

DESAŤ DNÍ JÁNA JAMNICKÉHO SO SOVIETSKYM DIVADLOM



NADEŽDA LINDOVSKÁ

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

„Nič som sám nevynašiel.
Iba som nezostal hluchý k tomu, čo sa dialo okolo nás.“
Ján Jamnický¹

Abstrakt: Umenie v Sovietskom zväze bolo vnímané ako súčasť ideológie a propagandy, zameranej nielen na domáce prostredie, ale aj na zahraničie. Štátna kultúrna politika bola prezentovaná prostredníctvom série veľkorysých stretnutí a prehliadok, na ktoré pozývali zahraničných účastníkov. V tridsiatych rokoch 20. storočia sa v Moskve konalo niekoľko divadelných festivalov, ktoré navštívili mnohí československí divadelníci. V roku 1936 bol jedným z nich začínajúci režisér Slovenského národného divadla v Bratislave, Ján Jamnický. Slovenský divadelník videl množstvo inšpiratívnych inscenácií a zároveň zažil počiatočné obdobie kampane, zameranej na likvidáciu slobody umeleckého prejavu. Stal sa svedkom súmraku ruskej divadelnej avantgardy. Štúdia približuje divadelné zážitky Jána Jamnického v ZSSR a ich dopad na jeho život, tvorbu a režijnú prácu. Upozorňuje na sériu opomínaných faktov a súvislostí, ktoré dokresľujú dobový a umelecký kontext sovietskeho divadla a Jamnického cesty.

Kľúčové slová: divadelná avantgarda, sovietske divadlo, réžia, Ján Jamnický, Slovenské národné divadlo

V súvislosti s osobnosťou režiséra JUDr. Jána Jamnického sa často vynára otázka vplyvu sovietskej divadelnej avantgardy na jeho tvorbu. Jednak preto, že Jamnický, slovami Andreja Mráza, „systematicky a plánovite študoval divadelnú literatúru českú, nemeckú a nie na poslednom mieste aj ruskú“², jednak vďaka Jamnického vlastným vyznaniám obdivu k sovietskemu divadlu po návrate zo IV. divadelného festivalu v ZSSR v roku 1936. Vtedy predniesol v Bratislave prednášku o sovietskom divadelníctve nazvanú *Desať dní, ktoré zostali v pamäti*.³ Známe sú aj vyjadrenia dobovej divadelnej kritiky, zaznamenávajúce v Jamnického tvorbe inšpirácie Tairovom. Jeden z prvých slovenských profesionálnych divadelných režisérov skutočne nadviazal na hľadania modernej divadelnej réžie a inšpirácií z poetiky avantgardy sa držal aj počas paradoxných podmienok vojnového slovenského štátu.

¹ LAJCHA, Ladislav. „Bol som hereckým režisérom.“ S Dr. Jánom Jamnickým hovorí Ladislav Lajcha, In *Film a divadlo*, roč. 11, č. 19, 12. 9. 1967, s. 3.

² MRÁZ, Andrej. Jamnický vo vývine slovenského činoherného umenia. In *Film a divadlo*, roč. 3, č. 10, 15. 5. 1959, s. 5.

³ JAMNICKÝ, Ján. *Desať dní, ktoré zostali v pamäti*. Sylaby tejto prednášky boli uverejnené v Slovenskom divadle, 1964, roč. 12, č. 3, s. 310 – 322. Cit. podľa doplneného vydania in SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 23 – 34. ISBN 80-85455-60-9.

Aj potom, čo sa vzdal režijnej tvorby, sa často zdôrazňovala jeho znalosť sovietskej avantgardy. V hodnotení Jamnického prínosu to zohralo dvojakú rolu. V čase, keď bola tvorba prívržencov divadelnej avantgardy označovaná za ideologicky neprípustný formalizmus, boli aj Jamnického divadelné snaženia post scriptum označované za škodlivé. Po rehabilitácii moderny v Sovietskom zväze sa dočkala symbolickej rehabilitácie aj Jamnického tvorba. Obdiv k sovietskej medzivojnovnej avantgarde sa z nevýhody zmenil na veľkú výhodu. V mene spätnej obhajoby divadelníka sa táto skutočnosť začala dokonca nadužívať. V socialistickom Československu sa obdiv sovietskeho umenia vnímal ako prejav pokrokovosti a politickej spoľahlivosti. Bol povinný, ba dokonca umelo pestovaný. Slúžil ako nevyhnutná priepustka do sféry oficiálneho uznania. Zdôrazňovanie Jamnického záujmu o sovietske divadlo pomohlo v období šesťdesiatych rokov rehabilitovať jeho prínos pre rozvoj slovenského profesionálneho divadelníctva. Toto tvrdenie zároveň slúžilo aj ako isté ideologické alibi či politická ochrana Jamnického osobnosti. Zmierňovalo dojem, že sa režisér Jamnický nezapojoil do budovania socialistického divadla, pretože, možno, v hĺbke duše túto novú realitu neprijal.

Snáď práve v dôsledku týchto ideologických ťahaníc, týkajúcich sa tvrdení o vplyve sovietskeho divadla na tvorbu režiséra Jána Jamnického, nadobúdali amorfno-zovšeobecňujúci charakter. Na druhej strane, Jamnického záujem o ruskú divadelnú avantgardu, ktorá sa v dvadsiatych a tridsiatych rokoch tešila celoeurópskemu obdivu, aj jeho osobný bezprostredný dotyk so sovietskym divadlom sú naozaj neodškriepiteľné. Zasluhujú si pozornosť i upresnenie.

Najvýznamnejším dotykom Jána Jamnického so sovietskym divadlom bola jeho návšteva divadelného festivalu v ZSSR v roku 1936. Neskôr sa k získaným poznatkom periodicky vracal a hlavne – využil ich vo vlastnej divadelnej tvorbe. Zanechal nám nesmierne cenné svedectvo o sovietskom divadle svojej doby. Šiel na festival „s úmyslom pozorovať čo najobjektívnejšie“⁴. Vnímal divadelnú prehliadku očami mladého, vzdelaného, nekonvenčného a nezávislého stredoeurópskeho intelektuála a začínajúceho profesionálneho umelca. Pre lepšie pochopenie jeho svedectva je dôležité priblížiť kontext inscenácií a umeleckých zážitkov, ktoré reflektoval a ktoré sa vpísali do jeho pamäti.

Kľukaté chodníčky poznania

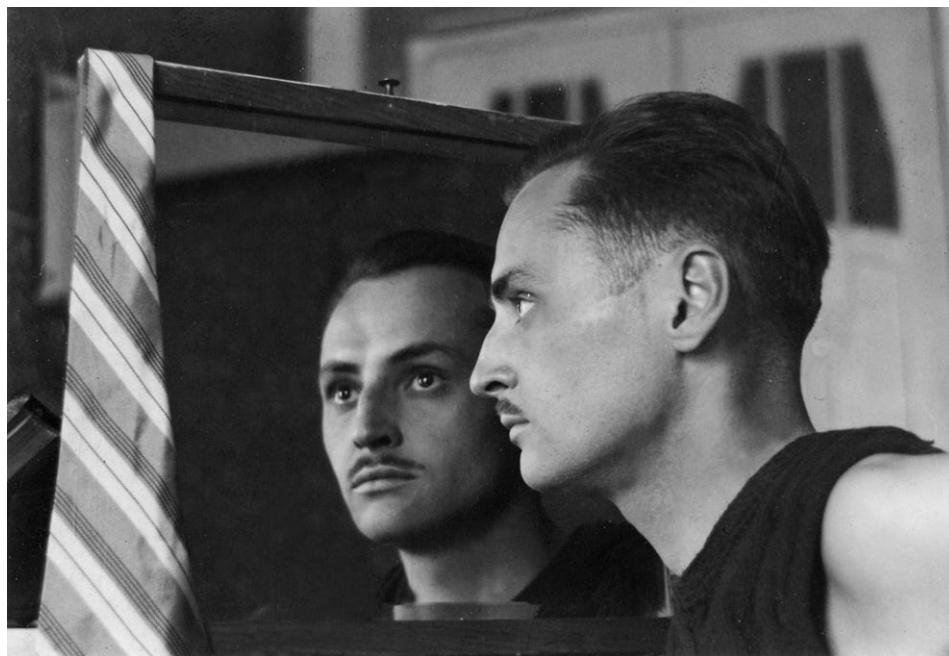
Keď sa v septembri 1936 dvadsaťosemročný JUDr. Ján Jamnický vybral do sovietskeho Ruska na divadelný festival, mal už o sovietskom divadle a kultúre istú sumu poznatkov. Je ťažké jednoznačne vystihnúť ich rozsah, dokážeme však faktograficky doložiť, že nešlo len o letmý záujem.

Vieme, že od roku 1929 bol jedným zo zakladajúcich členov Spoločnosti pre hospodárske a kultúrne styky s novým Ruskom⁵, ba v istom období dokonca zastával funkciu podpredsedu spoločnosti.⁶ Vieme tiež, že sa samostatne zaujímal o štúdium sovietskeho divadla a že si ako študent bratislavskej Hudobnej a dramatickej aka-

⁴ JAMNICKÝ, Ján. Sovietske divadlo a naše. Rozhovor zverejnený v Slovenskej politike, roč. 17, č. 223, 17. 9. 1936, s. 2. Cit. podľa SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 35.

⁵ Treba podotknúť, že v tom čase mal iba 21 rokov.

⁶ SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 338.



