
ÚVOD DO PREMIEN SLOVENSKEJ SCÉNOGRAFIE

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Príspevok je úvodným materiálom k premenám slovenskej scénografie od 70. rokov 20. storočia po dnešok. Autorka si v slovenskom kontexte všíma rozšírenie tradičného divadelného priestoru (hľadisko/javisko) o nové hracie miesta (ulica, námestie, stanica, t. j. site specific) a ďalšie zmeny, ktoré súvisia s modernizmom, postmodernizmom a transkulturalizmom v umení/divadle. Scénografia dnes využíva najmodernejšie techniky nielen na dopovedanie výpovede /posolstva, ale aj na rozbitie myšlienky, príbehu ako kontrapunkt k slovu, téme. Na jednej strane je dynamická, polyfunkčná, na druhej statická, znaková. Nové divadelné formy odrážajú dobu, v ktorej žijeme. Z divadla sa vytratil príbeh, nahradili ho obrazy, pocity, herca/performera, ktoré prezentujú jeho/ich (seba)poznatie. Scénograf je často v osobe tohto performeru, prežívajúceho dobu so „svojím“ divákom.

KLúčové slová: scénický priestor, výtvarné riešenie, farebnosť, svietenie, akčná, konceptuálna scénoografia, znak, symbol

Vývojové premeny slovenskej scénografie, ktorých sme v posledných dvoch desaťročiach svedkami, je potrebné skúmať z viacerých uhlov pohľadu. Jedným z nich je nepriama nadväznosť na Vychodilovu scénografickú školu vo vývinových tendenciách 70. a 80. rokov 20. storočia. Teda od znakovkej, akčnej scénografie po jej (post)modernistické vnímanie (scénické písanie v priestore, scénické usporiadanie a iné), ktoré zosumarizoval Patrice Pavis vo svojom *Divadelnom slovníku*.¹ Druhým je uvedomenie si hraníc, rešpektíve ich stierania medzi skutočnosťou a jej predstavovaním v postmodernej percepcii vzťahov, ktoré divadlo a výtvarné umenie prináša.

Arnold Aronson v štúdií o postmodernej výprave (nie scénografii v zmysle širšieho poňatia scénického riešenia konkrétnej divadelnej/zdivadelnenej situácie) už v roku 1991 konštatoval, že moderné javiskové výtvarníctvo je charakteristické najmä silnými metaforickými obrazmi alebo vzájomne súvisiacimi sériami „pekných“ obrázkov, pričom každý tvorca má vlastný svojrázny štýl, často narúšajúc organickú jednotu v Appiovom zmysle, zjednocujúcu herca i priestor, či narúšajúc Craigovu estetickú harmóniu vizualizácie predlohy, dramatikovho myslenia.² Najviditeľnejším prejavom modernizmu je osobitný štýl každého tvorca, ktorý odráža širší geopolitic-

¹ PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Vychádzame zo slovenského prekladu z roku 2004. Prel. Soňa Šimková a Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. ISBN 80-88987-24-5. Pavis slovník neustále dopĺňal a rozširoval. V preklade prvého vydania tohto slovníka do ruského jazyka nenájdeme ešte viaceré pojmy, napr. scénické kultúrne prejavy, materiály, usporiadanie, priestor a ďalšie. Pozri PAVI, Patris: *Slovar teatra*. Moskva : Progress, 1991, ISBN 5-01-002106-4.

² Viac ARONSON, Arnold. *Pohľad do propasti. Eseje o scénografii*. Prel. Milan Lukeš. Praha : Divadelní ústav, 2007, s. 26. ISBN 978-807008-214-0.

ký a spoločenský kontext divákovho sveta. V strede záujmu modernizmu stojí objekt, zatiaľ čo postmodernizmus sa vzdáva záujmu o objekt. Podľa Aronsona postmodernizmus „presúva umelecké dielo od objektu k transakcii medzi divákom a objektom a ďalej ho dekonštruje tým, že vylučuje prítomnosť reprezentatívneho objektívneho diváka.“³ Postmodernizmus sa sústredil na vizualizáciu, na novosť, na striedanie štýlov a období, vyúsťujúce do koláže, pričom neraz jedno riešenie (výprava, inscenácia) priamo či nepriamo odkazuje na iné práce, nielen divadelného umenia. Scénografické dielo už nemusí vznikáť vo vnútri divadelného organizmu, vo väzbe na iné divadelné zložky. Neopakovateľnosť prejavu individualizácie (individuality) tvorcu sa prejavuje v nových formách, ako napríklad performancia, inštalácia a v ďalších druhoch vizuálnych prejavov.

