

Koubská, Vlasta

Ján Zavarský – československý scénograf

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 276-282

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-24>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78974>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20231130

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Ján Zavarský – československý scénograf

Vlasta Koubská

Dagmar Podmaková. *Ján Zavarský*. Brno: Větrné mlýny; JAMU, 2022. 226 s. ISBN 978-80-7443-437-2.

[reviews]

Monografii o Jánú Zavarském vydala nakladatelství Větrné mlýny a Janáčkova akademie múzických umění v Brně (dále JAMU) roku 2022. V covidové době však nebyla publikaci věnována taková pozornost, jakou by si nepochybně zasloužila. Jedná se vpravdě o československou monografii, která reflektuje Zavarského umělecké – a to především scénografické – aktivity, odehrávající se jak na Slovensku, tak v Čechách i v zahraničních divadlech.

Koncepce publikace je přínosná zvláště proto, že z mnoha rozdílných pohledů sleduje Zavarského mnohavrstevné dílo a poukazuje na jeho jedinečnost v širokých souvislostech. Na textech se podíleli Alexander Balogh, Jitka Ciampi Matulová, Radmila Hrdinová, Lubomír Longauer, Petr Oslzlý, Dagmar Podmaková, Břetislav Rychlík a Vladimír Štefko. Text resumé přeložili do angličtiny Pavel Drábek a Josh Overton.

Profesor Ján Zavarský, scénograf, konceptuální a výtvarný umělec, pedagog a kritik scénografie se narodil v Banské Bystrici, dětství prožil v Bratislavě. Vystudoval grafický design na Uměleckoprůmyslové škole v Bratislavě. Začal studovat architekturu na slovenské technice, ale po roce přešel na VŠMU, kde se věnoval studiu divadelní scénografie u věhlasného scénografa Ladislava Vychodila.

Široký rozsah práce Jana Zavarského nastiňuje Vladimír Štefko ve své předmluvě monografie nazvané „Ján Zavarský – op-

titik světa (který žijeme): Ad marginem profilu“ (6–9). V ní charakterizuje Zavarského jako umělce, který spolupracoval s různými divadelními společnostmi doma i v zahraničí a s řadou předních režisérů činoherních, operních, operetních, v oblasti loutkového divadla i baletu. Vidí ho jako člověka, který ochotně přecházel z jednoho žánru a stylu do druhého a během jediné sezóny byl schopen vytvořit návrhy pro různé divadelní typy a režijní styly a estetiku.

Jako nejživější, snad i nejautentičtější kapitolu lze označit „Rozhovor s Jánem Zavarským“, který vedli Břetislav Rychlík a Alexander Balogh. Jde o obsáhlý rozhovor s živými reakcemi na přímé otázky datovaný léty 2020–21, který vznikl speciálně pro tuto publikaci. Scénograf vzpomíná na dětství a spolužáky či umělce, kteří ho v průběhu let ovlivnili. Subjektivně hodnotí jednotlivé životní etapy, vysvětluje vlastní umělecké i politické postoje a charakterizuje důvody, které ho vedly k umělecké tvorbě.

Přestože se monografie zaměřuje zvláště na Zavarského divadelní práci, Dagmar Podmaková věnuje obsáhlou kapitolu rovněž neoficiálním aktivitám umělce. Nazvala ji „J. Z. = Talent, Intelekt, Kontext“, s podtitulem „Zdánlivá pomínutelnost (scénografie)“ (30–87). Roku 1973 se začal umělec k nelibosti normalizačních přísluhovačů účastnit neoficiálních aktivit. Pozornost věnuje Podmaková akci z roku

1974, kdy Zavarský vytvořil se Stanem Filkem a Milošem Lakym jednu únorovou noc v brněnském Domě umění prezentaci nazvanou *Bílý prostor v bílém prostoru*. Díky zachovaným fotografiím expozice lze dnes zrekonstruovat atmosféru sálu plného bílé barvy. Vrstvy bílého latexu nanášené pomocí válečků na rozdílné povrchy (tkanina, plst', role trubek) v bíle vymalovaných sálech vytvářely dojem druhého, výrazně dynamizovaného prostoru. Autorům šlo především o demonstraci neexistujícího nekonečného prostoru v prostoru, tedy o metaprostor jako prostředek opisu nekonečného prostoru. Umělci se přihlásili k inspiraci Kazimírem Malevičem a jeho suprematismem.