Ján Jamnický v roku 1935. Foto Archív Divadelného ústavu.

démie pre svoje absolventské režijné predstavenie na jar 1932 vybral monodrámu provokatívneho ruského divadelníka Nikolaja Jevrejinova *ja + ja + ja = Ja*. Ba čo viac, v druhom ročníku predniesol referát o sovietskej avantgarde.⁷

Je pravdepodobné, že jeho túžba po poznaní nachádzala oporu v materiáloch, publikovaných v časopise *Naše divadlo*, kde na sklonku dvadsiatych rokov a v rokoch tridsiatych informovali ochotníci aj o významných ruských divadelníkoch.⁸ Jamnický odoberal *DAV*, *Devětsil*, *Frontu*,⁹ sledoval ľavicovú tlač, ktorá pravidelne prinášala správy o búrlivom divadelnom dianí v krajine soviетov už od počiatku dvadsiatych rokov. Pravdepodobne patril k čitateľom Jindřicha Honzla, ktorý od roku 1920 svojimi prekladmi, obzormi i recenziami aktívne propagoval najvýraznejšie zjavy sovietskeho divadelníctva.

V medzivojnovom období bolo ruské divadlo doslova v móde, česká divadelná avantgarda nasiakla obdivom k novému sovietskemu divadlu. Jamnický, ktorý sledoval tiež vývin nemeckých a francúzskych divadelných prúdov, sa živo zaujímal o činnosť českých kolegov. Veľkou inšpiráciou pre neho boli predstavenia Voskovca a Wericha v Oslobodenom divadle, aj tvorivé výboje Emila Františka Buriana. V roku 1923 sa v Prahe predstavilo a presvedčilo o svojich kvalitách Komorné divadlo Ale-

⁷ Tamže, s. 163.

⁸ Pozri LEHUTA, Emil. Jamnický z diaľky i zblízka. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 6 – 7.

⁹ SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 164.

xandra Tairova. V tom istom roku vyšlo nemecké vydanie jeho *Režiséřských zápiskov* – knihy, ktorá zohrala významnú úlohu v kontexte českého i slovenského divadelníctva a stala sa známou v nemeckej verzii ešte pred českým vydaním v roku 1927. V Jamnického bohatej knižnici Tairov nechýbal. Obsahovala aj nemecký preklad slávneho Keržencovovho divadelného manifestu Proletkultu – knihu *Das entfesselte Theater* (*Творческий театр* [Tvorivé divadlo]).¹⁰ K Tairovovej knihe sa Jamnický opakovane hlásil ako k svojej divadelnej biblii. Dá sa predpokladať, že daná literatúra sa do jeho knižnice nedostala hneď po vydaní, ale až neskôr. V roku 1927 mal iba 19 rokov a úspešne študoval medicínu. Štúdium však nedokončil. Po dvoch rokoch strávených na lekárskej fakulte sa v roku 1928 zapísal na dramatický odbor Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko (HADAPS). Popri štúdiu herectva sa na nátlak rodiny paralelne prihlásil na „serióznejšie“ štúdium práva na Právnickej fakulte Univerzity Komenského. V roku 1932 získal titul doktora práv.¹¹

Režisér Jamnický vstúpil do nášho divadelného diania vlastne až začiatkom tridsiatych rokov – teda v čase, keď českí divadelníci už absorbovali istú sumu vedomostí o sovietskej divadelnej avantgarde. Mnohé si osvojili, v mnohom sa nechali inšpirovať. Mnohé črty a smerovania sovietskych divadelníkov organicky vrástli do štruktúry ich predstavení. Jamnický spolu so svojráznym umením českej divadelnej avantgardy vstrebával aj transformovaný odraz postupov nového ruského divadla.

K niečomu podobnému pravdepodobne dochádzalo aj v procese tvorivej a ľudskej komunikácie Jána Jamnického s režisérom Viktorom Šulcom, šéfom českej činohry SND v rokoch 1932 – 1938. Podľa Jamnického vyjadrenia, Šulc chodil na všetky jeho réžie a veľkoryso mu radil.¹² Je očividné, že učenív Jamnický pozorne sledoval Šulcove inscenácie. Český kolega mal pred ním prirodzený náskok. Aktívny znalec moderného nemeckého divadla, žiak Reinhardta a Jessnera, odchovanec nemeckého expresionizmu a zástanca antiiluzívneho divadla Šulc videl počas svojho pobytu v Berlíne aj Mejerchoľdove a Tairovove inscenácie. Tri roky pred Jamnickým (1933) navštívil Sovietsky zväz. Zúčastnil sa ako pozorovateľ Olympiády amatérskeho divadla v Moskve, kde strávil štyri týždne. Denne navštevoval predstavenia a využil možnosť diskusných stretnutí s Mejerchoľdom, Tairovom, Ochlopkovom a inými umelcami.¹³ Nadobudol značné vedomosti o sovietskom divadle a dráme, všetko si zaznamenával do poznámkových zošitov a aj osobne si svoj pobyt cenil veľmi vysoko. Koľko z týchto poznatkov sprostredkoval Jamnickému, to sa už asi nedozvieme, môžeme len predpokladať, že sa o ne aspoň čiastočne podelil.

Jamnický v Moskve a Leningrade

Herec a režisér SND Ján Jamnický osobne navštívil Sovietsky zväz v roku 1936, v čase od 1. do 11. septembra sa zúčastnil ako pozorovateľ tzv. IV. divadelného festivalu v Moskve (1. – 7. 9.) a v Leningrade (8. – 11. 9.). Po návrate vystúpil v Bratislave s rozsiahlou prednáškou, nazvanou *Desať dní, ktoré zostali v pamäti*, v ktorej referoval

¹⁰ Tamže, s. 156.

¹¹ SLÁDEČEK, Ján. *Mág javiska a slova. (Život a dielo Jána Jamnického)*. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2006, s. 11 – 12, 18. ISBN 80-89078-18-4.

¹² Tamže, s. 172.

¹³ MITTELMAN-DEDINSKÝ, Móric. *Viktor Šulc: Cesta režiséra*. Bratislava : Tatran, 1984, s. 114.



Trenčianske Teplice, 1933. Zľava Janko Borodáč, Oľga Borodáčová, Ján Jamnický, Štefan Figura, Ignác Vincek-Hochštetský. Foto Archív Divadelného ústavu.

o svojich divadelných zážitkoch. Paralela tohto názvu s Reedovými *Desiatimi dňami, ktoré otriasli svet*, je jasne zreteľná. Tak ako americký spisovateľ John Reed prirovnal tzv. Veľkú októbrovú socialistickú revolúciu k zásadnej dejinnej udalosti, tak aj mladý slovenský divadelník naznačil, že desať dní v sovietskom Rusku malo pre neho mimoriadny význam. Desiatka však bola iba symbolickým číslom, v skutočnosti bolo festivalových dní viac, pretože reálne opísal jedenásť divadelných večerov. O tejto ceste poskytol tiež rozhovor Slovenskej politike, kde ho zverejnili 17. 9. 1936 pod názvom *Sovietske divadlo a naše*.¹⁴ Zachované sylaby Jamnického verejného vystúpenia nám dodnes slúžia ako autentický dobový dokument.¹⁵ Prednáška o sovietskom divadle znamená viac než sumarizáciu zážitkov a postrehov mladého divadelníka. Jamnický tu súbežne prezentoval svoje divadelné názory, formuloval vlastnú divadelno-estetickú platformu. Z daného zorného uhla, cez seba a svoje priority v umení, zasvätené analyzoval celú škálu rôznorodých estetických prejavov. Táto prednáška rozširuje množstvo dôkazov dokladajúcich skutočnosť, že najúspešnejšie Jamnického inscenácie zo štyridsiatych rokov boli výsledkom dlhodobého programového smerovania.

Počas dní strávených v Moskve a Leningrade absolvoval Jamnický veľmi bohatý a rôznorodý program. Zoznámil sa s prácou Rustaveliho divadla, ukrajinského divadla z Charkova, navštívil MCHAT i divadelné múzeum v Moskve, videl operné a baletné predstavenia, ba i koncert amatérskych umelcov. Nadchol sa možnosťami Briancevovho divadla pre deti v Leningrade, bol vo Vachtangovovom divadle, Me-

¹⁴ JAMNICKÝ, Ján. *Sovietske divadlo a naše*. Cit. podľa SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*. s. 35 – 37.

¹⁵ JAMNICKÝ, Ján. *Desať dní, ktoré zostali v pamäti*. Tamže, s. 23 – 34.

jerchoľdovom divadle, Realistickom divadle, v divadelnej škole Tairovovho Komorného divadla, videl niekoľko divadelných skúšok. Všímal si rôzne aspekty divadla a divadelnej práce, vrátane divadelnej architektúry, vnútorného a technického vybavenia hľadiska a javiska spolu s možnosťami, ktoré poskytujú pre režijnú a hereckú tvorbu. Sledoval úroveň herectva a hereckej techniky, po návšteve detského divadla zovšeobecňujúco poznamenal: „Herci tancujú, spievajú, hovoria – ako všade, čo som počul – krásne, hádam vyššia kultúra reči, ako Nemci.“¹⁶

Jeho rozprávanie o dňoch so sovietskym divadlom obsahuje množstvo faktov, ktoré pravdepodobne získal na festivalových prednáškach a besedách s divadelnými odborníkmi a tvorcami. Žiaľ, nemenoval nikoho zo sovietskych znalcov divadla, či už kritikov, kultúrnych publicistov, dramaturgov alebo teatroológov, ktorí tieto informácie poskytli. Neušlo mu, že v prípade festivalu išlo o štátnu propagačnú akciu zameranú na cudzinu, ani to, že sovietske divadlo je po ideologickej stránke verným vazalom štátu. Zároveň sa však ako zaniatený divadelník roztrpčený podmienkami profesionálneho divadla na Slovensku nemohol nenadchnúť materiálnymi a organizačnými výhodami divadelníkov v Sovietskom zväze, nehovoriac o veľkej spoločenskej vážnosti divadelného umenia v tejto krajine. Skvelé financovanie umeleckej práce, dostatok času na naštudovanie divadelného diela a posvätná úcta voči umelcom vyslovene fascinovali západných divadelníkov. K ním patrili aj Ján Jamnický v roku 1936 a dva roky pred ním Ján Borodáč a Andrej Bagar.¹⁷

Jamnický nemal veľa šťastia na najnovšie hodnotné divadelné produkcie. Z inscenácií sovietskej divadelnej avantgardy navštívil Vachtangovovu *Princeznú Turandot* z roku 1922, videl ju teda štrnásť rokov po premiére. Pozrel si Mejerchoľdove *Útrapy rozumu* (v druhej redakcii z roku 1933 a v novom obsadení oproti pôvodnému, uvedenému v roku 1928). Nevidel žiadne Tairovove predstavenie. V Leningrade videl *Othella* u Radlova a novú sovietsku operu podľa románu Šolochova *Tichý Don*. Z aktuálnych noviniek mal možnosť zoznámiť sa hlavne s inscenáciami Realistického divadla. A práve tie urobili na Jamnického najväčší dojem.

