Slovenské divadlo – 2017 – ročník 65 – číslo 1 DOI: 10.1515/sd-2017-0003

Štúdie

OPERNÍ SCÉNOGRAFIE JÁNA ZAVARSKÉHO

RADMILA HRDINOVÁ
divadelní a hudební kritička

Abstrakt: Studie se snaží popsat práci jednoho z nejvýraznějších současných slovenských scénografů Jána Zavarského, určenou pro oblast hudebního divadla, především opery. Vychází z vlastní mnohaleté divácké zkušenosti autorky, ze záznamů inscenací na zvukových i video nosičích, z četných fotografií, návrhů scén a dalších dokumentačních zdrojů. Je pokusem o zmapování výrazového jazyka, který Zavarský vytvořil během dvou desetiletí především ve spolupráci s režiséry Martinem Otavou a Karlou Štaubertovou. Zabývá se nejprve procesem vzniku scénografického návrhu v dialogu s režisérem, při němž se rodí režijně-scénografické řešení inscenace. Dále zachycuje charakteristické rysy Zavarského přístupu k operní scénografii, mezi něž patří architektonická koncepce scény, výrazová oproštěnost, tvarová i barevná stylizace a provázání scénografie s pohybem postav na scéně. Ke studii je přiložen soupis Zavarského scénografií a fotografie dokládající jednotlivé rysy jeho práce pro hudební divadlo.
Klíčová slova: Ján Zavarský, opera, scénograficko-režijní koncepce, výrazová oproštěnost, barevnost, stylizace, choreografická scénografie

Se scénografickým dílem Jána Zavarského jsem se poprvé dostala do kontaktu koncem sedmdesátých let 20. století, ještě v době studia divadelní a hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Velkým dojmem na mě zapůsobilo Zavarského scénografické ztvárnění Ballekova a Šulajova *Pomocníka* ve Štúdiu '83 v Prešově, a to strohou účelností a syrovostí, výrazně přispívající k dojmu z inscenace režiséra Jozefa Pražmáriho. V osmdesátých letech se pro mou generaci stal Ján Zavarský především scénografem legendární éry Petera Scherhaufera v brněnském Divadle na provázku. Vnímala jsem ho ale i jako scénografa činoherních pláten Romana Poláka, Vladimíra Strniska a dalších režisérů, tvůrce jevištních obrazů sloužících inscenaci výtvarně vytříbeným a divadelně obrazivým jazykem. Posledních dvacet pět let je pro mne Ján Zavarský především scénografem operních inscenací.[1]

Opeře se Zavarský věnoval již během studia na VŠMU i těsně po absolutoriu, tehdy nejčastěji v tandemu se slovenským režisérem Peterem Dörrem, absolventem operní režie na brněnské JAMU, s nímž spolupracoval až do konce osmdesátých let. Soustavnější spolupráci vyvíjel také s režisérem Jánem Šilanem na operetních inscenacích v Divadle Jonáša Záborského v Prešově. Od poloviny devadesátých let se datuje Zavarského spolupráce s režisérem Martinem Otavou, která trvá dosud. S Otavou Zavarský vytvořil více než třicet operních a operetních inscenací, což představuje největší počet jeho spoluprací s jedním režisérem. Dalším stálým spolupracovníkem Jána Zavarského se od roku 2001 stala operní režisérka Karla Štaubertová, s níž realizoval více než deset titulů. Z dalších režisérských osobností je nutné zmínit opa-

[1] Výčet scénografií Jána Zavarského pro hudební divadlo dokládá přiložený soupis.

kovanou spolupráci s Josefem Průdkem nebo Janem Antonínem Pitínským, který po inscenaci *Tristana a Isoldy* v pražském Národním divadle přizval Zavarského i ke své tamní činoherní režii Tylova *Strakonického dudáka*.

Pouze v případě Martina Otavy a Karly Štaubertové lze však hovořit o vytvoření specifického inscenačního stylu, a proto následující úvaha, pokoušející se nalézt a pojmenovat příznačné rysy Zavarského operních scénografií, vychází především ze spolupráce s oběma tvůrci. Nečiní si nároky na úplnost, je spíše dílčím pracovním zastavením na cestě za komplexním popsáním operního scénografického rukopisu Jána Zavarského. Neboť není pochyb o tom, že Zavarského operní scénografie nesou zřetelnou stopu rukopisu, který je snadno rozpoznatelný v širokém spektru operních inscenací posledních desetiletí, sahajících od tradičního dekoračního pojednání jeviště přes prázdnou scénu až po postmoderní mix odkazů a citací.

O Zavarského scénografii, vycházející generačně z principů tzv. akční scénografie šedesátých a sedmdesátých let 20. století, bylo již leccos napsáno, a to z pera povolanějších, scénografii se věnujících odborníků. Žádný z autorů ale dosud nevěnoval pozornost jeho práci pro hudební divadlo. Není tomu tak ani ve studii Delberta Unruha věnované scénografii Jána Zavarského, otištěné v roce 1996 v revue Theatre Design and Technology[2], ačkoli v té době měl Zavarský na svém kontě již přes deset operních či operetních inscenací. Teprve od druhé poloviny devadesátých let se ale Zavarského práce pro operní divadlo stává pravidelnou a lze tedy hovořit o vytváření stylu. Tato studie se pokouší postihnout, které z principů své tvorby Ján Zavarský v opeře rozvinul, a jakým směrem.

K tomu je nutné si položit otázku, zda opera, respektive hudební divadlo, přináší specifika, promítající se do scénografického zadání a jeho následného řešení. Za nejvýraznější specifikum lze jistě pokládat přítomnost hudby, která operu posunuje k větší stylizaci, než jakou představuje činohra. Proměna mluveného slova ve zpívané přináší jiné plynutí jevištního času, jiný temporytmus, jiné herecké prostředky, a především vnáší do výsledného jevištního díla emoci dosahovanou ryze hudebními, respektive hudebně-dramatickými prostředky. A to platí nejen v případě romantické opery 19. století, ale i barokní opery na jedné a převážné části operní tvorby 20. a 21. století na straně druhé. V případě dnes hojně diskutovaných režijně-scénografických aktualizačních přístupů zejména ke klasickým operním titulům je rozhodujícím kritériem pro jejich přijetí či odmítnutí především skutečnost, do jaké míry se sdělení režijně-scénografické koncepce protíná se sdělením hudby. Obrazně řečeno, do jaké míry se příběh či emoce konkrétní inscenace protne s příběhem či emocemi, jež sděluje hudební složka díla.

