

Vladimír Čáp, polyglot scénografie hudobného divadla

Pavol Smolík

K slovenskej divadelníckej elite nesporne patrí scénický a kostýmový výtvarník **Vladimír Čáp** (1959 – 2007). Hoci od jeho smrti uplynulo už šesťnásť rokov, doposiaľ neexistuje súbornejšia štúdia, ktorá by sa zaoberala jeho životom a tvorbou. Ak sa v tomto texte pokúsime tomuto tvorcovi venovať, bude to len čiastkové pokrytie spomenutého dlhu – čiastkové kvôli malému rozsahu tohto príspevku a veľkému rozsahu Čárovej tvorby.¹

Výtvarný rukopis Vladimíra Čápa sa dá neraz ľahšie prečítať z jeho návrhov dekorácií a kostýmov, než z ich realizácií. Hoci jeho výtvarný prejav bol akoby náznakový a výkresy k jeho inscenáciám vyzerajú skôr ako skice, ich výtvarný jazyk prezrádza „čáповský“ naturel. Avšak Čárove scénografie, teda realizácie návrhov, sú veľmi rôznorodé, a to neraz do takej miery, že by sme len ťažko za nimi identifikovali toho istého výtvarníka. Znamená to azda, že Čáp nemal svoj osobitý štýl?

Aby sme túto otázku zodpovedali, musíme si spomenúť, akou bol Vladimír Čáp osobnosťou. Už z letného prečítania jeho životopisu je zrejmé, že mal solídne vzdelanie i rozhľad. Študoval aj v zahraničí. Je jasné, že poznal široké spektrum tvorby iných výtvarníkov: k tomuto poznaniu musel dospieť minimálne pri početných výstavách a súťažiach, na ktorých sa, neraz víťazne, zúčastnil.

Pre pochopenie jeho tvorby je dôležité poznať aj Čápovu povahu. V jeho práci sa snúbil ostrý analytický prístup s vybrúseným estetickým cítením, potreba verejne sa podeliť so svojím názorom žila uňho vo zvláštnej symbióze s osobnou plachosťou. Bol, ako mnoho umelcov, extrovertným introvertom – temperamentný i uzavretý, vyhľadávajúci spoločnosť i chrániaci si svoje súkromie.

V týchto vlastnostiach sa skrýva aj jadro Čárovej tvorby. Pracoval totiž ako interpret, ktorý nechcel byť viditeľný. Celkom sa dokázal „ukryť v diele“. Jeho rukopisom bolo čo najdokonalejšie spoznanie inscenovaného diela, analýza jeho zmyslu, pochopenie jeho estetiky, vstrebanie jeho atmosféry, a napokon jeho precízna inscenačná interpretácia na scéne. Keďže tvorba rôznych dramatikov a skladateľov je tak veľmi rozmanitá a keďže sa Čáp venoval rôznym divadelným druhom a žánrom v početných divadlách a s rôznymi režisérmi – nuž aj jeho rukopis nesie znaky veľkej rôznorodosti. Čáp sa zanovito usiloval zistiť, aké dané dielo v skutočnosti **JE**. Preto sa jeho rukopis spolu s ním samým akoby

„strácal“ o to viac, o čo viac sa mu podarilo vnútorne splynúť s inscenovaným dielom. Koniec koncov, keď sa to napíše takto, je to vlastne celkom logické.

Vladimír Čáp sa ku každej svojej inscenácii „preradoval“ i „pretrápil“. Jeho výkriky *heuréka* za spoločným pracovným stolom s ostatnými inscenátormi sa občas končili mrzutým konštatovaním „... mali sme to urobiť úplne inak“, ktoré dokázal režisérovi povedať skôr, než sa skončil aplauz po premiére. Dialektikou tvorivej radosti s tvorivým trápením sa uňho nevytvárala rezignácia, nevedla ho k vyhoreniu, ale naopak, ťažil z nej vždy nové a nové poučenia a inšpirácie. Trápil sa kvôli svojej prísnej sebakritickosti: čomu sa ako nápadu potešil, čo by rád prezentoval, to mu intelekt neraz *zakázal*. Vladimír Čáp bol cenzorom-džentlmenom. Cenzuroval sám seba.

Čáпов rukopis priam volal, že toto nie je Čáp, toto je Shakespeare, Verdi, Ibsen, Donizetti... Najpríznačnejším znakom Čáповej tvorby bolo absolútne nasadenie jeho intelektu, vkusu a schopnosti „objektívizovať“ dielo na scéne (od slov *objekty* i *objektívne*) – a na druhej strane jeho vedomé potláčanie seba samého do úzadia.²

Pre text, ktorý tu predkladáme, sme si museli zvoliť tematické obmedzenie, keďže inak by sme na takom malom priestore poňali Čáповu prácu príliš povrchné.

Venovať sa budeme inscenáciám opier: *Falstaff* (G. Verdi; premiéra 23. apríla 1999), *Hamlet* (A. Thomas; premiéra 5. októbra 2000), *Don Giovanni* (W. A. Mozart; premiéra 25. mája 2001), *Zlatý kohútik* (N. R. Korsakov; premiéra 18. mája 2002) a *Popoluška* (G. Rossini; premiéra 7. marca 2003).

V nadväznosti na to, čo sme o Čáповej poetike uviedli vyššie, vynasnažíme sa poukázať na skutočnosť, že u Čápa priniesla každá nová inscenácia nový spôsob prístupu. Akoby mu každé dielo diktovalo zmenu intelektuálnej a estetickej paradigmy. V tomto zmysle aj budeme k jednotlivým inscenáciám pristupovať: každá z nich predstavuje iný scénografický princíp.

Giuseppe Verdi: Falstaff

„[...] Pravda, nejaké ‚minusové body‘ môžu pribudnúť, ak režisér pochopí dielo ako buffonádu a výtvarníci scény a kostýmov neutrafia či preženú nadsádzku do karikatúry a fraškovitosti. Toto však našťastie nie je prípad najnovšej bratislavskej inscenácie, ktorej uvedenie je po *Pelleasovi* [...] a *Mefistofelovi* tretím úspechom dramaturgie opery SND v tomto desaťročí. Základom priaznivého dojmu je už scénické riešenie výtvarníka, ktoré po rokoch sa vracia k maľovanému zadnému horizontu, pred ktorým stojí na točni konštrukcia striedavo nás prenášajúca do krčmy *U podväzku na windsorskú ulicu*, do *Fordovho domu* či *nočného parku*. Oproti tiež viacpriestorovej *Vychodilovej* konštrukcii z *Leoncavallových* *Komediantov* alebo v porovnaní s *chladno-vyblýskanými* scénografiami *M. Ferenčíka* pôsobí toto riešenie *teplou ľudsky* [...] (*S nadsádzkou*) výtvarník scény *narába veľmi opatrne* [...].“⁴³