Nové vnímanie scénografie v postmodernom vnímaní sveta odlišuje od predchádzajúceho obdobia cieľ a prostriedky divadla, divadelnej inscenácie v nadväznosti na priestor a očakávanie diváka. Rok 1989 nepriniesol v slovenských kontextoch prelomové uvažovanie o scénografii, ani obrátenie sa chrbtom k bratislavskej scénografickej škole.⁴ Jej najväčšou devízou bola a dodnes pretrváva výchova individualít, nie zrkadlový obraz pedagógov. Pedagógovia i študenti uprednostňovali funkčnosť scény, rozvíjali netradičné využívanie materiálu, svetla, farieb aj v iných ako klasických divadelných priestoroch. Charakter školy v jej začiatkoch určovala divadelná prax (prevládanie popisného, realistického poňatia úlohy scénografov a kostýmových výtvarníkov). V 60. rokoch sa už mnohí z nich inšpirovali vo svojich prácach trendmi moderného európskeho divadla. Najmä jej mladší predstavitelia začali vnímať priestor v širších koreláciách výtvarného umenia (maľba, dizajn). Dnes po otvorení hraníc, vzniku a rozšírení počítačových sietí, internetových vyhľadávateľov, ktoré umožňujú prístup k obrovskému množstvu informácii a údajov, online sledovaniu udalostí, sú možnosti stále širšie. Nakoľko prenikanie multimédií, videa, návrat k starým kultúram, najmä cez tanec a rituály a vzniku rôznych interkultúrnych nových významov ovplyvní človeka, spoločnosť, je téma pre antropológov, filozofov a sociológov. Ako súčasť (divadelná) avantgarda upútava divákov, formuje ich vzťah k umeniu a životu, zaznamená už aj blízka budúcnosť. Útek k minulosti, respektíve presah prvkov každodennosti života do javiskovej výpovede cez scénografické riešenie, prvky scény, môže na jednej strane diváka obohacovať, otvárať mu nové dimenzie uvažovania, naučiť ho vnímať reč hercovho tela. Na druhej strane popieranie akéhokoľvek druhu katarzie, emocionálne sa odpútanie od toho čo a ako sa hrá, pri sledovaní umenia (v našom prípade divadla) vyvíja na diváka tlak sústrediť sa na čistú prítomnosť bez presahu na historické súvislosti, respektíve malé dejiny jednotlivca (človeka/diváka). Takéto divadlo nevyžaduje od recipienta vnímanie v komparatívnych rovinách, ale sústredenie sa na herca (zväčša na minimalistickej scéne), na reč každej časti jeho tela a potrebu stotožnenia sa s vlnami, ktoré vysiela.

Má také divadlo v širokom poňatí budúcnosť? Nakoľko má divák záujem hľadať onen šiesty zmysel divadla, t. j. vlastného vnímania hereckého konania (tvár,

³ Tamže, s. 27.

⁴ Katedru scénografie založil na VŠMU v roku 1951 Ladislav Vychodil, o štyri roky pribudlo kostýmové výtvarníctvo (Ludmila Purkyňová). Postupne začali pôsobiť na škole ďalší pedagógovia: Otto Šujan, Jozef Ciller, Tomáš Berka, Ján Zavarský, Stanislava Vaníčková, Helena Bezáková, Milan Čorba, z mladších Peter Čanecký, Aleš Votava a iní



Pohľad na budovu Stanica Žilina-Záriečie. Autor fotografie Dušan Dobiáš. Archív Stanice Žilina-Záriečie – kultúrny uzol.

detaily gest, pohybu). Mnohí inscenátori túto inscenenú skutočnosť dopovedajú či konfrontujú filmovými dokrátkami, digitalizovanými obrazmi, ktoré sú súčasťou interaktivity vonkajšieho sveta, tvorcu a spätnej reakcie na práve zobrazovanú skutočnosť (reakcia na obraz z kamery snímajúcej dianie na scéne, priestoru, v ktorom sa hrá, inštaluje).

Divadelná scénografia sa prispôbila dobe. Tvorcovia dobrovoľne oscilujú medzi rôznymi hracími scénickými a inštaláčnymi priestormi. Od klasických kukátkových väčších i menších rozmerov, cez variabilné štúdiové prostredie, po nedivadelné (opustené stanice, často len jednorazovo použité nefunkčné priestory fabriky, voľné priestranstvá a i.), ktoré vedú k zrušeniu hranice medzi účinkujúcim a divákom. Tvorbu mladých slovenských scénografov možno nájsť vo všetkých z nich. Viacerí sa vyšpecifikovali nielen na základe opakujúcich sa spoluprác s režisérmi a ďalšími členmi inscenačných kolektívov, ale aj podľa priestorov a druhu divadla (opera, činohra, bábkové divadlo a. i.) a iných záujmov, akými sú umelecký styling, módne show, eventy atď.

