

FESTSPIELHAUS V HELLERAU

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Pedagóg a hudobník Émile Jaques-Dalcroze získal v roku 1910 v Hellerau pri Drážďanoch ideálne podmienky pre svoju prácu. V záhradnom meste pre neho, hlavne vďaka podnikateľovi Wolfovi Dohrnovi, vystavali podľa jeho požiadaviek Festspielhaus, v ktorom boli priestory nielen pre jeho školu rytmiky, ale aj veľká sála pre divadelné predstavenia. Koncepciu tejto stavby ovplyvnili aj Adolphe Appia a Alexander von Salzmann. Moderná architektúra, ktorej autorom bol Heinrich Tessenow, bola štýlovo raným dielom funkcionalizmu. Festspielhaus v Hellerau sa v rokoch 1910 – 1914 stal medzinárodným centrom pre výučbu rytmiky a vyšlo odtiaľ veľa podnetov, ktoré výrazne ovplyvnili vývin divadla 20. storočia, a to hlavne v oblasti tanca, baletu a pantomímy.

Kľúčové slová: Festspielhaus v Hellerau, záhradné mesto, rytmika, eurytmia, funkcionalizmus

Východiská

Celý tento projekt sa nedá pochopiť, ak nespojíme všetky jeho súčasti: 1. záhradné mesto Hellerau, 2. dom umenia Festspielhaus, 3. rytmiku Émila Jaquesa-Dalcroza (1865 – 1950). V nich sa spája sociálny experiment, architektonický progres a umelecko-pedagogická inšpirácia – všetko v duchu dynamických premien začínajúceho 20. storočia.

Hellerau je v súčasnosti časťou saských Drážďan, vzdialenou od centra asi 10 kilometrov. Spočiatku to bola samostatná obec, ale roku 1950 ju pričlenili k metropole. Je to pokojná štvrť, od roku 1914 tam vedie električková trať, je obkolesená lesíkmi a poľami vytvárajúcimi takmer idylický priestor, ktorý nie je ničím rušený, azda iba neďalekým letiskom.

Príbeh tohto magického multifunkčného miesta, ktorému divadelníci, hudobníci, tanečníci, ale aj architekti, kulturológovia a sociológovia hovoria jednoducho Hellerau, sa začal na začiatku 20. storočia. Vtedy sa totiž Karlovi Schmidtovi (1873 – 1948), mladému majiteľovi nábytkárskej fabriky, začalo dariť. Keď roku 1898 zakladal svoju firmu, rozhodol sa využiť pri výrobe moderné postupy. Nábytok dal navrhnuť tak, aby sa potlačila ručná práca a mohla sa čo najviac uplatniť strojová výroba. Nebola to pásová výroba, tú spustil až Henry Ford v Amerike roku 1913 pri modeli T, ale Schmidtova technologická racionalizácia výroby nábytku išla podobným smerom. Umožňoval mu to aj fakt, že nevyrábala nadmerne zdobené kusy, dominovali jednoduché tvary a línie. Viaceré drevené časti boli štandardizované, a tak sa mohli vyrábať vo väčších sériách.

Avšak pre zjednotenie foriem nábytku neboli iba technologické príčiny. Schmidt chcel, aby vzhľad a tvary išli s dobou. Z presvedčenia, z estetických dôvo-

dov odmietal už prekonaný neobarokový štýl, ale aj novodobý formálny ornamentalizmus. Pri projektoch jednotlivých kusov sa nemohol spoľahnúť na obyčajných remeselníkov a robotníkov v továrni, ktorí s obľubou donekonečna opakovali staré vzory, predvádzali sa v ťažkopádnych drevených ornamentoch a nemali cit pre nové trendy. Preto Schmidt, človek modernej doby, inovátor a experimentujúci podnikateľ, v začiatkoch ovplyvnený myšlienkami anglického hnutia Arts and Crafts, ktoré chcelo vrátiť dávnu slávu dobrému remeslu, rozhodol sa zveriť projektovanie výrobkov do rúk profesionálov. Návrhy nábytku mu robili významní dizajnéri a architekti, Škót Charles Rennie Mackintosh (1868 – 1928), Angličan Mackay Hugh Baillie Scott (1865 – 1945), Rus Alexander von Salzmann (1874 – 1934). So svojím nábytkom sa zúčastnil Svetovej výstavy v Paríži roku 1900 a získal tam tri bronzové medaily. Významná pre ďalšie smerovanie jeho výroby bola účasť na Tretej nemeckej výstave úžitkového umenia, ktorá sa konala roku 1906 v Drážďanoch. Pri príprave vlastnej expozície nadviazal spoluprácu s mníchovským architektom a nábytkovým dizajnérom Richardom Riemerschmidom (1868 – 1957), ktorý bol v tom čase reprezentantom Jugendstilu v architektúre. Tieto nábytkové série vyvolali mimoriadnu pozornosť návštevníkov i budúcich kupujúcich.

Dialo sa to práve vtedy, keď viacerí ďalší ľudia v Nemecku, pracujúci v tejto oblasti, chceli prekonať staré a spomaľujúce tradície v umení a remesle a otvoriť dvere podnetom novej dynamickej industriálnej doby. Roku 1907 preto v Mníchove založili Deutscher Werkbund (Nemecký dielenský spolok). Medzi najvýznamnejších členov patrili nielen Karl Schmidt s Richardom Riemerschmidom, ale aj sociálno-liberálny politik Friedrich Naumann (1860 – 1919), architekti Hermann Muthesius (1861 – 1927) a Peter Behrens¹ (1868 – 1940), belgický umelec Henry Van de Velde (1863 – 1957), podnikateľ Peter Bruckmann (1865 – 1937) a Schmidtov spolupracovník Wolf Dohrn (1878 – 1914), ktorý neskôr, v rokoch 1910 – 1913, stál na čele Werkbundu. Podľa programových téz im išlo nielen o prekonanie remeselníckej minulosti a zracionalizovanie výroby, ale zároveň aj o hľadanie pravého nemeckého štýlu, ktorý mal vychádzať z domácich vzorov, nie z anglickej či francúzskej inšpirácie, ktoré boli v tom čase v Nemecku ešte veľmi silné. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, neskôr známy ako architekt Le Corbusier (1887 – 1965), o spolku napísal: „Werkbund bol založený preto, aby zjednotil vo funkčnom spojení umelcov s priemyselnými podnikmi a manufaktúrami, s cieľom technicky a vkusovo povýšiť nemeckú výrobu, a to prostredníctvom výchovy a propagácie.“² V tom boli podnikateľ Schmidt a spolok, ktorý prichýlil v Hellerau, zajedno. V súvislosti s novými myšlienkami a prebiehajúcimi dramatickými zmenami v spoločnosti sa ruka v ruke s tým spravidla zdôrazňoval aj význam vzdelávania, výchovy nových ľudí na úrovni doby. Aj Werkbund, s ktorým bola od počiatku spojená činnosť Schmidta v Hellerau, mal v programových cieľoch, iniciovaných Friedrichom Naumannom, výrobné a ekonomické reformy spojené s etickou a vzdelávacou obnovou pracujúcich a národa.

V tom čase všeobecne z Nemecka „vychádzali najaktívnejšie návrhy reforiem v širokom diapazóne – od zdravia, výchovy a plánovania miest, až po výtvarné umenie, literatúru, divadlo a celú humanitnú oblasť“, píše Berndt Sikora. Napríklad v Dráž-

¹ Peter Behrens postavil roku 1931 v Žiline Novú synagógu, ktorá v súčasnosti slúži na kultúrne účely.