„[...] Režisér [...] pochopil *Falstaffa* vychádzajúc zo záverečného zboru, v ktorom hlavné postavy, *vystúpia*‘ zo svojich masiek a s chuťou sa samy nad sebou zasmejú. Tento moment historizujúceho efektu opodstatňuje predchádzajúce *pestvá, šantenie, intrigy, hlúposti* zasadené tak trochu do rozprávkového, ale aj historizujúceho rámca. Funkčná a dynamická scéna Vladimíra Čápa obsahuje tak prvý, ako aj druhý

rámec a pôsobí svojou imitáciou anglickej architektúry Shakespearových čias, ale aj svojou divadelnosťou [...].⁴⁴

K týmto postrehom recenzentov pridávame vlastný komentár o Čáповom prístupe k Verdiho *Falstaffovi*, v ktorom sa pokúsime nahliadnuť do jeho úvah o koncepcii inscenácie:

Princíp I:

Falstaff ako „dvojhlasná fúga“

Priestorové riešenie inscenácie vychádza z praktickej potreby kreovať päť rôznych priestorov: krčmu, kde sa schádza sir John Falstaff so svojimi priateľmi, izbu u Fordovcov, záhradu, priestor za krčmou a les. Výtvarník prichádza s klasickým riešením pôdorysu budovaného ako štyri deväťdesiatstupňové výseky kruhu. Piaty priestor (les) vznikne potom úpravou scény za krčmou. Scéna je obopätá kruhovým horizontom s malbou lesa: scénograf tak vytvára hermeticky uzavreté univerzum, ktoré robí dej substancijnejším, koncentrovanejším. Keďže príbeh predpokladá interiéry aj exteriéry, scéna predstavuje časti budov s vonkajšími i vnútornými priestormi. Už na prvý pohľad tu nie je ambícia vystúpiť z doby, v ktorej sa dej odohráva, do pozície významového posunu či nadčasového zovšeobecnenia. To isté sa týka kostýmov.⁵ Teda hráme v období renesancie, v meste Windsor.

Áká je konkrétna podoba a *filozofia* tohto scénografického riešenia? Princíp scénografie vytvára dve polroviny, na každej stojí samostatná stavba-dom; medzi oboma budovami je priestor znázorňujúci exteriéry (park, ulica, ulička). Prvá budova v sebe skrýva interiér krčmy, ktorá je de facto domovom domýšľavého rytiera sira Johna Falstaffa a jeho kumpánov. Priestor javí známky veľkorysosti, či dokonca akéhosi prepychu (Falstaffovo monumentálne kreslo, masívny stôl, veľkoryso koncipované schodisko vedúce k odpočívadlu na druhom poschodí, dávajúcom tušiť ďalšie izby kdesi vzadu hore). Súčasťou interiéru je kozub a veľké zrkadlo na stene, ktoré priestor násobí. Všetko je poznačené dotykom času, ale najmä spôsobom života pánskej spoločnosti, ktorá si tu bez ustania pripája na zlaté zašlé rytierske časy. A zašlé sú tiež reálie: napriek veľkorysému riešeniu priestoru je tento v detailoch atomizovaný na množstvo nesúrodého neporiadku s kopou rozmanitých predmetov (ktoré si už čosi pamätajú...) a dynamického napätia zakódovaného v priestore (ten má *dušu stodoly* predstierajúcej, že je *sieňou*). Atomizácia a rozpor: to sú aj hlavné charakteristiky komunikácie medzi postavami, ktoré tu žijú, ale hlavne Verdiho hudby, pozostávajúcej z nervózneho akcentovania, náhlych metrorytmických zmien, melodických útržkov, ktoré sa (podobne ako Falstaffova krčma) len hrajú na vznešené (priestory/kantilény), večne *narádzajúc* na repliky iných. Občas sa Falstaffovi dostane rozsiahlejšieho vokálneho priestoru, v ktorom sa prezentuje jeho osvietená sebastrednosť, ale do tohto sliepňajúceho svetla opäť a opäť začnú dobiedzať zvolania *hmyzu/ludskej hávede* parazitujúcej okolo Falstaffa. To je prvý nástup „témy“ (*dux*) našej dvojhlasnej divadelnej *fúgy*: sebastrednosť a anarchia.

Druhou „témou“ je interiér fordovského domu, ktorý vytvára ku krčme kontrast: obraz poriadku a harmónie, zmnožený a prevzdušnený veľkou zrkadliacou plochou nad hracím priestorom. Je to svet deklarovaného malomeštiackeho purizmu, v ktorom však vládnu ústrky a intrigy. Tu je už aj hudobný jazyk „konsolidovanejší“, aj v ňom je viac *poriadku*. Priestor svojou *akurátnosťou* zodpovedá *akurátnosti* kantilén cti(ne)hodnej meštianskej spoločnosti. Napriek tomu aj tu ostáva dost príležitostí na nesúrodé (a pritom hudobne mimoriadne rafinované!), „skákanie si do reči“ medzi postavami navzájom. (Toto je, okrem

iných postáv, domov pôvabnej Nannetty.) Netreba veľa dômyselnosti na to, aby sme dešifrovali, že povaha témy je rovnaká ako u Falstaffa: sebastrednosť. Falstaffova spoločnosť je však už v stave (historického) rozkladu, čo na tej druhej, fordovskej, meštiackej, ešte nie je aktuálne. U Fordovcov doma teda máme *comes*: druhý, v čase posunutý nástup *ústrednej témy tejto inscenačnej fúgy*. Oba priestory tematicky spája mravná degradácia, ktorá v nich vládne.

Do exteriérov (medzi domami, na zadnom dvore krčmy, v lese) sa téma z oboch interiérov prenáša a rozvádza v početných *strettách*. Osobitou záležitosťou sú epizódy „v inej tónine“, pri ktorých sa stretáva čistá láska Nannetty s Fentonom, vytvárajúca kontrastné pozadie k vzťahovej špine vládnucej medzi inými postavami. Priestorom týchto čistých stretnutí mladého páru je exteriér s čistým vzduchom: pretože dusné interiéry sú vyhradené sporom a ústrkom.

Exteriéry (priestory medzi budovami) však nevytvárajú len neutrálny azyl pre mladých zaľúbencov, ale aj miesto pravdy: teda uličku Falstaffovej hanby, ktorá sa začína jeho sebareflexiou nad hladinou v sude za krčmou (v Čápovom ponímaní tretie opakovanie zrkadliacej sa plochy odkrývajúcej pravdu), kam ho potupne vyhodili – až po završenie tejto hanby v exteriéri lesa.

Mimochodom: spomínané Čápovo *univerzum*, ohraničené kruhovým horizontom s malbou hustého lesa, nie je len estetické a romantické, ale je aj (najmä) obrazom živočíšnosti prapodivnej windsorskej spoločnosti.