MALÁ RETROSPEKTÍVA

Slovenskú scénografiu 90. rokov až po dnes nemožno odstrihnúť od predchádzajúceho obdobia akčnej scénografie, spojenej predovšetkým so 70. a 80. rokmi aj preto, že s jej prejavmi sa stretávame podnes. Scénografia sa už v tom čase dostala do interaktívneho vzťahu s hercom, ktorý predmetom na scéne dával v akcii nový význam, oživoval jeho možné (aj viacnásobné) výklady. Tak sa mobiliár, rekvizita, priestorové scénické riešenie (napr. portál, zrkadlová stavba hľadiska na javisku a iné) stávali



Nový priestor Stanice pre súčasné divadlo a tanec (S2). Autor fotografie Dušan Dobiáš. Archív Stanice Žilina-Záriečie – kultúrny uzol.

spolu s hercom najvýraznejšou súčasťou inscenačnej výpovede. Akčná scénografia sa výrazne prejavila v štúdiových divadlách, kde bol kontakt herca s divákom bližší, kde scénografi nemuseli rušiť klasickú hranicu javiska a hľadiska (napríklad pretiahnutím javiska do hľadiska, resp. vytvorenie hracieho priestoru na javisku). A tým boli voľné a variabilné priestory domov kultúry, kde neboli fixné sedadlá, respektíve nové hracie priestory, ktoré vznikali po úprave rôznych klubových priestorov či pivníc. Ojedinelým príkladom zo začiatku 80. rokov bolo dočasné využitie kotolne novostavby prešovského divadla.⁵

Takýto priestor odstraňoval pomyselnú stenu medzi hercom a divákom. Umožňoval tvorcom slobodnejšie sa vyjadrovať, uniknúť z realistického vnímania funkcie scénografie, respektíve jej opisnosti. Stával sa inšpiráciou pre riadenú improvizáciu, ako sme bývali často svedkami na predstaveniach českých štúdiových divadiel. Hra s textom, rekvizitou, kostýmom ponúkala varianty výpovede, rôzne asociácie, súčasťou čoho boli aj významové premeny kostýmu a využívanie nových materiálov.

Ako sme už neraz písali, slovenské divadlo nemalo štúdiové scény (okrem Malej scény SND) a viaceré pokusy premeniť takéto priestory na „repertoárovú“ scénu, ako sa stalo v Čechách, zlyhali z prostých dôvodov. Slovenské divadlo malo nedostatok mladých tvorcov,⁶ a preto bol o nich v tradičných kamenných či zájazdových súboroch veľký záujem. Ak aj vznikali v divadlách pokusy o štúdiové inscenácie/projekty v rámci voľného času tvorcov, zaujímavé nielen objavnou dramaturgiou, prevádz-

⁵ Napríklad nezabudnuteľná inscenácia Šulajovej dramatisácie Ballekovo *Pomocníka* (Divadlo Jonáša Záborského – Štúdio 83, 1979).

⁶ Herecká tvorba sa v 70. a v 80. rokoch dala na Slovensku študovať len na Divadelnej fakulte VŠMU.



Aristofanes: *Oblaky*. Činohra SND Bratislava. Réžia Martin Čičvák. Scéna Tom Ciller. Kostýmy Marija Havran. Premiéra 9. 6. 2012. Emil Horváth (Strepsiades). Autor fotografie Oleg Vojtišek. Archív Slovenského národného divadla.

kový mechanizmus zájazdových divadiel ich tvorcov natoľko vyťažil, že postupne utlmovali tieto aktivity.⁷ Ale napríklad v Martine a Nitre mali mladí tvorcovia možnosť zúčastňovať sa s invenčnými režisérmi i výtvarníkmi na zaujímavých projektoch aj v rámci materských scén. Najpresvedčivejším dôkazom bola väčšia časť produkcie trnavského divadla (od roku 1974).⁸

Základom akčnej scénografie je tímová práca predstaviteľov viacerých inscenačných zložiek. Túto podmienku naplňali všetky umelecké smery nasledujúcich desaťročí (od rôznych druhov avantgárd po rôzne izmy poslednej tretiny 20. storočia a na začiatku tretieho milénia). Máme na mysli nevyhnutnú spoluprácu dramaturga (nielen vo význame postu, ale aj divadelnej zložky inscenačnej výpovede, ktorá sa od 90. rokov pomaly vytráca), režiséra a scénografa (neraz v jednej osobe aj kostýmového výtvarníka) často s rovnakým hereckým základným kolektívom. Hoci slovenská scénografia bola a vlastne je dodnes viazaná na tradičný kukátkový divadelný priestor (tzv. priezorové divadlo), jej najvýraznejší predstavitelia vtedajšej mladej generácie sa formovali v prostredí štúdiových scén. Zo starších napríklad Jozef

⁷ Zásadne mimo Bratislavy, t. j. Slovenského národného divadla a Novej scény.

⁸ Pozri viac PODMAKOVÁ, Dagmar. Slovenské divadlo v netradičných štúdiových priestoroch v 70. a 80. rokoch 20. storočia. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 3, s. 402 – 416. ISSN 0037-699X.



Aristofanes: *Oblaky*. Činohra SND Bratislava. Réžia Martin Čičvák. Scéna Tom Ciller. Kostýmy Marija Havran. Premiéra 9. 6. 2012. Zl'ava Emil Horváth (Strepsiades), Jana Kohútová (Spievajúci oblak), Marián Geišberg (Sokrates). Autor fotografie Oleg Vojtišek. Archív Slovenského národného divadla.