Operní inscenace klade ale režisérovi a scénografovi i ryze praktická zadání. Ať už je to vytvoření potřebného prostoru pro často velmi početně obsazená kolektivní tělesa, operní sbor, případně balet, další, nikoli nepodstatnou okolností je i ohled na akustické důsledky scénografie. A v neposlední řadě, zejména v případě českých a slovenských operních domů, i ohled na finanční možnosti divadla. Zdejší operní publikum se vyznačuje jistou konzervativností, jejíž součástí jsou i nároky na vizuální okázalost operní inscenace, jíž v domácích poměrech není vždy snadné dosáhnout, ať již z důvodů nedokonalé technické vybavenosti či finanční nákladnosti. Zvláště pak

[2] UNRUH, Delbert. Seeking the Truth: The Stage Design of Ján Zavarský. In *Theatre Design and Technology*, 1996, vol. 32, no. 3, p. 23 – 30.

v případě mimopražských, v naprosté většině stále silně podfinancovaných operních scén. Ján Zavarský spolupracuje s řadou českých i slovenských divadel, zároveň má zkušenosti s prací pro zahraniční operní domy, takže je nepochybně dobře obeznámen s možnostmi, jež ta či ona scéna scénografovi poskytuje a jež při vší omezenosti finančními i realizačními prostředky mohou ve výsledku vést i k inspirativnímu řešení.

U všech popsaných scénografií je Ján Zavarský autorem scény, nikoli kostýmů. V naprosté většině však kostýmní spolupráce (nejčastěji s Danou Svobodovou) rozvíjí princip scény ve shodě se Zavarského scénografickým návrhem, respektuje a dotváří její barevnou i tvarovou stylizaci.

Zrod scénografie v dialogu

Věnujme se nejprve procesu zrodu režijně-scénografické koncepce. Ján Zavarský není typem scénografa, který by na první setkání s režisérem přinášel nakreslené návrhy, na nichž by následně trval. Dlouhé, obapolně inspirativní diskuse, během nichž se rodí režijně-scénografická koncepce, zmiňuje ve své charakteristice tvorby Jána Zavarského už režisér Peter Scherhaufer.[3] Jako výchozí metodu spolupráce je potvrzují i Martin Otava a Karla Štaubertová. „Spolupráce s Jánem Zavarským znamená nekonečný dialog. Scénograf jeho formátu nikdy pouze neplní režisérovy požadavky, ale na druhou stranu není ani autoritativní typ, který si prosadí za každou cenu svou. Do poslední chvíle, pokud to divadelní provoz umožňuje, jsme měnili řešení i co do velmi malých detailů, přicházeli na to, jak mohou věci fungovat lépe. Důvěřovala jsem mu i v momentech, kdy jsem sama o některých věcech měla pochybnosti, anebo nechápala, kam míří, protože jsem věděla, že vždy sleduje určitý cíl. V těchto diskusích nebylo možné označit jednu stranu za dominantní. Nikdy nešlo o to, kdo z nás je šéf a kdo komu ustoupí, ale o společný záměr, společné hledání.“[4] Vzniku výsledného scénografického návrhu předchází mnoho variant, přijatých, posléze zavržených a znovu hledaných. Karla Štaubertová popisuje dlouhá, opakovaná setkání v kavárnách a stovku ubrousků pokreslených nápady a dílčími řešeními. Martin Otava uvádí dvě až čtyři setkání, během nichž se předestřená představa režiséra mění do konkrétního náčrtu scénografa, režisérem je znovu promýšlena a po spirále společného uvažování posouvána k finálnímu řešení.

Kvalita vstupních tvůrčích diskusí je dána do značné míry Zavarského erudovaností, sečtělostí a vzdělaností v oboru, i jeho velkým rozhledem v historii, architektuře, výtvarném umění, společenských vědách a dalších oblastech. Podmínkou úspěšnosti těchto diskusí je, samozřejmě, společné naladění na uvažování o scénografii a požadavky na ní kladené. Oba režiséři, stejně jako Zavarský, tíhnou k architektonickému pojetí scény, výtvarné oproštěnosti a výrazové stylizaci. Oba se shodují také v tom, že ačkoli je Zavarský přístupný široce vedené diskusi, ve výsledku se nenechá dotlačit k řešení, jež by odporovalo jeho výtvarnému vkusu a cítění. „Jano má vytříbený vkus, své estetické krédo a hranici, pod kterou nikdy nejde, což je pro společnou práci velkou výhodou a zárukou. Nikdy by se nepodepsal pod něco, za čím si nemůže stát.“[5]

[3] SCHERHAUFER, Peter. *Ján Zavarský – scénografia* [katalóg k výstavě]. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1991, nečíslovaný.

[4] Digitální záznam rozhovoru autorky s režisérkou Karlou Štaubertovou, Praha, 10. 1. 2017.

[5] Digitální záznam rozhovoru autorky s režisérem Martinem Otavou, Praha, 16. 1. 2017.

Zavarský vede režiséry k vlastnímu scénografickému uvažování, s trochou nadsázky lze říci, že z nich vychovává režírující scénografy. Možná v tom hraje roli i jeho dlouholeté pedagogické působení, ale především snaha najít společný jazyk inscenace, odpovídající respekt a rozvíjení scénografické koncepce ze strany režiséra. Zavarského scénografie totiž svou stylizací vyžaduje od režiséra odpovídající práci s operním pěvcem/hercem, rekvizitou, mobiliářem i způsobem aranžování postav v prostoru, vytváření mizanscén a dramatických situací. Je důležité, do jaké míry dokáže režisér vnímat celkovou kompozici jevištního obrazu a využívat nabídek, jež mu scénografie poskytuje, vycházet z ní, umocňovat ji a tím i výsledný účinek inscenace. Se Zavarského scénografiemi není slučitelné pravděpodobnostní vyhrávání situací omšelými prostředky operáckých hereckých manýr. A pokud se tyto dva protichůdné přístupy v inscenaci střetnou, smysl a účinnost Zavarského scénografií to výrazně oslabí.

