

K ZÁKLADNÝM ATRIBÚTOM VÝTVARNEJ POETIKY PETRA ČANECKÉHO SO ZAMERANÍM SA NA INSCENÁCIE V RÉŽII ROMANA POLÁKA

NORA NAGYOVÁ

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

Abstrakt: Štúdia upriamuje pozornosť na základné atribúty poetiky Petra Čaneckého, významného predstaviteľa slovenského kostýmového výtvarníctva. Autorka sa koncentruje na inscenácie, ktoré vytvoril v spolupráci so svojim dlhoročným kolegom, režisérom Romanom Polákom, a na príklade vybraných inscenácií sa snaží pomenovať a popísať principiálne znaky Čaneckého poetiky.

Kľúčové slová: divadelný kostým, výtvarná poetika, divadelná réžia, herectvo, Peter Čanecký, Roman Polák

„Človek je človeku nepretržite objektom.“¹ Túto myšlienku francúzskeho filozofa Jeana-Paula Sartra citoval kostýmový výtvarník Peter Čanecký vo svojej habilitačnej prednáške s názvom *Cit a vedomie v kostýmovej tvorbe*. Človek podľa neho disponuje schopnosťami pretvárať a meniť svet, ktorý nielen vnímame, ale naň aj emocionálne reagujeme.² Záujem o človeka možno považovať za jeden z hlavných atribútov, ktorý Čaneckého motivoval k výberu celoživotného povolania. Ako sám konštatuje, divadelný kostým sa pre neho stal partnerom, prostredníctvom ktorého sa môže permanentne vzdelávať a uvažovať v širších súvislostiach. Zároveň ho považuje za nástroj napomáhajúci mu myslieť a cítiť v kontinuite s dramatickým textom.³ Uvažovanie o divadelnom kostýme sa u neho neustále dostáva do konfrontácie s otázkami zmeny identity, modifikácie či maskovania.

V jeho výtvarnej poetike je zrejماً tendencia k minimalistickému stvárneniu, ktorá sa prejavuje najmä vo farebnej a štýlovej striedmosti achromatického kolorovania (tj. škála farieb biela – sivá – čierna). O minimalistickom stvárnení môžeme hovoriť aj v súvislosti s historickými a folklórnymi kostýmami, kde eliminuje ornamentálne prvky a zároveň sa snaží o zachovanie autentických strihov. Za ďalší príznačný atribút Čaneckého poetiky sa dá považovať štylizácia, ktorá nadobúda rôzne modifikované podoby (napr. deformácia smerujúca ku karikovaniu postáv a pod.).

Výtvarný rukopis Petra Čaneckého sa kontinuálne vyvíjal. V minulosti dominovala v jeho výtvarných návrhoch plne kolorovaná kresba, no postupne prechádzal k exaktnej, čistej linke, vo väčšine prípadov už bez využitia farebnosti. Tu je dôležité pripomenúť, že Čanecký nevníma výtvarné návrhy ako umelecké diela a nepokladá za potrebné ich vystavovať v rámci výstav. Dôvodom je unikátnosť divadelného oka-

¹ ČANECKÝ, P. *Cit a vedomie v kostýmovej tvorbe*. In ŠTEFKO, V. (ed). *Prednášky o divadle*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení a Divadelný ústav, s. 189.

² Tamže.

³ Tamže.

mihu, ktorý považuje za neprenosný. Kostýmové návrhy označuje za dôležitý prostriedok pri komunikácii s režisérom a hereckými predstaviteľmi, ale predovšetkým s pracovníkmi divadelných dielní. Aj preto k nim prikladá konkrétne ukážky odevných materiálov, z ktorých by mal byť kostým zhotovený. Vždy pripravuje návrhy pre všetky varianty predpokladaných javiskových situácií a hereckého obsadenia. Zvolený prístup nabáda Čaneckého myslieť pri navrhovaní kostýmu na konkrétnych nositeľov (hercov, herečky). Tento prístup úzko súvisí s vyjadrením divadelnej teoretičky Colette Conroy, podľa ktorej sa človek „učí kresliť rozpoznateľnú ľudskú podobu nie tak, že kreslí to, čo vidí, ale tak, že spoznáva konvencie, vďaka ktorým môže telo zobraziť“⁴. Peter Čanecký sa pri kreovaní kostýmu snaží využiť aj fyzické a osobnostné dispozície hercov/herečiek, pochopiť vnútornú podstatu konkrétneho hereckého stvárnenia: „Tvár herca – občianska i umelecká – je súčasťou záujmu kostýmovej tvorby. Spolu s telesným zjavom herca má svoje rozmery, objemnosť a proporcionálnosť. Je schopná byť výrazom bytosti, jej mimiky, gesta a pohybu.“⁵

Spolupráca s Romanom Polákom poskytla Petrovi Čaneckému nové možnosti, odvíjajúce sa od originálnych režijných interpretácií. Medzi oboma tvorcami dlhodobá dochádza k súladu, podmienenému kontinuálnou spoluprácou a nepochybne aj osobnou dôverou. Čanecký vníma Poláka ako režiséra, ktorý vidí v obrazoch to, čo ostatní režiséri nevidia. Porozumenie so spolutvorcom a zdieľanie spoločného jazyka považuje výtvarník za dôležitý predpoklad nielen správneho fungovania divadelnej inscenácie, ale aj dlhodobej umeleckej spolupráce.⁶

