

SCÉNOGRAF, JENŽ DAL DUŠI DIVADLU

PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). BALOGH, Alexander; CIAMPI MATULOVÁ, Jitka; HRDINOVÁ, Radmila; LONGAUER, Lubomír; OSLZLÝ, Petr; RYCHLÍK, Břetislav a ŠTEFKO, Vladimír, 2022. *Ján Zavarský*. Brno: Větrné mlýny, 2022. 222 s. ISBN 978-80-7443-437-2.

Nakladatelství Větrné mlýny vydalo v loňském roce ve spolupráci s nakladatelstvím JAMU monografii věnovanou slovenskému scénografovi Jánovi Zavarskému. Rozsáhlé dílo nedávno zesnulého umělce zahrnuje výpravy operní i činoherní. Českému publiku může být jeho jméno známé zejména z brněnského Divadla Husa na provázku. Během středoškolských studií užité malby mne doprovázelo zejména v podobě skript Historický vývoj scénického prostoru (Zavarský 2004). Teprve předkládaná kniha s příspěvky osmi autorů a autorek reflektuje celou škálu praktické i divadelně-historické odborné činnosti umělce.

O Zavarského tvůrčí osobnosti dosud referovalo pouze několik novinových článků (např. *Hospodářské noviny* 14. 10. 2002) a nekrologů (např. Vladimír Hulec v *Taneční zóně* 2022, č. 2). Po třicet let starém katalogovém počínu *Ján Zavarský / Scénografia* (Poláčková 1991) je nyní možné vzít do rukou ucelenou monografii o výtvarnickové práci a vášni pro divadlo.

V neskrytě zaujatém úvodním slově Vladimíra Štefka (Ján Zavarský – optik světa /který žijeme/: Ad marginem profilu) lze postřehnout důraz na charisma Zavarského, který od svých tvůrčích počátků modeloval podobu československé scénografie. Již od nástupu na bratislavskou grafickou průmyslovou školu na počátku 60. let minulého století přitahoval pozornost jak pedagogů,

tak spolužáků, kterými byli Milo Laky nebo Igor Ďurišin. Umělecké „gravitační pole“, které kolem sebe vytvářel a postupně rozšiřoval, vyjádřil společnou výstavou s Milošem Lakym a Stano Filkem *Biely priestor v bielom priestore* v únoru 1974. Výstava, kterou na jednu noc společně tajně připravili v brněnském Domě umění, byla tehdy manifestací touhy po transcendentálním světě v čase materialistické a totalitní ideologie. Výstavní prostor umělci zakryli pouze bílými plátny.

Grafik recenzované publikace Jakub Rejlek tak ne náhodou volil jako klíčový princip vizuálu celé knihy právě bělost. Podle Petra Oslzlého byl *Biely priestor v bielom priestore* „mottem Zavarského tvorby pro Husu na provázku“ pro jeho „alternativní, konceptuální, minimalistický i provokativní charakter“ (121). Bílý prostor představoval pro Zavarského a jeho souputníky metaforu čistoty, ale také protiklad k materialistické a konzumní společnosti. Kulturní ideologové si jej v čase intenzivních projevů normalizace vykládali jako „výsmech vtedajší[m] politicko-spoolečenským úsil[iam]“ (34). Bílý prostor byl Zavarského projekční plochou, do níž si divák promítal své vlastní představy a ideály. I proto v něm komunistická strana spatřovala cosi závadného – provokoval jak diváky, tak kritiky: „V jeho tvorbe tak nachádzame aj otvorený, len horizontom vymedzený priestor variovaný praktickými (často aj mierne zvýšenej plochy podlahy), závesmi či oponami. Rukopis

architekta čistých linií vyprázdnených interiérov možno vidieť aj v Zavarského poňatí architektonického priestoru rôznych historických období“ (82).