Podmaková čerpá z desítek vybraných inscenací činoherního a loutkového divadla ze Slovenska, Čech, Polska a USA a analyzuje scénografovo kreativní myšlení využívané v různých typech režijní práce a uvádí jednotlivé inscenace do historického a kulturního kontextu inscenací. Představuje je víceméně chronologicky.

Od osmdesátých let 20. století až do roku 2018 byl Zavarský jednou z rozhodujících osobností při utváření profesionálního Divadla pro děti a mládež v Trnavě. Pro své jevištní realizace často nacházel kreativní řešení v různých částech divadelní budovy: v kuřárně, ve zkušebnách, při vytváření prostoru arény na jevišti a podobně.

Podmaková sleduje spolupráci s Blahoslavem Uhlářem a jejich dětskou klauniádu *Princezna Maru* (1979), v níž došlo ke změně přirozených poměrů na scéně. Běžné předměty – krabička s cigaretami, nedopalky v popelníku, lahev pepsí coly – byly zvětšeny tak, aby dospělí herci působili jako malí skřítkové. Na několika dalších inscenacích dokumentuje, jak Za-

varský nápaditě proměňoval jeviště i za pomoci jednoduchých rekvizit. Rozebírá podrobně například inscenaci v režii Josefa Pražmářího *Pomocník* (Divadlo Jonáše Záborského, Prešov, 1979). Inscenace byla realizována v prostoru pláště kotelny na staveništi nové divadelní budovy, jejíž dokončení se předpokládalo až roku 1983. V tomto nedivadelním a chladném prostoru s žebříky, rourami, trubicemi elektroinstalace a elektrickými kabely se základním materiálem stalo bílé plátno s bílými dlaždičkami (v podstatě jakási varianta jeho *Bílého prostoru*).

Podmaková také připomíná spolupráci Zavarského s Marianem Peckem. Jejich projekt v Loutkovém divadle na Rozcestí v Banské Bystrici s názvem *Dojímáte mě velmi* (1992) vznikl ze střípků ze života a díla spisovatele Dominika Tatarky – jednoho z mála Slováků, kteří podepsali Chartu 77. Zavarský prostřednictvím arény zhmotnil bezcitný a krutý svět. Střed jevištního prostoru tvořila vyvýšená deska, která ležela nad vodní hladinou na jedné z jejích zkrácených stran (symbolizující očištec), se senem, kamením nebo listím (spojení s přírodou) a bílou látkou na opačné straně. Postavy kroužily kolem tohoto místa obětí/boje na drnčících kolečkových bruslích, aby dynamizovaly inscenované vyprávění. Zdůrazňovaly tak procházející změny ve společnosti a měnící se politické postoje. Závěrečná scéna na malém uzavřeném kovovém nemocničním lůžku s nemocným Tatarkou symbolizovala jeho samotu/uvěznění a vzdáleně evokovala pocit dítěte, který si v sobě nesl celý život.

Zavarský novým řešením přistoupil i k Lorcově *Yermě* (Divadlo Andreja Bagára Nitra, 1996, pod titulem *Plánka*). Hrací prostor na velkém jevišti vymezil dvěma oranžově zbarvenými stěnami,

perspektivně se zužujícími směrem do hloubky jeviště. Mírné šikmy oranžové podlahy byly rozděleny skrytým vodním kanálem. Černá kamenná zeď s výraznými prasklinami předpovídala prostorovou destrukci. Jevištní předměty měly prvotní významy, ale nesly i další, symbolickou vrstvu významu. Například velké vejce (symbolizující plodnost) na přední straně Doloresina invalidního vozíku, který se po otočení změnil v oltář s květinami, šicí stroj, jízdní kolo, deštníky a další. Tvary, barvy i osvětlení odkazovaly na španělského surrealistu Salvatora Dalí, Lorcova přítele.

Zde, jako v řadě dalších inscenacích, se jasně projevilo školení Ladislavem Vychodilem, který jako jeden z prvních otevřel oblast tzv. „akční scénografie“, kde jednotlivé scénické objekty nebo rekvizity měnily významy až hereckou akcí (lze připomenout např. proslulou Radokovu inscenaci *Zlodějka z města Londýna* z roku 1962).