Pre úplnosť treba poznamenať, že odmietol gruzínsku inscenáciu tifliského (t. j. tbiliského) Rustaveliho divadla *Arsen*. Autorom hry bol známy gruzínsky básnik a dramatik Sandro Šanšiašvili. Jamnickému sa videla byť nezrelou, jej zaradenie na festival vnímal ako poklonu gruzínskemu národu, Stalinovi a propagácii slobody a znášanlivosti mnohonárodnostnej kultúry. Dokonca ani neuviedol meno režiséra. Bol ním Sandro Achmeteli, veľká osobnosť gruzínskeho divadla, spolutvorca modernej profesionálnej réžie a herectva, ktorého viaceré inscenácie sú zapísané do análov dejín sovietskeho divadelného umenia.¹⁸ Podľa Jamnického, „Arsen je gruzínsky Jánošík z minulého storočia – obsahuje vzburu proti feudálnym pánom a cárskej vláde – lenže celé bez poézie nášho Jánošíka. Čakali sme od tohoto ešte exotického divadla niečo svojského, ale na to ešte nedozrelo toto mladé, len asi jedno desaťročie existu-

¹⁶ Tamže, s. 32.

¹⁷ Ján Borodáč a Andrej Bagar sa zúčastnili zájazdu československých divadelníkov do Moskvy v roku 1934. Cestovali dokonca v tom istom vlaku ako Mejerchoľd, ale na rozdiel od proletárskeho divadelníka v druhej triede.

¹⁸ Alexander (Sandro) Achmeteli (1886 – 1937) bol sovietsky gruzínsky divadelný režisér. Jedným z jeho učiteľov bol Kote Mardžanišvili (známy tiež ako Konstantin Mardžanov, čo je rusifikovaná verzia mena). Podľa zaužívaného názoru, Achmeteli vniesol zásadný vklad v rozvoj gruzínskeho divadelného umenia a divadelnej réžie.

júce divadlo; bola to snaha hrať a dohoniť západné divadlá (trochu ako keď Japonci hrajú Dámu s kaméliami). Grandiózne scény rozmerom i konštrukciou. V davových snaha štylizovať, v ostatných naturalizmus s veľkým elánom, divokosť – ale zvládnuť hmoty i ľudí ostalo na povrchu.“¹⁹

Slovenský divadelník odmietol typický gruzínsky pátos. To, čo Jamnickému vadilo, to domáca kritika – a treba povedať, že aj diváci – naopak kvitovali. Režisérovi Achmetelimu sa pripisovala schopnosť silného emocionálneho pôsobenia na publikum. Vnímali ho ako tvorca hrdinsko-romantického smerovania, blízkeho naturelu temperamentného a slobodomyselného gruzínskeho národa.²⁰ Za vrcholné Achmeteliho réžie sú označované *Anzor* (Sandro Šanšiasvili, 1928) a *Zbojníci* (Friedrich Schiller, 1933), obe s revolučnou vzbúreneckou tematikou. Obrovský ohlas vyvolalo jeho naštudovanie gruzínskej hry *Lamara* (Grigol Robakidze podľa poviedky gruzínskeho spisovateľa a básnika z 19. storočia Važu Pšavelu, 1930), predstavenie videl a odobril sám Josif Vissarionovič Stalin. Achmeteli bol v roku 1933 odmenený titulom národný umelec Gruzínskej sovietskej socialistickej republiky. Moskovské hosťovanie s *Arsenom* (premiéra 1936) bolo posledným úspechom režiséra, ktorý je v súčasnosti považovaný za klasika gruzínskeho divadelného umenia. V novembri 1936 ho v Moskve zatkli (spolu s ďalšími pracovníkmi Rustaveliho divadla), označili za „nepriateľa ľudu“ a v auguste 1937 popravili. Občiansky ho rehabilitovali v roku 1956, ale trvalo ešte niekoľko desaťročí, kým sa rehabilitovalo jeho tvorivé dedičstvo. V spomienkach a pozostalosti Jána Jamnického meno Sandra Achmeteliho abscentuje.

K inscenáciám, ktoré Jamnický videl v Moskve a mimochodom sa o nich zmienil v svojej prednáške, patrila inscenácia hry Ilju Seľvinského²¹ *Umka biely medveď* v Revolučnom divadle (Teatr Revolucii). Dej sa odohrával na ďalekom severe medzi Čukčami a jadro príbehu tvorilo víťazstvo moskovského komunistu nad zosobením tmárstva – miestnym šamanom a jeho magickými rituálmi. „Tendencia hry priezračná, ale konštrukciou ale hlavne hereckými výkonmi bola veľmi účinná. (...) Výprava mala vďačný námet: biely sever – šedivá, čierna, biela a belasá – voda, ľad, nebo – mroži, tulene, konštrukcie lodí, polárna noc – a typy ľudí – úplná ilúzia reality do detailu – všetko jasné ako vedecký film a pritom ako dobrodružný román.“²² Umku hral herec Dmitrij Orlov, jeho presvedčivý výkon Jamnického zaujal. Režisér v sylabách nezaznamenal, že hra bola veršovaná. Seľvinskij ju napísal v roku 1933 ako účastník polárnej expedície tzv. čeluskincov. Inscenácia, vtipný text bohatý na bonmoty aj Orlovova kreácia boli divácky nesmierne úspešné. Sovietsku severskú exotiku radi ukazovali cudzincom. V apríli 1937 však hru stiahli z repertoáru na zák-

¹⁹ JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*. s. 27 – 28.

²⁰ JUDINA, Jekaterina. Achmeteli Alexandr (Sandro) Vasilievič. In *Enciklopedija Krugosvet*. Dostupné na http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/AHMETELI_ALEKSANDR_SANDRO_VASILEVICH.html (cit. 20. 3. 2017).

²¹ Ilja Seľvinskij (1899 – 1968) bol sovietsky básnik, spisovateľ a dramatik. Začínal ako líder literárneho konštruktivizmu. V dvadsiatych rokoch písal experimentálnu poéziu, v rokoch 1927 – 1930 viedol ostrú polemiku s Vladimírom Majakovským. V druhej polovici tridsiatych rokov a v štyridsiatych rokoch sa niekoľkokrát dostal do nemilosti. Napísal množstvo divadelných hier rôznej poetiky a zamerania, od experimentálnej drámy po veršované historické tragédie. V roku 1928 jeho hru *Komandarm-2* inscenoval Vsevolod Mejerchold. Dramatické texty Seľvinského neprekročili časový rámec doby svojho zrodu.

²² JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 28 – 29. Zvýraznený typ písma citujeme podľa Jamnického.

lade rezolúcie sovietskeho stranického politbyra, údajne na základe protestu obyvateľov Čukotky, ako umelecky slabú a politicky nevhodnú.²³

Za rovnako okato tendenčný „kus“ ako *Umka biely medveď* Jamnický označil hru Alexandra Kornejčuka²⁴ *Skaza eskadry*, ktorú videl v Leningrade, paradoxne však v naštudovaní hosťujúceho divadla z Charkova.²⁵ V konečnom výsledku sa ale priklonil k názoru, že treba reagovať na nedávnú históriu a brať aj nedokonalé texty ako experimentálne, napomáhajúce metódou pokusov a omylov k rozvoju umenia. Začínajúci režisér sa jednoznačne vyslovil za slobodu myšlí sa, rozvíjať a rásť. „A k otázke tendencie len toľko: tie hry boli tak dobre urobené, že sa to nezдало násilným vnucovaním nejakého názoru, ale nadšením pre dobrú vec.“²⁶ Treba dodať, že Kornejčuk vo svojej hre vytvoril revolučný mýtus o hrdinských námorníkoch – boľševikoch, ktorí v dobe občianskej vojny v rámci obrany pred nepriateľom splnia príkaz a potopia lode Čiernomorskej flotily. Podľa Jamnického, inscenácia nebola výtvarne zvládnutá, kaširovanosť dekorácií sa dostala do konfliktu so snahou vytvoriť ilúziu reality. „Ináč bola to presná, solídna práca, ani stopy po improvizovanosti, len réžia sa hádam spoľahla trochu na fakt, že ide o revolúciu a že Internacionála sama dostačí, aby strhla – nemusí sa jej teda príliš revolučne pomáhať.“²⁷ Túto tendenčnú hru veľa a často inscenovali v celom Sovietskom zväze a neskôr aj v Československu.