Achromatická farebnosť

Už sme naznačili, že k charakteristickým znakom poetiky Petra Čaneckého patrí farebná a štýlová striedmosť vyplývajúca z achromatickej farebnosti. Za ďalší z nich môžeme označiť výtvarníckovo úsilie ladiť jednotlivé elementy kostýmu do celku spájajúceho rozmanité tóny určitého spektra farieb. Táto harmonizácia sa pre recipienta stáva črtou, vďaka ktorej si Čaneckého rukopis zapamätá, a to napriek tomu, že podobný prvok možno nájsť aj u iných kostýmových výtvarníkov a výtvarníčok (najmä u Marije Havran). Achromatická farebnosť otvára priestor pre invenčnú prácu s ľudskou siluetou, keďže sterilné farebné riešenie dáva intenzívnejšie vyniknúť detailom.

V tomto duchu pojal Peter Čanecký napríklad kostýmy k inscenácii *Anna Kareninová* (Slovenské národné divadlo, 2009), ktorá vznikla na základe dramatizácie rovnomeného románu Leva Nikolajeviča Tolstého. Roman Polák ju ako jednu z troch ním režírovaných inscenácií⁷ reflektoval v habilitačnej prednáške s názvom *Obsah a forma niektorých mojich inscenácií*. V texte popri inom uvádza, že sa pre dej snažil vytvoriť „isté historické pozadie, ale nie dobovú repliku“⁸. V scénografickej koncepcii to znamenalo biely puristický priestor s voľným proscénium, poskytujúci adekvátne

⁴ CONROY, C. *Divadlo a telesnosť*. Prel. J. Juráňová. Bratislava : Divadelný ústav, 2017, s. 28.

⁵ ČANECKÝ, P. Cit a vedomie v kostýmovej tvorbe. In ŠTEFKO, V. (ed). *Prednášky o divadle*, s. 197.

⁶ Tamže.

⁷ Popri inscenácii *Anna Kareninová* píše R. Polák v texte habilitačnej prednáške aj o inscenáciách *Mizantrop* a *Ivanov*.

⁸ POLÁK, R. *Obsah a forma niektorých mojich inscenácií*. In PAŠUTHOVÁ, Z. (ed.). *Prednášky o divadle III.*, s. 73.



Lev Nikolajevič Tolstoj: *Anna Kareninová*. Slovenské národné divadlo, premiéra 13. 6. 2009. Réžia Roman Polák. Zuzana Fialová (Anna Kareninová). Foto archív Petra Čaneckého. Snímka Andrej Čanecký.

pozadie pre rozohratie kontrastu s kostýmami v achromatickom ladení. Požadovanú historickosť zhmotnil Čanecký v kostýmovom riešení, vychádzajúcim podľa Polákovho tvrdenia z „dobových znakov“⁹. Je ale dôležité všimnúť si absentujúci kontext s odevnou kultúrou ruskej proveniencie, ktorá bola kompenzovaná voľnou parafrázou módných európskych vplyvov z konca 19. a začiatku 20. storočia. Podľa teatrologičky Nadeždy Lindovskej, výtvarníkov zámer založený na využití achromatickej farebnosti pripomínal „svet čierneho-bielych filmov“¹⁰.

Kostým Anny Kareninovej je zaujímavé vnímať vo vzťahu k alternujúcim interpretkám titulnej postavy, Zuzane Fialovej a Slávke Halčákovej. Hoci mal odev oboch predstaviteľiek identické znaky, v dôsledku ich rozdielnych hereckých dispozícií a naturelu zobrazoval hlavnú hrdinku v rozdielnych polohách. Obe predstaviteľky smerovali k vytvoreniu tragickej javiskovej postavy pozbavenej pátosu¹¹, no ich diferenciácie boli jasne pozorovateľné v gestách a pohyboch, ale predovšetkým v komplexnej fyziognómii, ktorá je vo všeobecnosti určujúcim znakom pôsobiacim na heterogénne vnímanie. To, že Zuzana Fialová vyznela v javiskovom priestore rafinovane, bol nielen dôsledok používania jemne dekadentných, štylizovane teatrálnych póz a gest, ale najmä korelácie herečkinej siluety s Čaneckého výtvarným riešením kos-

⁹ Tamže.

¹⁰ Pozri LINDOVSKÁ, N. Štyri hodiny vo svete Anny K. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 12. 6. 2009. [online]. [cit. 10.2. 2018]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/reценzie/reценzia/styri-hodiny-vo-svete-anny-k/>.

¹¹ Tamže.