Ciller a Ján Zavarský v Divadle na provázku najmä v spolupráci s režisérom Petrom Scherhauerom, ale aj s inými režisérmi. Neskôr tieto skúsenosti preniesli buď do „domácich“ divadiel, alebo pokračovali aj na projektoch iných súborov. Brnianska výstavná sieň Domu umenia, ktorá mala obdĺžnikový pôdorys, ponúkala voľné scénografické riešenie hereckých akcií. Inscenácie začínali nezriedka už vo vstupnej hale či na schodisku. Najčastejším využívaným stavebným prvkom výpravy boli praktikáble, ktoré neraz slúžili aj ako hľadisko (na nich sedávali diváci), látkové závesy, paravány a bodové reflektory. Čoraz častejšie stieranie hranice javiska a hľadiska, dôraz na interaktivitu hercov z východiskovej stredovej pozície, vyžadujúcich reakcie diváka (viac či menšou agresivitou) sa skrze scénickú a hereckú interpretáciu dramatického textu stávalo miestom slobodnej výpovede v uzavretej spoločnosti. Týmto sa ciele interaktivity v čase akčnej scénografie odlišujú od ponímania interaktivity súčasného divadla. V tom čase mali tvorcovia v krajinách socialistického tábora spoločného nepriateľa, aj cieľ: prostredníctvom divadla (divadelnej výpovede, metafory, scénického prvku) vyjadriť vlastný názor k praktikám „politického“ štátu, túžbu po slobode. Dnes, v čase umeleckej nezávislosti, ide skôr o vnútornú slobodu jednotlivca, návratu ku koreňom života a kultúry.

Nie náhodou práve v Divadle na provázku (dnes Divadlo Husa na provázku) sa oficiálne hlásili k nepravidelnosti divadelného priestoru, dramaturgie, réžie, herec-



Gioacchino Rossini: *Barbier zo Sevilly*. Opera SND Bratislava. Réžia Roman Polák. Scéna Pavel Borák. Kostýmy Peter Čanecký. Premiéra 8. 2. 2013. Záber z inscenácie. Autor fotografie Anton Sládek. Archív Slovenského národného divadla.

tva. Ako píše Peter Scherhauser, pojem „scénografia v nepravidelnom priestore“ zahŕňovala „nepravidelné inscenovanie v priestore; priestor nepravidelného inscenovania; nepravidelný priestor inscenovania; inscenovanie v priestore nepravidelnosti; priestor inscenovania nepravidelnosti.“⁹

Dnes by sme týmto pojmom mohli pomenovať väčšinu produkcií mimo oficiálnych scén. V 90. rokoch vzniklo viacero inscenácií mimo kamenných budov divadla, respektíve pre divadlo určených (napr. šapitó Teatra Tatro). Obnovili sa scénické pásma, výjavy v sakrálnych priestoroch, spojených s biblickými príbehmi, pochôdzkové divadlo, projekty na uliciach (časť Scherhauserovho prešovského projektu „*Kemu ce treba '91*“ či košického projektu jeho žiakov *Bocacius '98*), rôzne typy happeningov. V poslednom desaťročí sme už aj na Slovensku svedkami pravidelných „exteriérových“ inštalácií, performancií, inscenácií vytvorených pre daný priestor. Spomeňme napríklad široké aktivity občianskeho združenia Stanice Žilina-Záriečie, ktoré sa už rozširujú aj mimo upravenej, resp. zrekonštruovanej nepoužívanej budovy stanice. Práve miesto realizácie je súčasťou scénografického riešenia v súčinnosti s výpoveďou. Na začiatku opustenia tradičných sál a „kamenných“ budov stál práve Peter Scherhauser, ktorý so súborom Divadla Jonáša Záborského ukázal možnosti

⁹ SCHERHAUSER, Peter. Od scénografie v nepravidelnom divadelnom priestore k projektu variabilného divadelného komplexu. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, s. 347. ISSN 0037-699X. Práve sem aj podľa Scherhausera možno zaradiť inscenácie, projekty, vytvorené mimo miesta divadla, t. j. pouličné, projekty na tému *CESTY* a iné.



Gioacchino Rossini: *Barbier zo Sevilly*. Opera SND Bratislava. Réžia Roman Polák. Scéna Pavel Borák. Kostýmy Peter Čanecký. Premiéra 8. 2. 2013. V strede Jozef Benci (Bartolo), vľavo Oto Klein (Almaviva). Autor fotografie Anton Sládek. Archív Slovenského národného divadla.

vytvorenia hracích priestorov na chodbe divadla, v jeho zákulisí alebo jednoduchým členením mini príbehov či scénovaním udalostí v menších priestoroch pre pár divákov. Obrátený postup, kde neposúvali dej herci, ale diváci, ktorí sa premiestňovali z kóje do kóje, kde ich čakalo niečo nové, zatiaľ čo herci niekoľkokrát opakovali tú istú scénu pre novú skupinku, pripomínalo oživené výjavy múzea, ale s novým, súčasným výkladom a posolstvom. Pre divadelníkov, zvyknutých na niekoľkotýždňový skúšobný proces, odkryl scénické čítanie či pouličné produkcie, sčasti aj so zapojením verejnosti, kde sa tiež posúval divák, ale už v reálnom priestore a čase spolu s okoloidúcimi nedivákmi, teda nie pred skrytými oživenými „exponátmi“. Takéto produkcie sú neopakovateľné, autentické a závisia od mnohých vonkajších vplyvov (aktuálne politické udalosti, (ne)pripravenosť diváka odčítať posolstvo a jednotlivé znaky inscenátorov/performistov).