Z rozdílných dramatických žánrů a rozdílných prostorových řešení vychází autorka, aby charakterizovala Zavarského spolupráci například s režisérem Romanem Polákem. V inscenaci Paula Claudela *Saténový střevíček* (Národní divadlo Praha, 1993) proscénium dominovala obrovská nádrž naplněná vodou, evokující claudelovský symbolismus nekonečného živlu oceánu, který současně spojuje a odděluje Dona Rodriga a Donu Prouhězu. Voda odrážela děj na jevišti, na její povrch se promítaly odlesky světla. Temný prostor jeviště dělila vysoká diagonální skloněná stěna, která zároveň umožňovala přechod mezi prostory skrze vyklápěcí a vysouvací plošiny.

Na inscenaci režiséra Břetislava Rychlíka *Rok na vsi* (Městské divadlo Most, 1996) autorka prokazuje jak Zavarského

scénografie rozhodujícím způsobem ovlivnila interpretaci textu bratří Mrštíků.

Ve scénografii ke hře Bernarda-Marie Koltése *Návrat do pouště*, nastudované v pražském Činoherním klubu (2000), Zavarský vyrobil podlahu z korku. Ten evokoval pouštní písky, aby podtrhl téma hry: kolonizaci Alžíru. Koláž obrazů Henriho Rousseaua představovala džungli. Projekce se často proměňovaly za využití výrazného osvětlení.

Dalším výjimečným počinem byla spolupráce Zavarského a Farkgové s polským režisérem Piotrem Tomaszukem na inscenaci *Cirkus Dekameron* (2002) v Loutkovém divadle Jerzego Zitzmana v Bielsko-Bialej.

Marian Pecko a Zavarský spolupracovali ve vícero divadlech. V nastudování dramatisace Dickensovy *Vánoční koledy* (Opolski Teatr Lalki, 2005) se snoubila hravost a filozofický přístup. Kombinace živých herců a marionet zajistila jejich inscenaci dlouhodobý úspěch.

Zavarský byl týmový tvůrce, který úzce spolupracoval s dramaturgem, režisérem nebo kostýmním výtvarníkem, jeho řešení často významně ovlivňovalo hereckou práci. Jeho scénické návrhy vycházely ze základní koncepce inscenace. Výsledné kresby reflektovaly četné konzultace s režisérem, kterému nabízel dílčí varianty s důkladnou argumentací. Ve scénografickém stylu Zavarského lze vysledovat pokrok od jednoduše strukturovaného, ale promyšleného prostoru akční scénografie k symbolickému znaku, spolu s nápaditým využitím jevištních a scénických prvků a výraznou rolí osvětlení.

Umělecké gesto Zavarského se přirozeně vyvíjelo a posunulo se od politicky a společensky angažovaného apelu až k lyrickému a hravému pojetí scénografie. Jako filozoficky založený člověk dobře znal

historii jedinečného dramaticko-výtvarného oboru scénografie a uměl své poznatky výtečně zúročit. Na pozadí filozofických otázek a nastolených vizí odkrýval historicko-politické a společenské souvislosti tak, že se jeho scénické návrhy staly výraznými složkami inscenace.

Zřejmě nejvýznamnější etapu Zavarského umělecké tvorby tvořila jeho třicetiletá spolupráce s režisérem Peterem Scherhauserem v brněnském Divadle na provázku (dnes Divadlo Husa na Provázku). Zavarský měl se slovenským režisérem silný osobní i profesionální vztah a plně se ztotožnil s jeho specifickými pracovními metodami ve studiovém divadle. Zavarský uvítal netradiční prostor pro inscenování – Procházkův sál v Domě umění, který bylo možné mnoha způsoby přeměňovat a usnadnit tak živý kontakt mezi hercem a divákem.