Lev Nikolajevič Tolstoj: *Anna Kareninová*. Slovenské národné divadlo, premiéra 13. 6. 2009. Réžia Roman Polák. V popredí Táňa Pauhofová (Kitty Ščerbacká). Foto archív Petra Čaneckého. Snímka Andrej Čanecký.

týmov. V porovnaní so Zuzanou Fialovou, Kareninová Slávky Halčákovej bola podľa teatrologičky Nadeždy Lindovskej „ (...) mladou ženou 21. storočia. Odzrkadľuje sa to v jej pohyboch aj v intonáciách reči. Je o niečo infantilnejšia a lyrickejšia. Ako manželka zaujíma voči Kareninovi skôr dcérsky postoj. Ako matka pôsobí nevyzreto.“¹²

Ďalším príkladom, na ktorom možno demonštrovať využívanie achromatickej farebnosti ako charakteristického atribútu poetiky Petra Čaneckého, je inscenácia hry Antona Pavloviča Čechova *Višňový sad* (Slovenské komorné divadlo Martin, 2017). Čaneckého kostýmová výprava podporila zámer režiséra Romana Poláka zobrazíť na javisku mentálny rozpor medzi predstaviteľmi odchádzajúcej feudálnej generácie, ktorá nie je schopná reagovať na nové impulzy, a jej mladými nástupcami, ktorí už rozmýšľajú v duchu kapitalistickej morálky, neuznávajúc staré hodnoty. Na uvedenie skutočnosti upozornil teatroológ Karol Mišovic, podľa ktorého je „konflikt dvoch antagonistických svetov“ sprítomnený práve v kostýmovom riešení Petra Čaneckého a líčení umeleckého maskéra Juraja Steinera: „(...) odeli postavy Ranevskej a jej spoločníkov do rokokových historických kostýmov a jediného zástupcu novej priebornej generácie – podnikateľa Lopachina – obliekli do súčasného semi-formal štýlu.“¹³ Zobrazenie odchádzajúcej vysoko postavenej spoločnosti prostredníctvom rokokových variácií odevu vyznieva logicky, keďže rokoko sa všeobecne vníma ako čas posledných pokusov o zachovanie feudalizmu. Dominantný sivý kolor, plošne zastúpený

¹² Tamže.

¹³ Pozri MIŠOVIC, K. Višňový svet ako panoptikálny svet kontrastov. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 18. 2. 2018. [online]. [cit. 10.3. 2018]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/visnovy-sad-ako-panoptikalny-svet-kontrastov/>.

v komplexnom achromatickom ladení rokokovo štylizovaných kostýmov, môžeme označiť za relevantný znak vytvárajúci na pozadí abstraktnej scénografie¹⁴ obraz staroby, ktorá sa prevetľuje do citov, vzťahov a životných túžob postáv. Teatrologička Dagmar Inštitorisová vo svojej recenzii napísala: „Staroba Ranevskej nemá vek, má farbu.“¹⁵ Toto konštatovanie je signifikantné: autorka jasne pomenúva prítomný achromatizmus ako jeden z ťažiskových elementov javiskového tvaru, v ktorom forma riešenia nasleduje tému a zároveň režijnú interpretáciu. Stretnutie dvoch rozdielnych svetov zintenzívnil Čanecký využitím súčasného civilného odevu pri postave Lopachina, ktorý v inscenácii zastupuje prichádzajúci kapitalizmus. Konfrontácia dvoch diferentných odevných kultúr v tomto prípade ozrejmjuje funkciu kostýmu ako hlavného znakového činiteľa Polákovej inscenácie.

Eliminácia

Pri koncipovaní historických odevov Peter Čanecký často siaha po metódach abstrakcie a eliminácie. V inscenácii *Piargy* (SND, 2008), inšpirovanej prózou slovenských autorov naturizmu Františka Švantnera, Dobroslava Chrobáka a Margity Figuli, využil ako východiskovú platformu svojej koncepcie ľudový odev z oblasti Zliechova (okres Ilava). V rámci neho vylúčil signifikantné znaky týkajúce sa folklórneho dekoru (ozdobnosti), no pritom zachoval autentickosť strihov a prítomnosť prírodného materiálu (ľan). Kostýmy v podobe eliminovaného ľudového odevu označovali spätosť s dedinským prostredím Piargov, zároveň však prostredníctvom čierno-bielej farebnosti podporovali koncepciu abstraktne riešenej scénografie.¹⁶ Na rovnakú skutočnosť reagoval divadelný estetik Miroslav Ballay, podľa ktorého Čaneckého kostýmy „korešpondujú s motívom každodennosti, pracovnými i sviaťotnými odevmi dediny z medzivojnového obdobia“¹⁷. Recenzentka Mária Fekar Jenčíková metaforicky prirovnala hercov „v nádherných ľanových kostýmoch Petra Čaneckého“ k vášňam upleteným zo šúpolia.¹⁸ Popri vzťahu k autentickosti kostýmov reflektuje toto konštatovanie aj správanie a konanie javiskových postáv, ktoré Polák v inscenácii mnohokrát zobrazil ako vášňami a túžbami zmietané subjekty.

Z hľadiska spoločenských diferencií bol v kostýmoch k inscenácii *Piargy* zreteľný kontrast medzi ľudovým a módnym dobovým odevom. Zatiaľ čo u prostých dedičanov rešpektoval výtvarník špecifiká ľudovej odevnej kultúry, pri vzdelanej vrstve ovplyvnenej veľkomestskou kultivovanosťou siahol po odevoch sprítomňujúcich eleganciu danej doby. Pri mestskom odeve opäť využil aj achromatickú farebnosť. Kostýmy popri prezentovaní príslušnosti ich nositeľov k danej sociálnej skupine slúžili zároveň na podfarbenie vnútorného i vonkajšieho sveta inscenácie.