„Zapletanie“ kontrapunktických *hlasov dvojhlasnej scénografickej fúgy* sa variuje a vyvíja v početných pootočeníach scény, plnej prieichodov pre postavy z priestoru do priestoru (variabilita komunikácie v priestore ako motor rozvíjania kontrapunktických scénických vzťahov). Tento princíp dej dynamizuje, pretože zdôrazňuje spätosť scénografického pohybu s vývojom príbehu.



Obr. 1: Falstaff – dve proti sebe postavené „hemisféry“ scény (ako „dux“ a „comes“)



Obr. 2: *Falstaff* – pohľad do vnútra krčmy („dux“)



Obr. 3: *Falstaff* – pohľad do vnútra domu Fordovcov („comes“)

Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni

„[...] Čápova scéna je znázornením životného bludiska. Labyrintu bez začiatku a konca. Zároveň je peklom i vyhňou vášne. Hrací priestor obkľučuje červená stena s množstvom dverí. Pri každých dverách svieti lampášik. Scéna evokuje ulicu, chodbu v zámku, ale aj rad izbičiek v nevestinci či tajomné komnaty na hrade rytiera Modrofúza. Pred záverom sa scéna otvorením všetkých dverí zmení na cintorín. [...] Dej sa odohráva v jednom, a predsa vždy inom prostredí.“¹⁶

„Scénickú podobu tohto zámku-hotela zrealizoval na javisku SND invenčný výtvarník Vladimír Čáp. Navrhol efektný výtvarný priestor, ktorý vyráža divákovi dych hĺbkou a mnohoúčelovosťou.“⁷

„Scéne Vladimíra Čápa dominuje červená farba. Všetky výstupy sa odohrávajú na základnom scénickom pôdoryse. [...] Scéna zobrazuje chodbu vo verejnom dome s pohľadom na dvere do jednotlivých izieb. Tento rámeček treba však chápať iba abstraktne, nie v doslovnej interpretácii. Chodba však nie je rovná. Predstavuje zákrutu, ktorú možno chápať viac než ako dynamizujúci prvok inscenácie ako symbol toho, že nič nie je v tomto príbehu celkom jednoznačné a nič sa nevyvíja priamočiari.“⁸

Pridávame zopár našich poznámok o Čáповom výklade *Dona Giovanniho*:

Princíp II:

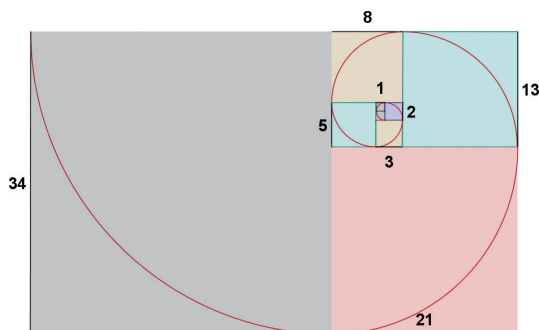
Don Giovanni, Fibonacciho postupnosť⁹ – a trochu psychoanalýzy

Červený priestor s mnohými dverami. Interiéry izbičiek, v ktorých bývajú ženské postavy tohto príbehu. Červené lampičky. A Don Giovanni. Jasný nevestinec bijúci do očí od samotného začiatku predstavenia. Dobré. Hráme o Donovi Giovannim, pre ktorého je svet (alebo aspoň jeho polovica) nevestincom. Nie je však zjednodušujúce nazerať takto prvoplánovo na dielo s takou spleťou famózných významových nuáns, akým Mozartov *Don Giovanni* zjavne je? Že by sa za prvotným dojmom zo scénografie skrývalo predsa len čosi viac, či dokonca niečo iné, než čo kulisy k tejto inscenácii v prvom pláne *predstierajú*?

Pozrime sa na priestor, ktorý nám Čáp ponúka, detailnejšie. Celá opera sa odohráva bez veľkej scénickej premeny, na jednej chodbe. Dekorácia má podobný tvar, ako keby sme sa pozerali do ulity slimáka ležiaceho na boku s otvorom ulity na ľavej strane a bruškom domčeka vpravo. Na stene otvoru naľavo vidíme mnoho dverí zoradených spredu dozadu, zmenšujúcich sa vo výtvarnej perspektíve (čím scénografia získava dojem hĺbky) – a napokon sa zatáčajúcich doprava a strácajúcich sa za zákrutou „slimáka“ kdesi v brušku ulity vzadu vpravo. Na brušku ulity napravo vpredu je veľké zrkadlo.

Tento slimák tvarovo pripomína Fibonacciho krivku – teda grafické zobrazenie matematického výpočtu zlatého rezu.¹⁰

Zlatý rez je dôležitý nielen v umení, ale v nespočetných variantoch sa objavuje ako *norma prírodných javov*, ale aj *procesov* na Zemi či vo vesmíre. Prvok univerza (pozri vyššie zmienku o kruhovom horizonte vo *Falstaffovi*) sa teda v inej súvislosti objavuje aj tu.



Obr. 4: Fibonacciho postupnosť¹¹

Slimák¹² na scéne vytvára dojem, že krivka naznačená líniou zmenšujúcich sa dverí strácajúcich sa za zákrutou akoby sa zavinovala niekam ďalej, dovnútra, do miniatúrneho nekonečna – lebo v tom spočíva kúzlo Fibonacciovej krivky, že ona sa zavíja sama do seba v nikdy sa nekončiacom procese.

Z takéhoto zorného uhla dostáva základná línia Čárovej dekorácie nielen priam akademickú proporcionalitu diktovanú princípom zlatého rezu, ale aj zvláštnu filozofickú nadstavbu: veď *zachádzať príliš ďaleko za zatáčku* známeho, obvyklého, dovoleného, rozumného môže napokon znamenať nekonečnú púť do klaustrofobicky sa zmenšujúceho inferna. Teda do bezodnej diery. Mimochodom: koľkokrát v živote už Giovanni za túto zatáčku zašiel? A ako ďaleko? Podrobný záznam má o tom jeho sluha Leporello v tučnom registri Giovanniho smilstiev. Nie náhodou práve z tejto zákruty vychádza aj Komtúrova socha, čím sa oná krivka definitívne inscenačne definuje ako záhrobie!