Divadelní pamätníci, nielen historici, často zvyknú spomínať na otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti (t. j. v období normalizácie). Keď popri umeleckej šedi vznikli silné divadelné výpovede, ktoré sa nestavali len proti konvenciám popisného realizmu. Rozvíjali obrazotvornosť diváka skrze gesto a zvukovú moduláciu prehovoru nadobúdali staré texty nové významy, neraz viac či menej skrytého politického odboja. V českej divadelnej kultúre zohrávali divadelníci čoraz väčšiu politickú úlohu. Silnou zložkou týchto inscenácií bola práve scénografia. Pripomeňme brniansku inscenáciu *Bratov Karamazovcov* (1981, Divadlo na provázku, réžia Peter Scherhauser, scénografia Ján Zavarský,), postavenú ako rekonštrukciu príbehu. Otvorený priestor sály Domu umenia mesta Brno umožnil vytvoriť prostredie, v ktorom sa začal odohrávať príbeh.



Anna Jablonská: *Pohania*. Činohra SND Bratislava. Réžia Marián Amsler. Scéna a kostýmy Juraj Kuchárek, Martin Kotúček. Premiéra 24. 3. 2012. Záber z inscenácie. Autor fotografie Daniel Veselský. Archív Slovenského národného divadla.

Základný hrací priestor tvorili stoly a stoličky krčmy nízkej cenovej kategórie, kde pred príchodom divákov už pri stoloch sedeli herci v úlohe štamgastov popíjajúcich pivo, ku ktorým sa pridali aj niektorí diváci (väčšina sedela na stoličkách okolo). O chvíľu sa herci i diváci stali aktívnymi účastníkmi hraného policajného zásahu. Svet zvonku zasiahol do každodennej reality. V tomto priestore sa odohrávali aj scény zo súdnej siene, ktoré napríklad so skrinkami, pripomínajúcimi kartotéky archívov bezpečnosti, ako aj pohyblivou podlahou, konfrontovali divákov s normalizačnými praktikami, o ktorých sa vedelo, ale nie každý ich priamo na sebe zažil.¹⁰

Nepravidelná dramaturgia i nepravidelná scénografia ovplyvňovali viacerých mladších tvorcov zo Slovensku. Sústredili sa na nové významové roviny textov, respektíve na viacvrstvosť autorských textov. Postupne vznikli stabilné pracovné tímy scénografov s režisérmi (neraz aj s dramaturgami) najmä na pôde domácich divadiel. Jozef Ciller vytvoril tandem najmä s Ľubomírom Vajdičkom v Martine, neskôr v Bratislave. Ján Zavarský v trnavskom divadle si rozumel s Blahom Uhlárom, s ktorým spolupracovala aj Mária Zubajová, kým s Jurajom Nvotom zas Mona Hafshal. Vo Zvolene to boli Rastislav Bohuš a Andrej Turčan, pričom Bohuš pracoval aj s inými režisérmi, v Nitre Milan Ferenčík s Jozefom Bednárikom, v Košiciach Štefan Hudák so Štefanom Oľhom a Jozefom Pražmárim v amatérskom experimentálnom Malom divadelnom štúdiu. Tomáš Berka na Novej scéne spolupracoval so staršími i mladšími režisérmi v rôznych priestoroch (od veľkej sály cez Štúdio NS po nevidadelný

¹⁰ Pozri aj ZAVARSKÝ, Ján. Nedopovedaná výzva. In *Slovenské divadlo*, roč. 47, 1999, č. 4, s. 334 – 335.



Anna Jablonská: *Pohana*. Činohra SND Bratislava. Réžia Marián Amsler. Scéna a kostýmy Juraj Kuchárek, Martin Kotúček. Premiéra 24. 3. 2012. Zuzana Fialová (Marína). Autor fotografie Daniel Veselský. Archív Slovenského národného divadla.

priestor Domu Československo-sovietskeho priateľstva Darnica na bratislavskom sídlisku Štrkovec, kde z prevádzkových dôvodov jeden čas musel hrať Poetický súbor Novej scény).

