

RENASANČNÉ MOTÍVY V SHAKESPEAROVSKÝCH SCÉNOGRAFIÁCH JOZEFA CILLERA



DAGMAR INŠTITORISOVÁ
teatrologička

Abstrakt: Štúdia sa komparatívnym spôsobom zaoberá renesančnosťou výrazu v shakespearovských scénografiách Jozefa Cillera. Autorka na základe zachovaných dobových archíválií (scénografické návrhy, fotografie z inscenácií, videozáznamy, recenzie atď.) a osobnej komunikácie s Jozefom Cillerom analyzuje, akým spôsobom transponoval všeobecné znaky európskej renesancie (výtvarné umenie, architektúra) do jednotlivých scénografických riešení. Rozbory obsahujú tiež identifikáciu spôsobu práce s architektúrou a scénografiou alžbetínskej divadelnej renesancie. Ďalšou líniou, pomocou ktorej sú shakespearovské scénografie analyzované, je sledovanie práce s renesančnými prvkami podľa toho, či boli scénografie vytvorené pre interiérový alebo exteriérový priestor. Výsledkom je zistenie, že Jozef Ciller pracuje s renesančnými (divadelnými i nedivadelnými) prvkami ako s motívami, pričom v nich uchováva predovšetkým povedomie o renesančnom duchu a veľkosti človeka.

Kľúčové slová: scénografia, Jozef Ciller, renesančnosť výrazu, transpozícia, komparácia

Vzťah k renesančným prvkom

Scénografie Shakespearových hier vytvorené Jozefom Cillerom nikdy nie sú iba jednoduchými, priamočiarymi či plochými modernizujúcimi rekonštrukciami alžbetínskej scénografie a jej inscenačného významu. Rovnako nie sú ani jej citátni alebo alúziami. Ciller v nich vždy rozvíja znaky renesančnej exteriérovej či interiérovej architektúry ako takej, prípadne prostredníctvom nich vytvára novú scénickú realitu. No aj v takých prípadoch veľmi často kreatívne pracuje s motívami hier v alžbetínskom divadelno-renesančnom duchu. Predovšetkým však i v shakespearovských scénografiách uplatňuje jeden z typických znakov svojho rukopisu: zjednocuje hľadisko a javisko do kompaktného hracieho priestoru tým, že ho aktívne a dynamicky otvára pre hereckú akciu. Scénograf o najvšeobecnejších zásadách svojej práce tvrdí: „Základným a najdynamickejším výtvarným prvkom scény je herec. Schopný je členiť priestor, podľa potreby meniť, dávať mu stále nové významy, a tým otvárať jeho štvrtú dimenziu. Scénografia musí mať svoj priebeh a príbeh, rodí sa v procese inscenácie a má svoju poetiku a logiku. Scénografia je integrujúci dialóg spájajúci motorické s estetickým, telesné s duchovným. Pomáha širokou škálou svojich možností prispieť k zmysluplnému dopadu na diváka a podčiarknuť zmysel divadelnej produkcie. Scénografia má provokovať režiséra, inšpirovať herca a prekvapiť diváka.“¹ Cillerove scénografie inscenácií Shakespearových hier vytvorené v renesančnom kontexte sú plné hrubých kamenných stien či priečelí budov, kamenných kusov

¹ CILLER, Jozef. *Nal'čo je scénografia* [leták k výstave]. Nitra : Nitrianska galéria, 2014.

náhrobkov, zelene, veľkých drapérií, piesku, portálov, omietky, plochých fasád (tzv. sgrafito), fresiek atď.; kaširuje iba ojedinele (napr. v *Zkročení zlé ženy*, Zlín 1972). Herce so scénickými prvkami dynamicky pracuje, mení ich pôvodnú funkciu i zmysel, aj ich výtvarné chápanie.²

Hľadanie všeobecných znakov európskej renesancie

Jozef Ciller sa doposiaľ podieľal na 24 inscenáciách Shakespearových hier.³ Viaceré z nich spoluinscenoval dvakrát (*Richard III.*, *Sen noci svätéhojanskej*, *Cymbelin*, *Othello*), či dokonca tri (*Romeo a Júlia*) alebo štyrikrát (*Veselé panie windsorské*). Vytvoril tiež scénografiu k poslednej opere Juraja Beneša *The Players* (SND Bratislava 2004, réžia Martin Huba), ktorú autor skomponoval na námet *Hamleta*, a tiež scénografie k shakespeareovským operám Giuseppe Verdiho (*Macbeth*, Slovenské národné divadlo Bratislava 2004, réžia Marián Chudovský) a Charlesa Gounoda (*Romeo a Julie*, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava 2001, réžia Peter Gábor). Takmer všetky inscenácie vznikli na javiskách slovenských a českých divadiel, príp. v slovenských a českých inscenačných podmienkach, iba dve – *Hamlet* a *Cymbelin* – v chorvátskom Zagrebe. Štyri z nich boli vytvorené pre exteriérové typy divadelného priestoru.

