

Posudek habilitační práce MgA. Martina Černého: Spolupráce s Ivanem Rajmontem 1998-2015

Na počátku habilitační práce charakterizuje autor předložené dílo tak, že jeho účelem je: "...kritická reflexe mé dlouhodobé a kontinuální spolupráce s režisérem Ivanem Rajmontem..." (s.3), přičemž se analyticky, s dnešním odstupem i dílčími závěry a obecnějšími poučeními na základě dvaceti vybraných společných inscenací formuluje „Dvacet lekcí s Ivanem Rajmontem“. Tyto dílčí závěry využívá dle vlastních slov ve své nynější pedagogické práci na katedře scénografie DAMU. Příslušná shrnutí či dokonce poučení uvádí na závěr jednotlivých částí, které jsou věnovány analýze vybraných inscenací v pořadí, jak vznikaly. Mnohé z nich našly široký a kladný ohlas jak u diváků, tak u kritiky, některé byly oceněny v různých soutěžích a anketách. V příloze autor uvádí všechny inscenace uskutečněné v různých divadlech a souborech s Ivanem Rajmontem a další scénografické práce s jinými režiséry. Má tedy prokazatelně dostatečně široké a již obecně uznávané portfolio uměleckých děl, a tedy dostatečné zázemí, což ho opravňuje k ohlédnutí a k formulování závěrů, které jsou zvláště pro pedagogické působení důležité a potřebné.

Předložené popisy a analýzy jednotlivých vybraných inscenací jsou psány na základě osobního prožitku a zážitku, který je v průběhu vývoje každého projektu často dramatický a plný zvratů. Martin Černý je veden zaujetím pro to, aby společné dílo všech komponentů jevištního díla bylo naplněno nejen zajímavým a mnohdy i apelativním poznáním, ale aby také zůstalo – což byla výrazná a stále opakovaná Rajmontova idea – obrazem a nikoli popisem reality. Práce tak dokládá, že hledání a časté nalézání shody mezi režisérem Ivanem Rajmontem a scénografem Martinem Černým bylo časté, a tak se stalo základem kontinuální spolupráce, která vedla k pozoruhodným výsledkům.

Adept habilitace předkládá soubor vybraných uměleckých děl s kritickým komentářem. V některých případech reflektuje, jak scénograf musí kreativně reagovat na prostorová, technická a jiná omezení, a přitom být partnerem režiséra, který právě na spolupráci se scénografy buduje svou koncepci. Například v inscenaci Můra (F. M. Dostojevskij a D. Glik) potřeba zřetelného nepohodlí oproti přepychu Kolowratského paláce řešená praktikáblovou sestavou, která je chvíli stolem, pak vypuštěná nádrž s odpadky a zapomenutými věcmi, jako permanentní kontrast života nejen ruské společnosti.

Coriolamus (W. Shakespeare) ve snaze učinit prostor prostorem veřejným (trvalé Fórum Romanum) vycházel z myšlenky, že člověk je nestále na očích, je sledován a jsou trvale hodnoceny jeho činy. Člověk ve veřejném prostoru se nezodpovídá jen lidem kolem sebe, ale i všem mrtvým předkům, kteří jsou znázorněni v sochách okolo.

Petrolejové lampy (Havlíček, Rajmont, Velíšek) byl divadelní projekt dramatiny prózy, oproti filmovému scénáři, který počítá se stříhem, detailem a dalšími filmovými prostředky, zatímco divadlo musí zvládnout a zapojit svébytné možnosti jevištní řeči. Analýza M. Černého dokládá výhodnost spoluúčasti dalších

komponentů na přípravě inscenace od samého začátku, přičemž u scénografie je to zvláště důležité a v podstatě nezbytné, podle přesvědčení M. Černého.

Dva vznešení příbuzní (W. Shakespeare, J. Fletcher). Rajmpont se spolupracovníky vycházel z možnosti pohádkově si hrát s příběhem o lásce a rytířské cti v jakémsi mýtickém prostředí. Martin Černý v reflexi této inscenace podrobně popisuje systém tří točen navzájem samostatně fungujících. Doplněno řadou dalších efektů, ale divák tu přemíru snahy neocení, nejspíše právem. Višňový sad (A. P. Čechov). Scénografie v tomto případě směřovala spíše k podobě „site specific“. Tehdy šlo o málo používané, ale ne zcela nové otočení perspektivy pohledu diváka z jeviště do hlediště. Směřovalo to k paralele o chátrajícím panství Raněvské s dějinami zjizvené, původně plně funkční divadelní budovy několikrát zbytečně přestavované. Od třídně vysvětlovaného zrušení lóží po obnovované pozlátko.

M. Černý sumarizuje v závěrech jednotlivých částí poučení, k nimž po analýze reflektované inscenace dospěl. Jsou pozoruhodná nejen poznáním, ale zvláště silná vazbou na projekt, inscenaci, ze které vychází:

1. Goldoniáda; *Pokud existuje scénografické řešení, které je lepší než to, které nabízíte vy, režisér a inscenace k němu bude směřovat, otevřeně nebo skrytě.*
2. Můra; *Ve scénografii je uspořádání prostoru včetně usazení diváků minimálně tak důležité jako výtvarná podoba dekorace. Adresátem naší tvorby je divák a to, jak se cítí, je součástí díla.*
3. Král Lear; *Nebát se světa velkých kamenných divadel... i v těchto divadlech panují stejné fyzikální a dramatické zákony, jako v těch malých.*
4. Faust; *Některé otázky jsou tak veliké, že si nevyžadují odpovědi. A zejména ne na jevišti. Tam můžeme předvést příběh, který za to stojí a který v lidech vzbudí puzení přemýšlet. A použít k tomu můžeme všechny možné prostředky.*
5. Oresteia; *Scénografie má základ v dlouhých debatách nad textem s režisérem, ale impulsem k formování její konkrétní podoby může být technologická inspirace. Tedy, stejnou pozornost jako textu je třeba věnovat i půdorysu jeviště.*
6. Don Juan; *Humor nepřekáží filozofii, ale podporuje snazší absorbování hlubokých myšlenek. Dělení divadla na hluboké a vážné tragické proti plytkému a nezávažnému komickému, je nesmysl, který se buď dávno přežil, nebo nikdy neplatil.*
7. Coriolanus; *Politika je principiálně stejná v antickém Římě, alžbětinské Anglii i v současnosti. Pokud je situace přesná, je jedno, do které epochy je oblečená, divák ji pochopí. Lidé se nemění, jen kostýmy a kulisy.*
8. Škola pomluv; *To, co vypadá jako rozumný kompromis a jen drobná změna v podobě scénografie, na kterou přistoupíte pod tlakem času a okolností, může poškodit celý její smysl. A z promyšlené scénografické koncepcí se stanou jen krásné kulisy.*
9. Škopa žen; *I jediný obraz může inspirovat scénografii svým tajemstvím. Dívejte se na obrazy.*
10. Petrolejové lampy; *Zachovejte si trvale obdiv k divadlu, které nepředstírá, že je filmem či jiným druhem, ale ví, že má vlastní a velmi silné prostředky.*

11. Titus Andronicus; *Pokud od začátku do konce usilujete o to, aby bylo divákovi nepříjemně, obvykle se to opravdu povede a bylo by pošetilé se tomu divit.*
12. Dva vznešení příbuzní; *Ani výborný a neotřelý nápad nemusí vést ke skvělé inscenaci. Ani v dramaturgii, ano ve scénografii.*
13. Nepřítel lidu; *Scénografie má prostředky vyjádřit i vnitřní smysl hry. Nebýt pouhým pozadím nebo ilustrací tématu.*
14. Žebrácká opera; *Ostražitost vůči inspiraci prací kolegů. Okouzlení nějakým uměleckým zpracováním tématu by nemělo přebít původní vlastní myšlenky. Začít úvahu o podobě inscenace estetikou není příliš šťastné, zvláště pokud je přejatá.*
15. Revizor; *Scénografie, stejně jako jednání postav, nesmí podléhat stereotypům obecné pravděpodobnosti. Jednání ani estetika scény se nesmí stát pouhou ozdobou a ornamentem.*
16. Proces; *Scénografie je i to, co reálně na jevišti nevidíme. Je to i ten obraz v divákově hlavě, když si snaží představit, co je za dveřmi.*
17. Má vzdálená vlast; *Nemůžeme automaticky předpokládat, že to, je podstatné pro nás, bude stejně zajímat i diváky. Přesto se nesmíme té ambice řešit věci pro nás podstatné nikdy vzdát.*
18. Ruská zavařenina; *Realistická scénografie není mrtvá relikvie bez umělecké hodnoty, pokud se s ní zachází kreativně a není pouhým popisem.*
19. Višňový sad; *K režisérovi je třeba mít naprostou důvěru. Když máte ale pochybnosti o jeho koncepci, je potřeba je říct hned a formulovat argumenty. Pokud to neuděláte, budete muset jen naplňovat jeho představy.*
20. Poprask na laguně; *Scénografie ani režie neexistují samy o sobě. Režisér by měl aspoň částečně umět být scénografem, aby si dokázal formulovat, co od něj očekává. A scénograf by měl chápat, jak pracuje režie.*

V habilitační reflexi souboru vybraných uměleckých děl Martina Černého jsou uvedena shrnující poučení, která nemají ctižádost být návody či sledovat důmyslnou hierarchii důležitosti, nejsou v práci členěna dle významu a vhodné pedagogické posloupnosti, jsou řazena prostým během času probíhající spolupráce scénografa s jedním režisérem. Přesto se jeví jako vhodný bodový scénář pro strukturu výchovy mladých scénografů. Mohou být ožívány konkrétními dalšími příklady, záznamy a analýzami inscenací, tedy používány nikoli jako poučky, ale jako inspirace. Z nich je teprve vyvozován a potvrzován průběžným obohacováním proces poznávání a budování vlastního stylu.

Leitmotivem habilitační práce Magistra Martina Černého je popis procesu, který ho, jak sám uvádí, vedl k přesvědčení, že je správné být - a sám se postupně stal - scénografem, který si nenechá diktovat od režiséra prostorovou koncepci, základní scénografii inscenace, pokud ovšem společně nedojdou ke shodě postojů a společnému vidění.

Paradoxní PS.: Martin Černý začal spolupráci s Ivanem Rajmontem na Goldoniádě, kde mu režisér nadiktoval, jak má vypadat scénografie této inscenace. Jejich letitá spolupráce skončila na Goldonih o hře, při jejíž realizaci po

odchodu Ivana Rajmонта sám ochotně naplňoval jeho režijní koncepci jako inscenátor, který důvěrně znal z předchozí trojnásobné spolupráce na tomto jevištním projektu záměry a postupy tohoto pro české divadlo významného režiséra.

Soubor uměleckých děl a habilitační práci doporučuji k obhajobě před Uměleckou radou Divadelní fakulty AMU v Praze.

Prof. Mgr. Miloslav Klíma
4. března 2024

PS.:

Při přednesu posudku souhlasím s jeho zkrácením. V tomto případě doporučuji vynechat část, kde jsou uvedena všechna „poučení“ habilitanta, plynoucí z analýz spolupráce na konkrétních inscenacích s režisérem Ivanem Rajmontem. (Tj. str. 2 od: M. Černý sumarizuje... po str. 3: *A scénograf by měl chápat, jak pracuje režie.*)

-mik-