Princíp eliminácie použil Peter Čanecký aj pri riešení kostýmov k inscenácii opery Eugena Suchoňa *Krútnava* (Štátna opera v Banskej Bystrici, 2008). Výtvarník sa

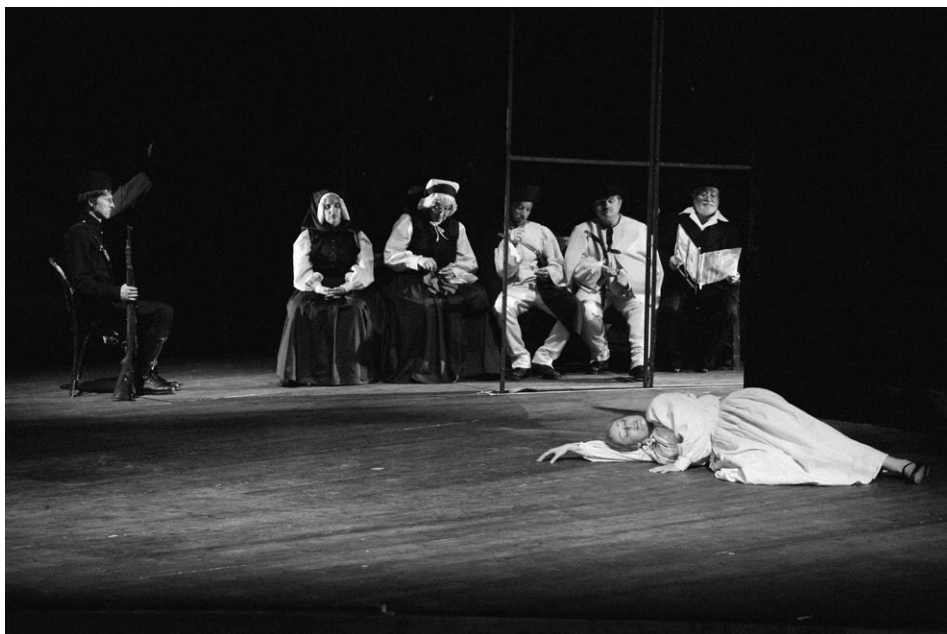
¹⁴ Prázdna scéna, ktorej na zadnom prospekte dominuje kovový rošt.

¹⁵ INŠTITORISOVÁ, D. Staroba je sivá. In *Pravda*, 2017, roč. 27, č. 263, s. 33, 16. 11. 2017.

¹⁶ Scénický výtvarník Jaroslav Valek vytvoril scénografickú koncepciu v čierno-bielom prevedení. Jej základom boli tri hranaté výsuvné portály, ktoré ohraničovali priestor, a pojazdné vysúvacie scény.

¹⁷ Pozri BALLAY, M. Zasypané Piargy. In *kod*, 2008, roč. 2, č. 4, s. 10.

¹⁸ POZRI JENČÍKOVÁ FEKAR, Mária. Slovenská apokalypsa. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 18. 1. 2008. [online]. [cit. 11. 3. 2018]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/slovenska-apokalypsa/>.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Štátna opera v Banskej Bystrici, premiéra 18. 10. 2008. Réžia Roman Polák. Karol Kurtulík (Žandár), Eva Lucká (Zalčička), Alena Hodálová (Školnica), Martin Popovič (Hríň), Peter Schneider (Krúpa), Ľubo Gregor (Dvojník). Vpredu Mária Porubčinová (Katrena). Foto Štátna opera. Snímka Jozef Lomnický.

naladil na výklad Romana Poláka, ktorý podľa opernej kritičky Michaely Mojžišovej „zbavil dielo výtvarných ornamentov a režijne ho okresal až na špič kostí, obnažujúc rudimentárnu drámu ľudských vášní, uveriteľných vzťahov a autentických charakterov“¹⁹. Čanecký založil vizuál kostýmov na eliminácii folklórnych ornamentov, pričom ich farebnosť zredukoval na bielu a čiernu. Túto abstrakciu pomenoval aj tetrológ a recenzent Ladislav Čavojský: „Peter Čanecký vyabstrahoval kostýmy z ľudových odevov. Ženy i chlapi sú bieli, keď sa menia na ‚prízraky‘, halia sa kusom čierneho plátna. Je to čierna balada s bielymi figúrkami, kde-tu s červeným ozdobami sťa kvapkami krvi.“²⁰ Červenú farbu, vynímajúcu sa v kompozícii bielo-čiernych univerzalizovaných kostýmov, použil výtvarník v treťom obraze zobrazujúcom svadbu Katreny a Ondreja Zimoňa, ktorý muzikologička Mária Glocková nazvala „farebným bodom temnej inscenácie“²¹. Tretí obraz Suchoňovej opery sa dá z etnografického pohľadu vnímať ako pohľad do zvyklostí tradičných svadiieb, no Roman Polák a jeho výtvarní spolupracovníci (popri Petrovi Čaneckom aj scénograf Jaroslav Valek) sa ani tu nenechali strhnúť folklórnym koloritom.