Obr. 5: *Don Giovanni* – scénografia v tvare Fibonacciovej „slimáka“

Ale poďme na chvíľu k ďalším prvkom dekorácie. Čáp pri niektorých scénach vyváža jednotlivé izby smerom do stredu priestoru, takže už nevidíme len ich dvere zvonka, ale môžeme nahliadnuť aj do ich interiéru. V prípade komôrky Donny Anny, ktorú Giovanni sexuálne napadne, na čo jej okamžite pribehne na pomoc otec, nás vlastne scénograf freudovským spôsobom pozýva do Anninej detskej izby (Donna Anna je snúbenicou Dona Ottavia, čo by mohlo znamenať, že je ešte panna). Ale podobným zoomom *berie na detail* aj izbu (dušu, psychiku) Donny Elvíry, ženy frustrovanej Giovanniho (ne)láskou. Inscenačnými prostriedkami sa však *analyzuje* aj na inom mieste scény: konkrétne napravo, na *ovále slimákovho brucha*, v útrobach ktorého (ako tušíme zo zmenšovania sa a skrúcania tunela z ľavej časti scény smerom doprava) pokračuje inferno nikdy sa nekončiaceho fibonacciovského krúživého pádu do čiernej diery priestorového víru. Don Giovanni teda môže inferno tušiť priamo za stenou vlastnej obývačky, ktorú si zriadil na „chodbe-svet“. A veru sa mu

na tejto stene cez zrkadliacu plochu aj viackrát zjavuje jeho alter ego („tu skončíš, ak budeš žiť ako doteraz“). Brucho slimáka sa inokedy zase otvára a vystupuje z neho divadielko na divadle s roztomilým obrazom Zerlininej svadby s Masettom, ktorý však pre Giovanniho znamená akúsi *demoverziu* cudzieho šťastného manželského zväzku, a teda satanské žeravé pokušenie Zerlinu sprziť a v Masettovi tým zahubiť dušu. Nuž a napokon: nie náhodou končí Giovanni v *bruchu slimáka*, teda prepadáva sa do inferna, nie však dramatickým letom cez hĺbku otvoru v ľavej časti scény, ale skrátanou cestou – dverami do sprchy na psychiatrii, ktoré sa náhle a celkom prozaicky otvoria na bruchu slimáka; po chvíli už osprchovaného Giovanniho so schladeným libidom odvádzajú zriadenici kamsi na smetisko ľudských osudov. Toto *náhle preladenie* z morálnej do psychiatrickej roviny je iste zaujímavé. Otázkou ostáva, či sa Giovanni napokon zbláznil pod tlakom svojich zločinov, alebo či ho inscenátori čiastočne „rehabilitovali“, keď z neho urobili maniaka, ktorý sa neovláda. Divadlu však svedčí, keď je koniec tak trochu otázný, otvorený!



Obr. 6: *Don Giovanni* – výsuvné interiéry (otváranie „13. komnát“ jednotlivých postáv)

Ambroise Thomas: Hamlet

„[...] Hudba opery je melodická, aj keď neobsahuje melódie, ktoré by sme si pospevovali, je vedená skôr v pochmúrnej nálade, čím korešponduje s atmosférou príbehu. Na tejto tónine, hrajú aj všetci inscenátori počnúc umierneným hudobným nastudovaním dirigenta [...] cez vnútrajšok rímskeho Pantheonu [...] pripomínajúceho [...] uzavretosť a dusnotu prostredia [...].“¹³

„Režisér [...] sa s výtvarníkom Vladimírom Čápom zhodli na nadčasovom poňatí témy, na zdôraznení motívu pomsty a skoncentrovaní akcií do uzavretého priestoru. Nepodľahli návnadám grand opery, naopak, pod sférickou klenbou rozohrávali

skôr zvnútornenú drámu postáv. Nejednen nápad bol pozoruhodný: predovšetkým pantomíma vyjadrená nadrozmernými bábkami, práca so svetlom, farbami, niektorými symbolmi.“¹⁴

„Inscenátori sa sústredili na hľadanie dvoch intervalov. Prvý je medzi Thomasovým a Shakespearovým chápaním tragického dánskeho princa. Druhý jestvuje medzi tvarom Thomasovej opery a dnešným vnímateľom. Na priesečníku týchto dvoch chápaní posolstva operného Hamleta sa zrodil inscenačný tvar, ktorý má črty výpravnosti francúzskej opery 19. storočia, ale zároveň ju prostredníctvom aktualizácie približuje dnešnému divákovi, prináša inscenačné prvky komplementárne s Thomasovou opernou poetikou, ale zároveň má ambíciu dostať sa do blízkosti Shakespeara.“¹⁵

Pridávame pár postrehov k práci Vladimíra Čápa:

Princíp III:

Hamlet na priesectí dvoch ikonických drám

alebo

Shakesperakles

Na úvod tejto reflexie o inscenácii Thomasovej opery treba povedať, že jej libreto má, tak ako väčšina libriet romantických opier na veľké literárne témy, veľmi málo spoločné s predlohou. Na filozofickú nadstavbu predlohy sa rezignuje, pretože treba zachovať dej. A viac miesta už neostáva, pretože spievané slovo sa interpretuje podstatne pomalšie, než hovorené. Bohatstvo psychologických a vzťahových rovín Shakespearovho textu je tu nahradené skôr jednoduchými posunmi v deji, doplnenými o scény, kde sa dej zastaví, zotrvajúc načas v istej emócii postáv. To, o čo je v librete ochudobnená predloha, sa však vyvažuje bohatstvom hudobného vyjadrenia vo väzbe na mimohudobné významy. Treba povedať, že aj libretisti prišli s originálnym a zaujímavým nápadom: Hamleta podstatne viac naviazali na postavu jeho matky Gertrúdy, než to bolo u Shakespeara.

Podme k princípu, ktorý si pre stváranie scénického priestoru zvolil Vladimír Čáp. Celkom zjavne vychádzal z estetiky alžbetínskeho divadla, ktoré kládlo dôraz na postavu a ich vzťahy a neinklinovalo k realistickej popisnej scénografii.

Okrem toho Hamlet Ambroisa Thomasa s jeho romantickou expresívnosťou viedol Čápa po troch paralelných ideových líniiach. Po prvé: potreboval vyjadriť determinujúcu súvislosť moci, sexuality a smrti. Po druhé: zjavne cítil potrebu nejako reagovať na patetickú hudobnodramatickú dikciu tohto diela a tento pátos zobrazit' aj vizuálne ako čosi monumentálne. A po tretie: chcel sa venovať vzťahu Hamleta k jeho matke, vrahyni svojho muža, Hamletovho otca, a v jednej osobe súložnice jeho brata, Hamletovho strýka, ktorej desivý obraz čoraz viac okupuje celú Hamletovu myseľ.

Predsavzatie vytvorit' alžbetínsky voľný scénický priestor si vyžadovalo úsporné riešenia. Prvú otázku, vzťah moci, sexuality a smrti, navrhol Čáp vyriešit' vyrobením prostého trónu, ktorý bol aj krvismilným lôžkom, ale tiež márami. Tento objekt sa mohol pohybovať po celom javisku na jednoduchom podvozku, čím bola zabezpečená variabilita v jeho využívaní.