Prvou Shakespearovou hrou, ku ktorej Jozef Ciller vytvoril scénografiu, bola tragédia *Romeo a Júlia* (Divadlo Slovenského národného povstania Martin 1970, réžia Stanislav Párnický). Je symbolická vo viacerých smeroch. Nielen preto, že ide o najhrávanejšiu Shakespearovu hru, či preto, že má prvenstvo medzi Cillerovými shakespeareovskými scénografiami. Ale tiež preto, že už tu naplno prejavil schopnosť vizuálne dynamicky a otvorene uchopiť Shakespearove texty, myslieť v divadelnej skratke, náznavu a vytvárať priestor s veľkou významovou variabilitou.⁴ Takýto prístup mu umožnil nekonfliktne prepojiť zvyčajný dobový kolorit, ktorý sa pri inscenovaní Shakespearových hier vyžaduje, s posunom témy smerom k dnešku a aktualizáciou jej posolstva. Scénografické riešenie *Romea a Julie* bolo mobilné, nelyrické, nelyrizujúce, s použitím lešenárskej konštrukcie pri veľkej kamennej stene v zadnej časti javiskového priestoru. Jeho základom boli chladné šedivé „kamene“ v tvare kociek a hranolov rôznej veľkosti. Niektoré z nich imitovali časti múrov renesančnej Verony a dali sa posúvať po celom hracom priestore. Výrazne napomáhali k vytváraniu dojmu stiesnenosti, ako sa v uvedenom zmysle o Cillerovej koncepcii scénografie veľmi pozitívne vyjadruje divadelný historik a kritik Vladimír Štefko. Jej význam v inscenácii chápe rozhodujúco, pretože napríklad kamenné múry boli „svedkami ale aj hranicami, hradbami, s prekážkami medzi ľudským dorozumením“⁵. Ďalší z kritikov, spisovateľ, dramatik a prekladateľ Juraj Váh, nepíše o inscenačnej koncepcii režiséra Stanislava Párnického kladne, vyčíta jej prílišné zameranie sa na sexualitu. Jeho

² Samozrejme, nejde iba o hercov, ale o všetkých tvorcov, ktorí so scénografickým konceptom Jozefa Cillera vstupujú do kontaktu.

³ Do súčtu nie sú zarátané tri shakespeareovské inscenácie, ktoré vznikli pod jeho pedagogickým vedením na Vysokej škole múzických umení v Bratislave.

⁴ V tomto zmysle charakterizujú Cillerove scénografie Shakespearových hier viacerí kritici a teatrologovia. Pozri napr. PODMAKOVÁ, Dagmar. Veľký projekt malého súboru. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 7–8, s. 5; tiež KUNOVSKÁ, Vlasta. Čas desi, čas dojma... In *Nové slovo bez rešpektu*, 1997, roč. 7, č. 9, s. 18.

⁵ Podľa ŠTEFKO, Vladimír. Na martinskej scéne skeptický Romeo a Júlia. In *Roľnícke noviny*, roč. 25, č. 116, 19. 5. 1970, s. 4.



William Shakespeare: *Král Lear*. Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, premiéra 28. 6. 2002. Réžia Martin Huba. Foto Viktor Kronbauer.

slová smerujúce k scénografii však môžeme považovať za pomenovanie Cillerovho prístupu k Shakespearovým textom vo všeobecnej rovine: Ciller podľa Váhovho názoru vytvoril „nie renesančnú, ale nadčasovo pustú, vysušenú a krutú Veronu“⁶.