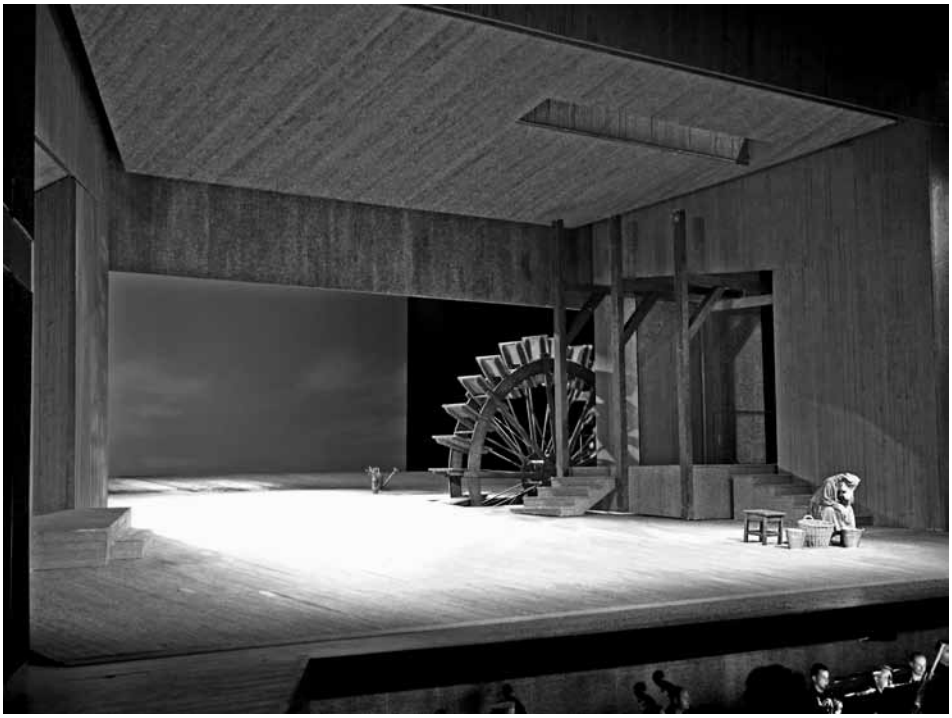
Výrazová oproštěnost Zavarského scénografie

Zavarského scénografie nikdy netíhne k ornamentální popisnosti a dekorativnosti, vždy nese dramatickou funkci a význam vytvořením prostorové kompozice a využitím základních geometrických tvarů i barev. Jeho studiu scénografie na VŠMU předcházelo nedokončené studium architektury na Vysoké škole technické v Bratislavě. Ať už to mělo či nemělo na jeho pozdější divadelní práci vliv, je nesporné, že jeho pojetí scénografie je výrazně architektonické, prostorové, pojednává jeviště v jeho vertikálních i horizontálních souvislostech. V tom Zavarský navazuje na Františka Tröstera, stejně jako na Trösterovo vnímání scénografie jako součásti celku inscenace.

Zavarský staví do prostoru jeviště tvarově oproštěné stavby. Nejsou to konkrétní, realistickými detaily dourčené dekorace, v naprosté většině tvoří základ scénické architektury jen holé obrysy stěn, do nichž se vřezávají geometricky řešené vchody, připomínajících skéné antických divadel. Často horizontálně člení prostor schodišti, šikmami a zavěšenými mosty. Pokud už vytvoří na scéně budovu, pak se s ní nezachází jako s realistickou stavbou, ale práce s ní nese dramatický význam odpovídající situaci.

Pro Janáčkovu *Její pastorkyni*[6], inscenovanou ve Slovenském národním divadle ve spolupráci s Martinem Otavou (2012), navrhl Zavarský monumentální stavbu z přírodního, jakoby léty patinovaného modrošedého dřeva. Její zatěžkaně působící masa je v prvním dějství odlehčená otevřeným zadním prospektem, kde ostře zelený úzký pás táhnoucí se od portálu k portálu spolu s jasně modrým horizontem symbolizuje krajinu, přírodu, venkov, roční období. Ve druhém dějství je prostor scény zcela uzavřen do těžkopádných šedých zdí se stejně barevně i materiálově pojednaným minimálním mobiliářem (lavice, stůl). Jen ve chvíli, kdy Jenůfa „smí odbednit okeničku“, rozsvítí scénu úzký, přízračně snový modrý paprsek dopadající oknem. Stavba má posuvný strop, který se na postavy v konkrétní dramatické situaci snáší stále níž, tlačí je k zemi, až je téměř rozdrtí. V závěru pak její strop opět stoupá a zdi se rozestupují, aby umožnily odchod Jenůfy a Laca „za lepším životem“, s opětovnou, zeleno-modře definovanou nadějí, signalizovanou nasvíceným horizontem.

[6] Opera byla uvedena pod názvem *Jenůfa*.



Leoš Janáček: *Jenůfa*. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 22. 3. 2012. Režie Martin Otava. Foto archiv Slovenského národného divadla. Snímek Jozef Barinka.

Pro Verdiho *Trubadúra*, inscenovaného s Karlou Štaubertovou v Severočeském divadle opery a baletu v Ústí nad Labem (2011), navrhl Zavarský arénu, ohraničenou vzadu výškově odstupňovanými bílými panely, jejichž proměna opět koresponduje s dramatickou situací. Schody a most umístěné za tímto ochozem pak vytvářejí horizontálně vyvýšený prostor pro sbor, jehož rudé vějíře ostře barevně kontrastují s bělostí stěn. Aréna jako prostor pro střet vášní, dovedených v případě této Verdiho vysoce romantizované opery, zde má svůj přesný dramatický význam.

Ještě oproštěnější, do geometrické střídmosti zjednodušený prostor vytvořil Zavarský pro ústeckou inscenaci Verdiho *La traviaty* (2007), rovněž ve spolupráci s Karlou Štaubertovou. Představu plesového sálu vyvolávaly jen tři vysoké obdélníkové obrysy vchodů s průzory na nasvícený horizont, jež korespondovaly se stejně pojednanými bočními stěnami. Prostor nesugeruje konkrétní dobovou architekturu a je dotvářen jen svícením a výraznými barevnými prvky (ostře fialové, tvarově stylizované keře ve 2. dějství, nasvícený fialový slunečník, židle s bílým přehozem). V posledním dějství pak scénograf s režisérkou veškeré dění uzavřeli do sterilně bílé místnosti bez jakéhokoli mobiliáře i rekvizit. Vše se odehraje jen mezi těmito čtyřmi bílými stěnami jednáním postav oděných do černých kostýmů.