² JEANNERET, Charles-Édouard: *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds : Häfeli et Cie., 1912. Citácie z francúzskeho, nemeckého a anglického jazyka preložil M. M.



Záhradné mesto Hellerau. Súčasný stav. Foto Miloš Mistrík.

ďanoch sa popularizovala „prírodná liečba, ktorú praktizoval dr. Friedrich Eduard Bilz, čo viedlo k prvej medzinárodnej Hygienickej výstave (1911)”³. Okolo roku 1900 vznikalo množstvo obnovujúcich a ozdravujúcich iniciatív nielen v Nemecku, ale na mnohých miestach Európy aj Ameriky, a to v rôznych oblastiach života. Týkali sa ľudského tela a zdravia, životného prostredia, sociálnych vzťahov, umeleckých trendov, aj industrializácie a organizácie života v mestách, dopravy, šírenia informácií. K najvýznamnejším patrilo oživotvorenie olympijskej idey Pierrom Coubertinom a zorganizovanie prvých novodobých Olympijských hier v Aténach (1896). Ľudstvo v tom čase prvý krát dokázalo vyrobiť také obrovské stroje (aj keď so smutným koncom), ako boli vzducholod' Zeppelin (1910) a námorná loď Titanic (1911). Priemyselná revolúcia súvisela so sociálnou, s rýchlymi zmenami v kultúrnych návykoch, ako aj v medzinárodných vzťahoch, v politickej oblasti. Na jednej strane sa človek oslobodzoval, žil bohatší život, spoločnosť sa demokratizovala, na druhej strane sa rozladili staré harmónie, rozbíjal sa prirodzený rytmus rurálneho života, narušili sa denné cykly práce a oddychu od rána do večera, aj sezónne zvyklosti. Veľké mestá pôsobili stále chaotickejšie, množstvo v nich žijúcich individuálnych osudov existovalo bez vzájomného súladu, spoločnosť sa stávala konfliktniejšou. Ľudstvo čakala 1. svetová vojna (1914 – 1918).

³ SIKORA, Berndt: Hellerau and the reform movement in Germany around 1900. In BECKER-KILIAN, Sibylle (ed.). *Hellerau: Die Idee vom Gesamtkunstwerk. Katalog zur Dauerausstellung des Deutschen Werkbundes Sachsen e.V. Hellerau : Europäischen Zentrum der Künste*, 2009, s. 11.

Záhradné mesto

Schopnosť fabrikanta Karla Schmidta čerpať najlepšie podnety z dobových reformných úsílí sa prejavila v úspešnosti jeho podnikania. Jeho aktivity sa rozširovali. Fúziou pričlenil inú, mníchovskú nábytkársku firmu. Staré priestory mu už nevyhovovali. Preto roku 1909 položil základný kameň novej fabriky v Hellerau a roku 1910 tam preniesol výrobu. Nová továrenská budova, zodpovedajúca vysokým štandardom vtedajšej doby na rozvrhnutie priestoru a organizáciu práce, sa stala aj sídlom riaditeľstva podniku. Na šesť rokov potom prichýlila pod svoju strechu aj spolok Deutsches Werkbund, kým nebol presťahovaný roku 1920 do Berlína.

Paralelne s plánmi výstavby novej továrne v Hellerau, Schmidt rozvíjal zámer dať budúcim zamestnancom, nielen tým z vyšších priečok podnikovej štruktúry, ale aj robotníkom, vhodné podmienky na bývanie v blízkosti pracoviska. Na tento účel kúpil na miernej pahorkatine v okolí budúcich výrobných hál pozemky vo voľnej prírode s rozlohou cca 150 hektárov. Dovtedy to boli neobývané terény, lesy a lúky, poľovnícke revíry, slúžiace okrem iného aj armáde na výcvik a manévry. V celom okolí bola jediná budova – výletný hostinec (Wäldeschranke). Roku 1906 Schmidt ohlásil, že tam ide vybudovať záhradné mesto a čoskoro sa začali stavebné práce.

Nebolo nič výnimočné na tom, že v okolí manufaktúr, tovární, väčších hospodárskych komplexov vznikali robotnícke kolónie. Podobné štvrte vtedy existovali už v každom väčšom priemyselnom meste. Avšak dialo sa to spravidla neplánovite a chaoticky. Často boli pozemky, na ktorých stáli obydlia zamestnancov, majetkom zamestnávateľa. Princíp záhradných miest bol však iný. Ich výstavba bola dôsledne plánovaná, aby sa čo v najširšej miere aplikovali novodobé myšlienky, zahrnuté atraktívnym pojmom Lebensreform. Išlo o programovú zmenu života – akúsi novú Olympiu, kde vládne umenie, hudba, šport, kultúra, zdravý človek. V záhradnom meste išlo v podstate o zaistenie výrazne lepších životných podmienok. Mali sa uplatniť náročnejšie hygienické normy bývania, svetlosť a vzdušnosť, dobré priestorové rozvrhnutie celého sídla. Malo sa vyhnúť tomu, aby obydlia boli priveľmi stiesnené. Spolužitiu malo pomáhať zabezpečenie dobrej komunikácie medzi susedmi vnútri domov, aj navonok cez ulicu, pričom sa malo predísť vzájomnému rušeniu rodinného a individuálneho priestoru v obydliach. Išlo aj o obmedzenie vonkajšej hlučnosti prichádzajúcej z výrobných priestorov, ochranu pred prípadným dymom a rôznymi jedovatými exhalátmi. V nie poslednom rade mali byť použité vhodné materiály na výstavbu. A to všetko za prijateľné finančné náklady. Tieto všeobecné zásady moderného bývania sa podľa konceptu záhradných miest mohli najlepšie uskutočniť v prirodzenom prostredí, mimo centier aj mimo periférií megapolisov, teda v lone prírody. Umiestnené v nej, s priamym kontaktom na ňu a spätne ju neohrozujúc. Sídlala, takto vzorne zasadené do prírodnej scenérie, kryté stromami, obkolesené drobnou záhradnou architektúrou ani nebolo možné nazvať vhodnejšie ako záhradné mestá. Išlo o nový kultúrny koncept, nový humanizmus, nezaťažený politickými ideológiami ani komerčnými väzbami.

Priekopníkom tohto typu urbanizácie bol Angličan Ebenezer Howard, ktorý v knihe *Garden-cities of Tomorrow* (1898/1902) predložil tento alternatívny model voči dovtedajším čiernym priemyselným centráam. Záhradné mestá mali podľa neho v sebe spájať výhody mestského života s vidieckym. Na jednej strane ponúkali lepší spoločenský život než na dedine, viac pracovných príležitostí, blízkosť k zamestna-



Festspielhaus v Hellerau. Súčasný stav. Foto Miloš Mistrík.

niu, na druhej strane nižšiu cenu za bývanie, spojenie s prírodou, čistým vzduchom a vodou, možnosť mať vlastnú záhradku na pestovanie plodín. Podľa jeho myšlienok vzniklo roku 1903 vo východnom Anglicku mestečko Letchworth Garden City. Krátko potom sa začali stavať nové záhradné mestá aj v USA, Austrálii, Fínsku, Lotyšsku, po boľševickej revolúcii sa o ne usilovali v Sovietskom zväze a v časoch Tomáša Baťu ovplyvnili aj výstavbu zamestnaneckých kolónií v Zlíne. Mnohé z týchto princípov prevzala potom architektúra 20. a 21. storočia. V Nemecku pohotovo, už roku 1902, vznikla Deutsche Gartenstadtgesellschaft (Nemecká spoločnosť pre záhradné mestá). Anglické podnety tu našli vhodnú pôdu aj preto, že existoval filozofický koncept slobodného človeka Friedricha Nietzscheho, ktorý žiadal „radikálnu obnovu buržoáznej spoločnosti“⁴.