Ťažšie to bolo s druhou úlohou: vytvorit' priestorový kontext, ktorý by zodpovedal závažnosti a univerzálnosti témy, ale ktorý by aj podporoval veľkolepý hudobný reliéf veľkej francúzskej opery. Pritom tu však stále ostávala potreba nechať hrací

priestor pomerne voľný. Tu Čáp prejavil skvelú intuíciu i analytickú schopnosť: javisko ohradil kruhovým horizontom (ako vo Falstaffovi) – a v skreslenej perspektíve, akoby pri pohľade zdola, naň namaľoval steny akoby v interiéri Panteónu, pričom cez „otvor v strop“ prúdilo do priestoru svetlo. Tým vyslal jasný znak o nadčasovosti a všeplatnosti témy: obraz Panteónu vytvoril špecifické univerzum, vo vnútri ktorého sa každá postava dala chápať ako symbol človečenstva – keďže Panteón je zároveň majetkom celého ľudstva i odrazom jeho pohľadu na svet! A, áno, podobne ako v *Donovi Giovannim* prichádzali podnety z *druhého sveta* cez ulitu scény-slimáka, tu do vznešeného priestoru vo vnútri Panteónu tajomne vstupoval mŕtvy kráľ cez otvory v horizonte („múr“ Panteónu) vysoko nad javiskom, ale vynáral sa aj spod zeme.

A napokon stála pred Čápom ďalšia úloha: postupne vizualizovať až oidipovský Hamletov problém s matkou.¹⁶ Ako scénograf ho pocítil vo vývoji a v proporcií: scéna je na začiatku opery prázdna (okrem kruhového horizontu a trónu-postele-már), ale postupne tu začne narastať jednoduchá kovová konštrukcia (stvárajúca napríklad hradby). Na tej postupne pribúdajú zlaté fragmenty (rôzne tvarované profily), sprvu identifikovateľné len ako náznaky exkluzívnych priestorov v interiéroch hradu (napríklad v scéne s hercami či s baletom), avšak napokon si divák uvedomí, že po celý čas sa pred jeho očami vlastne skladá obrovská busta Hamletovej matky. Scénická dekorácia, v ktorej a ktorou sa tento príbeh končí, narastá a identifikuje sa na javisku (rozumej v Hamletovej hlave?) ako obrovský nádor čoraz neznesiteľnejšieho pomyslenia na matku. Z tejto Gertrúdinej busty skočí ako z útesu do vody zúfalá Ofélia, pred ňou a na nej pomrú takmer všetci hrdinovia tohto príbehu.

V každom prípade nám Ambroise Thomas ponúka obraz Hamleta silne stotožnený s Oidipom trpiacim vo vzťahu s matkou. Shakespeare a Sofokles sa stretli v zvláštnej fúzii, na ktorú Čáp originálne zareagoval.



Obr. 7: *Hamlet* – Panteón s náznakom stavby (konštrukcia k budúcej soche Gertrúdy)



Obr. 8: Postavy pred osudovou sochou Gertrúdy

Nikolaj Rimskij-Korsakov: Zlatý kohútik

„[...] Režisér [...] pochopil posolstvo Zlatého kohútika ako nadčasové – a vo svojom výklade akcentoval predovšetkým dve polohy: neschopnosť politikov vrátane najvyšších riešiť bežné i mimoriadne problémy [...], druhý moment sa týka vzťahu moci a erotiky. [...] Obe významové polohy – spoločensko-kritická a eroticko-mocenská – mieria k dnešku, hoci v inscenácii nemajú charakter divadelnej aktualizácie smerujúcej do dnešných čias. Dynamické napätie do inscenácie vnáša abstraktne koncipovaná scéna Vladimíra Čápa [...].“¹⁷

„[...] Rozštípenie postáv na spevákov stojacich na kraji javiska a tanečníkov stvárnujúcich dej použil (inscenačný tím) tak, ako to bolo prvý raz u Ďagilevovcov v Paríži roku 1914. [...] Šesť zboristov a jeden sólista predstavujú postavu (kohúta) na javisku, hlas Jany Valáškovvej efektne zaznieva spoza scény. [...] Výklad [...] na záver exponuje svoju pointu – Astrológ a cárovná sú jeden a ten istý človek. Uhol pohľadu je originálny. [...] Viaceré symboly sú trefné – stôl s mapou Ruska, kde cár spriada svoje bojové plány, je vzápätí jeho milovanou posteľou.“¹⁸

„[...] V dejinách hudby stojí Rimskij-Korsakov na samej hranici medzi romantizmom a modernou. [...] Práve v Zlatom kohútikovi však [...] smeruje celkom zreteľne k tomu, čo sa neskôr etabluje ako hudobná a hudobnodramatická moderna. [...] Aspekt modernosti v hudbe Zlatého kohútika súvisí s [...] epickými rysmi diela: je ním estetická dištancia, akýsi filter, ktorý skladateľ inštaluje medzi príbehom a divákom. Najmä hudobná charakteristika cára a jeho dvoranov je taká prehnaná, taká karikujúca, že tieto postavy a ich starosti nemôžeme vnímať inak ako z ironického odstupu. [...] Tak Rimskij-Korsakov prechádza od iluzívnej estetiky zázračného k ironickému rozrušovaniu ilúzie, k vedomému a neskrývanému predvádzaniu fikcie, k hravému zamieňaniu zdania a skutočnosti.“¹⁹

Princíp IV:**Zlatý kohútik – moc, fantómové bolesti a paranoja**

Korsakovovu operu *Zlatý kohútik* spolu s takými dielami ako povedzme Dvořákova *Rusalka* alebo Mozartova *Čarovná flauta* zaraďujú divadlá neraz do dramaturgickej ponuky pre deti. Nedá sa povedať, že je to jednoznačná chyba, ale pravdou ostáva, že všetky spomenuté diela v podstate nie sú rozprávkami – pretože v nich ide o niečo iné (viac?), než o rozprávku.