¹⁹ MOJŽISOVÁ, M. Suchoňova dráma okresaná na špič kosti. In *SME*, 2008, roč. 16, č. 245, s. 18, 22. 10. 2008.

²⁰ ČAVOJSKÝ, L. Noc, temnôt prízraky, hodokvas pudov utupný. In *Literárny dvojtýždenník*, 2008, roč. 21, č. 39 – 40, s. 13, 18. 11. 2008.

²¹ GLOCKOVÁ, M. *Krútnava* ako kameňolom osudov ľudí. In *Hudobný život*, 2008, roč. 40, č. 11, s. 25.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Štátna opera v Banskej Bystrici, premiéra 18. 10. 2008. Réžia Roman Polák. Svadobný obraz. Foto Štátna opera. Snímka Jozef Lomnický.

Ak by sme porovnávali spôsoby, akými Peter Čanecký koncipuje kostýmy v operných a činoherných inscenáciach, mohli by sme skonštatovať, že sú založené na identických princípoch, no v prípade opery je výtvarník ešte väčšmi než v činohre determinovaný nutnosťou použiť vhodný odevný materiál. K tejto téme sa vyjadril aj vo svojej habilitačnej prednáške: „Nevedomé použitie nevhodných materiálov alebo ich nevhodné kombinácie môžu kostým na javisku diskvalifikovať. Môže nevhodne šušať, hrkotať, cinkať, či dokonca vŕzgať. Prirodzene túto jeho možnú vlastnosť môžeme aj cielene využiť.“²²

Štylizácia

Inscenácia hry Antona Pavloviča *Ivanov* (SKD Martin, 2006) prezentuje v poetike Petra Čaneckého typ výtvarnej koncepcie, kde sa štylizácia dosahuje prostredníctvom deformácie odevu. Kostýmové riešenie *Ivanova* pracovalo so súčasnými odevmi a opäť využívalo čierno-bielu farebnosť. Postava Ivanova sa v Polákovom režijnom výklade nachádzala v ťažkých depresívnych stavoch hraničiacich so psychózou a toto psychické rozpoloženie umocňovala i bipolárnosť použitých achromatických farieb. Rovnaký kolor bol prítomný v scénografickej koncepcii Vladimíra Čápa. Režisér vniesol do scénického priestoru, pracujúceho o. i. s posuvnými paravánmi, antiiluzívny rozmer prezentovaný hercami divadla bunraku, ktorí vodili figurálne

²² ČANECKÝ, P. Cit a vedomie v kostýmovej tvorbe. In ŠTEFKO, V. (ed). *Prednášky o divadle*, s. 197.



Anton Pavlovič Čechov: *Ivanov*. Slovenské komorné divadlo Martin, premiéra 19. 5. 2006. Réžia Roman Polák. František Výrostko (Michail Michailovič Borkin), Michal Gazdík (Pavel Kirilyč Lebedev), Ján Kožuch (Matvej Semionovič Šabel'skij). Foto Slovenské komorné divadlo. Snímka Branislav Konečný.

objekty s pohyblivými kĺbmi (bábka malého chlapca, bábka starého muža a pod.). Deformačné anomálie boli prítomné u Zinaidy Savišnej (výrazne zväčšené prsia), aj u jej manžela Lebedeva a tiež Marfy Babakinovej (preexponované bruchá). Roman Polák sa vo svojej habilitačnej prednáške k tomuto riešeniu vyjadril, že „(...) niekde vychádzajú z charakteristiky postáv, niekde bola deformácia takmer realistická“²³, pričom druhým prípadom bol gróf Šabel'skij so zhrbeným chrbtom. Režisérovi išlo predovšetkým o to, aby všetky postavy okolo hlavných protagonistov Ivanova, Sáry a Saši, predstavujúcich tragickú os inscenácie, niesli znaky typizácie či až karikatúry.

Štylizované anomálie vytvorené vypchatím častí tiel v oblasti brucha a hrudníka fungovali v rámci hereckých akcií ako funkčný nástroj a zároveň jeden z príznačných znakov v kontinuite interpretácie osudov postáv. Čanecký prostredníctvom štylizovaných prostriedkov zachytil prelínanie znakov v realistickej a grotesknej rovine. Túto skutočnosť reflektuje vo svojej štúdii aj teatrologička Dagmar Podmaková: „Výtvarné riešenie podčiarkovalo panoptikum karikatúry viac-menej sympatických ľudských osudov, dobra a zla, smiešneho a tragického, ktoré sa odráža v bábkach.“²⁴ Telesné anomálie predurčovali postavy ku grotesknému správaniu, napríklad k vzájomným „bozkom“ prostredníctvom vypchatých častí.

²³ POLÁK, R. Obsah a forma niektorých mojich inscenácií. In PAŠUTHOVÁ, Z. (ed.). *Prednášky o divadle III.*, s. 68.

²⁴ PODMAKOVÁ, D. Čechov v Polákovom videní. In KNOPOVÁ, E. (ed.). *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*. Bratislava : Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov a Ústav divadelnej a filmovej vedy, 2014, s. 121.