Keď sa Schmidt rozhodol vybudovať prvé nemecké záhradné mesto, rozdelil pozemky na štyri časti: 1. samotnú fabriku, 2. robotnícku časť, 3. časť pre väčšie rodinné domy vidieckeho typu, 4. priestory pre spoločenské a komerčné aktivity. Boli to susediace, architektonicky nadväzujúce areály, avšak navzájom predsa len trochu odlišné. Vo vyhradenej robotníckej časti mali vzniknúť stavby s menšími vnútornými priestormi, často v radovej zástavbe. Išlo vlastne o byty s predzáhradkami alebo malými dvorčekmi vzadu. V časti pre rodinné domy sa ponechali väčšie pozemky, na ktorých sa mohli postaviť samostatne stojace vily či dvojdomy. Od týchto dvoch priestorov sa odlišovala spoločenská časť, pre ktorú sa len postupne hľadalo miesto,

⁴ Tamže, s. 17.

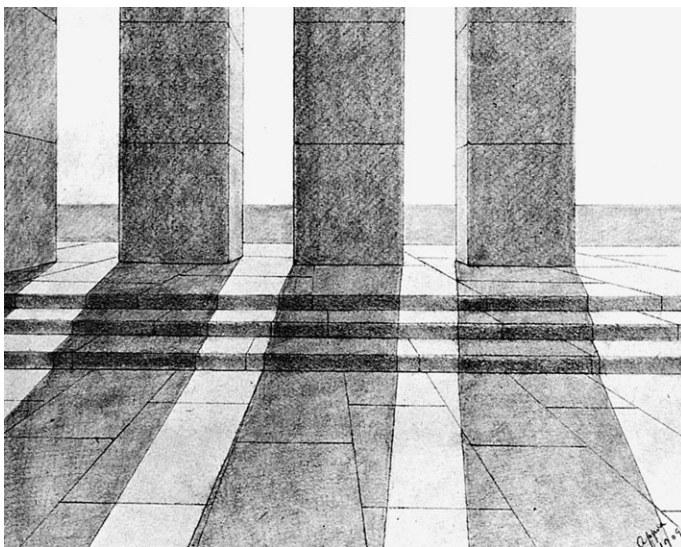
vznikol tam areál Festspielhausu. Fabrika bola umiestnená na južnom okraji obytnej zóny.

Princíp záhradného mesta v Hellerau mal popri špecifickom prepojení s prírodou aj nové ekonomicko-sociálne usporiadanie. Schmidt nechcel byť vlastníkom pozemkov a stavieb svojich zamestnancov. Chcel, aby si ich spravovali oni sami. Išlo vlastne o ďalší prejav jeho moderného myslenia. Nerobil, ako bývalo zvykom, všetko pre to, aby si mohol svojich zamestnancov pripútať a ovládať napríklad tým, že by vlastnil aj ich bývanie. Netúžil byť novodobým otrokárom, naopak, prejavil veľkú mieru sociálneho cítenia a demokratického prístupu. Jeho zámerom bolo, aby sa Hellerau nestal iba kolóniou pre zamestnancov jeho fabriky. Otváral dvere, pozýval, aby sa tam usídlili aj umelci, intelektuáli, živnostníci a ďalší obyčajní občania – nie preto, že uňho pracovali, ale pre dobré podmienky tamjšieho bývania. Ako hovoril Wolf Dohrn, pravá ruka továrnik, malo to byť „miesto pre viac či menej majetných, ale hlavne slobodných ľudí“⁵. Aby sa zabezpečila ekonomická rovnováha projektu, zaviedol sa princíp, že financie získané z predaja pozemkov v bohatšej časti obce sa využili na výstavbu obydlí pre robotníkov. Pre týchto slabšie finančne zabezpečených obyvateľov vzniklo družstvo, ktoré sa potom spoločne staralo o ich bývanie.

Prvý výkop urobili roku 1909, základná časť s vyše 300 domami bola postavená do roku 1912 – termíny sa museli dodržať, pretože už od roku 1910 bežala výroba v novej fabrike. Architektonický plán a prvá časť projektu boli dielom Richarda Riemerschmida: v tom čase to už bol aj švagor Karla Schmidta, ktorý si roku 1910 zobral jeho sestru. Postupne sa však na výstavbe Hellerau podieľali ďalší architekti. Najväčšou mierou Heinrich Tessenow (1876 – 1950), Hermann Muthesius (1861 – 1927) a Kurt Frick (1884 – 1963).

Realizácia sa držala teoretických princípov záhradného mesta. Domy nemali viac ako tri poschodia, to tretie sa spravidla skrývalo v podkroví, v sedlovej či valbovej streche. Osadené boli v malých záhradkách, prekryté bohatou vegetáciou. Tvary stavieb pôsobili mätko, architekti sa vyhýbali hranato pôsobiacim geometrickým tvarom, kockám, kubusom. Inšpiráciu hľadali v staronemeckej, skoro rozprávkovej vidieckej architektúre a v stredovekých mestách. Na fasádach sa striedali farby, s čím sa kombinovali nátery dvier, okenných rámov a okeníc. Ulice netvorili priamky, ale sa vlnili podľa terénu. Vznikli čarovné zákutia a malé križovatky. V južnej časti areálu, v blízkosti vchodu do továrne, na ulici Moritzburger Weg, sa nachádzala veľká vila riaditeľa Karla Schmidta vo vidieckom štýle, spojená arkádami s domom Georga von Mendelssohna (1886 – 1955), umeleckého dizajnéra fabriky. Rozľahlý dom v strednej časti Hellerau, na ulici Auf dem Sand, obýval Émile Jaques-Dalcroze. Pôvodná myšlienka záhradných miest zdôrazňovala rôznorodosť, obdivovala staré mestá s ich krivolakými uličkami, navzájom sa odlišujúcimi fasádami, variovanými priestorovými pomermi, farebnými škálami a dekoračnými prvkami: v tom sa našiel aj architekt Jugendstilu Richard Riemerschmid. Pri výstavbe záhradného mesta Hellerau sa však už rátať, podobne ako pri výrobe nábytku, aj s určitými prefabrikátmi a štandardizovanými postupmi. A tak, hoci záhradné mesto bolo zrkadlom rôznorodosti prírody a nieslo v sebe silnú emocionálnu stránku, malo zároveň dosť racionálneho – v rozvrhu komunikačných trás, v umiestňovaní stavieb tak, aby sa maximálne

⁵ DOHRN, Wolf. Cit. podľa KUSCHNIG, Claire a PELLOIS, Anne (eds.). *Le rythme une révolution! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*. Ženeva : Édition Slatkine, 2015, s. 71 – 72.



Adolphe Appia, Rytmický priestor, 1909.