O literárnej predlohe *Zlatého kohútika* píše Vladimír Zvara toto:

„Puškinova báseň o zlatom kohútikovi je krásnym príkladom toho, ako tento veľký básnik dokázal vo svojej tvorbe zjednotiť krásu a rafinovanosť umeleckého tvaru s aktuálnou politickou výpoveďou. Roku 1834, tri roky pred svojou tragickou smrťou, napísal on, zarytý odporca cárskeho samoderžavia, ktorý sám tak nešťastne uviazol v pavučine nenávidenej dvorskej spoločnosti, len zdanlivo prosté verše o cárovi Dadonovi a jeho neskorom ľubostnom dobrodružstve. Verše, v ktorých virtuózne rozohral protiklad medzi ušľachtilým literárnym jazykom a banálnymi, každodennými zvratmi, medzi vzletnou básnickou predstavivosťou a obrazmi karikovanej reality. A nemenej protikladná je dvojica hlavných postáv: Na jednej strane komický stavec, obmedzený a grobiansky, opájajúci sa veľikášsky svojou mocou, ktorého jeho prisluhovači utvrdzujú v presvedčení, že je žiarivým vzorom štátnickej múdrosti, vojenského hrdinstva i mužnej sily. Na druhej strane záhadná, nepochopiteľná orientálna kráska, „dcéra Kráľovnej vzduchu“, erotický idol a v širšom zmysle stelesnenie slobody, absolútnej nezávislosti od akejkoľvek mocenskej hierarchie. Satirický osteň, namierený proti skostnatenému cárskemu režimu, je neprehliadnuteľný, a neprehliadla ho napokon ani vtedajšia cárska cenzúra.“²⁰

Treba povedať, že Rimskij-Korsakov v hudobnom jazyku *Zlatého kohútika* neprekročil hudobno-kompozičný rubikon smerom k výrazovým prostriedkom 20. storočia. Predstavme si len, aký silný by bol tento príbeh, keby ho stvárňovala hudba niektorého z veľikánov modernej hudby, z Rusov povedzme Stravinského, Prokofieva či Šostakoviča! Akú strhujúcu príkosť výpovede by mohli dosiahnuť! Toto však určite nemá byť kritika Korsakova, ktorý ako Stravinského učiteľ vlastne ani nebol od tohto hudobného sveta až tak ďaleko. Korsakovov hudobný jazyk, typický pozdnoromantickou harmonicou bohatosťou, expresívnosťou, inštrumentačnou farebnosťou, a najmä „ruskosťou“, prináša inú *pridanú hodnotu*: je tak ohromujúco rozprávkový, až tej rozprávkovosti prestaneme veriť – a veľkoleposť zobrazovaného diania zrazu pociťujeme ako travestiu.

Výtvarník dekorácie k tomuto dielu by sa pokojne mohol vydať po tej istej ceste ako skladateľ: vytvoriť rozprávkový priestor s veľkorysými cárskymi výjavmi, čím by len posilnil parodický účinok výpovede. Tu by však číhala hrozba, že upadne do gýču, ku ktorému majú občas znázornenia ruských historických reálií nebezpečne blízko.

Ponúka sa tu však aj iná inšpirácia: ruská skúsenosť s totalitarizmom, majúca mnoho podôb s ich viac-menej nepretržitou genézou. A *nevoľníctvo* (myslené v najširšom zmysle tohto slova) – to dnes už nie sú iba obrazy samoderžavia, ale časom pribudlo celé spektrum ďalších, novších obrazov a asociácií!

Podme teraz k *Zlatému kohútikovi*, ako ho vnímal Vladimír Čáp. Predovšetkým priestory, v ktorých žije a z ktorých vydáva rozkazy cár Dodon, poňal ako vnútro akéhosi zvláštneho bunkra. Všetko je sivé a celému priestoru dominuje masívna brána, ktorá sa rozhodne viac podobá na olovené dvere atómového krytu, než na vstup do paláca. Spolu s Dodonom

a jeho suitou sa v tomto paranoidnom svete (príznačnom pre všetkých Nerov, Dodonov, Hitlerov či Stalinov...) skrývajú aj ďalšie bytosti. A tu sa musíme trochu pozastaviť.

Pokiaľ stará, feudálna forma útlaku zotročovala bežných ľudí prostredníctvom ich väzby na pôdu a dedinu, majiteľmi ktorých (teda pôdy, dedín i roľníkov) boli iní Rusi s väčším šťastím, neskôr sa táto mocenská previazanosť zmenila na iné formy ovládania. Inštitucionalizovala sa sieť udavačov, tajných služieb, politických väzení a gulagov. Ruský a neskôr sovietsky občan musel za svoj prípadný nesúhlasný názor s *mocou* zaplatiť ako obeť tvrdých perzekúcií s neslávne známym zakončením procesu na šibenicí vo dvore moskovskej (či akejkoľvek inej) Ľubianky. Ak sa tam občan nechcel dostať, usiloval sa byť nevýrazný, sivý, nehybný, rovnaký. Farební a skvostní smeli byť len Dodonovia a úzky okruh ich verných.

Áké sú teda tie ďalšie bytosti v Dodonovom-Čáповom atómovom kryte? Sivé, rovnaké a bez pohybu. Medzi sivými zboristami stojí množstvo sivých makiet ľudských postáv. To sú tí nevýrazní a nehybní (a niektorí z nich sú možno takí práve preto, aby špehovali tých ostatných!...). Okolo Dodona existuje fantómový svet-nesvet ľudí-neludí, ktorý ako uzurpátor moci sám vytvoril. Tento antisvet prenasledovaných je fantómovou bolesťou totality: národ je duchovne, mravne, názorovo zlikvidovaný, už „neexistuje“, ale napriek svojej „neexistencii“ drží na pleciah obrovské množstvo bolesti – a zároveň je pre Dodona hrozbou!

Stretnutie Dodona so Šemachánskou princeznou (dcérou Kráľovnej vzduchu) dostáva vládca do ošiaľu túžby po vnútornej slobode. K stretnutiu dochádza na bojovom poli (rovnako bezútešne sivom) vzápätí po tom, ako Dodon prehral zbytočnú bitku vyvolanú svojou paranojou. Medzi mŕtvymi sú aj jeho dvaja synovia. Čáp necháva Šemachánsku princeznú zjaviť sa na tomto strašnom mieste v scénickom objekte, ktorý pripomína malý minaret, ale tak trochu aj strelu dlhého doletu. O čo je táto čudná vízia dnes aktuálnejšia, než v čase premiéry!

Inscenátori Dodonovu paranoju napokon spochybnia tak, že z Astrológa, ktorý Dodonovi po celý čas radil, sa vyklúje práve prezlečená Šemachánska princezná. Predsa len to teda bola hra tajných služieb!...



Obr. 9: Zlatý kohútik – bunker-trónna sieň

Gioacchino Rossini: Popoluška

„[...] (inscenačný tím) spája na javisku súčasnú prózu zelených teplákov so šľahačkovo bielym rokokom romantickej rozprávky. Omašličkovaných dvoranov posadí na stacionárne bicykle, princa nechá zveľaďovať bicepsy na pack decku, Popoluške dá do ruky TV ovládač a dvornej dáme fotoaparát, no ani na minútku neopustí partitúru.“²¹

„[...] Vladimír Čáp postavil scénu, do ktorej sa zmestí telocvičňa i bar s televízorom, vysúvací rozprávkový palác i prospekt s kaširovaným autom, kde sa mení farebné ladenie zo základného zeleného [...] cez snehobiele až po mysticky čierne.“²²

Princíp V:

Belcantový green screen

Otázka komického je v opernej literatúre vždy problematická. Vo všeobecnosti platí, že opier, na ktorých by sa divák skutočne schuti zasmial, je minimum. Ako však vieme, pojem *komický* znamená v opernej literatúre skôr tematickú orientáciu na príbehy z prostredia bežných ľudí, na rozdiel od tých *tragických*, ktoré sa obracajú napríklad k veľkým historickým či mytologickým témam. Dobre: nahradme termín *komický* skôr pojmom *úsmevný*. Pretože komickosť v opere býva skôr lyrická a prostá, než expresívne výbušná. I tak je tu však problém. Z vlastnej skúsenosti každý z nás vie, aká tenká je hranica medzi kvalitným a nekvalitným humorom. A koľko rozmanitých okolností vplýva na to, čo sa *tu a teraz* považuje za vtipné!