Pro Rossiniho *Lazebníka sevillského* ve Státní opeře Praha (2005) navrhl Zavarský Martinu Otavovi obří, na točně umístěné vejce, které plnilo funkci domu, v němž doktor Bartolo vězní Rosinu. Z jedné strany představoval řez tímto vejcem jakési

hnízdo, z něhož se rodí Rosina, rychle dospívající z dívky-kuřete v ženu. A z druhé strany, pootočením stavby o sto osmdesát stupňů, vystupovala z bílé omítky domu lehce načrtnutá surrealistická kresba dívčího obličeje, jako by vejce-dům byl zároveň i Rosininou hlavou, v níž se rodí její dívčí sny. Přímořskou atmosféru scény dotvářel obří obraz s mořskou hladinou a palmami, přiznaně zavěšený na vzdušný prosklený horizont. Podobně se ve výšce na horizontu posléze objevil obraz horského štítu. Čisté a nepopisné výtvarné řešení ovšem v tomto případě poněkud znehodnocoval nadbytečný „fundusový" mobiliář, umístěný na předscénu (klavír, violoncello, plážový nábytek, nafukovací bazének, stojan s tučňákem a pod.).

Zavarského scénografie vychází často z jediného prvku, který funguje jako znak inscenace. V případě Smetanova *Dalibora*, inscenovaného v plzeňském Divadle J. K. Tyla s Karlou Štaubertovou (2006), to bylo schodiště umístěné na točně na prázdné černé scéně. Ve zlínské *Kouzelné flétně*, rovněž se Štaubertovou (2002), vystačil scénograf dokonce jen se základními geometrickými obrazci, čtvercem, kruhem a obdélníkem. Pro Pitínského režii *Tristana a Isoldy* v Národním divadle Praha (2000) navrhl loď, ovšem nikoli v konkrétní tvarové citaci, ale jako naddimenzovanou palubu pokrývající celý prostor scény. V Lehárově operetě *Paganini*, inscenované s Martinem Otavou v ústecké opeře (2006), byly základním jevištním prvkem naddimenzované housle, tvořící podlahu jeviště.

Zavarského scénografie šetří s konkrétními předměty, zejména přírodninami. Pokud ho režisér přiměje použít strom, nikdy to není konkrétní strom, ale výtvarně zcizený do metafory přírody či ročního období. Takto fungují stromy použité v Otavových inscenacích Belliniho *Náměsíčné* a Pucciniho *Edgara*, nejzřetelněji pak v Hän-

Gioachino Rossini: *Lazebník sevillský*. Státní opera Praha, premiéra 29. 9. 2005. Režie Martin Otava. Foto archiv Státní opery Praha. Snímek Karel Kouba.

delově *Xerxovi* (Ústí nad Labem 2003), kde centrálně umístěný stromek připomíná svou zlatohnědou barvou a trojúhelníkovým tvarem stylizované stromy z gotických obrazů. Dojem znaku posiluje i umístění stromku na mramorový podstavec s úzkou zlatou kovovou konstrukcí, jež stromek rámuje po vzoru obrazu.

Od bílého prostoru k barevným triádám

Výše zmiňovaná záliba v oproštěném prostoru a tvarové stylizaci nepřekvapí u autora, který se již na začátku sedmdesátých let 20. století, spolu se Stanem Filkem a Milošem Lakym, zabýval výzkumem a definicí prostoru v manifestu *Biely priestor v bielom priestore 1973-74* i ve své výtvarné tvorbě. Již v těchto úvahách se objevuje myšlenka, že bílý prostor vede tvůrce k dosažení maximálních účinků skrze minimální prostředky. Zavarského operní scénografie na tyto úvahy navazuje smyslem pro čistotu linií a výrazovou oproštěnost, kde na scéně v ideálním případě opravdu není nic zbytečného, nefunkčního nebo pouze dekorativního.

Čistá senzibilita jako metoda tvorby, která v manifestu rovněž zazněla, koresponduje s emocionalitou Zavarského operních scénografií. Na rozdíl od bílého prostoru je jí ovšem dosahováno barvou. Málokterá ze Zavarského činoherních scénografií pracuje v takové míře s barvou, jak je tomu pravidlem u jeho operních inscenací. Myšlenka, že výrazná barevná stylizace Zavarského operních scén vychází z hudby a jejího smyslového působení, nachází oporu i v úvaze Martina Otavy o principu vzniku operní inscenace: „Hudba nese pro mě emoci a s ní i architekturu scény, dokonce i materiál a barvu. V hudbě je vše zakódováno, teprve pak do toho vstupuje příběh.“[7]

Použití barvy u Zavarského není popisné, nesugeruje konkrétní denní či roční období, prostředí a jeho proměnu v čase. Pro barevnou stylizaci scény volí ostré i pastelové odstíny, nikdy ovšem na jevišti nepoužije současně více než dva, maximálně tři. S oblibou barevně nasvěcuje horizont, odkud se barevná vlna šíří i na další části scény, modeluje a pohlcuje její neutrální plochy, včetně kostýmů, takže například ze sboru tvoří jednotnou, barevně stylizovanou masu. Barevný horizont často kontrastuje s výrazně odlišnou barevností dalších jevištních ploch, schodiště, šikmy, koberce, stropu a pod. V Pucciniho *Tosce*, kterou Zavarský inscenoval jak se Štaubertovou v Ústí nad Labem (2005), tak i s Otavou pro Vest Norges Opera v Bergenu (2006), to byla triáda modrá – černá – rudá, v *Edgarovi* téhož autora, realizovaném s Otavou v Divadle F. X. Šaldy Liberec (2010) a posléze v Divadle J. K. Tyla v Plzni (2015) varianty modrozelená – růžová – bílá, posléze bílá – černá – rudá. V Belliniho *Náměsíčné*, realizovaném rovněž s Otavou v Divadle F. X. Šaldy Liberec (2010), zelenomodrá – bílá – růžová, v Rubinsteinově *Démonovi* v téže sestavě v Liberci (2011) černá – bílá – zelená. S Karlou Štaubertovou ve Verdiho *La traviatě* pro Severočeské divadlo v Ústí nad Labem (2007) okrově žlutá – černá – bílá, černá – bílá – rudá, černá – bílá – fialová a černá – bílá – modrá, s toutéž režisérkou ve *Figarově svatbě* pro Moravské divadlo Olomouc (2005) černá – bílá – červená. Na horizontu v *Xerxovi*, inscenovaném s Otavou v ústecké opeře (2003), se vystřídala celá škála odstínů, od modré přes zelenou, růžovou, zlatohnědou, fialovou až po červenou a černou.