V kontexte Cillerových shakespearovských prác majú osobitné postavenie exteriérové inscenácie. Tie si scénograf zvlášť cení, nielen pre špecifický priestor a možnosti jeho využitia, ale tiež s ohľadom na príležitosti, pre ktoré vznikli. Prvou z nich bola scénografia k *Hamletovi*, vytvorená v roku 1994 pre Hrvatsko narodno kazalište Zagreb (réžia Joško Juvančić). Pôvodne bola síce určená pre interiérový divadelný priestor, ale pri príležitosti letného divadelného festivalu v Dubrovniku ju inscenovali vo vojenskej pevnosti Lovrijenac. Chorvátsko bolo v tom čase vo vojne so Srbskom a uvedenie *Hamleta* v takomto prostredí pôsobilo veľmi ťaživo. Hrubé múry, historické delo nad hlavným hracím priestorom, z ktorého sa strieľalo, obrovský kamenný kváder v jej podlahe i vrecia s pieskom na obranu pred strelbou, ktoré boli vtedy každému obyvateľovi Dubrovniku dobre známe z reálneho vojnového konfliktu – to všetko dalo *Hamletovi* nielen rozmer nadčasovej inscenácie, ale aj aktuálneho varovného posolstva. Podľa Jozefa Cillera, pravdepodobne aj pod priamym vplyvom vojnových skúsenosti nemali diváci problém sedieť nielen blízko hercov, ale aj tesne vedľa seba a za sebou na úzkych múroch nad základným hracím priestorom, hoci hrozilo, že môžu spadnúť.⁷ Atmosféra predstavenia intenzívne žila reálnym časom.

⁶ VÁH, Juraj. Návrat k režisérskemu dialógu. In *Slovenské divadlo*, 1972, roč. 20, č. 3, s. 391.

⁷ Voľne citované podľa nepublikovaného rozhovoru autorky so scénografom Jozefom Cillerom, Martin, 1. 11. 2015.

Inscenácia *Hamleta* bola druhou Cillerovou spoluprácou s režisérom Juvančicom. Predchádzala jej scénografia k hre *Cymbelin* (Hrvatsko narodno kazalište Zagreb 1986). Jej základom bolo 10 ton piesku vytvarovaného do veľkého kopca, ktorý dával príbehu surreálno-iracionálny rámec.⁸ Konkrétne prostredia vznikali prinášaním realistických scénických prvkov (slávnostný stôl so stoličkami, plátenný dom, stĺp, reálna tráva a pod.) či imaginárnych („lietajúca“ loď, masky tvári, ktoré sa vyhrabávali z piesku).

Ďalšie tri exteriérové scénografie – *Kráľ Lear* (2002), *Romeo a Júlia* (2004) a *Richard III.* (2012) – vznikli v rámci Letných shakespearovských slávností na Nádvoří Starého purkrabství Praha, ich režisérom bol Martin Huba. Jozef Ciller považuje prostredie Pražského hradu za „dokonalý podklad pre inscenácie hlavne tragických Shakespearových hier, kde sa úžasným spôsobom prepája história s dneškom a divadlom. Jeho monumentalita a textúra je nesmierne sugestívna.“⁹ Ciller sa pri všetkých troch scénografiách snažil o to, aby „divák cítil, že tam pôsobil scénograf“¹⁰. V *Kráľovi Learovi*¹¹ využil z prirodzenej ponuky nádvorja napríklad otvor v hlavnej stene, ktorý vedie do Zlatej uličky, či možnosť vstupu do javiskového priestoru aj mimo scény. Do otvoru nechal vťahovať obrovskú drapériu, ktorá na začiatku predstavenia prekrývala stenu ako opona, a to po úvodnom pohybovom výstupe Leara a Goneril. V inej časti predstavenia zase Goneril a Lear vstúpili na scénu spoza chrbtov divákov. Javiskovému priestoru dominoval veľký kamenný stôl vytvorený z viacerých kusov, ktorý predtým využil v *Romeovi a Júlii*.¹² Súčasťami scénografie boli tiež piesok, voda a významovo mnohotvárna, členitá štruktúra čelnej steny nádvorja.¹³

V *Romeovi a Júlii* sa architektonický priestor nádvorja stal divadelným prostredníctvom jeho metaforického prenosu do súčasnosti, čomu sa prispôsobila aj dejová línia. Príbeh sa začal v letnej kaviarni, v ktorej nastal výbuch – jeden zo znakov bojov znepríatelených rodov. Hrací priestor dostal romantizujúco-renesančný rozmer vďaka zeleni šplhajúcej sa po stenách nádvorja. Tá tiež pomohla vytvoriť intímny priestor pre Júliu – akúsi kaplnku, v ktorej sa odohrávala i balkónová scéna. Vavríny v spodnej časti priestoru vytvorili zase renesančnú záhradu, kde sa pohybovala vyššia spoločnosť. Javiskovému priestoru v *Richardovi III.*, popri „stole“ pripomínajúcom obrovský trón, dominovalo hlavné priečenie nádvorja so zavesenou kovovou sieťou (bola hojne využívaná aj na šplhanie). Spolu s červenými drapériami mala pripomínať renesančné bojové súvislosti a akoby menhirové skulptúry, vytvorené časťami zo starých zničených židovských náhrobných kameňov, ktoré mali evokovať cintorín.