S veľkým nadšením, doslova v superlatívoch, slovenský divadelník referoval tiež o jednom popoludní strávenom v Štátnom leningradskom divadle pre mladých divákov. Vedúci divadla Alexander Briancev²⁸ bol priekopníckou osobnosťou v sfére sovietskeho divadla pre deti a mládež. Ako prvý v Rusku v teórii i praxi sformuloval princípy divadelnej tvorby pre detského diváka. Jamnického zaujal spôsob spolupráce divadla so školami, výchovné pôsobenie divadla v spojení s výchovou detského publika k divadlu. A na skúške²⁹ ruskej rozprávky *O koníčkovi Hrbáčikovi* ho

²³ Politbiuro CK VKP(b), Postanovlenije o „Pjese I. Sel'vinskogo „Umka – Belyj Medved'“, 21 apréla 1937 g./ Политбюро ЦК ВКП(б), Постановление „О пьесе И. Сельвинского «Умка — Белый Медведь», 21 апреля 1937 г. Dostupné na <http://davnym-davno.livejournal.com/50761.html> [cit. 23. 3. 2017].

²⁴ Alexander Kornejčuk, ruská verzia ukrajinského mena Oleksandr Kornijčuk/ Корнійчук Олександр (1905 – 1972) bol štátny funkcionár, člen sovietskej Akadémie vied, jeden z najznámejších dramatikov stalinkej éry, predstaviteľ socialistického realizmu, viacnásobný nositeľ Stalinovej prémie. Ako prvý v ukrajinskej literatúre vytvoril obraz Lenina. Jeho najznámejšie divadelné hry sú *Skaza eskadry* (1933), *Platon Krečet* (1934), *Front* (1942), *Makar Dubrava* (1948). Po roku 1993 bolo jeho dielo na Ukrajine ostro odmietnuté za napomáhanie sovietskemu komunistickému režimu.

²⁵ Išlo o súbor Charkovského štátneho akademického ukrajinského činoherného divadla Tarasa Ševčenka, Jamnický ho uvádzal skrátené ako „Ukrajinské divadlo z Charkova“. Ševčenkovo divadlo bolo dedičom slávneho ukrajinského avantgardného divadla Bereziľ, na čele ktorého stál legendárny režisér-novátor Les' Kurbas. V roku 1933 Bereziľ v pôvodnej podobe rozpustili, Kurbasa zatkli a divadlo premenovali. *Skazu eskadry* v roku 1933 režíroval člen Bereziľu Boris Ťagno, inscenáciu prevzalo Ševčenkovo divadlo. V roku 1937 Kurbasa popravili. Ťagno sa ďalej venoval réžii divadla a filmu, aj pedagogickej práci. Zomrel v roku 1964, vo veku 59 rokov.

²⁶ JAMNICKÝ, Ján. Desaf dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 29.

²⁷ Tamže, s. 31.

²⁸ Alexander Briancev (1883 – 1961) bol herec, režisér, pedagóg, divadelný teoretik. Zakladateľ prvého divadla pre deti v Rusku (*Teatr junovo zritel'a*, 1922, Leningrad). Vytvoril množstvo inscenácií pre detské a mládežnícke publikum. Autor série kníh a statí o otázkach teórie a praxe divadelnej tvorby pre deti a o výtvarnom riešení inscenácie. Divadlo, ktoré založil, nesie od roku 1980 jeho meno.

²⁹ Jamnický uvádza, že išlo o generálnu skúšku. Neskôr v rozhovore pre Slovenskú politiku upresnil, že inscenácia bola v repertoári od vzniku divadla v roku 1922. V roku 1936 sa konalo nové kolo skúšania, pre preobsadenie 2 – 3 hercov, ostatní hrali v pôvodnom zložení.

doslova očarila divadelná hravosť predstavenia: „Hrali spôsobom, ktorý je čosi ako fantázia detí, keď sa bavia a ožívujú si veci, a čosi ako poézia. Pravdaže, plnokrvne divadelne, živí ľudia, nie mátohy. Divadelne to bolo také sugestívne, že to nenahradí nijaká technická vymoženosť alebo realistický film.“³⁰ Inscenácia rozprávky *O koníčkovi Hrbáčikovi* tvorila svojráznu tvorivú vizitku divadla. Ako zvláštnosť a zaujímavý dramaturgicko-inscenačný nápad sa nášmu divadelníkovi javila aj prítomnosť zboru na spôsob chóru v antických tragédiách.³¹ Briancev venoval svojej úspešnej réžii naplňujúcej koncept detského divadla samostatnú publikáciu, ktorú vydal v roku 1937. Na Slovensku preložená nebola.

Fascinujúcim sa pre Jamnického stalo tiež poznanie, ktoré na pozadí slovenského zápasu o profesionalizáciu činohry a rozvoj divadelného školstva mohlo vyvolať závistlivý údiv: „Pri divadle je herecká škola pre špecialistov – detských hercov. Súbor divadla má asi päťdesiat členov, poslucháčov na škole je tiež asi toľko a všetci hrajú.“³² Jamnického zaujatie pre Brianceva je symptomatické: súznie s jeho vlastným smerovaním k divadelnej hravosti a didaktizmu – črte veľmi typickej pre slovenské divadlo a významnej pre duch Jamnického inscenácií.

Stretnutie nášho režiséra s prácou Mejerchoľdovho žiaka a istý čas aj spolupracovníka Sergeja Radlova³³ v ňom nezanechalo pozitívne stopy, naopak. Veľký vzdelanec, divadelný teoretik, režisér, pedagóg a znalec Shakespeara, jeden z vedúcich predstaviteľov leningradskej divadelnej avantgardy Radlov mal na svojom štíte množstvo výnimočných shakespeareovských inscenácií, v ktorých sa snažil poprieť tradičné klíše v inscenovaní klasiky.³⁴ Sovietske divadlo v tridsiatych rokoch zažívalo čosi ako shakespeareovský boom. Leningradský avantgardista v roku 1935 pripravil v Moskovskom štátnom židovskom divadle *Kráľa Leara* s geniálnym Solomonom Michoelsom a v Malom divadle divácky mimoriadne úspešného *Othella*. Vo svojom divadelnom štúdiu v Leningrade realizoval druhú redakciu vlastnej réžie *Othella* z roku 1932. A práve túto, menej vydatenú shakespeareovskú inscenáciu Radlova videl a odmietol Jamnický. Namiesto proklamovaných nových foriem zaregistroval akademizmus plný omylov, ku ktorým patril nešťastne zvolený základný stály tón

³⁰ JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 31 – 32.

³¹ JAMNICKÝ, Ján. Sovietske divadlo a naše. Cit. podľa SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 36.

³² JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. Tamže, s. 31.

³³ Sergej Radlov (1892 – 1958) bol sovietsky divadelný režisér, teoretik, experimentátor, pedagóg. Po-chádzal z nemeckej intelektuálnej rodiny, ktorá sa prisťahovala do Peterburgu začiatkom 19. storočia (von Radloff). V rokoch 1913 – 1917 spolupracoval so Vsevolodom Mejerchoľdom v Petrohrade. Inšpiroval sa commediou dell'arte a rôznymi podobami ľudového a jarmočného divadla, spájal podnety z cirkusu a estrády, vyskúšal réžiu revolučných masových dejstiev, v duchu avantgardy experimentálne skúmal možnosti hereckého prejavu. Pracoval a hosťoval vo viacerých divadlách. V roku 1928 založil vlastný štúdiový súbor, ktorý sa v roku 1939 transformoval na Divadlo Lensovietu. Získal značné renomé aj ako znalec a inscenátor Shakespeara. V roku 1942 sa spolu s divadlom evakuoval z Leningradu a dostal sa do nemeckého zajatia, kde pokračoval v divadelnej práci. Po vojne boli spolu s manželkou, poetkou a prekladateľkou Shakespeara Annou Radlovou odsúdení za zradu a kolaboráciu. V rámci výkonu trestu viedol divadelný súbor, zaisťujúci kultúrne vyžitie obyvateľstva. V roku 1949 Anna zomrela v stalinskom tábore. Po oslobodení mal Radlov zákaz vstupu do Moskvy a Leningradu, od roku 1953 pracoval ako režisér v Lotyšsku. Rehabilitovaný bol v roku 1957.

³⁴ Pozri MARKOV, Pavel. *O teatre. T. 1. Iz istorii russkogo i sovetskogo teatra*. Moskva : Iskustvo, 1974, s. 304; heslo Radlov Sergej Ernestovič. In *Russkij dramatičeskij teatr: Enciklopedija*. Moskva : Bolšaja Rossijskaja enciklopedija, 2001, s. 373. ISBN 5-85270-167-X.

scény: špinavo kávová farba, na ktorú sa diváci museli pozeráť štyri a pol hodiny. „A tak to šlo od detailu k detailu, rad-radom – od formy a farby kostýmov až po základné pochopenie postavy Othella. Bolo vidieť snahu urobiť z neho černocho, rasu kŕčovite, vášnive, mimika nedisciplinovaná. (...) Jago u Radlova bol ako čertík zo škattulky, namiesto muža vzbudzujúceho dôveru a lásku (ako u Ochlopkova), ktorého len poranená sebaláska zvedie k pomste.“³⁵ Leningradský *Othello* v očiach Jamnického po každej stránke – výtvarnej aj interpretačnej – prehral v porovnaní s moskovským v réžii Nikolaja Ochlopkova.

Organizátori umožnili cudzincom spoznať súčasnú sovietskú operu a balet. Hoci Jamnický citlivo analyzoval a zaznamenával využitie hudby v činohernom umení, hudobné divadelné umenie komentoval veľmi stručne, skôr zážitkovo, akoby v ňom nevidel priestor pre vlastné uplatnenie. 8. septembra účastníkov festivalu zaviedli v Leningrade do Malého operného divadla na inscenáciu opery *Tichý Don* (podľa Šolochova), ktorú na libreto svojho brata zložil hudobný skladateľ Ivan Dzeržinskij. Premiéru mala na jeseň 1935 a naštudovanie sa uskutočnilo na základe osobného odporúčania Dmitrija Šostakoviča. Jamnický o tomto diele už vedel z referencií, ktoré sa objavili v Československu. Operné divadlo ho zjavne nelákalo, v materiáloch prednášky zanechal len stručnú poznámku – porovnanie s bratislavskou opernou praxou: „speváci hrali oveľa živšie a bez ‚klasickej‘ opernej manieri, s vlastnou“³⁶.