Molière: *Mizantrop*. Slovenské komorné divadlo Martin, premiéra 5. 2. 2010. Réžia Roman Polák. Viliam Hriadel (Bask), Marek Geišberg (Alcest), Jana Oláhová (Arsinoé). Foto archív Petra Čaneckého. Snímka Branislav Konečný.

Inú formu štylizácie možno sledovať v kostýmovom riešení Molièrovej hry *Mizantrop* (SKD Martin, 2010), ktorá patrí do Polákovej „martinskej tetralógie“²⁵. S *Mizantropom* sa režisér usiloval priniesť na javisko inscenačné dielo založené na kritickom pohľade na spoločnosť v súčasnom disfunkčnom svete bez zábran. Túto tézu podkladá aj režisérovo vyjadrenie uverejnené v bulletine k inscenácii: „Celý súčasný svet je imitáciou. To pravé, skutočné môžeme nájsť len veľmi ťažko v dnešnom virtuálnom svete, kde veci fungujú v akomsi umelom režime. Nájsť dnes prirodzenosť je veľmi zložitá.“²⁶

Polákova moralita predostrela svet vysokej spoločenskej vrstvy združenej „v pluralite časov a prostredí“²⁷ okolo Alcesta. Autonómnosť spoločenstva Čanecký metaforicky stvárnil prostredníctvom kostýmov ušitých z textilných materiálov, na ktorých dominovali potlače slávnych expresionistických a surrealistických výtvarných diel.²⁸ Kostýmy prostredníctvom extravagantných vzorov a strihov interpretovali svojich nositeľov ako zvláštny homogénny kolektív vysokopostavených márnотratných ľudí,

²⁵ Do „martinskej tetralógie“ popri *Don(e) Juan(e)* patrili inscenácie *Striptíz Tartuffe* (2003), *Úbohý Lakomec* (2003) a *Mizantrop* (2010).

²⁶ Rozhovor s režisérom Romanom Polákom, nielen o pripravovanej inscenácii. In *Molière: Mizantrop*. Programový bulletin. Martin : Slovenské komorné divadlo Martin. Zost. M. Michnová. Neustranované.

²⁷ Pozri ŠIMKOVÁ, S. Polákov Molière v 21. storočí. In PODMAKOVÁ, D. (ed.) a kolektív. *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom svete*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011, s. 77.

²⁸ *Bukolícká krajina* (Heinrich Campendonk), *Portrét Alexandra Sacharoffa* (Alexej von Jawlensky), *Dáma v zelenom kabáte* (August Macke), *Džungľa* (Wifredo Lam), *Veľká kompozícia* (Jean Paul Riopelle) a iné.



Molière: *Mizantrop*. Slovenské komorné divadlo Martin, premiéra 5. 2. 2010. Réžia Roman Polák. Marek Geišberg (Alcest), Nadežda Vladařová (Elianta), Daniel Heriban (Filint), Lucia Jašková (Celiména), Dominik Zaprihač (Klitander). Foto archív Petra Čaneckého. Snímka Branislav Konečný.

utápajúcich sa v mamone. Výtvarníkovu štylizovanú obraznosť ozrejmujeme aj Roman Polák v už citovanej habilitačnej prednáške, keď poukazuje na krásu výtvarného dedičstva, ktoré súčasníci zdevalvovali na oblečenie.²⁹ Teatrologička Soňa Šimková zase komentuje zapracovanie výtvarných reprodukcí v súvislosti s reprodukciami obrazov Gustáva Klimta na gýčových porcelánových servisoch.³⁰ Ňou pomenovanú spojitosť nemožno v kontinuite s Čaneckého štylizáciou považovať za náhodnú.

Postavy „odeté“ do umeleckých diel prežívajú v simulovanom priestore plexisklového kubusu, do ktorého tvorcovia vložili znaky štyroch ročných období. Na javisku predvádzajú ustavičnú maškarádu nielen prostredníctvom pestrých, výstredných odevov, ale aj afektovaného správania či hereckého konania. Napríklad Celiména si zámerne oblieka župan poležiačky, ostentatívne vystavujúc polonahé telo Alcestovi a podobne. Ľudí nachádzajúcich sa mimo tohto priestoru obliekol výtvarník do striedmych civilných odevov, kontrastných voči oblečeniu tých, čo žijú v kubuse: príroda a čas za plexisklom majú svoj vlastný systém, život mimo neho zase svoj. Opozitum voči kolektívu z kubusu predstavuje Alcest odetý v bielej košeli a čiernom trenčkote bez akýchkoľvek náznakov extravagancie. Ostáva individualitou odlišujúcou sa od farebne odedého davu, presne v duchu jednej zo svojich replík: „V tom zástupe chcem zostať odlišený, sám, pretože ľudským davom z duše

²⁹ POLÁK, R. Obsah a forma niektorých mojich inscenácií. In PAŠUTHOVÁ, Z. (ed). *Prednášky o divadle III.*, s. 79.

³⁰ Pozri ŠIMKOVÁ, S. Polákov Molière v 21. storočí. In PODMAKOVÁ, D. (ed). a kolektív. *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom svete*, s. 77.