Použití barev v Zavarského inscenacích není pouze náladotvorné, ale váže se na

[7] Digitální záznam rozhovoru autorky s režisérem Martinem Otavou, Praha, 16. 1. 2017.

Giacomo Puccini: *Edgar*. Divadlo F. X. Šaldy Liberec, premiéra 26. 2. 2010. Režie Martin Otava. Foto archiv Divadla F. X. Šaldy Liberec. Snímek Karel Kubát.

konkrétní dramatickou situaci, respektive její proměnu, jíž dosahuje často prudkým střihem, dále na postavu a její emoci (rudá pro vyzývavou a dravou Tigranu v *Edgarovi*, bílá pro Violettu v *La traviatě*, modrošedá „mořská" pro Sentu v *Bludném Holanďanovi* apod.) anebo na emotivně dramatický účinek, jímž působí hudba, zejména v čistě orchestrálních pasážích. Barevný akcent promítnutý již na zavřenou oponu během předehry často anticipuje dynamiku barevného řešení vlastní inscenace.

Antiiluzivní svícení a vychýlené linie

Jestliže v architektonickém pojetí scény je Zavarský dědicem Františka Tröstera, nelze nezmínit i jeho návaznost na Josefa Svobodu, a to zejména ve dvou směrech. Jedním je způsob svícení, který se cíleně vyhýbá již zmíněnému „pravděpodobnostnímu" nasvěcování scény ve smyslu ilustrace denní či roční doby či jejího posunu. Zavarský, stejně jako Svoboda, používá antiiluzivní svícení, které scénu nebo postavy obdařuje dramatickým účinkem a významem. Velmi často nasvěcuje postavy z boku, tzv. průvanem, případně zezadu, čímž dosahuje výrazně dramatického účinku. Neváhá využít i velmi neobvyklých úhlů průniku světla na scénu. V závěrečném dějství již zmíněné inscenace *La traviaty* překvapí antiiluzivní „technické" nasvícení bílého prostoru scény skrze lišty spojující jednotlivé stěny a strop geometricky stylizovaného Violettina pokoje. Dvěma světelnými kuželi vytvořil v *Bludném Holanďanovi*, inscenovaném s Otavou v Ústí nad Labem a Olomouci (2006), sugestivní a nepopisný dojem přechodu Senty a Holanďana z hmotného do nehmotného světa. Druhým principem, upomínajícím na svobodovskou scénografii, je často užívané vychýlení

jednotlivých scénických prvků ze své osy. Zavarského stavby se řítí tu doprava, tu doleva, jako by dokládaly vykolejenost světa z jeho řádu. Příkladem může být chrámový portál v Pucciniho *Edgarovi*, obrovitá mříž či nakloněný kříž v obou inscenacích *Tosky*, šikmo zavěšené mosty v *Démonovi* a *Salome* anebo využívání šikmy, respektive proti sobě mířících schodů a šikem v *Edgarovi*, *Salome* a dalších inscenacích.

Příběh sdělovaný scénografií

Zavarského scénografie v úzké vazbě na režijní koncepci v ideálním případě sděluje divákovi vlastní příběh, který přímo nesleduje dějové konsekvence libreta, ale jejich vnitřní, symbolickou rovinu, a který by nebyl patrný bez zřetězení a významového provázání ryze scénografických prvků.

Dva příklady za jiné. Příběh Sentina vztahu k Holanďanovi se v Zavarského a Otavově inscenaci *Bludného Holanďana* odvíjel od portrétu zavěšeného nad Sentiným lůžkem v prostoru připomínajícím svou strohostí nemocniční pokoj. Byl to malý, zašlý portrét šlechtice ve stylu starých holandských mistrů, který na začátku Senta sejme ze stěny a následně promění ve svůj horečnatý sen, zrozený vybičovanou dívčí fantazií a touhou. Významnou roli ve sdělování příběhu zde hrají barvy: bílá pro stěny Sentina pokoje i kostýmu, šedomodrá barva moře, která projekcí divoce vzedmutých mořských vln posupně ovládne bílou plochu zdí, stejně jako barva toalety, kterou Senta obléká přes bílou košili. Svět obklopující Sentu je povětšinou šedý, zatímco černá barva je určena pro postavy figurující v její zjitřené fantazii, ať je to její otec Daland, námořníci anebo sám Holanďan. Do jeho kostýmu pak postupně pronikne rudý odstín košile prosvítající pod jeho černou kazajkou, stejně jako se do

Richard Wagner: *Bludný Holanďan*. Koprodukce Severočeského divadla opery a baletu Ústí nad Labem a Moravského divadla Olomouc, premiéra 8. 2. 2006. Režie Martin Otava. Foto archiv Severočeského divadla opery a baletu Ústí nad Labem. Snímek Petr Berounský.

Giacomo Puccini: *Tosca*. Vest Norges Opera, Bergen, premiéra 2. 11. 2006, režie Martin Otava. Foto archiv Martina Otavu.

černého horizontu zařízne výrazně rudý trojúhelník, který může být právě tak plachtou Holanďanovy lodi, jako Sentinou vášní k tajemnému cizinci. Rudá barva se objeví i v podobě rudých přaden vetknutých do šedých kolovratů s tence rudou konturou. Když do šedého světa zažhne rudě nasvícený horizont v okamžiku Holanďanova příchodu k Sentě, je to výrazný dramatický akcent. Stejně jako když Senta na sebe v závěru strhává drapérii s projekcí vln a mužské tváře. Příběh Sentiny psychiky tak dotváří a motivuje příběh libreta, to vše v provázání s Wagnerovou hudbu.

Podobně je tomu i v případě Zavarského scénografie k Pucciniho *Tosce*, jíž dominuje obří mříž, figurující v prvním dějství jako součást chrámové architektury, ve druhém dějství pak jako stěna zlověstně nakloněná nad Scarpiou, Toskou i Cavaradossim. Ve třetím dějství jakoby se stěna zřítila na scénu a její mřížová okna, prosvícená dramaticky ze spodní části jeviště, které ubíhá obří šikmou směrem k horizontu, vytvoří na podlaze dojem kobek vězení Andělského hradu či hrobů. V základním černém ladění scény je od počátku nepřehlédnutelný rudý koberec vedoucí v prvním a druhém dějství od portálu k portálu, který pak ve třetím dějství v jednom scénickém řešení (Otava) horizontálně stoupá po šikmě v horní části jeviště, ve druhém (Štaubertová) diagonálně po šikmě k horizontu. Spolu s červeným kostýmem Tosky i červeně nasvíceným oltářem Panny Marie sugeruje tento koberec, který mění šířku od širokého chodníku až po úzkou stezku, křehkou spojnici mezi životem (vášní) a smrtí (krví). A když Tosca po smrti Cavaradossiho vystoupá k rudému horizontu tak, že s ním její silueta prakticky splyne, je její skok vlastně už jen zbytečnou ilustrací poplatnou tradičnímu řešení.