O to náročnejšie je podchytiť humorné polohy v historickom kontexte. Koniec koncov, vidieť je to podľa inscenačnej praxe komických oper: scénické prezentácie týchto diel sa často buď topia v nudných „komických“ šablónach, alebo sa inscenátori, ktorí sa chcú tomuto neduhu vyhnúť, jednoducho zmýlia a inscenácia sklzne do polôh, ktorých významu sa nedá rozumieť vôbec.

Bonusom Rossiniho komických oper je skutočnosť, že ony naozaj sú vtipné. A nielen situačne, teda príbehmi, charaktermi a vzťahmi postáv. Inšpirujúci je spôsob, akým Rossini dokáže vtipnosť vyjadriť prostredníctvom skvelého využitia hudobno-výrazových prostriedkov. Ale aj napriek tomu inscenovať komickú operu je dnes problém: publikum má v tejto (a nielen v tejto) oblasti prah vnímania nastavený príliš vysoko. Média sú plné *komického*, a hlavne *pseudokomického* – a divák reaguje už len veľmi ťažko.

Inscenátor, ktorý stojí pred úlohou vytvoriť predstavenie Rossiniho *Popolušky*, má výhodu: je to dielo naozaj svieže a plné skvelej hudby. Ako však zabezpečiť, aby táto skvelá hudba ostala v centre pozornosti, a predstavenie (ako neraz v histórii belcanta) sa pritom nestalo len kostýmovaným koncertom? Ako tu inscenovať zaujímavo, objavne – ale nie na úkor hudby?

Týmito úvahami prechádzame preto, že sa nimi zjavne zapodieval aj Vladimír Čáp, keď pripravoval koncept *Popolušky*. To je totiž zrejme z výsledku, ku ktorému dospel.

Predstavenie tejto opery dostalo zvláštny výtvarný jazyk. A ním opera skôr tlmočila, než rozprávala. Totiž:

Výtvarnosť sa v tejto inscenácii u Čápa i Várossovej pohybuje v dvoch zvláštnych kontrastných polohách: jednou sú skvelé parafrázy rokokových kostýmov a scénických prvkov (nie historicky verných, ale tvoriacich akúsi hyperbolu s historickou inšpiráciou). Druhou polohou je celkom prozaický svet súčasného fitnesscentra. Prvá, historizujúca rovina, sa realizuje v čistej štylizácii rôznych materiálov v najrozmanitejších odtieňoch

bielej. Rokokové výtvarné tvaroslovie je podobné ako belcantové tvaroslovie hudby: plné filigránskych línií a ozdôb. Je to akési výtvarnícke belcanto. Fitnesscentrum je, naopak, strohé – a zelené. To znamená: celý hrací priestor je zelený, s priamymi líniami modernej architektúry a s prítomnosťou veľkých technicky pôsobiacich zrkadliacich plôch. Funkčné prostredie telocvične. Stroje na cvičenie.

Obe polohy sa prelínajú: v zelenom prostredí fitnesscentra sa objavujú početné historické (historizujúce) biele rokokové kostýmy a ďalšie artefakty.

A tu sa dostávame k bodu, ktorý, ako sa dá predpokladať, bol pre Čápa rozhodujúcim a pravdepodobne určoval výtvarný kľúč celej inscenácie. Steny jeho telocvične totiž intenzívne pripomínajú green screen, čiže zelenú plochu, na akej sa dnes v trikových filmových štúdiách za živé herecké vstupy *klúču*je, teda projektuje (napríklad počítačom vytvorené) pozadie.

V Čáповom poňatí však k takémuto využitiu nedôjde. Jeho green screen „mlčí“, je prázdny. Súčasná realita sa uskutočňuje skôr ako motorický vnem, než konkrétny svet. Áno: stroje vo fitnesscentre sa hýbu, akoby z hudby prevzali jej metroritmické impulzy a inšpirovali sa spádom jej rozvíjajúcej sa motivicko-tematickej práce. Postavy vo fitnesscentre síce konajú, ale je to konanie „bez pozadia“ – teda abstrahované, bez kontextu, také, do akého upadá celá moderná spoločnosť. Je to akási zvláštna reality show.

Do tohto *antiprostredia* Čáp s režisérom a kostýmovou výtvarníčkou vkladajú afektívne akcie bielych historických postáv, čím dosahujú zvláštny efekt: je to obraz *asketického* zeleného pozadia s bielym *ornamentálnym* prvým plánom pôsobiacim, naopak, o to výraznejšie, dôležite a v medziach všetkej komiky i majestátne – čo je vlastne akýsi *optický súčet* Rossiniho hudby. Charaktery sú obnažené až na kosť, pretože green screen popiera všetky ďalšie súvislosti. A tak, čím sú biele postavy v rôznych vrstvách oblečenia dekoratívnejšie, o to viac sa v *celej nahote* rozkrývajú ich duše.



Obr. 10: Popoluška – rokoko a „green screen“ telocvične

Záver

Tu končíme náš krátky pohľad na výber z tvorby Vladimíra Čápa. Pokiaľ sme v nadpise článku nazvali tohto výtvarníka *polyglotom scénografie* hudobného divadla, mienili sme tým dve skutočnosti: jednak Čápoivu širokú rozhladenosť a vzdelanosť, ale najmä to, s akým majstrovstvom a zároveň poctivosťou dokázal *variovať svoj scénografický jazyk* podľa jazyka hudby a dramatického textu, teda libreta. V tomto smere je Čáp veľkou inšpiráciou. Keď sa s odstupom pozrieme na scénografickú podobu inscenácií, ktorým sme sa venovali, je zjavné, ako účinne dokáže Čáp meniť výtvarné prostriedky, ba viac – poetiku – v záujme prezentácie toho-ktorého diela (a to sme ešte nehovorili o celkom extrémnych inscenačných kontrastoch tohto výtvarníka, akým je napríklad jeho stvárnenie Donizettiho *Dcery pluku* na jednej a *Nápoja lásky* od toho istého skladateľa na druhej strane).²³

Vladimír Čáp patrí k celému zástupu nedocenených a nedostatočne reflektovaných osobností slovenského umeleckého a kultúrneho života.²⁴