Väčšina divadelných sál sa nedala a ani dnes sa nedá uspôbiť na variovanie hracieho a diváckeho priestoru. Preto akčná scénografia nebola univerzálnou, najmä na veľkých javiskách. Scénografi aj v opere čoraz viac pracovali s členením priestoru, novými materiálmi, obraznosťou, využívajúc technické možnosti operných domov (dnešnej Historickej budovy SND, ako aj sála opery a baletu Novej budovy SND). Milan Ferencík po skúsenosti s Bednárikovým videním totálneho divadla cez dôležitú funkciu farby začal vnímať scénografiu operných diel dynamickejšie a funkčne, využívajúc najmä výraznú prácu s farebným svietením. Opera umožnila scénografom horizontálne variovať väčší priestor, prekryvať viaceré významové roviny.

POHĽAD DO SÚČASNOSTI

Od 90. rokov akčná a scénografia ustupuje, ale nevzdáva sa konceptuálneho myslenia. V nových spoločenských súvislostiach zastáva dôležité miesto prázdny priestor (scéna), ikonickosť (znak), farba, herec neraz v úlohe performerera, ktoré vyžadujú (sústrednú) divákovu predstavivosť. Prácu väčšiny slovenských scénografov možno rozpoznať podľa príznačných znakov. Pritom určujúci nie je priestor, ale skôr tímová spolupráca a typ scénického umenia, t. j. inscenácia, performancia, inštalácia, happening, event atď. Aj v posledných dvadsiatich rokoch sa vytvorili staronové, respektíve nové tímy režisérov so scénografmi a kostýmovými výtvarníkmi, už viac-



George Tabori: *Matkina Guráž*. Činohra SND Bratislava. Réžia Martin Čičvák. Scéna Tom Ciller. Kostýmy Marija Havran. Premiéra 8. 12. 2012. Jana Olhová (Matka). Autor fotografie Oleg Vojtíšek. Archív Slovenského národného divadla.

-menej čitateľné, najmä podiel scénografa. Podľa základných prvkov mobiliáru (archetypálne scénické znaky) nielen v tradičnom slovenskom prostredí (stôl, stolička, posteľ, najmä priechodná skriňa, lampa), materiálu (drevo, papier, svetlo, často prenikajúce cez dosky, uschnuté lístie/strom, voda, zrkadlo), ich (pre)svietením, mnohokrát „rozbitím“ scénografickej stavby ako znaku deštrukcie spoločnosti, oslobodenie sa od zaužívaných pravidiel, istého druhu mýtov, ktoré vedie k otvoreniu voľnosti, slobode, dekódujeme napríklad Jozefa Cillera. Pri ohraničenom, časovo sa vyvíjajúcom priestore, využívajúcom dvere, rovné či šikmé (pohyblivé) plošiny, resp. ich spojenie do perspektívy v súčinnosti s jemným farebným svietením priestoru a rekvizít v tradičnom priestore vieme prečítať Jána Zavarského, ktorý ponúka režisérovi myšlienkovú líniu viacvýznamovej výpovede.

V súčasnom divadelnom umení vnímame posun funkcie scénografie od uchopenia priestoru v istom dramaturgicko-režijnom inscenačnom výklade textu, t. j. obrazu a hereckej akcie/interpretácie k scénografii vizuálnej a koncepcnej jednoty. Prejavuje sa minimalizmom scénickej výpravy, na druhej strane spojením navonok nesúrodých prvkov a materiálov. Aronson v 90. rokoch píše, že „svetlo zdôrazňuje skôr juxtapozíciu a kontrast ako organickú jednotu“.¹¹

V divadelných prejavoch prevláda novosť aj vo forme vizualizácie priestoru a prejavu, najmä začlenením digitálnych médií (pasívneho premietania obrazu či vstupom

¹¹ ARONSON, Arnold. Ref. 2, s. 49.



Michal Ditte: *Psota*. Divadlo Pôtoň Bátovce. Réžia Iveta Ditte Jurčová. Scénografia Zuzana Formánková. Videoart Erik Bartoš, Peter Višňovský. Premiéra 24. 2. 2012. Zľava Andrea Sabová (Žena), Marián Viskup (Muž), Henrieta Rabová (Dievča), Marián Andrišek (Chlapec). Autor fotografie Lubo Dobias. Archív Divadla Pôtoň Bátovce.

inscenátorov do deja cez priame snímanie javiskovej akcie a zároveň jeho premietanie – rozvinutý princíp Laterny magiky), a to – k divadlu vizuálnych umení. Nové paradigmy života súčasnej spoločnosti, jej hodnotového rebríčka sa odrážajú v nových inscenačných modeloch dynamiky a rýchlych premien nezávisle od hercovej akcie. Nepremieta sa už len na horizont, ale aj na bočné steny. Obraz televízneho vysielania ako prvok každodennosti sa stáva súčasťou inscenácie (*Psota* Divadlo Pôtoň, 2012). Priamy prenos z výstupov opery zas spoločenskou udalosťou pre solventných klientov, tu v úlohe stále prítomných komparzistov na javisku, ktorí sú súčasťou inscenácie: tzv. priama a sprostredkovaná realita (videoprojekcia *Barbier zo Sevilly*, Opera SND, 2013, scénograf Pavel Borák). V performanciách Slávy Daubnerovej performerka premieta zábery staršieho či simultánne nasnímaného obrazu, ktorými dopĺňa a znásobuje situáciu (napr. *Hamletmachine*, 2007, *M. H. L.*, 2010, obe Divadlo P.A.T, Prievidza). Zvýraznenie premien hodnôt sa na javisku prejavilo aj viacerými funkčnými televíznymi obrazovkami a počítačmi. Nežijeme len v ére prázdnoty, ale aj kontrastov. Bohato vysvietené javisko, časté používanie luminiscenčného svetla, veľkých laserových show a i. inokedy vystrieda hmla, dym, zámerne málo osvetlená scéna. Podľa Aronsona je to čo na javisku nevidíme, možno len tušíme, rovnako dôležité ako to čo vidíme.¹²