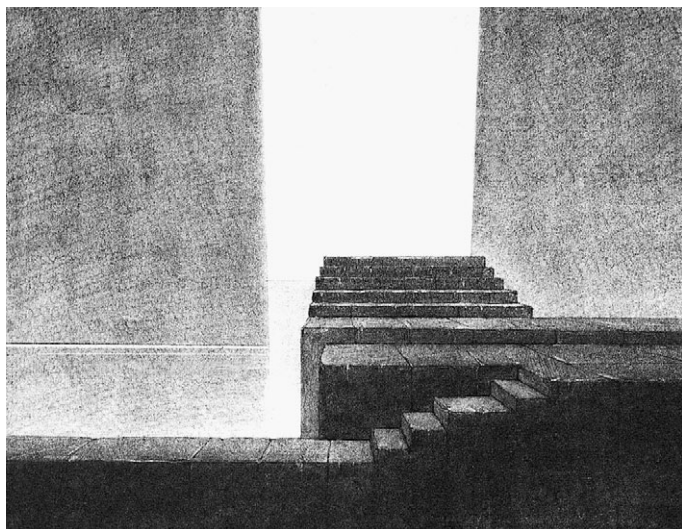
Foto archív autora.

využil poskytnutý priestor. Za krivkami uličnej siete Hellerau, za tvarmi domov, za rozložením uzlových bodov aj celej obytnej zóny vidno pevnú štruktúru.

To podstatné, pre čo vzniklo celé Hellerau, bola nábytkárska továreň. Jej oficiálny názov bol *Deutsche Werkstätten für Handwerkkunst GmbH Dresden und München*, neskôr, od roku 1913 sa zmenila na akciovú spoločnosť *Deutsche Werkstätten AG Hellerau*. Budovy projektoval Riemerschmid. Pôdorys areálu továrne mal symbolicky podobu zveráka, teda náradia, ktoré sa používa pri výrobe nábytku. Komplex mal dve nádvorja: jedno štvorcovo obkolesené budovami, druhé otvorené na dolnom konci. Z dvoch strán okolo dolného nádvorja stáli pozdĺžne budovy – sklad dreva a oproti dielne na jeho opracovanie. Prvé nádvorie, aj keď to bola továreň, pripomínalo skôr zámoček so vstavanou vežou v rohu a bielymi fasádami budov, ktoré ohraničovali priestor. Vo dvore sa našlo miesto aj pre vysokú zeleň. Do tohto priestoru bolo oknami otočené riaditeľstvo podniku, nachádzalo sa tam sídlo *Werkbundu* a boli tu aj menšie dielne pre náročnejšiu, špecifickú výrobu. Budovy fabriky prevažne so sedlovou, prípadne valbovou červenou škridlovou strechou nepresahovali výšku štyroch poschodí a boli nenásilne zasadené do celku obce Hellerau. Navonok nevytŕčali rušivé línie či tvary. Zachované fotografie interiérov nasvedčujú, že Karl Schmidt nechal aj tam realizovať princípy modernej architektúry. Haly sú priestranné a dobre osvetlené veľkými oknami. Priestor je usporiadaný s nemeckou precíznosťou. Pracovné stoly sú rovnaké, zoradené vo vyrovnaných radoch. Nechýba dobré vrchné elektrické osvetlenie, niekde sú na zemi aj koberce a na stenách drevené obklady. Zrejme je nasadenie výrobných strojov a zjavné je spoločné taktovanie práce. Schmidt mal veľké ambície a vyžadoval „nielen motivovaných, ale aj dobre vyučených a zručných zamestnancov, a preto zaviedol kurzy ďalšieho vzdelávania, hodiny maľovania a opracúvania dreva. Neskôr z toho vznikla učňovská škola fabriky.“⁶ Továrenskú

⁶ NITSCHKE, Thomas. Die Gartenstadt Hellerau. In BECKER-KILIAN, Sibylle (ed.). *Hellerau: Die Idee vom Gesamtkunstwerk. Katalog zur Dauerausstellung des Deutschen Werkbundes Sachsen e.V.*, s. 19.

Adolphe Appia, Rytmičtý priestor, schodisko, 1909.
Foto archív autora.



budova takto tiež zapadla do celku Hellerau a jeho architektonického, ekonomického, ale aj ľudského rozmeru.

Festspielhaus

Korunu všetkému novému osídleniu, v ktorom sa spájala obytná časť s výrobou, mal dať ďalší, a to spoločenský priestor. Mal slúžiť pre dobro všetkých. Ak majitelia nechceli, aby život prebiehal iba na linke práca vo fabrike – spánok doma, ak sa mal rozvíjať všestranný človek v duchu princípov Lebensreform, ktorým veril Karl Schmidt a jeho spolupracovníci, museli sa vybudovať aj priestory stretávania, oddychu, zdravého života, ale i vzdelávania a duševného rastu. Hoci sa záhradné mesto už plánovalo, spočiatku nebolo celkom jasné, do čoho sa tieto všeobecné myšlienky konkretizujú. Schmidt chcel podporovať spoločenské, kultúrne a športové aktivity, ktoré mali zlepšiť život jeho zamestnancov, avšak nemali prekryť podstatu toho, na čo bola určená fabrika s mestom okolo, teda to mali byť len doplnkové aktivity.

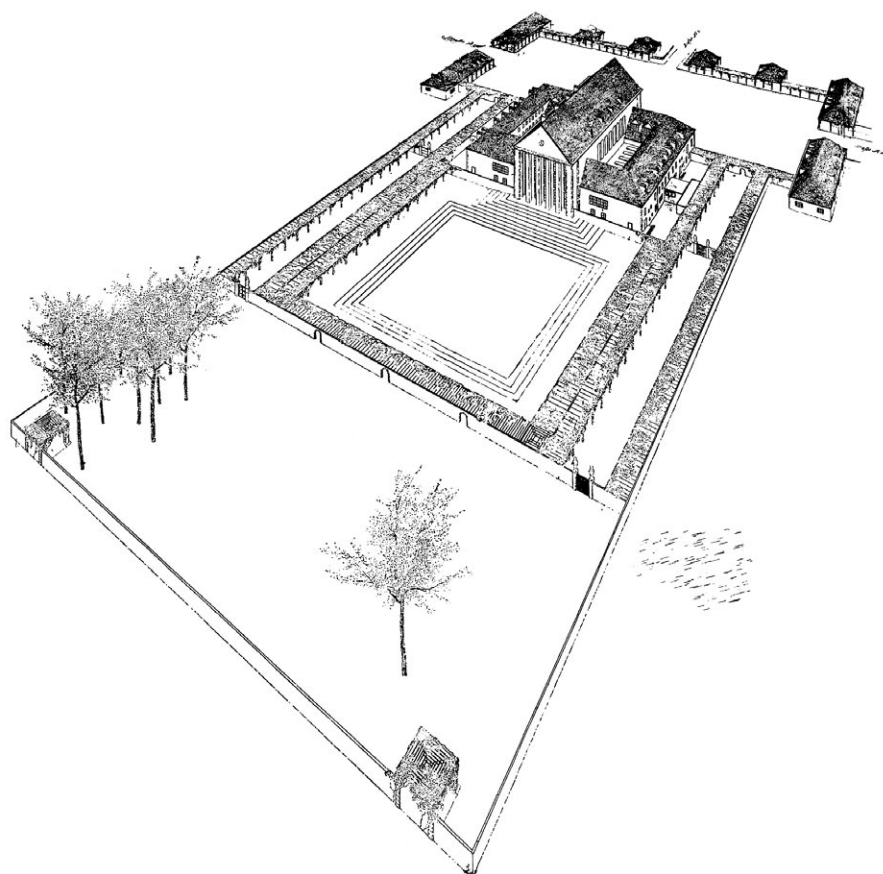
Ešte predtým, ako sa začalo stavať, zjavili sa návrhy, z ktorých roku 1907 najviac zaujal ten od muzikológa Richarda Batku (1868 – 1922), keď napísal, že v budúcom záhradnom meste by sa mala vyučovať hudba a gymnastika pre všetky deti a mládež, a to na voľnom vzduchu, na verejných priestranstvách. Batka spomenul učenie Émila Jaquesa-Dalcroza ako model. Všeobecné cvičenia sa síce potom v Hellerau systematicky nere realizovali, avšak bola navrhnutá jedna z možností, kam sa majú uberať budúce úvahy. Švajčiar Jaques-Dalcroze vtedy už nebol neznámym pojmom, vyučoval hudbu v Ženeve a po celej Európe šíril svoje myšlienky, podľa ktorých prepájal hudobné školenia s telesnými cvičeniami. Roku 1909 zavítal do Drážďan, kde sa osobne stretol s továrnikom Schmidtom a jeho spoločníkom Dohrnom. Bolo to osudové stretnutie. Obidvaja nemeckí podnikatelia boli presvedčení, že práve našli to, čo hľadali. Hudba spojená s telesným rytmom, to nebola len vec čisto umelecká, ale mohla byť aj súčasťou zlepšovania pracovných návykov. Nezabudnime, že v tom čase sa všade uplat-