Na rozlúčku s festivalom, v posledný večer leningradského pobytu, sa konala návšteva baletného predstavenia v bývalom legendárnom Mariiňskom divadle (za sovietskej éry premenovanom na Kirovovo divadlo opery a baletu). Hrali *Bachčisarajskú fontánu* – balet, ktorý vznikol na motívy rovnomennej poémy Alexandra Puškina a bol prvýkrát uvedený v septembri 1934. Hudobný skladateľ Boris Asafiev a choreograf Rostislav Zacharov presadzovali v baletе tridsiatych rokov koncept tzv. choreodrámy, súčasťou ktorého bola implementácia Stanislavského princípov do baletného umenia. K režijnej spolupráci si prizvali Sergeja Radlova, ktorý posilnil dramatický výraz a popisnosť akcie využitím prostriedkov pantomímy. Ján Jamnický účasť Radlova na príprave baletnej inscenácie vo svojej prednáške ani nezaznamenal, ani nekomentoval (možno si ju ani nevšimol), zachytil však sklamanie, ktoré zažil. Koncept choreodrámy v praxi ho zjavne neoslovil a nie je jasné, či festivalových hostí doňho zasvätili. Namiesto očakávanej ukážky majstrovstva ruskej baletnej školy Jamnický videl „až naturalizmus v baletе!“, všetko – „i choreografia i výprava, i tance zborov i kostýmy i pantomíma“ naňho pôsobilo zastaralo. „Jedine primabalerína nám ukázala baletnú techniku, dnes už vymierajúcu, ešte v plnom lesku, akú už hádam len v Rusku možno vidieť.“³⁷ Jej meno neuviedol, ani si ho pravdepodobne nezapamätal. Je však dôležité, pretože tou primabalerínou, ktorá v postave Márie tvorila stredobod inscenácie, bola vari najvýznamnejšia baletka stalinskej éry, svetoznáma Galina Ulanova.

³⁵ JAMNICKÝ, Ján. Desat dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 30.

³⁶ Tamže.

³⁷ Tamže, s. 32.

Priesečníky s klasikmi avantgardy

Jamnckému sa podarilo v Moskve osobne vidieť a zažiť dvoch klasikov ruskej divadelnej avantgardy, Mejerchol'da a Tairova. Zároveň využil možnosť pozrieť si v tom čase už klasickú inscenáciu nebohého Vachtangova v divadle, ktoré od roku 1926 oficiálne nieslo jeho meno.

Poslednú réžiu Jevgenija Vachtangova, legendárnu *Princeznú Turandot* z pera Carla Gozziho, režisér Jamnický pochopil ako zhustený výraz pôvodných avantgardných úsilí, ako historický kus, ktorý ešte stále vie potešiť. Téma víťazstva lásky nad smrťou už asi nerezonovala s takou silou ako v čase občianskej vojny a porevolučného hospodárskeho chaosu. Ale atmosféra hravej divadelnosti, karnevalovej radosti a javiskovej imaginácie mladému mužovi z Bratislavy zjavne konvenovala. Rovnako ako neustále premeny, ktoré sa začínali premenou sviatočne oblečených moderných Moskovčanov a Moskovčaniek za pomoci rekvizít a drobných prispôbení na súbor *commedie dell'arte*, ktorý hrá čínsku rozprávku. Turban a plášť menili ich nositeľa na princa; z rozstrapkanej utierky prichytenej k tvári sa stávala dlhá brada; hrebene plnili úlohu hudobných nástrojov, na ktorých herci vyludzovali radostné tóny ústrednej melódie. Divadelníci otvorene vstupovali a vystupovali zo svojich rol, vnárali sa a vynárali z dramatických situácií, priznane teatrálna a zároveň elegantne a artistne striedali divadelno-patetické a humorné polohy, sluhovia rozohrávali improvizované dialógy. Na príklade tejto inscenácie Jamnický poslucháčom svojej prednášky erudovane priblížil „jadro avantgardnosti: reč na scéne má a musí mať okrem funkcie logickej práve takú dôležitú melodickú a rytmickú funkciu; pohyb na scéne, jeho sugescia nesmie vychádzať z napodobňovania života, zo žabej perspektívy, nadceňovania približného detailu, ale sugescia z mnohotvárneho rytmu ako pri tanci, len oveľa rozmanitejšieho – teda snaha vytvoriť osobité zákony pre realitu javiska, odlišnej od reality života, videnej len z bloka elektrických a cez okuliare hlupáka. Súhra so svetlom, s hudbou, ba i s látkami, s hmotou na scéne. Tá hra, Turandot je rozkošná, (...) je ako nová, osviežujúca, zábavná. Robená je na spôsob komédie *dell'arte*. (...) je feérická, oslobodená, potešuje.“³⁸ Z perspektívy polovice tridsiatych rokov Jamnický cítil, že Vachtangovova *Princezná Turandot* má už svoju historickú patinu. V jej celkovom vyznení mu chýbal tep súčasnosti. Videl, že inscenácia duchom prináleží iným časom.

Útrapy rozumu sťa ukážka Mejerchol'dovho talentu neboli zvolené najšťastnejšie. Osem rokov starý prvý variant inscenácie z roku 1928 bol aj takým vskutku otvoreným a Mejerchol'dovi nakloneným kritikom, ako bol Anatolij Lunačarskij, hodnotený ako krok späť. Nové herecké obsadenie (1933) ešte zvýraznilo slabé stránky inscenácie. Do istej miery bol neúspech dôsledkom režisérovej snahy o všeobecnú zrozumiteľnosť, čo Jamnický pociťoval ako prílišný racionalizmus: „Rozum obdivoval, cit nie.“³⁹ Objektívne uznal Mejerchol'dovo divadelné majstrovstvo, čarovnosť niektorých výstupov, originalitu interpretácie niektorých postáv, efektne výtvarné a priestorové riešenie viacerých scén a „dokonalosť divadelného remesla“⁴⁰. V Jamnického ponímaní tejto interpretácii Gribojedovovej hry chýba „lyrizmus a roman-

³⁸ Tamže, s. 28.

³⁹ Tamže, s. 27.

⁴⁰ Tamže.

tické buričstvo“⁴¹. Preňho išlo o dôležitú súčasť poetického divadla, ako režisér to dokázal najmä svojím neskorším naštudovaním *Viliama Tella* (SND, 1942), ako herec naposledy práve v úlohe Čackého v *Útrapach z rozumu* (SND, 1949, réžia Jozef Budský).

Vsevolod Emilievič Mejerchoľd uviedol klasickú veršovanú hru Alexandra Gribojedova *Útrapy z rozumu* po dôslednej dramaturgickej úprave, ktorá bola v danej dobe sama o sebe priekopníckou. Na základe štúdia viacerých verzií textu vytvoril nový variant, ktorý najviac vyhovoval jeho režijným zámerom, a súčasne vrátil tzv. ruského Mizantropa k prvotnému, neskôr pozmenenému názvu *Útrapy rozumu*. Zdôraznil tak tému racionality, ktorá v Rusku tradične naráža na iracionalitu domácich pomerov a tradícií. Pravda, v danom prípade na iracionalitu cárskej doby, teda doby, ktorú revolúcia zmietla.

Treba si uvedomiť, že Ján Jamnický sa ocitol v Moskve v ére silnejúceho stalinizmu. Kolesá krvavých represii sa už točili naplno, v roku 1937 sa situácia vyhranila ešte viac a nadobudla obľudné kontúry. Na jar 1936 sa v Sovietskom zväze začala veľká kampaň proti formalizmu v umení. Išlo o to, zadusiť slobodu tvorivého myslenia, zničiť názorovú a estetickú rôznorodosť, unifikovať tvorbu. Postupne boli likvidované štúdiové divadlá, de facto ohniská tvorivej a názorovej inakosti. Divadelná avantgarda sa pod nátlakom štátnej kultúrnej politiky sťahovala do úzadia. Útočilo sa aj na niekdajšieho samovládca revolučného divadla, takže v rámci sebaobrany bol nútený predniesť smutne známu legendárnu prednášku *Mejerchoľd proti mejerchoľdovčine*. Táto sebakritika a sebaobhajoba nevyzneli príliš presvedčivo. Jamnický postrehol Mejerchoľdovu umiernenosť i jej príčiny a zaznamenal, že v tejto polohe prebiehal celý festival. Mladý slovenský divadelník sa nenechal oklamať festivalovou pozlátkou a vycítil stúpajúce napätie i silnejúci ideologický tlak. Až neskôr sa ukázalo, že išlo o smrteľný zápas, ktorý viedol k fyzickej likvidácii mnohých umelcov, vrátane vodcu Divadelného októbra, Mejerchoľda.

Mimochodom, z novších Mejerchoľdových inscenácií na festivale neboli uvedené ani *Svadba Krečinského* (1933), ani veľmi úspešná, takmer kultová *Dáma s kaméliami* (1934), teda réžie odrážajúce tendenciu prehlbovania ponoru do psychológie postáv. Podľa zistenia historika slovenského divadla a znalca Jamnického tvorby Jána Sládečka, slovenský režisér neskôr priznal, že videl *Les* (1924) a navštívil vystúpenie kultúrneho ideológa Platona Kerženceva, no v bratislavskej prednáške to v písomnej podobe nezaznamenal.⁴²

Jamnickému sa podarilo navštíviť skúšku jednoaktovky Antona Pavloviča Čechova *Jubileum* v Štátnom Mejerchoľdovom divadle. O tomto fakte sa zmienil veľmi stručne až v závere prednášky. Nevieme, či svojim poslucháčom vysvetlil, že išlo o ukážkovú, verejnú divadelnú skúšku. Možno mu táto informácia unikla. Jamnický vlastne videl súčasť inscenácie *33 mdlôb* (*33 обморoka*), uvedenej na javisko ešte v marci 1935 a pozostávajúcej z Čechovových jednoaktoviek *Pytačky*, *Medveď*, *Jubileum*. Budúcnosť ukázala, že išlo o poslednú realizovanú réžiu veľkého divadelného novátora pred zrušením jeho divadla (1938).