V souvislosti se Zavarského *akční scénografií* – čili antiestetickou, zahrnující výtvarná kritéria minulosti – je důležité zmínit, že autoři monografie neopomíjejí usouvztažňovat tento pojem s rozvojem forem happeningu či performance art. Činí tak například Jitka Ciampi Matulová při referování o performerském výstupu sochaře Jana Šimka v *Pomníku* Enn Vetemaa (30. 11. 1986), resp. v jeho části *Lidský živel* (98 a 128), či o „happeningo- v[é] akci živé hudby“ (106). V podobném smyslu vypovídá i výtvarníkům středoškolský spolužák Lubomír Longauer, podle něž měli o akčním umění jen „hmlisté povědomí“ (158). A toto mlhavé povědomí v průběhu studií v 60. letech stále zřetelněji projasňoval právě Zavarský – nejen svou prací a úvahami, ale především dialogickým založením svého díla, jež z podstaty obsahuje performativní východisko, a tedy východisko akční a tvůrčí.

Režisér Petr Scherhaufer, jeden ze Zavarského blízkých spolupracovníků, jej vnímal jako „scénografa s mimořádnou erudicí a obrovským společenským a kulturním rozhledem“ (113). Jinými slovy to potvrdil také Oslzlý, pro něhož byla spolupráce se scénografem „[...] skutečně dobrodružstvím – ovšem duchovním, balancujícím mezi filozofií, historií, literární vědou i kunsthistorií“ (118). Důležitý postřeh vyslovuje Oslzlý s ležérností sobě vlastní i na jiném místě: „do brněnského Domu umění nevstoupil totiž Zavarský poprvé scénografií inscenace *Karamazovci*, ale inscenací ‚nehmotného prostoru‘ *Biely priestor v bielom priestore*“ (120), tedy onou vernisáží výstavy z 18. února 1974, již vnímám jako metaforu Zavarského konceptuálního uvažování v 70. letech.

Dagmar Podmaková v kapitole „J. Z. = TALENT, INTELEKT, KONTEXT. Zdanlivá pominutelnost (scénografie)“ uvádí, že obvykle se

Zavarského tvorba trasuje od jeho výpravy Ballekova *Pomocníka* na jedné ze scén Divadla Jonáše Záborského v Prešově (1979). Než ovšem začal pracovat s Jozefem Prazmárim, našel spolupráce v Blaho Uhlárovi. Právě s Uhlárem vytvořil Zavarský Gorkého *Děti* a Čechovovu *Svatbu* – inscenace, jež „sršali režijnými nápady zacílenými k zovšeobecnění výsmechu“ (36), což odhalili místní funkcionáři, a tak Čechova i Gorkého z repertoáru stáhli. K roku 1982 se váže uvedení inscenace *Commune de Paris* a zároveň spolupráce s trnavským divadlem a dramaturgyní Miroslavou Čibenkovou; brzy poté přišla spolupráce s Uhlárem na *Princezně Maru* (1979), jež byla obecně vnímána jako epigonská inscenace *Tři chrobáky* Jána Roháče (1976). Kolektivní improvizací a současně završením spolupráce s Uhlárem bylo *Kvinteto* (1985), které „režisér venoval Divadlu na provázku v Brně, kdežto obdivoval ich způsob práce“ (39).

Podmaková seznamuje čtenáře i se Zavarského tvorbou mimo domovskou scénu nitranského Divadla Andreja Bagara. Zmiňuje spolupráci s výtvarnicí Katarínou Zavarskou a Romanem Polákem ve Státním divadle v Košicích na *Peer Gyntovi* (1983) a *Ďáblův houpačce* (2003), „při níž se scénograf a režisér neseťkali v očekávané harmonii, a jejich spolupráce nadobro skončila“ (62).

Viktor Kollár, který pracoval s Jánem Zavarským přes čtrnáct let, o něm prohlásil, že „je odsouzen, a současně posvěcen, aby učil“ (65). Spolupracoval s ním na loutkové inscenaci *Pán Scrooge* (říjen 2021), založené na adaptaci Dickensovy *Vánoční koledy* a uvedené v čínohře Moravského divadla v Olomouci. Trnavské divadlo a Divadlo Husa na provázku se staly Zavarského domovskými scénami. Po roce 1989 začal spolupracovat s Janem Antonínem Pitínským (*Bratři Kramazovi*, 2002, Slovácké divadlo) a Břetislavem Rychlíkem. Za výjimečnou inscenaci Zavarského a Rychlíka bývá

považován Topolův *Konec masopustu* (2016); posledním společným tvůrčím počinem pak byl *Vítězný únor* (2016). „Jako scénograf myslitel, který zná dějiny, významné divadelní budovy mimo domovinu a jejich jeviště, souvislosti tvorby světových osobností divadelní architektury, scénografie, kostýmografie [sic], jakož i režie, se stával minimálně rovnocenným partnerem režisérovi“ (80).