Šírka záberu scénografickej práce Jozefa Cillera i jej kontextová hĺbka je, samozrejme, viditeľná tiež pri inscenáciách vytvorených pre interiérové divadelné priestory. Aj v nich je Cillerov rukopis veľmi často poznamenaný snahou vytvoriť nielen hravý hrací priestor, ktorý by bol podnecoval hercovu kreativitu, ale aj priestor, v ktorom

⁸ BURIAN, Jarka. Ciller & Židek. Two Expressive Minimalists in Today's Czechoslovak Theatre. In *TD&T*, 1992, Spring, p. 37.

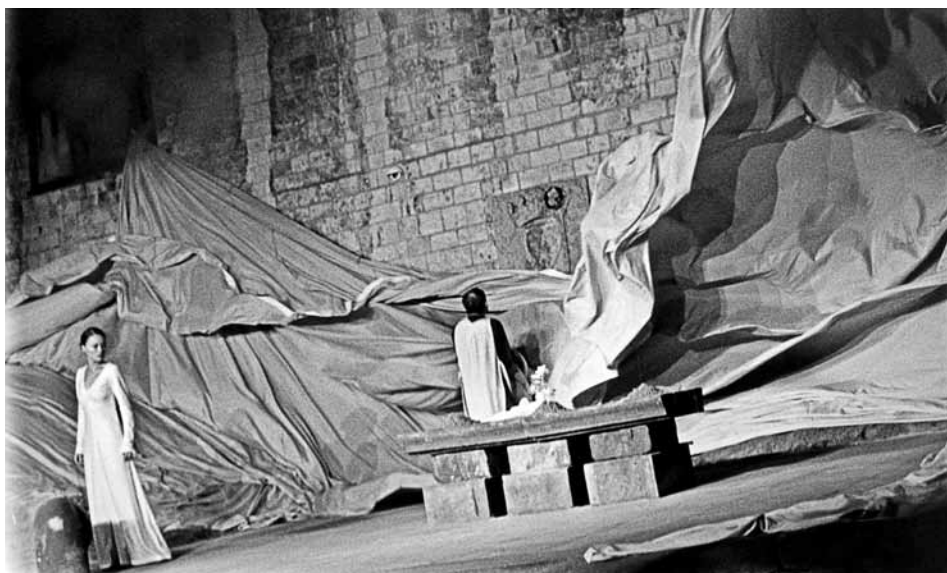
⁹ Tamže.

¹⁰ Tamže.

¹¹ Inscenácia *Kráľa Leara* má zaujímavú históriu. V pozmenenom scénografickom koncepte sa ju podarilo s veľkým úspechom realizovať na Spišskom hrade (2003). Pre potreby predstavenia bolo dokonca vybudované úplne nové hľadisko a javisko.

¹² Z dôvodu jeho krádeže bol vytvorený nový.

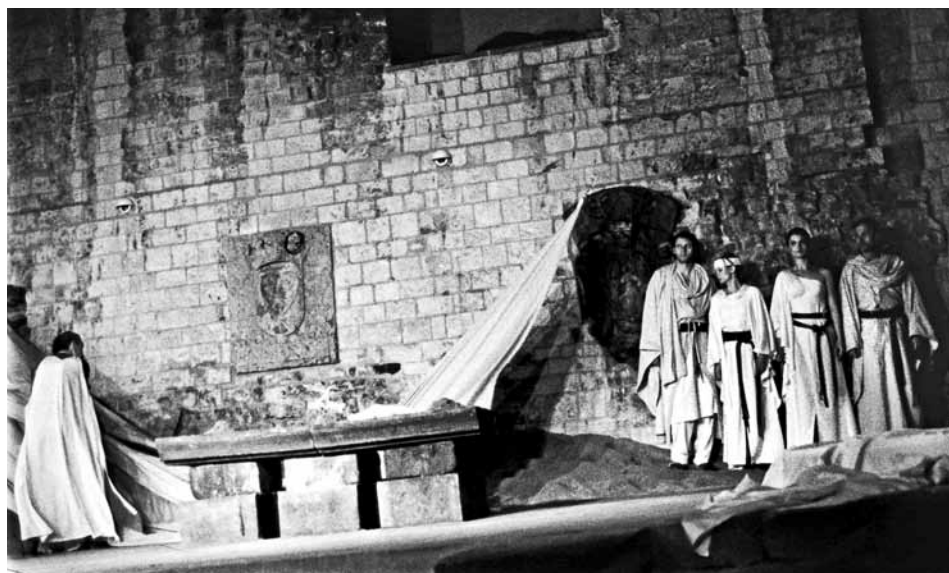
¹³ Cillerom scénografickú prácu s prostredím Pražského hradu demonštruje séria fotografií Viktora Kronbauera.