Molière: *Mizantrop*. Slovenské komorné divadlo Martin, premiéra 5. 2. 2010. Réžia Roman Polák. Daniel Heriban (Filint), Nadežda Vladařová (Elianta), Lucia Jašková (Celiména), Dominik Zaprihač (Klitander). Foto archív Petra Čaneckého. Snímka Branislav Konečný.

pohrádam.³¹ Zatiaľ čo pre dav je charakteristické prežívať na javisku „permanentnú maškarádu, oblečením i správaním sa“³², postava Alcesta sa formálnym zobrazením prikláňa k prirodzenosti a autenticite.

Rozmanitosť štylizovaných prostriedkov Čanecký využil aj v jednom z predchádzajúcich molièrovských titulov „molièrovskej tetralógie“, v hre *Don(a) Juan(a)* (Divadlo Slovenského národného povstania Martin, 2001). Pozoruhodná inscenácia pracovala s radikálnou úpravou Molièrovho dramatického textu prostriedkami postmodernej palimpsestovej metódy.³³ Polákova úprava spochybňuje stereotypné nazeranie na mužskú promiskuitnosť. Kladie si otázku, ako by to asi vyzeralo, ak by sa žena prevtelila do mužskej roly a v milostných vzťahoch si počínala ako muž. Polák vo svojom experimente nepozmenil iba pohlavie hlavného hrdinu, ale aj ostatných postáv, s výnimkou sluhov Sganarella a Gusmana, čím podľa teatrologičky Soni Šimkovej vznikol „prevrátený obraz sveta, lebo dominantné mocenské pozície pripadli ženám, ako v mýtickom patriarcháte“³⁴.

Takáto interpretácia umožnila kostýmovému výtvarníkovi uplatniť prvky štylizácie, ktoré viedli k zvýrazneniu dekadencie a bujarosti, čím výrazne podporili zá-

³¹ MOLIÈRE. *Mizantrop*. Preložili V. Mihálik a Š. Povchanič. In *Komédie III*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 11.

³² ŠIMKOVÁ, S. Polákov Molière v 21. storočí. In PODMAKOVÁ, D. (ed.) a kolektív. *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom svete*, s. 80.

³³ Tamže, s. 62.

³⁴ Tamže, s. 73.



Molière – Roman Polák. *Don(a) Juan(a)*. Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 23. 3. 2001. Réžia Roman Polák. Milo Kráľ (Sganarelle), Jana Olhová (Doña Juana), Michal Gazdík (Kato), František Výrostko (Charles). Foto Slovenské komorné divadlo Martin. Snímka Matúš Olha.

mer vytvoríť na javisku obraz frivolnej ženy s uzurpátorskými sklonmi a tendenciou k vulgárnosti. Postavu Done Juany, ktorú stvárnila Jana Olhová, zobrazil Peter Čanecký prostredníctvom rôznych odevných transformácií, v úzkom prepojení s herečkinou intonáciou, pohybom a jej komplexnou fyziognómiou. V prvej časti inscenácie obliekol Doňu Juanu do extravagantných šiat v štýle haute couture, zobrazujúc ju ako ženu-vampa a zároveň morálne upadajúcu bytosť (napr. bordová spoločenská róba doplnená štólou s tigrím motívom). Z dokumentácie k vzniku kostýmových návrhov je zrejma Čaneckého inšpirácia tvorbou svetových módnych tvorcov Jeana Paula Gaultiera, Johna Galliana, Vivienne Westwood či Thierryho Muglera: citovaním módnych zdrojov došlo k zintenzívneniu výtvarného zobrazenia a posilneniu režijnej koncepcie. Medzi kostýmami Done Juany a jej ženskej družiny sú popri inom prítomné fetišistické úbory, formálne ovplyvnené Gaultierovou tvorbou, podporujúce vypätú sexualitu.

Druhá časť inscenácie odhalila postavu Done Juany v pomerne diferentnej polohe. Zatiaľ čo v prvej časti boli pre ňu do značnej miery príznačné galantné maniere a istý šarm, v druhej časti, po stretnutí s príznakom Komtúrky, začali prevažovať sklony k agresívnemu správaniu, vonkajškovo sa prejavujúcemu pokrikovaním a grimasami.³⁵ Túto zmenu štýlu reflektovali aj kostýmy Petra Čaneckého, prezentujúceho ústrednú protagonistku prostredníctvom minimalistických, v achromatickej

³⁵ Tamže, s. 74.

farebnosti komponovaných odevov s výrazne maskulínnymi znakmi. Čaneckého štylizácia vniesla prostredníctvom uvedených znakov do príbehu potrebnú frivolnosť a dekadenciu a spolu so scénografickým riešením Petra Janků posilnila režijnó-interpretačný zámer spočívajúci v snahe zobrazíť prostredie Done Juany ako „brloh zvrátených činov“³⁶.