Zavarský prozkoumával mnohohrstevnost a rozmanitost významů všech složek, které se vyskytují v jevištním prostoru a také se výrazně zabýval sémantickým napětím mezi životní a dramatickou realitou. To vše pečlivě rozebrala Jitka Ciampi Matulová ve své stati „Zavarského práce s brněnským divadlem (Husa) na provázku“ (88–115). Scherhauser a Zavarský kromě svého protirežimního postoje v dobách nsvobody sdíleli vizi uměleckého či divadelního díla nikoli jako uzavřené či definované formy posuzované tradičními estetickými kategoriemi, ale spíše jako nástroje aktivizace společnosti. Etické hledisko mělo jednoznačně přednost před estetickým. Jejich tendence narušovat hranici mezi uměním a životem se v různé míře projevila ve většině jejich společné tvorby. Počínaje vlastní dramatisací Dostojevského *Bratří Karamazových* pod názvem *Karamazovi*, nebo Brechtovým *Obchodem s chlebem* (oboje 1981). Ciampi Matulová

přibližuje vybrané inscenace, aby zkoumala přínos variabilního prostoru a významných sémantických znaků pro (politickou) atraktivitu a angažovanost při interpretaci původních textů.

Strohá scéna v Karamazových připomínala několika židlemi a praktikábly spíše restauraci nejnižší kategorie, která se jednoduchou úpravou změnila v soudní síň. Diváci se prolínali s herci a nakonec se stali součástí happeningu v destruovaném prostoru.

Dramaturgické zaměření divadelního souboru a studium mechaniky síly vyvrcholilo v roce 1984 nastudováním tzv. nové opery *Chameleon aneb Josef Fouché* (skladatel Miloš Štědroň, libreto Ludvík Kundera, dramaturgie Petr Oslzlý, režie Peter Scherhauser). Osud bezcharakterního Fouchého, který se stal na přelomu 18. a 19. století ministrem policie osmi různých vlád, se odehrával v prostoru „divadla na divadle“. Praktikábly a drapérie přeskládávali sami herci v divokém tempu, aby nechávali vynízt i barevnou symboliku kostýmů Jany Zbořilové.

Po politické změně společnosti po roce 1989 rezonovala scénografická tvorba Zavarského i nadále v divadelní tvorbě Divadla na provázku – například v *Zahradní slavnosti* Václava Havla (1990) nebo v dramatisaci románu Markýze de Sade pod názvem *Justýna aneb Maléry ctnosti* (1993). Intenzivní vizuální stránka návrhů občas překračovala tradičně jednoduché představy o scénografii v brněnského divadla.

Zavarský se zúčastnil mnoha paradivadelních akcí, o nichž ve své eseji hovořila jak Ciampi Matulová, tak i Zavarského blízký spolupracovník a přítel, dramaturg, režisér, scenárista, herec a po tři desítky let vůdčí osobnost divadla Na provázku Petr Oslzlý.

Ten ve své kapitole „Scénograf nepravdivosti: Dramaturgovy poznámky k tvorbě Jána Zavarského v Huse na provázku“ (116–130) zachycuje několik skrytých stránek jejich spolupráce, kterou bylo „skutečně duchovní dobrodružství, vyvážené mezi filozofií příběhu, literární vědou a kunsthistorií“ (118). Popisuje cestu ke scénografickému pojetí prostorového řešení projektů nepravdivé dramaturgie. Četbou úvodního dialogu může čtenář krátce prožít skutečné dobrodružství scénické tvorby, kterým procházeli oba tvůrci. Zavarský vždy požadoval, aby pronikli pečlivě a hluboko do dramaturgicko-režijního záměru, aby mohl vytvořit přesný scénografický koncept. Jak sám řekl „Scénografie se tak spolu s dramaturgií stává partnerem režiséra, dokonce v mnohých případech se scénograficko-prostorové řešení stává základem režijní koncepce.“ (118)

Jako jeden ze zúčastněných Oslzly pracovával dialogickou tvorbu inscenace Dostojevského *Karamazových* (1981), jejichž inscenačním klíčem bylo rovněž divadlo na divadle. Popisuje Brechtovu hru *Obchod s chlebem* (1981), která byla metaforou života společnosti omezené pouze na materialistické potřeby. I zde Zavarský reflektoval svou jednodenní výstavu *Bílý prostor v bílém prostoru*, přičemž v inscenaci využil ještě černé písmo.

Kapitulu doplňují půdorysy dalších inscenací – *Bluff* (1982), *Chameleon* (1984) *Balet Makábr* (1986), *Koncertino* (1982) a dalších, aby na jejich podkladu Oslzly důkladně objasnil vzájemnou spolupráci a zrod inscenací.

Autor vykresluje základní obrysy jedinečného stylu tvorby Zavarského. Dle něj se Zavarský dostal od minimalistického vidění v souladu s posunem divadla k určité „proto-postmoderní fázi“.

