který vyniká harmonickou kombinací barev (temně fialová, jemně růžová a světle modrá). Různé kosené části stěn jakoby zrcadlily ukázky moderní architektury a celý výjev působí lehce futuristicky, což je v rámci celé Součkovy scénografické práce výjimečné. V dalších návrzích, pro *SOS – Strašně ošemetná situace* (režie K. Neubauer, 1975) nebo *Křeslo pro vraha* (režie H. Domes, 1978), již nejsou koláže tak harmonické ani osobité. Je patrné, že daleko lépe se Souček cítil v inscenacích, v nichž mohl více uplatnit dekorativnost. Tradiční scénu navrhl pro *Šamberkovo XI. přikázání* (režie K. Neubauer, 1976), která v duchu secese je velmi zdobná, všechny kulisy jsou pokryty ornamenty a mají oblé tvary. Na diváka mohla působit velkolepým, stejně jako zahlcujícím dojmem. Secesí se inspiroval i při navrhování scény pro *Milence z kiosku* (režie K. Neubauer, 1975). Protože však nejde o dobovou hru, je historický dekor použit jemně, jen omezeně, navíc v tlumenějších barvách tak, aby scéna navozovala melancholickou atmosféru belle époque. Uměřenosti napomáhá i skutečnost, že kulisa není kompaktní, ale základ tvoří tři různé válce tvořící trojúhelník, v němž se odehrává drama. Vůbec romantické hry Součka inspirovaly k výjimečným scénám, jakou je například klasicistně pojatá Schillerova hra *Úklady a láska* (režie K. Neubauer, 1974). Umělecké objekty (sochy, klavír, nábytek) jsou kontrastně postaveny mezi vojenské atributy, jimž vévodí dvě děla v popředí. Jednou z nejvyváženějších Součkových scénografií je *Manon Lescaut* (režie K. Neubauer, 1978), již vtiskl přesně v duchu hry lyrickou podobu. Jemné rokokové ornamenty se elegantně snoubí s šedobílým barevným laděním, romantické rysy zvýrazňují lehké závěsy či řasený přehoz postele a impresi završuje pozadí s rouenskou katedrálou namalovanou pouze v bílých obrysech.



Návrh scény pro inscenaci *Paní Piperová a Scotland Yard* (1979). Sbírkový fond SM UH.



Návrh scény pro inscenaci *Manon Lescaut* (1978). Sbírkový fond SM UH.

Poslední roky

V roce 1981 Souček oficiálně z divadla odešel na zdravotní dovolenou a oficiálně se vrátil až po třech letech. Ve skutečnosti však v tomto mezidobí pracoval jako host. Snad jednoduše, ale výstižně Součka charakterizoval současný ředitel Slováckého divadla Igor Stránský jako scénografa a výtvarníka, „jehož jediným smyslem života bylo divadlo.“²⁶ Nejvíce v té době spolupracoval s dřívějšími kolegy, s nimiž se znal už od šedesátých let, s režisérem Hugo Domesem, a také Igorem Stránským, který v divadle začínal jako herec, ovšem od osmdesátých let také režíroval. A právě on dal Součkovi příležitost uplatnit dvacetileté scénografické zkušenosti v nastudování *Maryši* (1983). Poctivé selské kostýmy kontrastovaly se symbolickou scénou, jejíž dominantu tvořily masivní stěny a mohutný nakloněný kříž. S jakou důmyslností Souček scénicky realizoval režijní záměr, se ukazovalo až v průběhu představení, neboť čím víc drama spělo k tragickému vyústění, tím více se stěny k sobě přibližovaly, až do sebe nakonec zcela zapadly. Působivý koncept představoval jeden z vrcholů Součkova scénografického umění, ne-li absolutorium.

Souček se postupně vracel do jiné situace v divadle. Jednak zemřel režisér Karel Neubauer (1981), s nímž pracoval na téměř třetině všech inscenací ve Slováckém divadle, jednak noví mladí režiséři s sebou přivedli vlastní výtvarníky (režiséři Pavel Doležal, Přemysl Rut) a konečně v roce 1984 nastoupil na post šéfa výpravy Jiří Pitr, což pro Součka znamenalo velmi omezené pracovní možnosti. V posledních čtyřech sezónách Souček pracoval jen na deseti inscenacích, většinou „civilkách“, dále mu byly svěřeny hry z vesnického prostředí (*Maryša*, *Nikola Šuhaj*, *Její pastorkyňa*) a pohádky (*Zvířátka a loupežníci*, *Zlatovláska*). Jako by na rozloučenou směl udělat výpravu, která více odpovídala jeho naturelu, a to *Jak je důležité mítí Filipa* (režie H. Domes, 1986). Ačkoliv Souček z divadla definitivně odešel v roce 1986 – s pocitem určité hořkosti a zklamání –, ještě o dva roky později ho Pitr oslovil, zda by byl ochotný namalovat patinované fresky pro představení *Zkrocení zlé ženy*. V té době již hodně nemocný Souček s radostí přijal, přemluvil Oldřicha Rédu, aby mu pomohl dát