Choreografická scénografie a scénografická choreografie

Jedním z charakteristických přístupů Jána Zavarského k (nejen) operní scénografii, je chápání celkového obrazu jevištního dění – toho, co sám nazývá akčně-prostorovým diagramem hry. Tedy vnímání scénografie nejen ve smyslu předmětně hmotného návrhu scény, ale i postav, které se v ní pohybují, přesněji řečeno, které ji svým jednáním dotvářejí. Patrné je to z následující citace, svědčící o Zavarského uvažování o scénografii jako o společném díle scénografa a režiséra: „Javiskový priestor možno definovať ako neviditeľnú planimetrickú a stereometrickú sieť línií. Tieto línie organizujú hmotné zoskupenie priestoru a ovplyvňujú človeka, ktorý doň vstupuje. Pohybujúci sa človek vplýva na preskupovanie priestoru a naopak. Tieto vzťahy ukazujú, aká sila je v správnom organizovaní priestorového pohybu a vo voľbe stavby a štruktúry javiska. V tvorbe a organizovaní akčno-priestorového diagramu hry, ktorý je vlastne prvým projektovaným zmaterializovaním režijno-výtvarnej koncepcie. V tomto akčno-priestorovom diagrame je zakliata divadelná predstava myšlienky režiséra do scénického obrazu. Iba komponovaný pohyb umožňuje divákovi, aby prítomnosť herca logicky prijal a uveril jeho umeleckej štylizácii. Takto starostlivo, racionálne a s divadelným citom prekomponovaný priestor dává možnosť vzniku režijného podorysu s kompozičnou sieťou pohybu a významovými ťažiskami deja.“[8]

Citace z úvodní stati k Zavarského kapitolám o vývoji scénografie od antiky po současnost, určeným původně pro vzdělávání amatérských divadelníků, poukazuje na jeho zásadní ovlivnění estetikou Bauhausu a teoriemi Oskara Schlemmera. Tento vliv lze v jeho operních scénografiích doložit především ve dvou liniích – v tendenci k výrazové oproštěnosti a funkčnosti prostoru a ve vzájemné provázanosti kompozice scénického prostoru a pohybu osob v něm. Zavarský ve svém výkladu hovoří o Schlemerově „choreografické představě prostoru“[9], ale i jeho operní scénografické kompozice lze označit za choreografické. Zavarský počítá s lidskou postavou pohybující se v scénografiích jako s aktivní složkou, spoluvytvářející a dovršující jejich dramatický účinek. Toho samozřejmě nemůže scénograf dosáhnout bez dokonalé součinnosti s režisérem, případně choreografem, který pohyb postav v jím navrženém prostoru organizuje. Pokud k takovému souznění dojde, vzniká výjimečný dojem z dokonale provázané kompozice scénograficko-režijního řešení.

V operních inscenacích Jána Zavarského lze najít poměrně dost příkladů, dva z nich však pokládám za nejnázornější. Scénografii k inscenaci Verdiho opery *La traviata* v režii Karly Štaubertové, uvedené v Severočeském divadle opery a baletu v Ústí nad Labem (2007), charakterizuje již zmíněná geometrická stylizace scénické stavby, která s malými proměnami a minimem mobiliáře slouží všem třem dějstvím. V posledním dějství Violettina umírání se scéna hermeticky uzavře, zmizí vchody v zadním prospektu i po obou stranách scény. Vznikne sterilní bílý prostor bez možnosti úniku, tj. příchodu či odchodu postav. Všechny postavy vystupující postupně ve třetím dějství – Violetta, Annina, Alfréd Germont, Giorgio Germont a Doktor Grenvil – jsou od začátku dějství až do konce opery permanentně přítomné na scéně. Violetta je v bílém kostýmu, ostatní v černém. Postavy požadované libretem doplnila

[8] ZAVARSKÝ, Ján. Kapitolky zo scénografie. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993, s. 15. ISBN 80-7121-054-4.

[9] Tamže, s. 134.

Anton Rubinstein: *Démon*. Divadlo F. X. Šaldy Liberec, premiéra 4. 3. 2011. Režie Martin Otava. Foto archiv Divadla F. X. Šaldy. Snímek Karel Kubát.

režisérka čtveřicí tanečnic, které obklopují již na samém začátku opery Violettu jakousi temnou aurou, předzvěstí smrti. Na začátku třetího dějství se objevují ve stejné pozici jako retrospektivní prvek. Osm černě oděných postav tak vytváří v bílém prostoru scény po celý průběh závěrečného aktu významově komponovaná aranžmá. Zpočátku se čtveřice sólistů (bez Violetty) tísní v pravém rohu místnosti, jako tmavý stín bez konkrétního individuálního, či vůbec lidského vymezení. Postupně obklopují Violettu, leží kolem ní na podlaze, víří pokojem, aby vzápětí postavy znehybněly v rohu jako černé klubko chimér. Jejich siluety, kostým, napřažené paže vytvářejí na pozadí bílých stěn zneklidňující a dynamické obrazce. Ze svého kompaktního temného středu vyvrhnou prudkým pohybem Alfréda v okamžiku jeho (v libretu napsaného) příchodu na scénu směrem k Violettě. Takto důsledně vytvořená scénograficko-pohybová černobílá kompozice působí velmi funkčně a dramaticky, jakýkoli další prvek, rekvizita, mobiliář, barva či tvar by vůči ní byl rušivý. Dokonce i bílá drapérie, která se snese na Violettino tělo ve chvíli její smrti, působí jako nadbytečné, ilustrativní gesto.