V září 1987 uspořádalo Divadlo na provázku potřeťtí týdenní festivalovou akci *Divadlo v pohybu III* s tématem „pokusy o pohyb v kultuře a myšlení“. Program každého dne byl naplněn uměleckými událostmi na hranici divadla a jiných druhů umění, happeningy, koncerty, besedami. Zavarský, obklopen herci a diváky, rozvinul široký bílý pruh papíru z foyeru Domu umění přes náměstí před budovou téměř až na tramvajové koleje. Na tento pás sprejem nastříkal text prvotní myšlenky programových bodů Husy na Provázku: DIVADLO NA PROVÁZKU NECHCE BÝT POUZE DIVADLEM, ALE POKUSEM O ŠIRŠÍ KULTURNÍ HNUTÍ... čímž výrazně v městském centru zviditelnil živé a zneklidňující ideje.

Během osmdesátých let vytvořil Zavarský pro Divadlo na provázku čtrnáct inscenací, k dalším šesti scénickým čtením dělal scénografického konzultanta. Od roku 1990 následovalo ještě dalších čtrnáct inscenací s dalšími režiséry.

Radmila Hrdinová v kapitole „Operní scénografie Jána Zavarského“ (132–154) na vybraných dílech charakterizuje tvůrčí myšlení Zavarského, které odvádělo režiséry od popisných konvencí a směřovalo k vysoké stylizaci. Scénograf nenásilně vedl celý tvůrčí tým k metaforickému zpracování inscenace, téma hledal uvnitř hudebně dramatického díla. Například v inscenaci Martina Otavy u Wagnerova *Bludného Holanďana* (Severočeské divadlo opery a baletu, Ústí nad Labem, 2006) to byla tajemnost vnitřního světa Senty. Ten Zavarský vizuálně vyjádřil motivem moře a barvy, která rozlišovala mezi skutečným světem a světem představ.

V Pucciniho opeře *Tosca* (2006) rovněž v Otavově režii ve Vest Norges Opera Bergen v Norsku Zavarský zdůraznil spole-

česko-politický kontext romantické lásky obou protagonistů prostřednictvím ostře definovaného akordu barev černé, temné červené a modré. Zkonstruoval stěnu, která postupně stlačovala prostor jako by se snášela na hlavy postav a uzavírala osud. V Janáčkově opeře *Jenůfa* (2012), režírované Otavou ve Slovenském národním divadle v Bratislavě, ztělesnil Zavarský tlak vnějšího světa na Jenůfu materiálem. Konstrukcí z masivního dřeva snižoval strop a zmenšoval scénický prostor, který kontrastoval s rostoucími nadějemi, když se otevíral zadní prostor.

Zavarský ve své inaugurační profesorské přednášce na JAMU (2006) vyslovil myšlenku, že nestačí postavit architektonickou stavbu, ale že je třeba na jevišti vytvořit harmonii. Většina jeho operních scénografií byla důkazem, že se mu této harmonie podařilo dosáhnout – pomocí nedoslovné vizuální zkratky a obraznosti, která vytvořila harmonicky vyrovnanou kompozici hudby a dalších složek inscenace. V tom byla jeho jedinečnost.

V činoherních inscenacích Zavarského v posledním desetiletí dominovalo časté použití bílého světla, přičemž barevné schéma inklinovalo k hnědé, světle šedé nebo červené, příležitostně modré. Jeho operní scénografie využívaly více barevných tónů a byly vzdušnější, se symbolickou stylizací. Ta sahala od intelektuálních konceptů k poetickému vnímání a výrazu, který evokoval různé umělecké styly. Tím scénický prostor ožil a získal dramatické či společenské napětí v interakci s hercem a divákem, nezřídka se snažil provokovat.

Scénické dílo Jána Zavarského se definitivně uzavřelo na sklonku května roku 2022, proto se vydání vlastní monografie bohužel nedežilo.

Publikaci uzavírá vzpomínka předního grafického designéra Lubomíra Longauera „Můj spolužák Ján Zavarský“ (156–161). Připomíná, že pohled na jeho namalovaný obličej a vyholené vlasy na happening pořádaný na jeho střední škole ještě před kritickým rokem 1968 naznačoval, že divadlo – i když Zavarský ho tehdy vůbec nehodlal studovat – mu bylo jaksi předurčeno...