ňovali vedecké princípy taylorizmu, nazvaného podľa Fredericka Winslowa Taylora (1856 – 1915), ktorý rozpracoval spôsoby organizácie práce a pracovných postupov na zlepšenie výrobných procesov. Taylorizmus sa zaoberal priestorovým pohybom a časovým rytmom človeka, analyzoval a racionalizoval úkony tak, aby sa dosiahla maximálna pracovná efektívnosť. Nemeckí továrníci našli v Jaquesovi-Dalcrozovi človeka, ktorý mohol svojimi umeleckými školeniami v konečnom dôsledku veľmi pomôcť aj ich podnikaniu.

Dohrn bol taký nadšený, že okamžite pozval Jaquesa-Dalcroza do Hellerau. Sľúbil mu nielen školu, ale aj celkom novú budovu podľa jeho návrhov, kde by mohol nielen učiť a realizovať svoje pedagogické ciele na poli hudby a rytmiky, ale navyše aj inscenovať divadelné predstavenia, v ktorých by školenia dostali súhrnnú a na verejnosti predvážateľnú podobu. Tak sa definitívne prekonali predchádzajúce hľadania, tápania i neurčité predstavy a všetko sa skonkretizovalo do návrhu postaviť budovu s príslušným areálom, kde by sa vytvorili najlepšie, profesionálne podmienky na realizáciu náročne postavených cieľov. Švajčiari chvíľu váhal, pretože si pôvodne predstavoval účinkovanie v nejakom veľkomeste, napríklad Berlíne či Viedni, a Drážďany sa mu z tohto hľadiska videli predsa len v závetrí. Avšak ponuka bola natoľko príťažlivá, že už o rok (1910) bol aj s rodinou presťahovaný do Drážďan a neskôr do Hellerau. S ním prišlo zo Švajčiarska do Nemecka aj pätnásť jeho spolupracovníkov a žiakov. Medzi nimi mladá, dvadsaťjedenročná Suzanne Perrottet (1889 – 1983), pedagogička a choreografka v Hellerau, neskôr družka Rudolfa von Labana, ktorá medzi inými školila aj slávnu Mary Wigman (1886 – 1973). Ďalej to boli hudobník Albert Jeanneret (1886 – 1973), brat Le Corbusiera, choreografka a tanečníčka Annie Beck (1890 – 1963), ako aj Jeanne Allemand (1889 – 1990), manželka Alexandra von Salzmannu, ktorá sa neskôr stala spolupracovníčkou mystického filozofa Georga Goudjiefu (1886 – 1947). Wolf Dohrn sa oprávnene domnieval, že najvyšší šéf Schmidt predsa len môže ustúpiť pred finančnou nákladnosťou podujatia a nebude chcieť až natoľko podporovať umelecké aktivity v továrenskom mestečku. Preto veci všemožne urýchlil a s bratom Haraldom Dohrnom vložili všetky svoje peniaze do tohto projektu. Inak – nemýlil sa, Schmidt z financovania napokon vycúval.

Jaques-Dalcroze už pred presťahovaním do Nemecka dlhší čas spolupracoval s ďalším Švajčiarom, Adolphom Appiom, ktorý patril k najsvojráznejším reformátorom divadla tej doby, hlavne vďaka prevratnému protitradičnému prístupu k inscenovaniu opier Richarda Wagnera. Appiove originálne podnety sa týkali najmä scénografie a réžie wagnerovskej drámy. Odmietal kašírované kulisy, falošný realizmus, zastarané princípy divadelného osvetlenia a navrhoval rytmizované priestory, zložené z jednoduchých plôch, kubusov a schodísk, aby sa v takýchto zostavách mohla naplno využiť hra svetla a tieňa, hudba svetelných tónov a tóny posvätenej hudby. Všetko to boli ideálne priestory pre technicky a výrazovo čisté, výnimočné herecké talenty.

Wolf Dohrn potom narýchlo našiel architekta, ktorý mal dokázať preniesť idey do výkresov. Sprvu údajne uvažoval o Petrovi Behrensovi, ale napokon sa rozhodol pre málo známeho mladého Heinricha Tessenowa, ktorého mal blízko seba, pretože práve vtedy projektoval niektoré z obytných domov v záhradnom meste. K nemu pre budúce zariaďovanie interiérov nového strediska umenia, kultúry a práce, ktorý pomenovali Festspielhaus, prizval maliara Alexandra von Salzmannu, im známeho z návrhov pre nábytkársku firmu. Jaques-Dalcroze s nadšením napísal o chystanom



Areál Festspielhausu, architekt Heinrich Tessenow. Foto archív autora.

projekte, porovnávajúc ho s Berlínom, kde mu tiež ponúkali učiť na hudobnej škole. „Tam ide iba o hudbu, určite aj hudobnú plastiku, ale predovšetkým o umelecké školenie. Avšak v Hellerau by malo ísť o tvorbu celého organického života. Špeciálne zameraná výučba má pomôcť harmonizovať krajinu s jej obyvateľmi; za pomoci rytmu sa má zrodiť morálna a estetická architektúra, nadväzujúca na architektúru obydľí, a rytmus sa má pozdvihnúť na úroveň sociálnej inštitúcie, čím vznikne nový štýl, ktorý prirodzene vyjde z autentickej duše ľudí tam žijúcich. Kto hovorí o hygiene, má úplnú pravdu, ide o hygienu fyzickú aj morálnu, ktorá má byť v základoch novej spoločnosti. Jedno vyžaduje a podnecuje druhé, a to, čo je na tom estetické, má byť výsledkom spojenia zdravej výchovy, založenej na vzťahu tela a duše v podmienkach dobrého zdravia, úsilia a ľahkosti, s ktorou to prebieha.“⁷

⁷ JACQUES-DALCROZE, Émile. Cit. podľa APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*. Tome III. Lausanne : L'âge d'homme, 1988, s. 96 – 97.