Druhý příklad výrazného propojení scénografie s pohybem postav je z inscenace Rubinsteinovy opery *Démon*, uvedené v libereckém Divadle F. X. Šaldy v režii Martina Otavy (2011). Touto romanticko-symbolistní operou prolíná jako základní motiv zápas temných sil, představovaných vyvržencem nebes Démonem (baryton), a samotného nebe, personifikovaného Andělem (mezzosoprán), o duši nevinné dívky Tamary, k níž Démon vzplane prudkým citem. Do ponuře působící scény s tmavou drapérií na podlaze a černým horizontem s ostře nasvíceným rudým vchodem a spoustou kouře, s jehož barevně nasvícenou masou se intenzivně pracuje, vsadil režisér sošně pojatou postavu bílého Anděla s naddimenzovanými stříbřitými křídl-

ly, pojatou ve stylu pravoslavných ikon, a proti ní Démona v rozhaleném černém plášti a s ním neustále se pohybující smečku jeho služebných duchů v podobě více než desítky černo-zeleně oděných tanečníků. Z ní Otava v součinnosti s choreografkou Alenou Peškovou vytvořil takřka permanentní scénický prvek, vytvářející na scéně neustálý zneklidňující pohyb. Ve své výtvarné i pohybové stylizaci připomínají zlověstné bytosti z podstavce Suchardova pražského monumentálního secesního pomníku Františka Palackého. Díky pohybovým schopnostem představitelky Tamary, sopranistky Věry Poláchové, byla ve vrcholné scéně souboje o Tamařinu duši do baletně-obrazové kompozice organicky včleněna i postava Tamary.

Ne vždy samozřejmě nalézáme v operních inscenacích, na nichž Ján Zavarský spolupracoval, takto příkladná propojení pohybu se scénografií. Mnohdy zůstává u pravděpodobnostního vyhrávání situací i vztahů ve stylu omšelých operních či spíše „operáckých" konvencí. Ale, jak už bylo výše řečeno, každá taková disproporce se v případě Zavarského scénografie ocitá v rozporu s její přísnou stylizovaností a ve výsledku účinek scénografie oslabí.

Přínos Jána Zavarského do operní scénografie

Z výše uvedených rozborů a konkrétních příkladů operních scénografií je dostatečně patrné, že Zavarského přínos k výsledné podobě operní inscenace je zásadní. Ján Zavarský není typem scénografa, který pouze plní představy režiséra, respektive je přetavuje do podoby výtvarného návrhu scény, ale spolu s ním hledá, nalézá a v řadě případů i přímo určuje téma inscenace.

V úvodní stati věnované vzniku režijně-scénografické (resp. scénograficko-režijní koncepce) je vysloven důležitý postulát, že Zavarský vede režiséry k scénografickému uvažování. A jak vyplývá z příkladů uvedených v dalších kapitolách, tento postulát se potvrzuje s tím, že toto uvažování nevede k ryze realistické, popisné konvenci, ale scénograf směřováním k barevné či tvarové stylizaci nutí tvůrce (režiséra a další spolupracovníky) k definici tématu. Toto téma přitom vychází ze samotného hudebně-dramatického díla, nejde proti jeho duchu, neusiluje o jeho výrazný významový posun, spíše „pouze" umocňuje jeho základní dramatické kvality, objevuje a zveřejňuje je divákovi skrze scénu a práci s ní.

V *Bludném Holanďanovi* je to tajuplnost Sentina vnitřního světa, dosažená akcentem na rozvíjení jejího příběhu, a to skrze motiv moře a barevného odlišení reálného a myšleného světa vnímaného hlavní hrdinkou. V *Tosce* je to zase důraz na společensko-politický kontext zasahující do romantického vztahu obou protagonistů, vyjádřený skrze ostře definovanou triádu černé, rudé a modré barvy, samotný půdorys scény i skrze dekorační prvky vychýlené ze své osy a hrozivě nakloněné nad hlavami aktérů. V *Její pastorkyni* je to pocit tlaku okolního světa vyvíjeného na titulní postavu, vtělený jak do materiálu scény (masivní dřevo), tak do práce s ním (snižující se stropy, zmenšující se prostor, anebo naopak, otevírající se horizont). V nejčistších případech takovéhoto scénografického uvažování, k nimž se řadí i výše uvedené příklady, pak Zavarského scénografie nabývá na zásadním podílu na režijně-scénografické koncepci, který nazývám „příběhem sdělovaným scénografií", a který ve své podstatě není ničím jiným, než dovedením režijně-scénografické spolupráce k optimálnímu propojení a směřováním režijní a scénografické složky k ideálnímu společnému výsledku.

Scénografie Jána Zavarského pro hudební divadlo

1969 Vilém Blodek: *V studni*, Divadelní studio JAMU, Brno, režie Peter Dörr

1970 Carl Maria von Weber: *Abu Hasan*, Operní studio JAMU, Brno, režie Peter Dörr

1971 Antonín Dvořák: *Rusalk*a, Divadelné štúdio VŠMU, Bratislava, režie Petr Dörr

1981 Franz Lehár: *Zem úsmevov*, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, režie Ján Šilan

1983 Oskar Nedbal: *Poľská krv*, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, režie Ján Šilan

1985 Robert Stolz: *Stratený valčík*, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, režie Ján Šilan

1988 Emmerich Kálmán: *Grófka Marica*, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, režie Ján Šilan
Gioacchino Rossini: *Lazebník sevillský*, Divadlo Zdeňka Nejedlého, Ostrava, režie Peter Dörr

1989 Georges Bizet: *Carmen*, Opera Divadla Jozefa Gregora Tajovského, Banská Bystrica, režie Peter Dörr

1990 Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta*, Štátne bábkové divadlo v Bratislave, režie Jozef Bednárik, výtvarná spolupráce Miroslav Duša

1993 Giuseppe Verdi: *Macbeth*, Jihočeské divadlo, České Budějovice, režie Peter Scherhaufer, nerealizované

1994 Gaetano Donizetti: *Lucrezia Borgia*, Komorná opera, Bratislava, režie Marián Chudovský

1996 Adolphe Charles Adam: *Postilión z Lonjumeau*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava

1997 Charles Gounod: *Faust a Markétka*, Státní opera Praha, režie Martin Otava
Amilcare Ponchielli: *La Gioconda*, Státní opera Praha, režie Martin Otava
Richard Wagner: *Lohengrin*, Státní opera Praha, režie Martin Otava

1998 Johann Wolfgang Hasse: *Ezio*, koprodukce Markgräfliches Opernhaus, Bayreuth a Městské divadlo, Ústí nad Labem, režie Martin Otava
Florimond Ronger Hervé: *Mam´zelle Nitouche*, Národní divadlo, Brno, režie Martin Otava
Emmerich Kálmán: *Čardášová princezná*, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, režie Ján Šilan
Johann Strauss: *Netopýr*, Státní opera Praha, režie Martin Otava