Okrem zložitého horizontálneho (neraz i vertikálneho) členenia javiskového priestoru na viacero menších otvorených priestorov (kompozícia pár schodov, po-

¹² Tamže, s. 50.



Michal Ditte: *Psota*. Divadlo Pôtoň Bátovce. Réžia Iveta Ditte Jurčová. Scénografia Zuzana Formánková. Videoart Erik Bartoš, Peter Višňovský. Premiéra 24. 2. 2012. Zľava Daniela Gudabová (Másiarka), Andrea Sabová (Žena), Marián Viskup (Muž), Henrieta Rabová (Dievča), Marián Andrišek (Chlapec). Autor fotografie Ľubo Dobias. Archív Divadla Pôtoň Bátovce.

dest, napríklad *Jej pastorkyňa*, DJZ Prešov, 2007), začali scénografi najmä na veľkých scénach zmenšovať hrací priestor (stláčať z troch strán steny, resp. znižovať výšku). Už M. Ferencčík, neskoršie ďalší (Aleš Votava, Alexandra Grusková, J. Zavarský a i.) využívali bohatosť farieb: módnu kráľovskú modrú až kobaltovú, D. Poláčkovou označovanou za digitálnu modrú,¹³ ako napr. práce A. Votavu (*Tosca*, ND Praha, 2000; *Les*, Divadlo Astorka Korzo '90, 1997; *Búrka*, Činohra SND, 2000 so zakomponovaním labyrintu z hydraulických zdvíhacích stolov), ktorá ako studená farba znásobuje hĺbku priestoru neraz zasvieteného aj na červeno. Alebo jasná teplá červená farba, ktorá priestor skôr splošťuje a zvyrazňuje kontrast s bielou, čiernou, symbol, znak (Gruskovej *Macbeth*, DAB Nitra, 1999), často aj jej rôzne odtiene, napr. v maskách Miloša Karáska (*Impasse*, Divadlo Stoka, 1991) a ďalšie.

Kontrastne k tejto farebnosti pôsobí používanie bielej a čiernej farby, respektíve ich spojenie (napr. *Ivanov* Vladimíra Čápa, SKD Marin 2006, prešovská *Jej pastorkyňa* Anity Szökeovej, *Anna Karenina*, Činohra SND, 2009, *Piargy*, DAB Nitra, 2008 obe Jaroslav Valek). Viacerí scénografi sa prikláňajú k striedmosti farieb (čierna, hnedá, biela, béžová, bledo tyrkysová) až po širšiu farebnú škálu (Tom Ciller, Pavol Andraško, Eva Rácová, Peter Jankú, Jaroslav a Miroslav Daubravovci, Marek G. Šafárik a ďalší).

¹³ POLÁČKOVÁ, Dagmar. ...od praktikábla k digitálnemu obrazu. In *Slovenská scénografia po roku 1989 / Slovak Scenography after Year 1989*. Katalóg k výstave. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 17. ISBN 978-80-89369-08-9.

Nové divadlo postupne vyčlenilo pojem mainstreamu a experimentu, otvorilo tému tzv. nového čítania. Ako zo strany tvorcov (textu/predlohy), tak aj percipientov (vnímateľov, nielen príjemcov/recipientov). Zvýraznilo priestorové videnie s premenlivosťou znaku na farebnej ploche s významnou funkciou svetla (na veľkých javiskách – Zavorského *Plánka*, DAB Nitra, 1996; A. Votava – *Višňový sad*, Činohra SND, 1996; Boris Kudlička *Orfeus a Eurýdika*, Opera SND, 2008). Votava tvoril aj pre malý priestor (napr. GUnaGU), pričom návrh vždy oživil nejakou pútavou maličkosťou: napríklad v *Lese* na pozadí modrého horizontu pri skoro prázdnej scéne vytvoril malé okienko do presvetleného lesa ako svetlo života/nádeje na lepší život, či niečo nedosiahnuteľné alebo nepodstatné. Na druhej strane vidíme aj zveličenie, zvýraznenie obludnosti spoločnosti (v nábytku, kostýmoch), ktoré vo výtvarnom stvárnení osciluje na osi preexponovanosti, pravdivosti a dekódovateľného znaku a môže vyvolať úsmev nad inými kultúrami (Martin Kotůček v inscenácii *Pohania*, Činohra SND, 2012).