Základný tím bol pokope. V nákresoch Tessenowa sa pozoruhodne, hneď od počiatku prejavil vplyv Appiu a jeho divadelných vízií, ktoré zobrazil vo svojich grafických listoch a kresbách. To, čo podľa Appiu malo byť scénou pre divadelné predstavenia, sa stávalo podkladom pre Tessenowovu architektúru. Ten akoby niektoré Appiove návrhy priam obkreslil – navrhoval budovu jednoduchých tvarov bez akýchkoľvek ornamentov, strohé línie hranatých stĺpov zavŕšené tympanonmi, kubusy a rovné fasádne plochy, veľké okná, priestranné schodiská, všetko v racionálnom rozčlenení a priestorovom rytme. Akoby tu spojil tvary antických chrámov, kde sa nedalo vyhnúť monumentálnosti stĺporadií, s inšpiráciami z veľkých a ťažkopádnych germánskych stavieb. Architekt názorovo nesmeroval do minulosti, takže jeho návrhy nemali stopy po filigránskom Jugendstille, ktorý sa postupne vyčerpával. Avšak, ak by sme uňho už vtedy hľadali príznaky budúceho funkcionalizmu a konštruktivismu, ktoré si pomaly nachádzali cestu do architektonických ateliérov, tiež by sme ich v nejakej manifestovanej prítomnosti nenašli.

Už prvé náčrty Tessenowa ukázali popri inom aj to, že budúce kultúrne stredisko, Festspielhaus s celým príľahlým areálom, nemôže dobre zapadať do záhradného mesta. Zložité, až nemožné sa ukázali pokusy vsadiť tento nadrozmerný útvar do stredu mäkkých línií pitoreskného záhradného územia. Najostrejšie sa proti novému projektu postavil Riemerschmid, ktorý bol autorom väčšej časti už existujúceho mestčka. Staršie, nikdy nerealizované Tessenovowe nákresy Festspielhausu vložené do Hellerau ukazujú, že Riemerschmid protestoval oprávnene – už len rozmermi a hmotou sa budúci areál nijako nehodil do existujúcej zástavby. Stavebná komisia, ktorá rozhodovala o umiestňovaní budov, napokon súhlasila až s treťou verziou. Hoci sa dovtedy rátať s tým, že Festspielhaus bude zapasovaný do ulíc mestčka, napokon sa preň našlo miesto na okraji existujúcej zástavby, na neďalekom vršku, ktorý bol v tom čase neobývaný, holý, bez vysokej vegetácie. Budúce kultúrne centrum sa tam ocitlo opustené, vzdialené od bežného života. Možno aj toto rozhodlo, že sa nestalo celkom integrovanou časťou okolia, pohltenu tamojším denným životom, ale zostalo viac otvorené navonok – do nemeckej a európskej, teda nie iba do lokálnej kultúry v tomto kúte Saska. Treba však hneď povedať, že s odstupom času sa situácia vyvinula, ulice Hellerau sa rozrástli až k Festspielhausu a obkolesili ho, teda integrovali ho do miestneho plánu. Areál postupne predsa len zapadol do okolitého prostredia, podobne ako stredoveké hrady v európskych mestách bývajú obkolesené podhradiami s krivolakými uličkami, čím sa získava špecifický krajinný obraz, neopakovateľná atmosféra génia loci.

Celý múrom obohnaný areál mal rozlohu približne 180 x 250 metrov. Popri hlavnej budove Festspielhausu umiestnenej uprostred doň patrilo aj predné nádvorie so slávnostným nástupom pre návštevníkov, ďalej zadné nádvorie s upraveným priestorom pre vystúpenia pod holým nebom a za ním ešte pokračovala príľahlá záhrada. Po bokoch ústrednej budovy sa zmestili dve užšie, pozdĺžne nádvorie, na jednej strane pre mužov, na druhej pre ženy, ktoré neboli prístupné verejnosti a využívali sa hlavne na gymnastické či športové cvičenia a na slnenie. Od hlavného vstupu do areálu sa roztvárало osem obytných domov, ktoré slúžili personálu a žiakom školy. Tieto ohraničovali z troch strán hlavné nádvorie, ktorého štvrtú stranu tvorila fasáda Festspielhausu. Domy boli postavené z vľúdnych materiálov. Mali napríklad tehlové terasy a priedomia, ktoré akumulovali teplo, prekryté verandy a pergoly proti dažďu či silnému slnku. Disponovali iba jedným až dvoma podlažiami a obytnými



Festspielhaus, hľadisko. Súčasný stav. Foto Miloš Mistrík.

podkroviami. V štyroch rohoch nádvorí boli stĺpové fontány, ktoré mali pritiahnúť živé vtáctvo. Hoci všade prevládala prísny geometrický poriadok, ani toto, ani ďalšie nádvorí nepôsobili neprívetivo.

Hlavná budova sa zvonku na prvý pohľad javila ako štíhly chrám, ku ktorému boli z dvoch bočných strán domurované ťažkopádne prístavby, ktoré vyzerali, akoby slúžili na hospodárske účely a chrám opticky zvierali. Napriek tomuto nesúladiu to bola jedna integrovaná stavba a, ako píše Peter Guth, v dejinách architektúry mala svoje miesto. „Festspielhaus sa považuje za archetyp architektúry 20. storočia. Jeho priekopnícka úloha sa prejavuje tak vo vonkajšom výraze, ako aj v štruktúre budovy a v spojení tejto štruktúry s funkciou, že sa má stať miestom pre experiment, výučbu a tvorbu predstavení, ktoré prinesú nové štýly hudby a formy pohybu. Keď Tessenow navrhoval Festspielhaus, štýl historizmu, v ktorom štruktúra budov bývala ornamentálne prekrytá, už ustúpil reformistickej architektúre.“⁸

Najdôležitejšou časťou budovy i celého areálu bola stredná loď, ktorá skrývala veľkú sálu, určenú na verejné predstavenia a podujatia. Na jej fasáde sa týčili štyri hranaté, vysoké appiovské stĺpy, sprava i zľava rámcované dvoma murovanými blokmi, ktoré niesli trojuholníkový tympanon. Táto kompozícia bola jasným odkazom na antické chrámy, aj keď jej chýbali niektoré prvky, ako sú ozdobné hlavice stĺpov, reliéfy či sochárska výzdoba. Tympanon mal uprostred umiestnený iba veľký

⁸ GUTH, Peter. The Festspielhaus site HELLERAU. In BECKER-KILIAN, Sibylle (ed.). *Hellerau: Die Idee vom Gesamtkunstwerk. Katalog zur Dauerausstellung des Deutschen Werkbundes Sachsen e.V.*, s. 29.

kruhový čiernobiely znak jing a jang, akoby posvätný symbol, ktorý vyjadroval úsilie tvorcov o harmóniu spojením dvoch protichodných síl tela a duše. Za fasádnymi stĺpmi návštevník prikročil k piatim skleneným vstupným dverám. Nad nimi takmer na celú výšku stavby bola presklená fasáda. Nástupné plató s rozmermi asi 28 x 10 metrov bolo o tri schody vyvýšené od ostatného nádvorja, ďalšie štyri schody viedli k úpätiu stĺpov. Vysvietené vnútro pred večerným podujatím muselo príchodu dávať pocit predovšetkým slávnostnej emócie očakávania, až potom vznešenosti a monumentálnosti. Inak budova nemala nijako zvlášť ohurovať. Svetložlté pieskové omietky pôsobili priveľmi obyčajne, najmä pri porovnaní s bielymi mramormi antických chrámov. Zo zadnej strany vyzerala hlavná loď Festspielhausu takmer rovnako, ešte aj symbol jing a jang sa zopakoval. Iba východ do priestoru za budovou bol viac spätý s prírodou a zatravneným terénom.