Podľa Mejerchoľdovho zámeru sa táto inscenácia mala stať protiváhou mchatovského klišé v interpretácii tvorby Čechova ako javiskového básnika pastelových tónov.

⁴¹ Tamže.

⁴² SLÁDEČEK, Ján. *Mág javiska a slova. (Život a dielo Jána Jamnického)*, s. 11 – 12.

nov, podtextov, páuz, zmarených ľudských osudov a nekonečnej clivoty za lepším životom. Montáž burleskných situácií z Čechovových hier vytvárala opozitum k čechovovskej tradícii Umeleckého divadla. Mejerchoľd ju dôverne poznal, veď sám bol účastníkom legendárnych uvedení *Čajky* (1898) a *Troch sestier* (1901). V *Čajke* hral úlohu experimentátora Konstantina Trepleva. Rolu ruského Nemca Tuzenbacha v *Troch sestrách* mu Anton Pavlovič písal, ako sa vraví, priamo na telo. Prostredníctvom súboru jednoaktoviek chcel Mejerchoľd pripomenúť iného Čechova – groteskného, dynamického, vtipného, schopného rozvíjať situačný humor. Názov inscenácie režisér zdôvodnil tým, že *Pytačky*, *Medved'*, *Jubileum* podľa jeho prepočtu obsahujú dovedna 33 mdlôb. Omdlievanie postáv rozdelil na mužské a ženské, priradil im „mužské“ a „ženské“ hudobné nástroje, každá mdloba mala svoje hudobné stvárnenie. Zaujímavý a ambiciózny zámer však nevyšiel podľa očakávania, čechovovský humor zanikol, triumf sa nekonal, priznal si to aj samotný Mejerchoľd.⁴³ Podľa Jamnického opisu sa ukážková skúška *Jubilea* zmenila na sebareprezentáciu majstra divadelnej avantgardy: „Sám ukazoval, čo majú robiť, kúsok po kúsku skladal, samá starosť o obecenstvo, vtipkovanie o sebe.“⁴⁴

Jamnický sa ocitol v Mejerchoľdovom divadle až potom, čo zažil skúšku Bulgakovovej dramatizácie Gogoľových *Mŕtvych duší* v Umeleckom divadle a túto skúsenosť prezentoval ako opozitum. V MCHAT-e ho nadchla prepracovanosť groteskných detailov a charakterov, „goyovská dokonalosť obludnosti“ a zvládnutie hromadných výstupov.⁴⁵ Chválil „Chudožestvenných“, snažiacich sa o prienik k ľudskej podstate: „snaha po akejsi prapôvodnej ľudskosti, hľadanie koreňov, ku spodným vodám a ku vrcholom, kolobeh miazgy – života“. V MCHAT-e navštívil ešte dramatizáciu *Vzkriesenia* (Lev Tolstoj, dramatizácia Fiodor Raskoľnikov, umelecké vedenie Vladimir Nemirovič-Dančenko, réžia Ilja Sudakov, 1930). Predstavenie ho síce nudilo, ale kvitoval niektoré „detailne vypracované scény“, hodné slávnej tradície, no najmä obdivoval majstrovstvo reči Vasilija Kačalova v úlohe rozprávača.⁴⁶

Režisér Ján Jamnický vstúpil do dejín slovenského divadla ako zástanca a pokračovateľ línie medzivojnovkej divadelnej avantgardy. Porovnanie, ktoré urobil medzi Mejerchoľdovou prácou a prácou Umeleckého divadla nám prináša svedectvo o tom, že napriek svojej vyhranosti rozhodne nebol úzkoprsým a výlučným zástancom jednej poetiky. Cenil si a vážil kvalitné divadlo ako také. Na rozdiel od svojho učiteľa a staršieho kolegu Jána Borodáča, ktorý avantgardu skôr odvrhoval než chápal, Jamnický divadelnú líniu Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka nezatracoval. A vedel byť kritický aj k takým majstrom avantgardy, akým bol Vsevolod Mejerchoľd.

Dôležité je pripomenúť si, že Jamnický počas svojho pobytu v Moskve a Leninsgrade (napokon ani nikde inde) nevidel žiadnu Tairovovu inscenáciu. Stretol sa však so samotným Alexandrom Jakovlevičom Tairovom. V roku 1963 v diskusii Zväzu slovenských divadelných a filmových umelcov *O sporných miestach v povojnových dejinách slovenského divadla* uviedol, že Komorné divadlo bolo zavreté pre opravy. Ale

⁴³ RUDNICKIJ, Konstantin. *Režissior Mejerchoľd*. Moskva : VTO, 1961, s. 474.

⁴⁴ JAMNICKÝ, Ján. *Desať dní, ktoré zostali v pamäti*. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 33.

⁴⁵ Tamže, s. 30.

⁴⁶ Tamže, s. 29.

vďaka českému divadelníkovi Antonínovi Kuršovi⁴⁷, ktorý sa vtedy považoval za jeho žiaka, „celú československú delegáciu Tairov ešte prijal. Ale už bol deprimovaný.“⁴⁸ Nečudo, kampaň proti formalizmu a kozmopolitizmu bola serióznou hrozbou aj pre jeho divadlo, neustále označované za príliš estétske a prozápadné.

Slovenský „tairovec“ Jamnický bol nadšený z návštevy hereckej školy Komorného divadla. Sylaby prednášky sú v tomto prípade dosť stručné. Spomína, že program prezentácie bol veľmi starostlivo premyslený, že prezentáciu uvádzal Tairov osobne. Heslovito charakterizuje predvádzané psychologické a pohybové cvičenia: „Školenie psychologické: klesanie energie – boxer, pozorovanie predmetu, téma na pláži.

Školenie pohybové: scéna pádu – krčma, bitka.

Vyzdvihol [Tairov - pozn. N.L.], aký ohromný dôraz sa pri školení herca kladie na to, aby sa naučil chápať situáciu...“⁴⁹

Vieme, že v škole Komorného divadla venovali skutočne veľkú pozornosť javiskovej reči a pohybu. Študenti absolvovali dôkladné hudobné a tanečné školenie, popri historických tancoch sa učili tance jednotlivých národov, mali hodiny šermu, akrobacie, žonglovania, pantomímy, boxu a rôznych druhov zápasenia. Išlo takmer o drezúru. Tairov trval na tom, že herec musí dokonale ovládať svoj jediný nástroj: sám seba. Umenie chápať situáciu si študenti osvojovali vďaka výuke systému Stanislavského. Teória Stanislavského bola totiž zaradená do učebných osnov hereckej školy Komorného divadla. Snáď sa o tom povedalo aj na prezentácii školy v rámci festivalu, ktovie...

V sylabách prednášky Jamnický svoju skúsenosť z návštevy Tairovovej školy zhodnotil takto: „Videli sme vedeckú metódu prípravy ruského herca – nie bohémstvo, ale hádam zo všetkých umení i remesiel najťažšia práca, pretože materiál je vlastné telo a duša. Školenie psychologické, hlasové, tanečné, gymnastické – tá škola bola jedna z najzaujímavejších a najpoučnejších vecí, čo som tam videl.“⁵⁰

Nakoľko silný bol tento zážitok, o tom svedčí Jamnického dodatok k sylabám, ktorý urobil dvadsaťosem rokov po absolvovaní cesty do Moskvy a Leningradu. V roku 1964, pri príležitosti zverejnenia náčrtu svojej prednášky o sovietskom divadle v časopise *Slovenské divadlo*, upresnil na margo poznámok o škole Komorného divadla: „Tu som najviac rozprával, detailne, dodnes najhlbšie stopy nachádzam v sebe – áno, 'školenie' herca, nepretržité, denné kondičky, rozcvičky...“⁵¹

⁴⁷ „Nejdůvěrnější kontakt měl se sovětským divadelnictvím za první republiky režisér Antonín Kurš. V sezoně 1934/35 pracoval jako asistent režie u Alexandra Tairova a v Moskvě působil také coby vyslanec DDOČ (Svazu dělnického divadelního ochotnictva československého) v sekretariátu MORT neboli Mezinárodního svazu revolučních divadel. (...) protože tehdy SSSR ještě nebyl československou vládou ex offio uznán, odcestoval Kurš ilegálně a v Moskvě pak žil po určitou dobu pod krycím jménem Novák.“ In SPURNÁ, Helena. *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901 – 1943)*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2015, s. 230. ISBN 978-80-87895-44-3.

⁴⁸ SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 156.

⁴⁹ JAMNICKÝ, Ján. Desiat dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 33.

⁵⁰ Tamže, s. 32.

⁵¹ Tamže, s. 34.

Nikolaj Ochlopkov

Nikolaja Ochlopkova⁵² si Jamnický zvolil mimo oficiálneho programu a stal sa jeho nadšencom. Mnohé zo svojich sovietskych divadelných skúseností neskôr akoby meral Ochlopkovom, porovnával s účinkom práce tohto mladého režiséra. V Realistickom divadle videl dve inscenácie, Pogodinových *Aristokratov* a Shakespearovho *Othella*.