William Shakespeare: *Král Lear*. Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, premiéra 28. 6. 2002. Réžia Martin Huba. Foto Viktor Kronbauer.

sa stretáva historicko-etický kontext inscenácií s jeho odkazom či vplyvom na súčasnosť. Napríklad pri riešení jednej z novších scénografií, v *Dvoch veronských šľachticoch* (Mestské divadlo Žilina 2009, réžia Peter Gábor), sa stalo základom chápanie príbehu ako hry. Scéna bola vytvorená pohraním sa s dnešným významom slova sgrafito. Tvoril ju rad panelov z mäkkej a ľahkej gumovej hmoty, ktoré boli pomaľované grafítovou technikou. Panely sa ohýbali, dalo sa na nich ležať, skákať po nich, vytvorili priestor ringu atď. Nechýbali nielen umelohmotné fľaše, ale ani tradičné Cillerove stoličky. No už štrnásť rokov pred touto žilinskou inscenáciou, v scénografii *Sna noci svätajánskej* z roku 1985 (Slovenské národné divadlo Bratislava, réžia Lubomír Vajdička), zašiel Ciller vo vizuálnej aktualizácii ešte ďalej. Príbeh vyložil ako sen, ktorý vznikol pod vplyvom opojenia drogami a mocou. V inscenácii dokonca využil autá luxusných značiek – terénne Suzuki (rozvážala sa na ňom zlatá aténska mládež) a Mercedes-Benz. V kontraste k nim, ako znak chudoby, Ciller exponoval bicykle, na ktorých prichádzali remeselníci. Súčasťou scény bola biela drapéria znázorňujúca les a veľké bordové lôžko Hyppolity. Symbolizácii príbehu slúžilo okrúhle zrkadlo zavesené nad hracím priestorom, ktoré ako znak prítomnosti vyššieho etického princípu odrážalo amorálne konanie postáv. Jozef Ciller vysvetlil modernizačný prístup takto: „Stačilo len alchýmiu a bylinky vymeniť za tvrdé a mäkké drogy a všetko ostatné funguje prekvapujúco presne a jednoznačne. Preto takéto riešenie – skupina ľudí na dvoch autách sa dostane do zvláštneho priestoru, kde sa rušia konvencie, všetci sa správajú zrazu inak.“¹⁴

¹⁴ CILLER, Jozef – DVOŘÁKOVÁ, Barbora. Po dvadsiatich deviatich rokoch je v SND opäť premiéra jednej z najhrávanejších Shakespearových hier *Sen noci svätajánskej* [rozhovor]. In *Sme*, roč. 2, č. 105, 7. 5. 1994, s. 8.



William Shakespeare: *Kráľ Lear*. Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, premiéra 28. 6. 2002. Réžia Martin Huba. Foto Viktor Kronbauer.

Viacere Cillerove scénografie však majú na prvý pohľad konzervatívnejší výzor. Napríklad v inscenácii *Večera trojkráľového* (Divadlo Slovenského národného povstania Martin 1978, réžia Ľubomír Vajdička) vznikol hrací priestor s pomocou drevenej rozkladacej konštrukcie. Na betóne nanesenom na jej plochy bola namaľovaná ponáška na fresku. Zobrazovala strednú časť z obrazu *April* od talianskeho renesančného maliara Francesca del Cossa, pochádzajúceho z cyklu alegorických obrazov s témou mesiacov. Dekorácia bola na začiatku inscenácie bez otvorov a zakrytá plachtami. Po ich strhnutí sa postavy „prebúrali“ do vnútra hracieho priestoru: prepíli si otvory v stene/freske skutočnými píľami.¹⁵