Na tvůrčí kontakty Zavorského s Brnem, které se začaly rozvíjet už v době jeho studií scénografie na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě (dále jen „VŠMU“), se v kapitole „Spolupráce Jána Zavorského s brněnským divadlem (Husa) na provázku“ zaměřuje Ciampi Matulová. V letech 1969 a 1970 scénograf navrhl v rámci spolupráce uměleckých škol scénu dvou realizací v Komorní opeře brněnské JAMU. Tehdy se Zavorský seznámil s nepravidelnou dramaturgií Petera Scherhaufera a Bořivoje Srby, tj. s inscenováním zejména takových textů, jež nebyly určeny primárně pro divadlo. Ciampi Matulová umožňuje čtenáři pochopit, jak se nepravidelná dramaturgie s jejím „nepravidelným prostorem“ (89) promítala do Zavorského výtvarného myšlení tíhnoucího k hledání nekonformního a odvážného tvůrčího výrazu, který by zároveň reflektoval soudobý společenský život. Přínos její kapitoly tkví v odkrytí a přiblížení spolupráce Zavorského s režisérskými osobnostmi – Arnoštem Goldflamem, Ivem Krobotem, Františkem Listopadem a Břetislave Rychlíkem. Těžiště pak spočívá zejména v recepci Zavorského působení v Divadle Husa na provázku (113–115), na jehož poetice se podílel i po smrti režiséra Petera Scherhaufera.

Petr Oslzlý otevírá svůj text „Scénograf nepravidelnosti: dramaturgovy poznámky k tvorbě Jána Zavorského v Huse na provázku“ situačně laděnou vzpomínkou dokreslující Zavorského renesanční a kultivovanou osobnost, v níž sílil dramaturgický potenciál a díky níž se stával rovnocenným kolegou režiséra či

dramaturga inscenace. Tato skutečnost zřejmě podnítila Radmilu Hrdinovou pojmenovat jednu z podkapitol své studie „Zrod scénografie v dialogu“ (134–135). Oslzlý poodkrývá pro čtenářstvo další vrstvy přípravy *Bratří Karamazových*, na nichž se dramaturgicky podílel: „Zavorský pro inscenaci *Karamazovci* vytvořil scénografickou konstrukci, jež umožňovala dynamické rozvíjení scénické akce nejen v rovině horizontální, ale v závěru představení se otevřela i ve směru vertikálním“ (119). Výtvarníkům způsob výpravného uvažování lze nejlépe opsat jeho vlastními slovy: „Presne tak, ako sa všetko točilo okolo podvodu – blufu,“ napsal v květnu roku 2020 Dagmar Inštitorisová, „i scéna bola ‚podvodom‘. Na začiatku predstavenia diváci vchádzali do sály tak, že vošli do naturálne vytvorenej miestnosti, ktorá mala aj plafón. Potom z nej vyšli dverami, sadli na svoje divácke miesta a videli zadnú časť rámovalky dekorácie, ktorá bola vytapetovaná starými novinami. Predstavenie začalo tým, že technici spolu s hercami odpratali tú časť, ktorá bránila vidieť do vnútra miestnosti. Na konci predstavenia ‚zmizol‘ aj zvyšok dekorácie – bol odpratáný zvyšok scény“ (123).