Treba hneď povedať, že Jamnického svedectvo o Ochlopkovovej verzii *Othella* je z viacerých dôvodov pozoruhodné. Predstaveniu Shakespearovej tragédie v Realistickom divadle dal prednosť pred inscenáciou vychýrených Pogodinových *Aristokratov*. Zdôraznil silu emocionálneho účinku: „A nakoniec sme všetci R.P. 1936 na Othellovi v Moskve plakali – tak hrali. Prvý raz som zažil to, čo starý pán Aristoteles požaduje od tragédie: katarzis, očistenie – nie dusivú beznádej, spoločenských tragédií, ale katarzis na vlastnom tele.“⁵³ V novinovom rozhovore to vyjadril ešte dôraznejšie: „... skoro do jedného sme plakali očisťujúcimi slzami opravdivého umenia. To bol najsilnejší dojem! Vtedy som znovu uveril, že divadelné umenie žije a žiť bude.“⁵⁴

Na jednej strane tu Jamnický čiastočne sformuloval ideál divadla, po ktorom túžil: divadla emocionálneho, očisťujúceho, katarzného účinku, divadla nádeje. To je jedna strana mince. Druhou je historická hodnota tohto svedectva. Jamnický, pravdepodobne nevedomky, zaujal polemický názor a navyše ho zaznamenal. Jeho hodnotenie *Othella* bolo totiž v rozpore s názorom sovietskej divadelnej kritiky. Tá na margo tejto Ochlopkovovej inscenácie písala: „Divadlo povrchných excentrických trikov a naturalistických epizód zostalo bezmocné pred Shakespearovou tragédiou, vyžadujúcou myšlienkovú hĺbku, ľudskú citlivosť a vysoké herecké majstrovstvo.“⁵⁵ Podľa všeobecného súdu domácich odborníkov išlo o nevydarenú, slabú réžiu. Údajne si to priznal aj Ochlopkov a v budúcnosti radil *Othella* k svojim neúspechom. Zostáva otázne, do akej miery si toto priznanie vynútili vonkajšie okolnosti (pohon na tzv. formalistov v umení), a nakoľko sa zhodovalo s pravými pocitmi tvorcu. Rekonštruovať inscenáciu na základe dobových kritik či aspoň memoárovej literatúry je prakticky nemožné, jednoducho ju odvrhli a následne premlčali. O to cennejšie je Jamnického svedectvo, zanechal nám pomerne podrobný a veľmi živý opis tejto shakespearevskej inscenácie. Nedá sa vylúčiť ani taká možnosť, že Jamnický mal mimoriadne šťastie a videl *Othella* vo chvíli silného tvorivého vzopätia celého súboru. A hoci Ochlopkov bol od Jamnického o niečo starší, predsa si boli generačne bližší než s Mejerchoľdom alebo aj Radlovom. Toto generačné súznenie tiež mohlo zohrať určitú rolu.

⁵² Nikolaj Ochlopkov (1900 – 1967) bol významný sovietsky divadelný a filmový herec, divadelný režisér a pedagóg. V dvadsiatych rokoch 20. storočia študoval a účinkoval ako herec u Mejerchoľda. V rokoch 1930 – 1937 viedol Realistické divadlo v Moskve. 1938 – 1943 pôsobil ako herec a režisér vo Vachtangovovom divadle. Od roku 1943 režisér Moskovského divadla revolúcie, dnes Divadlo Majakovského. Pokračovateľ avantgardy sa koncom tridsiatych rokov postavil na stranu kampane proti formalizmu. V päťdesiatych rokoch prispel k rehabilitácii Vsevoloda Mejerchoľda a postupov zdívdadlenia divadla. Nositeľ šiestich Stalinových premii. Z jeho povojnových inscenácií boli najznámejšie *Mladá garda* (1947) a *Hamlet* (1954). Profesor GITIS-u.

⁵³ JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 26.

⁵⁴ Tamže, s. 37.

⁵⁵ ALPERS, Boris. *Teatralnyje očerki*. Tom 2. Moskva : Iskusstvo, 1977, s. 319.

Tak či onak, slovenský divadelník triezvo a analyticky zachytil inscenačné postupy a ocenil režijné nápady, uplatnené v *Othellovi*. Rozhodne si veľmi cenil emotívnosť, podporenú využitím rytmických kontrastov („okrem mäkkých vlnení lásky boli to samé dlhé postoje, striedané ako výstrel prudkými prechodmi – motív vášne“), akčné využitie točne („hneď pri začiatku vyplávala cez prierez v závese gondola, vezená kruhovým krútiacim sa javiskom a oblúkom ‚oboplávala‘ scénu – na nej Othello unáša Desdemonu... Vôbec to použitie kruhového javiska mi pripadalo ako Kolumbovo vajce – také prirodzené, až to mrzí človeka: ‚Prečo som ja na to neprišiel.‘“), funkčné zaobchádzanie s hudobnými motívami (Othello zahrdúsil Desdemonu za zvukov harfy – leitmotívu Desdemony a lásky), náladovosť svetla a farieb, náznakovosť javiska, atmosféru vzdušnosti vytvorenú použitím závesov a exaltovaný pátos, ktorý pripodobnil k výbuchu sopky.⁵⁶ Kvitoval aj aktívny dramaturgický zásah režiséra do textu: „Skoncetroval Othella na jadro, expozíciu skrátil, vylúčil posledné zvyšky komiky a tým dostal čistý tón, vibrujúci do až kosti.“⁵⁷

Za umelecky najucelenejšiu a najvyvázenejšiu Ochlopkovovu inscenáciu tých čias bolo považované naštudovanie tendenčnej Pogodinovovej hry *Aristokrati*. Išlo o oslavu budovateľského optimizmu, o príbeh pracovnej prevýchovy zločincov na hodnotných členov socialistickej spoločnosti. Táto agitka bola nesmierne vzdialená realite, zapadla do mašinérie ideologickej štátnej propagandy. Optimistický prerod kriminálnikov sa mal diať pri výstavbe tzv. Belomorkanála.⁵⁸ V skutočnosti sa táto stavba stala pohrebiskom veľkého množstva nevinných deportovaných nešťastníkov. Pogodinovovi *Aristokrati* podporovali oficiálnu lživú verziu o význame priepľavu, to však zahraniční hostia (ani mnohí domáci diváci) netušili. Chápali síce, že majú do činenia s naivnou agitkou, no zároveň obdivovali divadlo plné fantázie, režijných nápadov a energie mladosti.

V *Aristokratoch* prázdnota scény dovolila vystupňovať hody divadelnej imaginácie. Ochlopkov rád rozbíjal klasický divadelný priestor, menil ho na arénovitý, rád približoval herca k divákovi. Tu na spôsob manéže vymedzil hracu plochu medzi divákmi. Mládež s modrými maskami na tvárach poveril úlohou „neviditeľných“ sluhov javiska. Pohotovo prinášali a odnášali zo scény potrebné rekvizity. Prostredie pre jednotlivé výstupy sa vytváralo za pomoci svetla, hudby a rekvizít. Snehová búrka bola obsiahnutá v hudbe i v rozvášnenom pohybe chlapcov a dievčat, hádzucich na seba i na publikum obrovskú záplavu bielych konfiet. Plavca zmietaného morom zobrazoval človek pasujúci sa s obrovskou plachtou, rozvlnenou sluhami javiska. Ochlopkov koncipoval *Aristokratov* ako predstavenie-sviatok, ako karneval divadelnosti. Hravosť a imaginácia aktivizovali divákovu predstavivosť, úprimný optimistický pátos a bohatá divadelná vynaliezavosť zase zmierňovali naivnú poučnosť prostej agitky.

⁵⁶ JAMNICKÝ, Ján. Desaf dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 24 – 26.

⁵⁷ Tamže, s. 26.

⁵⁸ „Belomorkanal“ je ruská skratka názvu pre Bielomorsko-baltský kanál (Belomorsko-Baltijskij kanal), ktorý spája Biele a Baltské more a meria 227 km. Túto stavbu v rekordne krátkom čase v nesmierne náročnom teréne a klimatických podmienkach postavili v rokoch 1931 – 1933 väzni stalinských gulagov. Išlo o otrockú prácu, ktorá kompenzovala nedostatok modernej techniky a bola sprevádzaná vysokou úmrtnosťou. Priepľav oficiálne otvorili v auguste 1933, v názve niesol Stalinovo meno. Sovietska propaganda predstavila stavbu ako úspešný projekt pracovnej prevýchovy kriminálnych živlov a politických nepriateľov.

Kritici upozorňovali na paralelu medzi *Aristokratmi* a Vachtangovovou *Princeznou Turandot*. Ochlopkov nadviazal na postupy známe z *Turandot* a tiež z Mejerchoľdových inscenácií. *Aristokrati* boli feériou tridsiatych rokov a obsahovali to, čo Jamnickému chýbalo vo feerii rokov dvadsiatych, v *Turandot* – optimistickú životnú perspektívu v duchu zdokonaľovania sa človeka: „... dnes už treba budiť nadšenie a vieru v každodenný život (...) – treba burcovať sily a chuť do práce (...). Keby tak u nás bolo smelosti dať sa do toho: za lepšieho človeka.“⁵⁹

Pre Jamnického, tak ako pre mnohých ďalších divákov, sa *Aristokrati* stali oslavou uvoľnenej, smelej, emotívnej divadelnosti a tvorivej životnej energie. Pri tlmočení svojich zážitkov zo sovietskeho divadla často akoby primeriaval isté postupy sám na seba. Dá sa povedať, že vo vzťahu k Ochlopkovovi prežil pocit akéhosi tvorivého stotožnenia sa. Prijímal vari všetko, čo v Realistickom divadle videl: svojskú organizáciu divadelného priestoru, emocionalitu až patetizmus, hravosť, hudobnosť, dynamizmus a akčnosť, postavené na hercovi. Pri vysvetľovaní názvu tohto divadla objasnil aj vlastné ponímanie javiskového realizmu: „Realita zmnožená, nabitá viacnásobným životom, snaha po opalizujúcej esencii života. (...) Preto ten názov Realističeskij teatr. Nie drobnokresba a umelecká fotografia života ako normálneho realizmu, ale realizmus ako opravdivosť, sila, život. To slovo realizmus má ho len odlíšiť, že neslúži expresionizmu, iluzionizmu a ostatným izmom (pravdaže, keď treba poslúžia mu aj ony), ale volil ho preto, aby ukázal, že rastie zo života.“⁶⁰ Svoje rozprávanie o Ochlopkovovi uviedol dôležitou požiadavkou: divadlo má byť komponované ako dynamický sled akcií.⁶¹ Realistické divadlo bolo divadlom, ktoré mu to potvrdilo i naplnilo. Zdivadelnenie divadla na spôsob Ochlopkova prijal Jamnický bez výhrad.