Za tradicionalistickejšiu môžeme – avšak tiež iba na prvý pohľad – považovať aj scénografiu pre inscenáciu *Othella* (Národné divadlo Praha 1998, réžia Ivan Rajmont). Jej začiatok sa odohrával v napodobnenine priečelia kaviarne na benátskom Námestí sv. Marka, ktoré bolo zároveň voľným pokračovaním interiéru divadla. Nad ním visela zlatá opona, ktorá celý priestor zafažila a uzatvorila do pocitu nebezpečnej nádhery. Po vytiahnutí dekorácií sa odkryla točňa, na nej boli umiestnené ďalšie scénické prvky vyslovene náznakového či symbolického charakteru (maják, posteľ, bunker atď.). Základom tejto koncepcie sa stala snaha vytvoriť scénický priestor, v ktorom sa neustále dobýva ostrov. V zmysle tohto konceptu bol Othellovný vnútorný život postavený na neustálom vplyve vojnového drilu a systému, s ktorým mal veľké skúsenosti. Aj v tomto type scénografií dominuje snaha o možnosť dynamických zmien, otvorenie sa pre veľké scénické akcie a práca s náznakom, za ktorým sa skrýva dôležité posolstvo, prípadne sa prostredníctvom neho pomaly buduje.

¹⁵ Viac pozri ŠTEFKO, Vladimír. Čokoľvek chcete alebo Večer trojkráľový. In *Film a divadlo*, roč. 22, č. 20, 3. 10. 1978, s. 25.

Predposledná shakespeareovská scénografia, *Othello* (Národní divadlo Brno 2014, réžia Rastislav Ballek), bola taktiež na prvý pohľad typicky „cillerovská“ a „tradičnejšia“. Odohrávala sa na úplne odkrytom javisku, na ktorom bolo vidieť všetky technické javiskové priestory (bočné šály, portály, rebriky so žltými výstražnými nátermi atď.), do deja sa zapájali aj bočné balkóny pri portáloch. Geografická či iná priestorová príslušnosť bola popri kostýmoch Kataríny Holkovéj¹⁶ kreovaná minimom scénických prvkov. Napríklad „lôžko“ Desdemony a Othella, nachádzajúce sa v zadnej časti javiska, bolo vymedzené predovšetkým svetlom a stojanmi s mikrofónmi; vojenský kontext signalizovala plachtovina či vojenské prepravné debny a pod. Slovom divadelného kritika Vladimíra Čecha: „Inscenace se odvíjí na holém černém jevišti, které skýtá hluboký průhled do svých nejzazších útrob. Tuto univerzální strohost podtrhuje vysutá rampa s rozžatými reflektory, z kteréhožto celkového výtvarného řešení lze cítit snahu o nadčasový rozměr.“¹⁷ Odhalenie bočných a zadných javiskových priestorov malo však v prvom rade za úlohu priblížiť atmosféru inscenovania Shakespeareových hier v dobe jeho života, a to na základe aluzívnej práce s pôdorysom jeho divadla. Renesančnosť výrazu tu Ciller uchoval „otvorením“ alžbetínskeho exteriérového javiskového priestoru, zapojením balkónov adaptoval do deja ďalší prvok.¹⁸

V inscenácii *Antonia a Kleopatry* (Národní divadlo Praha 1999, réžia Ivan Rajmont) Ciller tvorivo využil iné princípy alžbetínskeho renesančného divadelného priestoru: „Ryze moderními prostředky skýtá obdobné možnosti, kterými disponovala vertikálně členěná scéna alžbetínskeho divadla. V černém horizontu jeviště otevírá v různých výškových úrovních další menší zadní jeviště. A ta se dle potřeb zvětšují, zmenšují, klesají a stoupají, takže překonávají i polyekrán, jež možná tyto otvírající se průhledy do různých vrstev dění mohl inspirovat.“¹⁹ V podobnej súvislosti je zaujímavé všimnúť si scénografovo kreatívne narábanie s princípom portálu. Napríklad v inscenácii *Skrotenia zlej ženy* (Divadlo pracujících Gottwaldov²⁰ 1972, réžia Svatopluk Skopal) postavil dekorácie medzi oba bočné portály, čím obmedzil hrací priestor, a zároveň ho v maximálnej nožnej miere priblížil divákovi – presne v duchu chápania zmyslu a funkcie alžbetínskeho divadelného priestoru. Medzi shakespeareovskými scénografiami však nájdeme i také, v ktorých Jozef Ciller pracoval iba s kusmi renesančného nábytku. Ide napríklad o scénografiu *Cymbelina* (Národní divadlo Praha 1995, réžia Ivan Rajmont), v ktorej sa priamym nositeľom renesančného výrazu stali stolička, posteľ, atď.²¹

¹⁶ Išlo o kombináciu súčasných, vojenských, historizujúcich kostýmov (alúzia na karneval v Benátkach, Afriku, Anglicko atď.).