POZNÁMKY

- ¹ Čápoiv umelecký životopis i súpis jeho inscenácií je možné nájsť v online katalógu Divadelného ústavu: <https://www.theatre.sk/fondy-a-zbierky/kniznica/online-katalog-clavius>
- ² Patrice Pavis vo svojom *Divadelnom slovníku* o modernej scénografii píše: „*Scénograf, posilnený novými právomocami, si je vedomý svojej autonómie a originalnosti svojho vkladu do realizácie inscenácie. Kedysi figúra v úzadí, ktorej povinnosť sa vyčerpávala v maľovaní horizontových plátien, aby väčšmi vynikol herec alebo režisér, má v súčasnosti poverenie postarať sa o všetky priestory [...] Keďže scénograf prevzal zodpovednosť za trojrozmerný aspekt divadla, stáva sa niekedy, že sa chopí inscenačnej práce a využije ju vo svoj prospech. Je to prípad, keď sa scénický priestor stáva už iba zámienkou na prezentáciu obrazov (inštalácia) alebo na formálny výskum objemov a farieb.“ In: PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 378 – 379. Takýto prístup je Čápoivi úplne cudzí. On zásadne vychádza z podstaty diela a z úzkej komunikácie s inscenačným tímom.*
- ³ BLAHO, Vladimír: Nečakaná pointa. In: *Javiško*, roč. 31, 1999, č. 6, s. 22, 23.
- ⁴ BLAHYNKA, Miloslav: Vrchol verdiovskej dramaturgie. In: *Literárny týždenník*, 13. 5. 1999.
- ⁵ Kostýmovou výtvarníčkou všetkých inscenácií, ktorým sa v texte venujeme, bola Ľudmila Városová.
- ⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav: Mozart a Bednárík. In: *Literárny týždenník*, 14. 6. 2001.
- ⁷ URSÍNYOVÁ, Terézia: Don Giovanni v kazajke. In: *Pravda*, 30. 5. 2001.
- ⁸ STRÁDAL, J. R.: Nový výklad Mozartovej opery opier. In: *Nový deň*, 9. 6. 2001.
- ⁹ JOHNSON, Robert C.: *Fibonacci numbers and matrices*. Durham: Durham University, 2009. Dostupné na: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.math.u-szeged.hu/~hajnal/courses/BSc_KombinatorikaB/2017/Johnson.pdf <http://www.dur.ac.uk/bob.johnson/fibonacci>. [KM] KALMAN, Dan – MENA, Robert: The Fibonacci numbers – exposed. In: *Math. Mag.*, roč. 76, jún 2003, č. 2, s. 167 – 181. https://lms.umb.sk/pluginfile.php/10124/mod_resource/intro/Fibonacciho_postupnost_a_zlaty_rez.pptx
- ¹⁰ Fibonacciho postupnosť [...] má niekoľko zaujímavých vlastností. Jej základom je to, že každý člen postupnosti vzniká súčtom predošlých dvoch členov, pričom postupnosť sa začína číslami 1, 1, 2, 3, 5... [...] Nie je teda potrebné pamätať si celú postupnosť, ale len spôsob, ktorým dostaneme ďalší člen. Ako vznikol zlatý rez? Zoberte si čísla Fibonacciho postupnosti a každý člen vydeľte jeho predchodcom. Teda z 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21... máme 1/1, 2/1 [...] 21/13 [...] Keď si vyčísľete tieto podiely, zistíte, že limita takto vzniknutej postupnosti je rovná 1,618 (teda všetky jej hodnoty oscilujú okolo tohto čísla). Zdroj: <https://www.interez.sk/tieto-cisla-sa-vyskytuju-vsade-okolo-nas-a-ke-d-zistite-aky-maju-suviss-matematikou-budete-rozcarovani/>

- ¹¹ Zdroj: https://lms.umb.sk/pluginfile.php/10124/mod_resource/intro/Fibonacciho_postupnost_a_zlaty_rez.pptx
- ¹² Aj proporcionalita a tvar naozajstného slimáka v prírode sú vytvorené podľa vzoru Fibonacciho postupnosti.
- ¹³ ZUZKIN, Emanuel: Hamlet ako opera je najmä o Ofélii. In: *Práca*, 31. 10. 2000.
- ¹⁴ UNGER, Pavol: Operný Hamlet: „byť či nebyť“ v repertoári? In: *Národná obroda*, 16. 10. 2000.
- ¹⁵ BLAHYNKA, Miloslav: Hamlet v opere. In: *Nový deň*, 16. 10. 2000.
- ¹⁶ Tento prvok je, ako sme sa už zmienili, u Thomasa podstatne výraznejší než v Shakespeareovej predlohe. V konečnom dôsledku sa celý príbeh v opere zužuje na vzťah syna naviazaného na matku, ktorý jej nemôže odpustiť vraždu otca a následné krvismilstvo so strýkom. Tento komplikovaný vzťah kulminuje v rozsiahlej scéne týchto dvoch postáv na vrchole opery (podobný priestor tomuto vzťahu Shakespeare nevytvára).
- ¹⁷ BLAHYNKA, Miloslav: Árie o moci a erotike. In: *Nový deň*, 11. 6. 2002.
- ¹⁸ MOJŽIŠOVÁ, Michaela: Cár chcel vládnuť poležiačky. In: *Sme*, 23. 5. 2002.
- ¹⁹ ZVARA, Vladimír: Politická rozprávka medzi romantizmom a modernou. In: *Nikolaj Rimskij-Korsakov: Zlatý kohútik*. Bulletin Opery SND. Bratislava: SND, 2002, s. 10 – 11.
- ²⁰ Tamtiež, s. 6.
- ²¹ MOJŽIŠOVÁ, Michaela: Rossini & Bednárík. In: *Domino fórum*, 27. 3. 2003.
- ²² UNGER, Pavol: Úspech v neprebádanom rossiniovskom teréne. In: *Hudobný život*, roč. 35, 2003, č. 4, 2003.
- ²³ Ide o inscenácie Opery SND z rokov 2004 a 2000.
- ²⁴ Uvedené fotografie z inscenácií nám poskytol archív SND.

SUMMARY

Vladimír Čáp, a Polyglot of Music Theatre Stage Design

The contribution examines the work of stage designer Vladimír Čáp – one of the most important Slovak theatre scenographers of the last two decades of the previous century and a few seasons following the year 2000. From the countless number of his stage design and costume realizations we focus on a selection of five productions, which he prepared as a stage designer in the Opera of the Slovak National Theatre. In the contribution we endeavour to point to a specific character of Čáp's work: his piercing ability to analyse and grasp each particular work led him to a remarkable variety in understanding the stage aesthetics and logic of the individual dramatic and music-dramatic texts. It is this variety, not external features of his artistic expression, which is significant of his artistic handwriting.

Keywords: *stage design; opera; scenographer; handwriting; principle*