Vnútro skrývalo šperk novodobej architektúry. Ak sa zvonku budova javila ako štýlovo zmiešaná, zvnútra bola priesačne jednotná, moderná, dotiahnutá do posledného detailu. Vstupovalo sa do presvetleného, nie veľmi rozsiahleho foyeru. Cez deň osvetľovali interiér veľké okná, večer desiatky v radoch zavesených lúčok. Ich biele sklenené tienidlá mali nielen tu, ale v celej budove rovnaký kónický tvar. Biele steny a biele dvere s chrómovými kľúčkami pre celú budovu umelecky navrhol von Salzmann. Od foyeru napravo i naľavo boli schodiská do vyššej časti budovy. V klasických divadlách patria schodiská spravidla k najvýznamnejším častiam foyeru, sú bohato zdobené, slávnostné, ohurujúce, návštevníkom dávajú pocit vlastnej významnosti. V Hellerau boli tieto nástupné časti umiestnené na bokoch. Síce tiež všetkým očiам prezentovali po nich vystupujúceho návštevníka, avšak zjavne mali najmä praktické komunikačné poslanie.

Usporiadanie veľkej sály bolo v rámci dovtedajšej divadelnej architektúry prelomové. Priestor, bez delenia na javisko a hľadisko. Rovná podlaha, vstupné dvere zo všetkých strán. Všetky štyri steny mali rovnako veľké číre priesačné okná, oddelené navzájom iba pilastrami, podľa princípu gotických katedrál. Rozmery sály (dĺžka 33, šírka 16 a výška 12 metrov) boli dostačujúce pre umiestnenie hľadiska pre cca 450 – 500 divákov, aby pritom zostalo dosť plochy pre hru hercov, ktorá sa dala umiestniť v ktorejkoľvek časti sály. Dosiahla sa tým úplná variabilita, hoci pri podrobnejšej prehliadke si nemožno nevšimnúť skryté dispozície s odkazom na tradičné členenie. K foyeru napríklad priliehala veľká sála tou časťou, kde sa predpokladalo budúce hľadisko. Na tomto konci bolo aj stavebne vymedzené vyššie plató, využiteľné ako balkón. V protiahlejšej časti sály, kde mohlo najpravdepodobnejšie stáť javisko, sa dala rovná podlaha rozobrať a mohla sa tam umiestniť jama pre orchester, prepádlišká, podzemné tunely pre nástupy hercov. Avšak veľká sála nemala nijaký komín, teda vysoký priestor nad javiskom, kde by sa ťahmi vynášali a spúšťali kulisy. Appiovský princíp predsa podobné triky a faľše odmieta.

Pôvodne sa myslelo, že sála bude väčšia, asi pod vplyvom predchádzajúcich masových predstavení Jaquesa-Dalcroza pod holým nebom, ktoré organizoval v spolupráci s francúzskym režisérom Firminom Gémierom počas národných slávností kantónu Vaud (1903). Avšak hlavne po príchode von Salzmannu sa presadil názor postaviť niečo menšie, hoci ešte stále dosť priestorové. To v konečnom dôsledku viac vyhovovalo Jaquesovi-Dalcrozovi, ktorý rozmýšľal skôr o laboratóriu rytmiky, o výchove nového človeka, nie o spektakulárnych vidoviskách.

Moderná, kubická, holá sála, klietka na svetlo, pôsobila na divákov ako novodobý

chrám, akési posvätné miesto rytmiky. Prispievalo k tomu aj vnútorné vybavenie. Von Salzmann na základe Appiových inštrukcií „dal prekryť päť stien (teda aj plafón) voskovými plátnami, ktorými rovnomerne rozptýlil svetlo prenikajúce oblokmí. Popod závesy všade namontoval siete elektrických lúč, spolu to bolo 150 okruhov s 3000 bielymi, modrými a zelenými žiarovkami.“⁹ Tak sa podľa vyjadrenia Jaquesa-Dalcroza dosiahlo „jednotné svetlo, šírené a prichádzajúce od všadiaľ a zároveň od nikadiaľ, ktoré sa rozlialo po sále, vykúpalo telá, vymodelovalo tvary, zmäkčilo obrysy.“¹⁰ Celá elektrická sieť bola napojená na riadiaci pult s veľkorozmernou klávesnicou, ktorou sa dalo regulovať trvanie, intenzita a farebné variácie svetla. Vznikol akýsi prvý svetelný organ.

Namiesto pevného javiska vytvoril von Salzmann, inšpirovaný Appiom, zostavu z praktikálov v tvaroch kubusov, plošín a schodísk. Predlohu mal v Appiových víziách rytmického priestoru, už predtým knižne publikovaných. Skladačka mala abstraktné geometrické tvary, bez filigránskych detailov, ornamentov, kresieb. Nepatrili do nej žiadny nábytok, dekorácie a kulisy. Rovné plochy, šikminy a spolu 60 schodíkov malo byť nehybnou, statickou, hoci rytmicky štruktúrovanou podlahou, akousi pevnou oporou, kontrastnou k plastickému telu účinkujúceho človeka. Mal sa tak zviditeľniť rytmus hry v spojení s tónmi hudby. Táto priestorová zostava sa dobre využívala počas cvičení, aj ako priestor hry pri tých inscenáciách, ktoré sa v Hellerau stihli urobiť a predviesť početnému domácemu i medzinárodnému publiku do roku 1914, keď sa toto krátke, ale významné obdobie pre vývin európskeho divadla 20. storočia skončilo vypuknutím prvej svetovej vojny.

Hoci to zvonku tak nevyzeralo, bočné prístavby, pripojené priamo na centrálnu časť, tvorili v interiéri štýlovo aj štruktúrne spoločný trojjediný priestor. Nastupujúci funkcionalizmus bol vnútri oveľa viac prítomný než von, kde by sa ešte dal vystopovať aj historizmus. V interiéri dominovali dve veľké skúšobné miestnosti, pravá a ľavá, širokými dverami prepojené so strednou sálou, takže mohli byť samostatne slúžiť na cvičenia a skúšky, alebo počas predstavení pri doširoka roztvorených dverách mohli byť bočnými scénami, priestorom nástupu väčšieho počtu účinkujúcich, prípadne sa stať bočným rozšírením hlavnej scény. Aj v nich bolo dôležitou zložkou svetelné riešenie – hoci nemali okná ako veľká sála. Dominantným prvkom z tohto hľadiska bolo zasklenie celého stropu, čo zaručilo, že priestory priam zalievalo svetlo, umožňujúce cez deň, počas skúšok vynikajúcu viditeľnosť každého pohybu. Zároveň ostávali ľudia medzi múrmi uzavretí do seba, čo im poskytovalo možnosť výnimočnej koncentrácie pri práci, a to bez pocitu stiesnenosti, lebo svetla bolo dostatok. Rovnomerne distribuované lúče svietili na všetkých a podobne ako elektrické okruhy vo veľkej sále prichádzali „od všadiaľ aj od nikadiaľ“.