1999 Giuseppe Verdi: *Aida*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava

2000 Jaroslav Vrchlický – Zdeněk Fibich: *Smrt Hippodamie* (scénický melodram), Národní divadlo Praha, režie Josef Průdek
Richard Wagner: *Tristan a Isolda*, Národní divadlo Praha, režie Jan Antonín Pitínský

2001 Paul Burkhard: *Ohňostroj*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava
Michal Košut: *Ifigenie*, Národní divadlo Brno, režie Karla Štaubertová

2002 Gottfried August Bürger – Karol Horváth: *Baron Prášil* (hudební revue), Městské divadlo Zlín, režie Karla Štaubertová
Gejza Dusík: *Modrá ruža*, Štátne divadlo Košice, režie Roman Polák
Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svatba*, Národní divadlo Praha, režie Josef Průdek
Wolfgang Amadeus Mozart – Emanuel Schikaneder: *Kouzelná flétna*, Městské divadlo Zlín, režie Karla Štaubertová
Giuseppe Verdi: *Trubadúr*, Štátne divadlo Košice, režie Karla Štaubertová

2003 Georg Friedrich Händel: *Xerxes*, koprodukce Městské divadlo Ústí nad Labem, Komorní opera Praha, Alber Concert Theater, Mnichov, režie Martin Otava
Leoš Janáček: *Káťa Kabanová*, Slovenské národné divadlo Bratislava, režie Josef Průdek
Emerich Kálmán: *Hraběnka Marica*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava
Richard Wagner: *Tannhäuser*, Městské divadlo Ústí nad Labem, režie Martin Otava

2004 Richard *Strauss: Salome*, Teatr Wielki Opera Narodowa, Varšava, režie Martin Otava

2005 Franz Lehár: *Veselá vdo*va, Štátna opera Banská Bystrica, režie Dana Dinková
Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svatba*, Moravské divadlo Olomouc, režie Karla Štaubertová
Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svatba*, Komorní opera a HAMU, Divadlo bez zábradlí, Praha, režie Martin Otava
Giacomo Puccini: *Tosca*, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, režie Karla Štaubertová
Gioacchino Rossini: *Lazebník sevillský*, Státní opera Praha, režie Martin Otava
Giuseppe Verdi: *Trubadúr*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Karla Štaubertová

2006 Jerry Herman: *Hello, Dolly!*, Slezské divadlo Opava, režie Karla Štaubertová
Franz Lehár: *Paganini*, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, režie Martin Otava
Francis Poulenc: *Dialogy karmelitek*, Moravské divadlo Olomouc, režie Karla Štaubertová
Giacomo Puccini: *Tosca*, Vest Norges Opera, Bergen, režie Martin Otava
Bedřich Smetana: *Dalibor*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Karla Štaubertová
Johann Strauss: *Netopier*, Štátna opera Banská Bystrica, režie Jana Andělová-Pletichová

Richard Wagner: *Bludný Holanďan*, koprodukce Severočeského divadla opery a baletu Ústí nad Labem a Moravského divadla Olomouc, režie Martin Otava

2007 Josef Stelibský: *Ostrov milování*, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, režie Karla Štaubertová
Giuseppe Verdi: *La traviata*, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, režie Karla Štaubertová

2008 Adolphe Charles Adam: *Postilión z Lonjumeau*, Slezské divadlo Opava, režie Karla Štaubertová
Richard Wagner: *Bludný Holanďan*, koprodukce Moravské divadlo Olomouc, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, režie Martin Otava

2009 Georg Friedrich Händel: *Julius Caesar*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Martin Otava
Gioacchino Rossini: *Straka zlodějka*, Moravské divadlo Olomouc, režie Martin Otava
Bedřich Smetana: *Prodaná nevěsta*, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, režie Karla Štaubertová
Richard Strauss: *Salome*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava[10]

2010 Vincenzo Bellini: *Náměsíčná*, koprodukce Divadlo F. X. Šaldy Liberec, Opera na Zamku Szczecin, Štětín, režie Martin Otava
Giacomo Puccini: *Edgar*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Martin Otava
Giuseppe Verdi: *La traviata*, Moravské divadlo Olomouc, režie Martin Otava

2011 Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoore*, Moravské divadlo Olomouc, režie Martin Otava
Franz Lehár: *Veselá vdova*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Jan Ježek
Anton Rubinstein: *Démon*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Martin Otava
Giuseppe Verdi: *Trubadúr*, Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem, režie Karla Štaubertová

2012 Leoš Janáček: *Jenůfa (Její pastorkyňa)*, Slovenské národné divadlo Bratislava, režie Martin Otava
Giuseppe Verdi: *La traviata*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec ve spolupráci s Moravským divadlem Olomouc, režie Martin Otava

2013 Antonín Dvořák: *Rusalka*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Martin Otava
Johann Strauss: *Netopýr*, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, režie Martin Otava

2015 Giacomo Puccini: *Edgar*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava

2016 Giuseppe Verdi: *Macbeth*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni, režie Martin Otava

[10] Nové nastudování inscenace, která měla premiéru v Teatr Wielki Opera Narodowa, Varšava, 2004.

JÁN ZAVARSKÝ'S OPERA SCENOGRAPHIES

Radmila HRDINOVÁ

The present study aims to describe the work that Ján Zavarský, one of the most prominent contemporary Slovak scenographers, has done for musical theatre, mainly opera. The author draws on her years of experience as an audience member, production recordings, photographs, scene designs, and other documentation. Her study is the first attempt at mapping the language of expression that Zavarský has created in two decades, especially in cooperation with the directors Martin Otava and Karla Štaubertová. First, the author deals with the process of creation of a scenographic proposal in dialogue with a director, which gives rise to a scenographic and directorial concept of a production. It then proceeds to identifying the characteristic features of Zavarský's approach to opera scenography, which include the architectural concept of the scene, simplicity of expression, formal and colour stylization, and the connection between scenography and the movement of characters on the stage. The study includes a list of Zavarský's scenographies and photographs documenting the individual features of his work for musical theatre in approximately ten productions.

Radmila Hrdinová
Redakcia Právo
Slezská 2127/13
121 50 Praha 2
e-mail: radmila.hrdinova@seznam.cz