Prejavy globalizácie a ekonomickej krízy sa premietajú aj do scénografických prvkov. Scénograf Tom Ciller v hre *Oblaky* starogréckeho dramatika Aristofana (Činohra SND, 2012) aktuálne reagoval na najväčšiu európsku dlhovú krízu v Grécku, ktoré dostalo viackrát ekonomickú pomoc zo spoločného európskeho balíka, keď ako súčasť scény navrhol veľký billboard so sloganom „Myslíte s nami na budúcnosť – Investujte v Grécku“. S písmenami sa ďalej akčne pracovalo, dostávali nové významy.

Nové divadlo sa pomaly vracia k príbehu. Po rokoch ukazovania života, vnímania, poznania, sústredenia sa na prezentáciu (seba)poznania (človeka) prostredníctvom jeho deštruktívneho myslenia/konania, prichádzajú silné témy minulosti i súčasnosti. Ponúkajú výtvarníkom pracovať s kontrastom reality (témy, scénografických prvkov/znakov) a imaginácie s cieľom viacvrstvových kontextov. Jednou z najsilnejších scénografických výpovedí posledného obdobia prostredníctvom symbolu a znaku je riešenie Taboriho hry *Matkina Guráž* (Činohra SND, 2012) ako príklad symbiózy jednoduchosti a sily symbolu/znaku. Tom Ciller na znásobenie hrôzy vzniku, krutosti a následkov nacistickej ideológie využíva tri základné farby: bielu, čiernu a červenú, ktoré spolu s kovovými formami vizualizujú symboly fašistickej ideológie, preliatej krvi, kynoženia národov. Scénograf v strede malej scény vytvoril kruh, v ktorom postupne traja prisluhovači jednej ideológii systematickým vrstvením farieb jemného štrku vytvoria dvojfarebný symbol hákového kríža ako súčasť vlajky nacistického Nemecka, na ktorej sa odohráva ďalší dej. Pedantne vybudovaný znak/symbol matka jedným pádom zničí.

Vrchol chudoby spojený s morálnym a emocionálnym rozpadom rodiny v inscenácii *Psota* (Divadlo Pôtoň Bátovce, 2012) scénografka Zuzana Formanová vyriešila stenou z množstva starých chladničiek, kde každá z nich má svoju funkciu. Sploštený priestor za ich dverami je plne funkčný (televízor – prejav každodennosti/konzumu, sprcha, spálňa rodičov a detí, pripomínajúci ležadlá vo vozni, skrinka na odkladanie zásob atď.). Minimálny životný priestor ako znak chudoby, hoci posolstvo tejto inscenácie, ktorá vznikla na základe sociologických výskumov, má širšie presahy.

V roku 2009 pripravil Divadelný ústav výstavu o slovenskej scénografii a divadelnom plagáte *Šiesty zmysel divadla / Slovenská scénografia a divadelný plagát po roku 1989*. Názov „šiesty zmysel“, lákal predstavivosťou, novým poznaním, dozvedieť sa viac ako ponúka ostatných päť zmyslov. Pivničným priestorom Esterházyho paláca Slovenskej národnej galérie v Bratislave chýbalo svetlo v zmysle symbolu, otvára-

nia sa. Umelé osvetlenie, v posledných častiach expozície slabšie, prispôbené na pozeranie videí, látkové moderné sploštené kreslá pri zemi, určené vari len pre tých mladších, nemohúcnosť staršej panej pri korekcii nastavenia zvuku videa/inštalácií scénografov a kostýmových výtvarníkov o sebe/svojej práci, sa bez návštevníkov, rečí usporiadateľov a fotoaparátov javilo ako víťazstvo formy nad obsahom. Inštalácia bizarného obrazu slovenskej scénografie za uplynulých dvadsať rokov zjednodušila ich prácu v zrkadle súčasného divadelného umenia.

AN INTRODUCTION TO THE TRANSFORMATION OF SLOVAK STAGE DESIGN

Dagmar PODMAKOVÁ

The paper is an introduction to the metamorphosis of Slovak stage design from the 1970s up until the present. The author focuses on the expansion of conventional theatre space in the Slovak context (auditorium/stage) by new acting locations (the street, the square, a railway station, i.e. site-specific locations) and other changes related to modernism, post-modernism and transculturalism in the arts/ the theatre. Today, stage design reflects the feelings and a flurry of emotions of an individual and of the society. It makes use of the state-of-the-art technology not only to finish off a message but also to disintegrate an idea, a plot and to act as a counterpoint to the word or the theme. On the one hand, it is dynamic and polyfunctional, on the other, it is static and semiotic. New theatre forms reflect the time we live. The story has disappeared from the theatre and it has been replaced by the images, emotions of an actor/performer, thus representing his/their (self)knowledge. Oftentimes, the stage designer is within the performer who lives the time together with "his/her" audience.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0619-10.