Návrhy scén pro inscenaci *Maryša* (1983). Sbírkový fond SM UH.

stranou nábytek v jeho bytě a na podlaze začaly vznikat rozměrné fresky. Bohužel, Souček je už nestihl dokončit, Réda je dohotovil za něj a inscenace Shakespearovy komedie měla úspěšnou premiéru jen tři týdny po Součkově smrti.²⁷

Součkova scénografická tvorba pro Slovácké divadlo zahrnovala práci na přibližně 150 inscenacích. V divadelním programu k inscenaci *Svatba Krečinského* je medailon věnovaný Miloši Součkovi s názvem *Výtvarníková bilance za 10 let*.²⁸ Je v něm uvedeno, že v prvních deseti letech Souček navrhl 64 scénických výprav a přibližně 80 kostýmů,²⁹ což představovalo asi 1 200 kostýmů. Bilance tedy počítá s průměrem patnáct kostýmů na inscenaci. Znamenalo by to, že celkem Souček navrhl jen pro Slovácké divadlo 1 800 kostýmů. K nim je třeba připočíst několik set návrhů scén, spolupráci s jinými divadly a s uherskohradištským ochotnickým divadelním spolkem Čapek.³⁰ Celkově tedy lze celou Součkovu divadelní tvorbu hrubě odhadnout na necelé tři tisíce návrhů.

Podle teatrologa Milana Obsta mělo Slovácké divadlo štěstí na scénografa, jakým byl Miloš Souček.³¹ Narážel tím především na způsoby, jakými se dokázal vypořádat s okleštěnými technickými možnostmi zájezdového divadla, aniž by utrpěla estetická složka. Zůstává otázkou, zda jen a tyto okolnosti Součka nenutily k scénické zkratce, náznaku a symbolice, resp. jak by se projevil jeho talent v divadle bez technických omezení.

Výtvarná podoba Součkových návrhů divadelních výprav je specifická a naprosto ojedinělá. Především jejich preciznost, soustředění na každý detail ve spojení se suverénní technikou dává jasnou představu o podobě kostýmů. V průběhu téměř čtvrt století se jeho výtvarný projev výrazně neměnil, v osmdesátých letech se jen mírně uvolnil, nicméně i tehdy si uchovával svoji osobitost. Ostatně ke změně nebyl důvod. Souček potřeboval, aby jeho kostýmní návrhy byly dostatečně zřejmé a průkazné, takže maximální ilustrativnost pro něj nebyla ani tak volba jako přirozenost. Návrhy scén Souček pojímal se stejným zaujetím pro detail, ale mohl v nich projevit širší výtvarný rejstřík. V některých případech využil nástřik barvy fixírkou k umocnění atmosféry scénického výjevu, nebo jemnou pastózní malbu pro zdůraznění omítky na stěně. Časté jsou návrhy scén, v nichž uplatnil metodu koláže; malbu kombinoval s vystřiženými novinovými titulky, obrázky z časopisů nebo reprodukcemi uměleckých děl.

Zhodnotit Součkovu tvorbu v kontextu soudobé scénografie znamená na jedné straně počítat s tím, že Souček pracoval mimo centra (tedy na oblasti bez pejorativních konotací), na straně druhé autor nějakým způsobem musel reagovat na nové trendy, které se prosazovaly od konce padesátých let a v průběhu šedesátých a sedmdesátých let. Práce na oblasti s sebou nesla omezení technická i výtvarná. Výtvarně tradičnější jsou Součkovy kostýmy, které mají základ v realismu a možná trochu překvapivě souzněly s dobovým novohistorismem – přeci jen se zdá, že primárně spíše vycházely vstříc potřebám divadla, resp. očekávání publika, které nevyžadovalo příliš avantgardní pojetí inscenací.³²