Zázemie týchto troch prepojených priestorov vytvárali ďalšie, menšie miestnosti, ktoré slúžili na všetko, čo škola a divadlo potrebovali: skúšobne, cvičebne, študovne, garderoby, šatne, knižnica, hygienické zariadenia, kde už vtedy nechýbali sprchy. Viacerými dverami a chodbami sa zabezpečilo komunikačné prepojenie s exteriérom,

⁹ KUSCHNIG, Claire – MARIOTTE, Anne. *L'Institut Jaques-Dalcroze de Hellerau: du lieu d'enseignement à l'atelier de l'art futur, laboratoire d'une humanité nouvelle*. In KUSCHNIG, Claire a PELLOIS, Anne (eds.): *Le rythme une révolution! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, s. 88.

¹⁰ JACQUES-DALCROZE, Émile. Cit. podľa KUSCHNIG, Claire a PELLOIS, Anne (eds.): *Le rythme une révolution! Émile Jaques-Dalcroze à Hellerau*, s. 88.

a to aj s menšími bočnými dvorčekomí a s dvoma nádvoriami. Budova Festspielhausu pôsobila zvonku staticky, až fažkopádne, zvnútra však celkom naopak. Ľuďom v nej sa ponúkala variabilita pohybu: na mieste, pri kráčaní a behu, prechádzaní z miestnosti do miestnosti, do vonkajších priestorov. Bildungsanstalt, škola Jaquesa-Dalcroza, získala pre svoje potreby to najlepšie, čo si mohla želať. Ani jednému človeku z divadelnej profesie sa niečo podobného nepošťastilo. Jaques-Dalcroze ocenil to, čo dostal takmer do daru, takto: „Z technického pohľadu ma plány Tessenowa úplne uspokojujú. Chcem tým povedať, že priestorové vzťahy sa realizovali tak, ako som si želal. Ale okrem toho musím s veľkou radosťou konštatovať, že Tessenow totálne pochopil aj moje etické a umelecké zámery. Vo svojej jednoduchosti a harmonickosti sa štýl týchto stavieb perfektne zhoduje s rytmickým pohybom tela, čo je mimoriadne dôležité pri tomto špecifickom inscenačnom žánri. Pre toto umenie, ktoré chcem povzniesť, je súčinnosť priestoru absolútne nevyhnutnou podmienkou, avšak, hádam to nemusím priveľmi zdôrazňovať, tento priestor nesmie obmedzovať slobodu a originalitu umenia, musí mu dať miesto na rozlet bez toho, aby ho zväzoval či robil závislým. A to Tessenow pochopil až prekvapujúco dobre.“¹¹

FESTSPIELHAUS IN HELLERAU

Miloš MISTRÍK

Teacher and musician Émile Jaques-Dalcroze was provided with ideal conditions for his work in Hellerau near Dresden in 1910. A Festspielhaus had been built for him in the garden city, especially thanks to the entrepreneur Wolf Dohrn. It followed his requirements and offered room not only for his school of rhythm, but also a big theatre. The conception of the building had also been influenced by Adolphe Appia and Alexander von Salzmann. Its modern architecture, authored by Heinrich Tessenow, was, in terms of its style, an early work of functionalism. The Festspielhaus became an international centre for the teaching of rhythm in 1910–1914. It was a source of inspiration, especially in dance, ballet, and pantomime, and significantly influenced the development of 20th-century theatre.

Príspevok je výstupom grantu VEGA 2/0170/16 – Divadlo ako komunikácia krízy hodnôt.

¹¹ Jaques-Dalcroze v liste Wolfovi Dohrnovi. Cit. podľa APPIA, Adolphe: *Œuvres complètes. Tome III.*, s. 97.

GENERÁCIA 90

ŽOFIA BOSÁKOVÁ

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava (APVV)

Abstrakt: Text sa zaoberá kontextom, v ktorom sa ustanovil a rozvíjal pojem Generácia 90 v zmysle autorstva súčasného slovenského dokumentárneho filmu a jeho najvýraznejších predstaviteľov. Mapuje východiská, ktoré na začiatku nového tisícročia analyzoval autor pojmu Pavel Branko, a venuje sa následnej odbornej reflexii Generácie 90. V závere predstavuje dve kľúčové diela nastupujúceho umeleckého smeru, filmy *Ladomírske morytáty a legendy* a *Hlas 98*.

Kľúčové slová: Generácia 90, súčasný dokumentárny film, Pavel Branko, Peter Kerekes, Marek Kuboš, Slovenská filmová a televízna akadémia

Explicitná aj implicitná odborná reflexia pojmu Generácia 90 prebiehala najmä vo filmologickom periodiku *Kino-Ikon*¹ a v českom periodiku *Film a doba*.² Po úspechoch slovenských dokumentaristov na filmových festivaloch v susedných Čechách (najmä Medzinárodný festival dokumentárnych filmov Jihlava) sa označenie Generácia 90 čoraz častejšie objavovalo predovšetkým v menej odbornom diskurze v tlači a prostredníctvom publicistiky prenikalo mimo priestoru profesionálnej filmárskej scény. Nadmerné používanie pojmu obvykle spôsobuje jeho vyprázdňovanie a súčasne i vrstvenie nových významov: aj daný pojem i jeho kontext sa v prostredí slovenskej kinematografie stávali čoraz viac sprofanovanými. Problematickým nebolo slovo „generácia“ (bez obáv zo zmeny významu ho môžeme nahradiť pojmami generačná príbuznosť, nová generácia alebo mladí slovenskí dokumentaristi), no najmä spočiatku pôsobila nejasne jeho druhá časť – číslovka 90. Vo filmovom prostredí nie sú zriedkavé názory, že môže evokovať destabilizované obdobie domácej kinematografie v druhej polovici deväťdesiatych rokov, ktoré boli komplexnejšie reflektované až v ostatných piatich rokoch.³ Číslo 90 môže rovnako evokovať aj nástup generačne spriaznených tvorcov slovenského dokumentárneho filmu. Sú to ľudia, ktorých narodenie spadá do podobného časového intervalu? Alebo ich spája približný dátum debutu, nezávislý od roku narodenia? Alebo číslo 90 hovorí o tvorcoch, na ktorých malo „transformačné desaťročie“ taký podstatný vplyv, že sa zreteľne prejavilo v ich

¹ KAŇUCH, Martin. 1993: Lepší začiatok. 15 rokov slovenského dokumentárneho filmu. In *Kino-Ikon*, 2008, roč. 12, č. 1, s. 82 – 90.

² HUČKO, Tomáš. Svojbytná slovenská dokumentárna krajina (z času na čas inšpirovaná susedmi). In *Film a doba*, 2010, roč. 56, č. 1, s. 26 – 41.

³ Pozri napr. MACEK, Václav. 1 297 245 000 Sk. In *Kino-Ikon*, 2010, roč. 14, č. 1, s. 125 – 154; BOSÁKOVÁ, Žofia. Súčasný slovenský dokumentárny film. In *Dokumentárny film v krajinách V4*. Mária Ferenčuhová (ed). Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2014, s. 180 – 193; ŠMATLÁK, Martin. Znovu na prahu zrelosti? Slovenská kinematografia po dvoch desaťročiach (ne)samostatnosti. In *Kino-Ikon*, 2014, roč. 18, č. 2, s. 29 – 62.