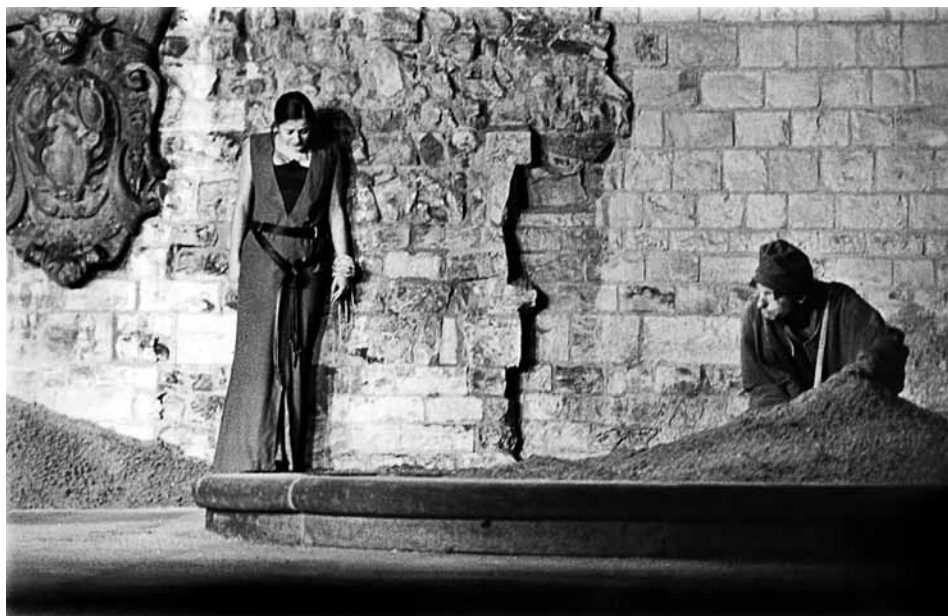
¹⁷ ČÁP, Vladimír. Nový brněnský Othello promlouvá třemi jazyky. Dostupné na <http://tictbrno.cz/cs/kam-v-brne/recenze/novy-brnensky-othello-promlouva-tremi-jazyky> [cit. 10. 12. 2016].

¹⁸ V tomto zmysle sa vyjadril aj dramaturg inscenácie Martin Kubran. Pozri MATĚJKA, Ivan. Svět byl napsán Shakespearem. In *Literární noviny*, 25. 4. 2014. Dostupné na <http://www.literarky.cz/kultura/hudba/17351-svt-byl-napsan-shakespearem> [cit. 10. 12. 2016].

¹⁹ PRAŽAN, Bronislav. Antonius a Kleopatra: stět reality a slasti. In *Týdeník Rozhlas*, 1999, roč. 9, č. 29, s. 4.

²⁰ Súčasný názov mesta je Zlín.

²¹ V súvislosti s touto, ale aj s viacerými inými scénografiami by sa dalo písať o ďalšej veľkej téme, a to o Cillerovej práci so symbolmi a znakmi. Zaujímavé sú napríklad podoby kruhu, ktorý u neho dostáva veľkú tvarovú škálu. Raz ju používa vo forme gule, inokedy ako svetelný kruh, okrúhle zrkadlo, kužeľ svetla atď. Konkrétne v scénografii *Cymbelina* mal podobu gule, z ktorej sa veštilo, zrkadlila dianie na javisku, pripomínala osud, zaväzovala k určitému konaniu a pod.



William Shakespeare: *Král Lear*. Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, premiéra 28. 6. 2002. Réžia Martin Huba. Foto Viktor Kronbauer.

Záver

Cillerovo scénografické videnie hier Williama Shakespeara sa neopiera iba o snahu preniesť znaky alžbetínskeho divadla – priamo či „aluzívne“ – do konkrétnych riešení. Nejde mu len o výtvarný aspekt. Jozef Ciller pracuje s renesančnými (divadelnými i nedivadelnými) prvkami ako s motívmi, pričom v nich uchováva predovšetkým povedomie o renesančnom duchu a veľkosti človeka: jeho scénografie hovoria o renesančnom človeku ako o humanistickom ideáli. Shakespeareovské scénografie Jozefa Cillera v sebe spájajú nepočítateľnosť človeka, ktorá sa s ním tiahne od hĺbky dejín až po súčasnosť, s pozitívnou duchovnou otvorenosťou voči hercom a postavám, ktoré stvárajú. Ciller svojho divadelného „človeka“ nezatraca ani nehreší. Pomáha mu ukazovať hĺbky apokalypsy a zla tak, aby si nielen odpustil, ale najmä pochopil, na ktorej strane má stáť. Táto snaha o pochopenie je, samozrejme, adresovaná predovšetkým divákovi.