O to více Souček balancoval při navrhování scén, které musely být praktické a přitom splňovat estetická kritéria, aniž by sklouzl k přehnané dekorativnosti. Svým způsobem se ani nemohl přiklonit k soudobé abstrakci, zcela se mýjel s proudem akční scénografie; na druhé straně nechtěl omezit své scény na naturalistickou doslovnost. Souček obdivoval práci scénografa Josefa Svobody, který byl jako pro mnohé další nedostupným vzorem. Kromě Šimáčkovy scénografie (viz *Irkutská historie*) je v Součkových návrzích patrná spřízněnost především s tvorbou Vladimíra Šrámka, založenou na náznaku a nápovědi, ale možných inspiračních zdrojů a vlivů bylo jistě daleko více – např. Tomkova výrazná symbolika; využití ramp a pódíí v pojetí Vladimíra Nývltů (na rozdíl od jeho vypjatého výtvarného dekorativismu); věcnost a účelnost scénografie Vladimíra Synka, jak je patrné ze srovnání návrhů k inscenaci hry L. Hughese *Jessie B. Simple se žení*.³³ Miloš Souček si poměrně rychle vypracoval jakýsi koncept účelné scény se symbolickými prvky, které varioval dle charakteru hry a režijních potřeb. Vrchol jeho scénografické tvorby tedy představují návrhy, v nichž uplatnil

poetickou výtvarnou zkratku, která je výsledkem vstřebání inspiračních zdrojů domácí scénografie šedesátých a sedmdesátých let.³⁴

Poznámky:

- 1 Umělecká pozůstalost Miloše Součka byla alespoň částečně zpřístupněna veřejnosti výstavou „Na scénu! Kostýmní a scénické návrhy Miloše Součka pro Slovácké divadlo“, která se uskutečnila ve velkém sále Slováckého muzea (8. 3. – 10. 6. 2012). Kromě fyzických předmětů byly další návrhy prezentovány v digitální podobě. Protože se ve fundusu Slováckého divadla nedochovaly originální kostýmy, vzniklo osm replik podle původních návrhů – jejich autorkou je MgA. Petra Bitnerová, konzervátorka textilu Slováckého muzea. Kostým Zlatovlásky je od roku 2012 vystaven v expozici dějin města Uherské Hradiště – město královské instalované v bývalé jezuitské koleji – Slováckém centru kultury a tradic. Zbylé kostýmy jsou uloženy v depozitáři oddělení historie Slováckého muzea.
- 2 -vz- Odešel pomocník ochotníků. *Amatérská scéna*, 1988, č. 4, s. 23.
- 3 Informace o Součkově životě před příchodem do Uherského Hradiště jsou velmi kusé a obecné. Nejsou dochovány žádné dokumenty o jeho životě – chybí osobní dokumenty, stejně jako korespondence, nebo i pracovní životopis, jakékoliv poznámky. Za jeho života vznikly pouze dva stručné portréty otiskované v programech Slováckého divadla k inscenacím *Svatba Krečinského* (1973) a *Maryša* (1983), i ty se však věnují především zhodnocení jeho práce pro uherskohradištské divadlo. Nic nového neobsahuje ani nekrolog od Víta Závodského (-vz-) v časopise *Amatérská scéna*. Podrobnější informace získal autor této studie rozhovory s pamětníky, které byly zaznamenány na diktafon, a to dva několikahodinové rozhovory s Oldřichem Rédou v Praze (5. 12. 2011 a 23. 1. 2012), dále s Igorem Stránským a Zuzanou Zvěřinovou v Uh. Hradišti (4. 11. 2011), s Marií Kynclovou a Jaroslavem Kynclem v Uh. Hradišti (30. 1. 2012) a se Stanislavem Patkou ve Starém Městě (9. 2. 2011). Všechny v archivu autora této studie.