Záver

Poetika kostýmového výtvarníka Petra Čaneckého prezentuje pomerne rôznorodú škálu invenčných prístupov a východísk. Za jeden z charakteristických, v tvorbe umelca dlhodobo udomácnených znakov možno považovať tendenciu k minimalistickému stvárneniu, ktorá súvisí najmä so štýlovou striedmosťou zakotvenou v achromatickom kolore. Tento prístup analyzujeme v inscenáciách *Anna Kareninová* a *Višňový sad*. Minimalistické tendencie sa vo výtvarníckej tvorbe pretavujú aj vo vizuálnej koncepcii historických a folklórnych kostýmov, kde je zjavná eliminácia dekoratívnych prvkov pri zachovaní autentických strihov: tento princíp sme demonštrovali na príklade inscenácií *Piargy* a *Krútnava*. Popri uvedených atribútoch identifikujeme v Čaneckého výtvarnej poetike aj príklon k štylizácii, prostredníctvom ktorej sa snaží dosiahnuť inovatívne významové konotácie, späté s konkrétnou režijnou interpretáciou. Tu nám ako argumentačná báza poslúžili – režisérom Romanom Polákom originálne a netradične interpretované – inscenácie *Ivanov*, *Mizantrop* a *Don(a) Juan(a)*. Keďže výtvarník Peter Čanecký vníma kostýmy v súvislosti s konkrétnymi predstaviteľmi, ich prirodzenou fyziognómiou a hereckým naturelom, v mnohých prípadoch sa v štúdiu zaoberáme práve uvedenými kontextami. Snažíme sa poukázať na dôležitosť kostýmu pri hereckej akcii, napríklad v kontinuite so stvárnením postavy Anny Kareninovej herečkou Zuzanou Fialovou či Don(y) Juan(y) v interpretácii Janou Olhovou.

ON THE BASIC ATTRIBUTES OF PETER ČANECKÝ'S VISUAL POETICS, WITH A PARTICULAR FOCUS ON THE PRODUCTIONS DIRECTED BY ROMAN POLÁK

Nora NAGYOVÁ

The study draws attention to the fundamental attributes of the poetics of Peter Čanecký, a prominent representative of Slovak costume design. The author concentrates on productions created in collaboration with her long-time colleague, director Roman Polák, and on a sample of concrete theatre titles she ventures to name and describe the basic features of Čanecký's visual poetics.

³⁶ Tamže.

LITERATÚRA

- BALLAY, Miroslav. Zasypané Piargy. In *kod*, 2008, roč. 2, č. 4, s. 10. ISSN 1337-1800.
- CONROY, Colette. *Divadlo a telesnosť*. Prel. Jana Juráňová. Bratislava : Divadelný ústav, 2017. 112 s. ISBN 978-80-8190-029-7.
- ČANECKÝ, Peter. Cit a vedomie v kostýmovej tvorbe. In ŠTEFKO, Vladimír. *Prednášky o divadle*. Bratislava : Divadelný ústav a Vysoká škola múzických umení, 2004. 365 s. ISBN 80-88987-53-9.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Noc, temnôt príznaky, hodokvas pudov otupný. In *Literárny dvojtyždeník*, 2008, roč. 21, č. 39 – 40, s. 13, 18. 11. 2008. ISSN 0862-5999.
- GLOCKOVÁ, Mária. Krútnava ako kameňolom osudov ľudí. In *Hudobný život*, 2008, roč. 40, č. 11, s. 25. ISSN 1335-4140.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. Staroba je sivá. In *Pravda*, 2017, roč. 27, č. 263, s. 33, 16. 11. 2017. ISSN 1335-4051.
- JENČÍKOVÁ FEKAR, Mária. Slovenská apokalypsa. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 18. 1. 2008. [online]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/slovenska-apokalypsa/>. ISSN 2454-00129.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. Štyri hodiny vo svete Anny K. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 12. 6. 2009 [online]. [cit. 10. 2. 2018]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/styri-hodiny-vo-svete-anny-k/>. ISSN 2454-0129.
- MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*. Bratislava : Iris, 2007. 250 s. ISBN 978-80-89256-08-2.
- MÍŠOVIC, Karol. Višňový svet ako panoptikálny svet kontrastov. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 18. 2. 2018. [online]. [cit. 10. 3. 2018]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/visnovy-sad-ako-panoptikalny-svet-kontrastov/>. ISSN 2454-0129.
- MOJŽISOVÁ, Michaela. Suchoňova dráma okresaná na špič kosti. In *SME*, 2008, roč. 16, č. 245, s. 18, 22. 10. 2008. ISSN 1335-4418.
- MOLIÈRE. *Mizantrop*. In *Komédie III*. Prel. Vojtech Mihálik a Štefan Povchanič. Bratislava : Tatran, 1974. 309 s.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Čechov v Polákovom videní. In *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*. Bratislava : Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov a Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2014. 110 s. ISBN 978-80-969266-4-0.
- POLÁK, Roman. Obsah a forma niektorých mojich inscenácií. In PAŠUTHOVÁ, Zdenka. *Prednášky o divadle III*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2016. 218 s. ISBN 9788089-439980.
- POLÁK, Roman. Rozhovor s režisérom Romanom Polákom, nielen o pripravovanej inscenácii. In *Molière: Mizantrop*. Programový bulletin. Martin : Slovenské komorné divadlo Martin. Zost. Monika Michnová. Nestranované.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Polákov Molière v 21. storočí. In PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.) a kolektív. *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom svete*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011. 175 s. ISBN 978-80-967283-8-1.