Editorkou publikace o Jánu Zavarském se stala Dagmar Podmaková, která se svými kolegy při tvorbě koncepce monografie zvažovala, jak se nejlépe vypořádat s rozsáhlým dílem a jak zprostředkovat čtenářům početné inscenace Zavarského co nejotevřenějším způsobem (498 inscenací!). Konečné rozhodnutí padlo na variantu oslovit znalce jeho práce, kteří měli ze svého pohledu Zavarského dílo popsat a zhodnotit. Způsob prezentace jeho uměleckého odkazu byl ponechán na rozhodnutí jednotlivých pisatelů.

Zmíněný způsob v sobě nese určité riziko. Autoři se totiž nevyhnou opakování některých informací, které se pak mohou jevit pro čtenáře jako nadbytečně zmnožené. Čtenář se však může zajisté uklidnit vědomím, že „opakování je matka moudrosti“. Je to jen drobná a nikoliv podstatná výtka této pozoruhodné publikaci.

Pro starší generaci text psaný částečně česky a částečně slovensky nepřináší komplikaci, vím však, že někteří současní čeští studenti už plynule slovenštinu nečtou.

Při zpětném pohledu na téměř pět stovek inscenací Zavarského vyvstává otázka, nakolik byly jeho projekty jedinečné, originální, a nakolik patřily do obecného proudu soudobé scénografie. Lze odhalit charakteristické črty jeho návrhů: stylovou střídmost, promyšleně využití materiály (dřevo, látka, kov, zrcadla), tvarovou

podobnost a zakončení inscenací deformací či kolapsem. Kontrastní varianty osvětlení nebo barevné svícení vždy vycházelo z konkrétní režijní koncepce.

Scénický objekt je často nakloněn a perspektivně se zužuje, zatímco boční stěny (svíslé nebo šikmé) pevně rámuje scénický obraz. Jde o ověřený způsob, který známe již od Františka Kysely. Zavarský vnáší do prostoru dynamiku pomocí gradace objektů nesporně poučen rytmizovanými prostory Adolpha Appiy. Ohraničený prostor se často zmenšuje, zplošťuje nebo degraduje v návaznosti na slavné Trösterovy inscenace kinetického experimentu. Zvláště v operních inscenacích, vyžadujících velké scénické gesto, využívá Zavarský především abstraktní, čisté architektonické tvary s branami a průchody. Přesnější zařazení Zavarského díla do soudobé scénografie by nejspíš prokázalo nejen jasné paralely s využívanými metodami dalších scénografů, nýbrž i jeho originálně promyšlené metafory a zkratky. Zdá se totiž, že právě pevný etický postoj byl jedním z nejvýraznějších elementů jeho scénografie.

Pečlivě zpracovaná publikace představuje cestu Jána Zavarského k divadlu. Popisuje jeho myšlení prostřednictvím

divadelního znaku, scénického osvětlení, zmiňuje časté využití metafory. Jde o dílo mimořádné, dílo, jehož prostřednictvím si může čtenář uvědomit, jak úžasným oborem může scénografie být, pokud do něj tvůrce vloží celou svou bytost. Publikace je doplněna výběrem z plakátové tvorby, úplným seznamem inscenací, na nichž se Zavarský podílel jako scénograf či režisér i jeho osobní biografii v datech. Čtenář se může rovněž seznámit s krátkými medailony jednotlivých autorů. Jejich texty jsou zpracovány s přesností a zhusta nejsou „jen“ texty o Zavarském a scénografii, ale také o době, politice, poctivosti, pracovitosti, věrnosti a někdy i o potřebné urputnosti.

V neposlední řadě je nutno připomenout mimořádně zdařilou grafickou úpravu monografie, kterou zpracoval Jakub Rejlek. Například velké reprodukce návrhů i fotografií z inscenací pro možnost pečlivého studia, četné využití storyboardů pro pochopení scénických změn a logiky stavby inscenace. Typ použitého písma i bílá obálka s bílým reliéfním vytlačěním jména autora, prokazují kultivovanost a citlivost k dílu Jána Zavarského. Vrací se tak pokorně k jeho ranému iniciačnímu bílému prostoru.



Toto dílo lze užívat v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.