- 4 Pracoval i s jinými divadly, především s Divadlem Zdeňka Nejedlého (dnes Slezské divadlo) v Opavě, s oběma scénami Těšínského divadla, s Divadlem pracujících v Gottwaldově (dnes Městské divadlo Zlín) a také s Nitrianským krajovým divadlem (od roku 1979 Divadlo Andreja Bagára v Nitre), které bylo partnerem Slováckého divadla, takže se na jejich scénách vzájemně inscenovala některá představení. Návrhy k inscenacím mimo Uherské Hradiště jsou dochovány torzovitě, některé nebyly identifikovány a překračují rámec této studie, proto se jim nebudeme dále věnovat.
- 5 O Součkovu pozůstalost se staral Oldřich Réda, jeho kolega a přítel, který se o něj staral v posledních letech. Na vzpomínku si Součkovi přátelé směli vzít cokoliv z pozůstalosti, co se jim líbilo a co by jim ho připomínalo. Zbývající část v devadesátých letech Réda převezl do Prahy, kde zůstala až do roku 2009, kdy ji věnoval Slováckému muzeu jako dar. Pozůstalost byla v následujících dvou letech evidována pod 919 přírůstkovými čísly. V roce 2012 Oldřich Réda daroval druhou, náhodně nalezenou část Součkovy pozůstalosti, která byla ještě v tomtéž roce evidována pod 165 přírůstkovými čísly. Zahrnuje především návrhy kostýmů a scén Miloše Součka; dále kresby (studentské skici i klausurní práce, návrhy knižní grafiky, portréty, náčrty architektury), malby, fotografie. Součkova pozůstalost je uložena ve sbírkovém fondu oddělení historie Slováckého muzea.
- 6 Blíže *Almanach Slováckého divadla Uherské Hradiště*. Uherské Hradiště 1995, s. 10–11.
- 7 Rozhovor s Marií Kynclovou (ze dne 30. 1. 2012), která od roku 1968 pracovala ve Slováckém divadle jako sekretářka a účastnila se všech pracovních porad Součkovy týmu.
- 8 Sledovat počátky Součkovy scénografické práce je pro nedostatek pramenů nemožné. V pozůstalosti jsou dochovány čtyři soubory nedatovaných kostýmních návrhů pro hry *Znamení býka*, *Námluvy Pelopovy*, *Svatba Krečinského* a *Revizor*. O tom, že minimálně poslední z nich byla realizována, svědčí fotografie, na níž je Miloš Souček v kostýmu Osipa ušitém dle jeho návrhu. Bohužel ani Součkova podoba na fotografiích neumožňuje blíže datovat. Mohlo by jít o období, kdy žil v Prostějově a v místním ochotnickém spolku hrál a také pro něj navrhoval kostýmy.
- 9 Výtvarnému pojetí Součkových návrhů by bylo třeba věnovat samostatnou studii, která by mj.