Shakespeareovské scénografie Jozefa Cillera

Činoherné inscenácie

- 1970 *Romeo a Júlia*, Divadlo Slovenského národného povstania Martin, réžia Stanislav Párnický
- 1972 *Zkročení zlé ženy*, Divadlo pracujúcich Gottwaldov, réžia Svatopluk Skopal

- 1978 *Čokoľvek chcete alebo Večer trojkráľový*, Divadlo Slovenského národného povstania Martin, réžia Lubomír Vajdička
- 1985 *Sen noci svätajánskej*, Divadlo Slovenského národného povstania Martin, réžia Roman Polák
- 1986 *Troilus a Kressida*, Národní divadlo Brno, réžia Zdeněk Kaloč
- 1986 *Cymbeline*, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb, réžia Joško Juvančić
- 1994 *Sen noci svätajánskej*, Slovenské národné divadlo Bratislava, réžia Lubomír Vajdička
- 1994 *Hamlet*, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb, réžia Joško Juvančić
- 1995 *Cymbelín*, Národní divadlo Praha, réžia Ivan Rajmont
- 1996 *Veselé panie z Windsoru*, Divadlo Andreja Bagara Nitra, réžia Peter Bzdúch
- 1997 *Coriolanus*, Divadlo Slovenského národného povstania Martin, réžia Roman Polák
- 1998 *Veselé panie windsorské*, Slovenské národné divadlo Bratislava, réžia Emil Horváth
- 1998 *Othello*, Národní divadlo Praha, réžia Ivan Rajmont
- 1999 *Antonius a Kleopatra*, Národní divadlo Brno, réžia Ivan Rajmont
- 2001 *Veselé paničky windsorské*, Národní divadlo Brno, réžia Peter Mikulík
- 2002 *Král Lear*, Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, réžia Martin Huba
- 2002 *Jindřich IV.*, Moravské divadlo Olomouc, réžia Peter Gábor
- 2003 *Veselé paničky z Windsoru*, Slovenské komorné divadlo Martin, réžia Matúš Olša
- 2004 *Romeo a Julie*, Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, réžia Martin Huba
- 2009 *Dvaja veronskí šľachtici*, Mestské divadlo Žilina, réžia Peter Gábor
- 2012 *Richard III.*, Agentura SCHOK Praha, Nádvoří Starého purkrabství Praha, réžia Martin Huba
- 2013 *Richard III.*, Jókaiho divadlo Komárno, réžia Martin Huba
- 2014 *Othello*, Národní divadlo Brno, réžia Rastislav Ballek
- 2016 *Romeo a Júlia*, Jókaiho divadlo Komárno. réžia Martin Huba

Opery na témy Shakespeareových hier

- 2004 Giuseppe Verdi: *Macbeth*, Slovenské národné divadlo Bratislava, réžia Marián Chudovský
- 2004 Juraj Beneš: *The Players*, Slovenské národné divadlo Bratislava, réžia Martin Huba
- 2011 Charles Gounod: *Romeo a Julie*, Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, réžia Peter Gábor

Pedagogické vedenie

- 2004 *Othello*, Vysoká škola múzických umení Bratislava, scéna Jaroslav a Miroslav Daubravovci, réžia Michal Vajdička
- 2006 *Sen letnej noci*, Vysoká škola múzických umení Bratislava, scéna Matúš Macko, réžia Miroslav Chlpka
- 2010 *Sen noci svätajánskej*, Vysoká škola múzických umení Bratislava, scéna Ondrej Zachar, réžia Michal Vajdička

RENAISSANCE MOTIFS IN JOZEF CILLER'S SHAKESPEAREAN SCENOGRAPHIES**Dagmar INŠTITORISOVÁ**

Employing a comparative method, the present study explores the Renaissance expression of Jozef Ciller's Shakespearean scenographies. Based on an analysis of preserved archival material (scenographic proposals, photographs from productions, video recordings, reviews, etc.) and personal communication with Jozef Ciller, the author examines how he transposed general features of European Renaissance (visual arts, architecture) into individual scenographic solutions. The author's analysis also aims to identify how Ciller worked with the architecture and scenography of Elizabethan theatre Renaissance and observe his work with Renaissance elements depending on whether a scenography was meant for indoors or outdoors. The author concludes that Jozef Ciller employs Renaissance elements as motifs to preserve the awareness of man's Renaissance spirit and greatness.

Dagmar Inštorisová
Fedinova 2
851 01 Bratislava
e-mail: dagmar.institorisova@gmail.com