Radmila Hrdinová přibližuje Zavorského jako „tvůrce s fantazií a rozmyslem komponovaných jevištních obrazů, spoluvytvářejících koncepci inscenace výtvarně vytríbeným a divadelně obrazivým jazykem“ (133). S tvorbou scénografa se podle vlastních slov seznámila koncem sedmdesátých let po zhlédnutí *Pomocníka* v režii Jozefa Pražmáriho. Scénografii se Zavorský věnoval již za studií na VŠMU, „nejčastěji v tandemu s režisérem Peterem Dörrem“ (133). Nejvíce výprav však vytvořil ve spolupráci s Martinem Otavou a režisérkou Karlou Štauberovou. Právě tyto výpravy analyzuje ve své vynikající studii „Operní scénografie Jána Zavorského“ Hrdinová. Sama Štauberová reflektuje (totéž, co pojmenoval Petr Oslzlý), že

„spolupráce s Jánem Zavarským znamená nekonečný dialog“ (134). Hrdinová dokáže volit dobré příklady Zavarského jevištní praxe odpovídající oproštěné, až geometrické střídmosti, jako jsou scény k Verdiho *Trubadúrovi* (1. 4. 2011) nebo Janáčkově *Její pastorkyni* (23. 3. 2012). Vklad autorčina textu spočívá mimo jiné v předeslání zobecnitelných premis pro teoretické traktování Zavarského díla, zejména co se týče jeho práce s divadelním znakem. Hrdinová vyhodnocuje a formuluje specifika Zavarského operní scénografie, již v rámci jeho uvažování nad „akčně-prostorovým diagramem hry“ označuje jako „choreografickou scénografii“ (146). Důkladněji pak pojednává spolupráci s Martinem Otavou v pražském Národním divadle od roku 1992, jež dala vzniknout scénografiím k operám *Netopýr*, *La Gioconda*, *Lobengrin*, *Faust a Markétka* a *Lazebník sevillský*.

Lubomír Longauer vzpomíná na Zavarského, někdejšího spolužáka ze ŠUP (Středná škola uměleckého priemyslu), v textu „Můj spolužiak Jano Zavarský“. Barvitá vzpomínka na hostování Divadla Husa na provázku v Bratislavě s inscenací *Krále Ubu* v režii Jana Grossmana i přemítání nad objevováním surrealistických tvůrců, jakým je Buñuelův/Dalího *Andaluský pes*, dokresluje tvůrčí atmosféru na bratislavské ŠUP. Pěstoval se v ní mimo jiné „čistý dadaistický humor“ (158), v němž našel zalíbení i Zavarský. Na narozeniny své spolužačky se navzdory tehdy sílící módě dlouhých vlasů nechal ostříhat dohola, a „holou hlavou Jano demonštroval [...] oslobodenie sa od diktátu módy“ (160).

Editorka Dagmar Podmaková vystavěla monografii pomocí dramatického oblouku od kontextově-situačních rozprav (rozhovory Rychlíka a Balogha se Zavarským z let 2020–2021) přes intimní vzpomínky (Štefko, Oslzlý) a analyticko-historickou interpretaci (Podmaková, Ciampi Matulová, Hrdinová) až

k nostalgické, přátelské úvaze malíře a grafika Lubomíra Longauera. Biografické informace předložené již v úvodní Zavarského rozmluvě prostupují napříč knihou a vzájemně se doplňují. Dozvídá-li se čtenář v úvodu, že Tröster „rozbalil ten obal [se Zavarského kresbami], pozeral, pozeral, špekuloval, až povedal niečo v tom zmysle, že však nie som taký úplne márnny, že možno by zo mňa aj niečo bolo“ (14), příspěvek Radmily Hrdinové později ozřejmuje, že „Zavarský navazuje na Františka Tröстера, stejně jako na Trösterovo vnímání scénografie jako součásti celku inscenace“ (137) a autorka scénografa dokonce označuje za „dědice Tröстера“ v architektonickém pojetí scény (142).