- postihovala i několik desítek dochovaných kreseb a maleb z období autorových středoškolských studií. V nich je už zjevný jeho autorský styl.
- 10 Rozhovor s Igorem Stránským ze dne 4. 11. 2011.
 - 11 V letech 1963–1969 Souček pracoval ve Slováckém divadle na 59 inscenacích. Z nich pro 30 navrhl scénou, pro 54 kostýmy (tzn. že pro 25 inscenací navrhl celou výpravu).
 - 12 P o t y k a, M.: Bílá nemoc. *Slovácká jiskra* 18, č. 17 (24. 4. 1968), s. 2.
 - 13 K návrhům scén se nedochovaly technické popisy. Také fotodokumentace je velmi sporá, způsobená především zničením archivu Slováckého divadla v průběhu povodní v roce 1997. Z těchto důvodů je de facto nemožné poměřovat návrh a realizaci.
 - 14 Rozhovor s Oldřichem Rédou ze dne 5. 12. 2011.
 - 15 Paradoxem je, že v regionálním tisku (*Slovácká jiskra*) recenze divadelních představení Součkovu tvorbu hodnotí zpravidla jedním adjektivem – „bohaté“ (*Marie Stuartovna*), „pestré“ (*Komedie plná omylů*), „stylové“ (*Hájkova žena*) kostýmy – anebo ji zcela opomíjejí, jak dokazuje i recenze *Dámy s kaméliemi*, v níž je vyzdvížena pouze scéna Zdeňka Pavla, ovšem kostýmní složka výpravy zůstala bez poznámky. P o t y k a, M.: Viděli jsme Dámu s kaméliemi. *Slovácká jiskra* 17, č. 36 (8. 9. 1967), s. 4.
 - 16 Již základní charakteristika Součkovy kostýmní tvorby dává tušit, že ho neovlivnily soudobé trendy jako arte povera s estetikou ošklivosti – vlastně se proti ní vymezil, nebo akční scénografie. Blíže P t á č k o v á, V., P ř í h o d o v á, B. a R y b á k o v á, S.: *Český divadelní kostým*. Praha 2011, s. 110 an.
 - 17 Dogaline (z it. dogale, dóže) představuje typ otevřeného pláště bez viditelného zapínání, s širokými trychtýřovitě rozšířenými rukávy. V Benátkách je nosili příslušníci magistrátu, senátoři, profesori a vysoký klérus. Blíže K y b a l o v á, L.: *Dějiny odívání. Renesance*. Praha 1996.
 - 18 Blíže K y b a l o v á, L.: Tamtéž.
 - 19 Se stejnou precizností a doslovností jako kostýmy pro historické hry navrhoval i kostýmy pro inscenace z vesnického prostředí, ať už šlo o každodenní nebo sváteční oděv, např. výtvarně dokonale zvládnuté akvarely k *Její pastorkyni* (1985).
 - 20 Podobně např. Otakar Schindler využil princip koláže v návrzích pro inscenaci Čechovova Racka v Činoherním klubu (1975), ovšem ze soudobé módy pouze citoval s cílem aktualizovat tradiční kostýmní pojetí. Blíže A l b e r t o v á, H. (ed.): *Otakar Schindler. Scénograf a malíř*. Praha 1998.
 - 21 -jpa- Arbuzov a Čapek ve Slováckém divadle. *Tvorba*, č. 7 (13. 2. 1974), s. 13.
 - 22 O spolupráci s Milošem Hynštem na realizaci hry Lumpacivagabundus hovořil Oldřich Réda. Rozhovor ze dne 5. 12. 2011. Dochovány jsou i skici, které dokládají, jak moc se proměňoval vzhled scény, resp. plachty, o niž Hynštovi šlo především.
 - 23 P o t y k a, M.: Opožděně o Švejkovi. *Slovácká jiskra* 21, č. 30 (28. 7. 1971), s. 4.
 - 24 Nicméně v roce 1973 Souček umocnil scénou *Irkutské historie* (1973) „diaprojekcí imaginativních výtvarných reakcí.“ P o t y k a, M.: Alexej Arbuzov: Irkutská historie. *Slovácká jiskra* 23, č. 46 (14. 11. 1973), s. 4.
 - 25 Celkově však scéna, situovaná do soudní síně, byla hodnocena kladně: „Vtipnou a výtvarně působivou scénou navrhl Miloš Souček (soudní síň je od hlediště oddělena rámem s reflektory, takže tvoří jakousi arénu...)“ P o t y k a, M.: Případ Adam a Eva. *Slovácká jiskra* 24, č. 43 (23. 10. 1987), s. 4.
 - 26 *Almanach Slováckého divadlo Uherské Hradiště*. Uherské Hradiště 1995.
 - 27 Blíže P o r t l, P.: Kostýmy inspirované životem. In: *ZVUK Zlínského kraje: časopis pro kulturu a společenské dění*, 2012, jaro/léto, s. 54–58.
 - 28 S u c h o v o - K o b y l i n, A.: *Svatba Krečinského*. [Katalog] Slovácké divadlo 1973.
 - 29 Číslo je nadsazené zhruba o deset inscenací. Podle Almanachu Slováckého divadla Uherské Hradiště do roku 1973 Souček navrhl 70 kostýmních výprav.
 - 30 Divadelní spolek Čapek vznikl v roce 1957 v rámci Sdruženého závodního klubu ROH Strojíren první pětiletky, svoji činnost zahájil adaptací Čapkova *Loupežníka*. Spolupracoval s členy Slováckého divadla, např. režiséry Karlem Neubauerem, Hugo Domesem, Karlem Hoffmannem a výtvarníky Milošem Součkem a Oldřichem Rédou. Souček si zde kromě návrhů scén a kostýmů vyzkoušel i režii, např. v roce 1967 Nebezpečná křížovatka.
 - 31 Rozhovor s Igorem Stránským ze dne 4. 11. 2011.
 - 32 Diváci například nepřijali inscenaci hry *Periferie* (1973) Františka Langra v režii Miloslava

Hynšta. Netradiční pojetí v čele s herci, kteří měli na hlavách předimenzované zakrvácené masky, diváky konsternovalo a šokovalo. Rozhovor s Oldřichem Rédou ze dne 5. 12. 2011. Recenzent Slovácké jiskry hodnotil opatrněji: „*Netvrdím pochopitelně, že vše je dokonalé; některé prostředky jsou možná příliš exponované, mnohé významotvorné prvky budou na poprvé ne všem divákům srozumitelné (ostatně – kolektiv SD bude jistě ještě na inscenaci pracovat). Jedno je však jisté – sledujeme divadlo, které nás téměř tři hodiny vzrušuje, někdy i do určité míry provokuje, zkrátka, nenechá diváka netečného, nezaujatého.*“ P o t y k a, M.: František Langer Periferie. Slovácká jiskra 23, č. 11 (14. 3. 1973), s. 4.

- 33 Divadlo S. K. Neumanna Praha, režie V. Lohniský, 1959. Ve Slováckém divadle se hra uváděla pod názvem *Ach, ta láska nebeská*, režie K. Neubauer, 1973.
- 34 Podrobněji: P t á č k o v á, V.: *Česká scénografie XX. století*. Praha 1982.

Mgr. Pavel P o r t l (n. 1979) pracuje jako historik ve Slováckém muzeu v Uherském Hradišti, zabývá se dějinami 20. století; působí jako recenzent a kritik moderní české i světové literatury v časopise Host.

Miloš Souček's Stage Designs for Moravian Slovak Theater

A b s t r a c t

The study deals with the work of Miloš Souček, mainly with his stage and costumes designs for the Moravian Slovak Theatre. It covers the period of almost a quarter of a century (1963–1986). It is based on the artist's heritage which is deposited in the Moravian Slovak Museum and contains more than one thousand numbers. Nevertheless, it contains only approximately a quarter of the whole amount of Souček's stage design work. Dealing with the topic was made harder due to the fact that no technical documentation of the designs in question was preserved, there are no notes, no audio or video recordings and there are only few photographs because of the damage caused by flood in 1997. At the same time de facto there is no secondary literature so the only source were memories of eyewitnesses which were recorded on a dictaphone during the preparation of the exhibition called "On Stage! Costume and stage designs by Miloš Sedláček for Moravian Slovak Theatre" which was held in great hall of the Moravian Slovak Museum (March 3 – June 6, 2012) and at least a part of Souček's work was made accessible for the visitors. The basic structure of the study consists of the chapter about costume designs and about stage designs, nevertheless both in several cases both parts overlap. The assessment combines both time and thematic perspectives which seems to be most appropriate because it did not change significantly in the course of time. Besides analyses of the respective parts and also respective stage designs the study attempts to make a synthetic assessment within the borders provided by preserved material.

Miloš Souček's szenografische Entwürfe für das Mährisch-slowakische Theater

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Studie befasst sich mit dem Werk Miloš Souček's, vor allem mit seinen Bühnenbildern und Kostümen, die er für das Mährisch-slowakische Theater entworfen hat. Sie erfasst den Zeitraum von 1963 bis 1986, also fast ein Jahrhundertviertel und schöpft aus dem Nachlass Souček's, der nun im Museum der Mährischen Slowakei bewahrt wird. Der Nachlass weist über tausend Zuwachsnummern auf, dabei handelt es sich um etwa ein Viertel des gesamten szenografischen Werkes von Miloš Souček. Die Bearbeitung des Themas wurde durch die Tatsache erschwert, dass keine technischen Unterlagen für die Szenenentwürfe, keine Anmerkungen, keine Audio- oder Videoaufnahmen erhalten blieben. Zur Verfügung stehen nur wenige Fotografien, weil das Archiv des Mährisch-slowakischen Theaters von den Überschwemmungen 1997 betroffen wurde. Es gibt de facto keine Sekundärliteratur, sodass die einzige Quelle Erinnerungen der Zeitzeugen bildeten, die anlässlich der Ausstellung „Auf die Bühne! Kostüm- und Szenenentwürfe Miloš Souček's für das Mährisch-slowakische Theater“ auf Diktafon aufgenommen wurden. Die Ausstellung fand 8. 3. – 10. 6. 2012 im großen Saal des Museums der Mährischen Slowakei statt und konnte den Besuchern wenigstens einen Teil des Werkes von Miloš

Souček näher bringen. Das Kapitel Kostümentwürfe sowie das Kapitel Szenografisches Werk bilden die grundlegende Struktur der vorliegenden Studie, wobei beide Teile einander durchdringen. In der Bewertung wird der zeitliche Aspekt mit dem thematischen kombiniert, was sich als geeignet herausstellt, denn die Poetik im Werk von Miloš Souček hat sich im Laufe der Zeit nicht deutlich geändert. Neben den Analysen einzelner Fachbereiche und einzelnen szenischen Ausstattungen bemüht sich der Autor um eine komplexe synthetisierende Auswertung, soweit es die erhaltenen Unterlagen erlauben.