Editorce se podařilo vytvořit podmanivý a plastický obraz Zavarského životní a profesní dráhy: zahrnuje citlivé vzpomínky, jakož i precizní analýzy rozsáhlého díla. Jakkoliv je těžištěm monografie Zavarského scénografická práce, není opomenuta ani jeho plakátová tvorba a ukázky jeho uvažování nad divadlem. Přidanou hodnotou je souborný rejstřík, kterým je monografie vybavena („Zoznam divadelných inscenácií, na ktorých sa vytvarne a režijne podielal Ján Zavarský“, 172–194). V tak rozsáhlé kolektivní knize pochopitelně nebylo možné vyhnout se opakování určitých témat; nejde však o bezúčelné cyklení, ale spíše o postupné řetězení drobných informací, jež znovu vyvstávají v nových kontextech a komentářích: například Scherhauferově inscenaci Brechtova *Obchodu s chlebem* se věnuje jak Podmaková, tak Ciampi Matulová i Petr Oslzlý (62, 94, 120).

Ján Zavarský se neustále učil od druhých, k témuž přístupu vedl své studentstvo. To však neznamenalo pouze naslouchání druhým, ale i samotnému divadlu. Jeho scénografická práce se tak jen drobně lišila od práce dramaturgické a režijní, a právě schopnost obsáhnout rozličné divadelní disciplíny z něj činí tvůrce, o němž lze tvrdit, že dal divadlu celou svou duši.

Bibliografie

- HRDINOVÁ, Radmila. 2022. Odešel Ján Zavorský. *Právo* 32, 2. 6. 2022, č. 128, s. 19.
HULEC, Vladimír. 2022. Ján Zavorský. *Taneční zóna* 26, 2022, č. 2, s. 78.
Nesign. 2002. Scénograf Ján Zavorský. *Hospodářské noviny* 46, 14. 10. 2002, č. 200, s. 10.
POLÁČKOVÁ, Dagmar. 1991. *Ján Zavorský: scénografia*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1991.
ZAVARSKÝ, Ján. 2004. *Historický vývoj scénického prostoru: text byl zpracován pro výuku scénické techniky*. Praha: Vyšší odborná škola uměleckoprůmyslová, 2004.

Mgr. Tomáš Kubart, Ph.D.
Ústav pro českou literaturu AV ČR
Kabinet pro studium českého divadla IDU
kubart@ucl.cas.cz

 <https://orcid.org/0000-0002-7468-6055>



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

ANATOMIE PROCESU

GEFTER, Philip. 2024. *Cocktails with George and Martha. Richard Burton, Elizabeth Taylor, and the making of Who's Afraid of Virginia Woolf?* London: Ithaka Press, 2024. 368 s. ISBN 978-1804186756.

Kdo se bojí Virginie Woolfové Edwarda Albeeho nesporně patří k vrcholům moderní americké dramatiky – a filmová adaptace v režii Mikea Nicholse se stala obdobnou klasikou v rámci kinematografie šedesátých let. Vzniku těchto ikonických děl je věnována publikace amerického novináře, esejisty a historika fotografie Philipa Geftera, již začátkem roku 2024 paralelně vydalo v New Yorku nakladatelství Bloomsbury a v Londýně nakladatelství Ithaka. Newyorská verze je rozšířena o obrazovou přílohu, jež v recenzovaném londýnském vydání chybí, spojuje je ovšem obálka, na níž vidíme detaily obličejů Elizabeth Taylorové a Richarda Burtona ve vypjatých scénách ze slavného filmu. Vezmeme-li v úvahu též chytlavý titul *Koktejly s Georgem a Marthou* a skutečnost, že se oba slavní herci ocitli

v podtitulu, není pochyb, že nakladatel cílí na širší čtenářskou veřejnost.

Gefter postupuje z velké části jako kronikář a archivní badatel: chronologicky sleduje genezi Albeeho textu, vznik jeho původní broadwayské inscenace, přípravu a natáčení filmu. Zdrojem jsou mu interní dokumenty, deníky, vzpomínky, rozhovory, přičemž neváhá ani upozorňovat na okamžiky, kdy se podání různých aktérů rozcházejí či kdy se něčí názor či výpověď v průběhu let proměňuje. U klíčových osobností popisuje jejich dosavadní profesní i osobní život – nikoliv z bulvárních důvodů, ale proto, že ho zajímá, z jakých zdrojů vychází tvorba (samozřejmě v první řadě ta Albeeho, jehož životu před *Woolfovou* je věnována dvacetistránková první kapitola „The College of Complexes“).