Divadelník Ochlopkov sa doslova a do písmena zrodil s príchodom revolúcie do jeho rodného Irkutska. Ako úplný začiatočník tu 1. mája 1921 usporiadal za účasti tisícok obyvateľov a armády masové predstavenie *Boj práce s kapitálom*. Počas celej svojej divadelnej kariéry si ako režisér zachoval neskrtnú impulzivnosť mladosti a didaktický revolučný pátos. Dôležitým míľnikom Ochlopkovovej režisérskej dráhy boli štyri roky štúdia a práce u Mejerchoľda. Tu spoznal biomechaniku a zoznámil sa s Mejerchoľdovými režijnými postupmi obdobia agitačných, výbušných, politických inscenácií. Po osamostatnení začal rozvíjať vlastnú víziu divadla „veľkých vášní a experimentov“⁶². V roku 1931 sa stal umeleckým vedúcim tzv. Realistického divadla v Moskve a do roku 1937 tu naštudoval šesť inscenácií, vyznačujúcich sa spoločnou poetikou. Bol generácie mladší než Mejerchoľd a Tairov, umelecky sa sformoval na báze dvadsiatych rokov, ako profesionálny režisér sa presadil až počas rokov tridsiatych. V modifikovanej podobe nadviazal na myšlienkový základ programu Divadelného októbra, vlastne zostal verný prvotným princípom a objavom proletárskeho divadla.

⁵⁹ JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 28.

⁶⁰ Tamže, s. 24.

⁶¹ Tamže, s. 23.

⁶² FEVRALSKIJ, Alexandr. Teatr Krasnoj Presni. Teatrajnaja dekada, 1934, č. 2. Cit. podľa SMOLÁKOVÁ, Vlasta. *Režisér Ochlopkov a poetika jeho inscenací v Realistickém divadle* [Autoreferát disertace]. Praha : Filozofická fakulta UK, 1983, s. 11.

Ochlopkov vo svojich prvých inscenáciách pravidelne pretváral tzv. „kukátkový“ divadelný priestor, snažil o úzky kontakt herca a diváka, pokúšal sa spraviť z obecnstva spolutvorcov divadelného predstavenia. Väčšinou inklinoval k predstave kolektívneho hrdinu. Využíval postupy filmovej montáže, fragmentárnosť a skratku. Svoje dramatizácie prózy (boli štyri) budoval ako sled epizód, inscenované pôvodné divadelné hry rozdroboval na sériu výstupov. Tomuto spôsobu práce sa naučil u Mejerchoľda (podobne ako klasik svetového filmu a tvorca teórie filmovej montáže Sergej Ejzenštejn). K týmto postupom treba prirátať umenie dynamizácie deja, znalosť budovania tempa a rytmu za pomoci využitia hudby a svetla, zmysel pre scénografickú efektnosť a javiskovú štylizáciu vybičovanú na úroveň hyperboly. Ochlopkovovo divadlo slúžilo predovšetkým ako fórum dobových politických vášní. Divadlo ľudských vášní, proklamovaných a oživovaných v Komornom divadle, mu bolo cudzie. Ochlopkov otvorene vystupoval ako odporca Tairova. Pokus o administratívne zlúčenie Realistického a Komorného divadla v roku 1937 stroskotal na vzájomnej nezlučiteľnosti programov týchto dvoch tvorcov. Je pravda, že obaja, Tairov i Ochlopkov, smerovali k emotívnemu divadlu. Ale sociálne cítenie Ochlopkova, jeho záujem o spoločenské premeny súčasnosti boli na míle vzdialené estetickému rafinovanosti Komorného divadla. Tairov poctivo udržiaval odstup medzi dianím na javisku a udalosťami bežného života. Ochlopkov so zánietením budovateľa novej spoločnosti sledoval problémy doby, jeho pohľad bol poplatný a verný súdobým ideologickým doktrínam. Tairova v ľudskom bytí lákalo nadčasové a večné, v jeho ponímaní sem patrila aj krása. Ochlopkov vnímal takmer rozprávkovú ušľachtilosť a estétsku vycibrenosť inscenácií Komorného divadla nepriateľsky.

Ešte dramatickejšie boli peripetie vzťahov medzi Ochlopkovom a Mejerchoľdom, ergo medzi žiakom a učiteľom. Najprv sa herec Ochlopkov osamostatnil od Majstra, aby naplnil osobné tvorivé ambície. Neskôr sa otvorene postavil proti svojmu učiteľovi a zaradil sa do predných šíkov ideologickej kampane proti formalizmu. Keďže sám k tzv. formalizmu patrila, urobil to kajúcne, so sebabičujúcim pátosom, čo nič nemení na účinnosti, s akou sa zriekol svojho učiteľa. Po XX. zjazdu sa k nemu znovu priznal. Opäť kajúcne. Potom sa zasadil nielen o Mejerchoľdovu umeleckú rehabilitáciu, ale aj o nové presadenie postupov medzivojnového avantgardy.

Zaujímavá je skutočnosť, že v tridsiatych rokoch sa divadelná tvorba režiséra Ochlopkova tešila vari väčšiemu uznaniu u zahraničných pozorovateľov než u domácich odborníkov, ktorí ju vnímali ako opakovanie objaveného. Ochlopkov v tridsiatych rokoch v svojom Realistickom divadle nadviazal na výdobytky avantgardy z rokov dvadsiatych. Aj on, tak ako Mejerchoľd i Tairov, sa prihlásil k zdívdeleniu divadla. Túžil rozduchať plameň diváckej fantázie prostredníctvom emocionálneho útoku. Možno práve preto zahraniční obdivovatelia Tairova neponímali Ochlopkova ako jeho protiklad. Navyše je otázne, nakoľko citlivo vnímali a chápali ideologický tlak vnútri sovietskej spoločnosti v období pred veľkými stalinskými čistkami a procesmi.

Dozvuky

V závere svojej prednášky sa Ján Jamnický pokúsil o sumarizáciu: „Ono je vlastne nemožné vysloviť súhrnný úsudok o divadle v ZSSR, pretože ide o útvar, ktorý stojí na inom svetonázore, na iných sociálnych, štátnych predpokladoch (...) aj za toho

stavu možností by sa dalo a malo vziať zriadenie ruského divadla ako vzor (...). Divadelníctvo v Sovietskom zväze (umelecky) stojí na dvoch stĺpoch: prvý je tradícia klasického ruského divadla („Všetky cesty vedú k Stanislavskému“), druhý je experiment, ktorý má práve u Rusov tiež veľkú tradíciu už pred revolúciou a dnes sú experimentátorske scény normálnou zložkou divadelného života. (...) Divadlo v ZSSR je mohutný nástroj s jednotným cieľom, ale čo do reprodukčných variácií najbohatší zo všetkých – od muzeálnych slohov až po skutočný realizmus. Teraz práve je síce snaha po konzervatívnom priemere, aby bolo čo hrať pre toľké masy, snaha sprístupniť veci – (napr. kampaň proti Mejerchol'dovi, čistia ho, výčitky z hračkárstva – preto asi bol aj na festivale taký umiernený) – a festival bol celkove tiež v tom znamení. Ochlopkov sa kajal zo sklonu k formalizmu. Ďalšie „plus“ divadla v ZSSR je v tom, že výkony priemeru divadelnej techniky režisárskej, hereckej i spisovateľskej majú dnes už pomerne vysoký štandard.“⁶³

Niet pochyb, že Jamnický by privítal takýto štandard v slovenskom divadle, že by prijal hádam všetky sociálne, technické, organizačné a spoločenské podmienky sovietskeho divadla, okrem obmedzujúceho ideologického tlaku – i keď ho vcelku chápal a akceptoval oficiálne vysvetlenia. Videlo sa mu, že finančné prostriedky a možnosti tvoriť sú aj tak prístupné všetkým záujemcom, a to je najdôležitejšie. Taký bol Jamnického názor v roku 1936. Ale s postupom času, s nárastom stalinských represii, s premenami sovietskeho divadla i súkromných osudov jeho tvorcov sa menil aj jeho postoj a hodnotenie súvislostí. Až dodatočne pochopil, že na festivale v Moskve a v Lenigrade zažil doslova súmrak sovietskej divadelnej avantgardy.

Divadelné poznatky, ktoré si zo Sovietskeho zväzu priniesol, ho silne ovplyvnili v jeho tvorbe. Jamnického inscenácie obsahujú množstvo takýchto dozvukov. Jednu z reminiscencií nájdeme napríklad v *Tanci nad plačom* (1943). Na všetkých mocne zapôsobila scéna rozlúčky dvoch svetov. Keď sa pohla točňa, jeden od druhého sa nostalgicky vzdávali v prúde času. V takomto akčnom využití pohybu kruhu je čitateľná inšpirácia Ochlopkovom. Tento „trik“ by však sám o sebe nebol divácky účinný, keby nebol pripravený celkovou atmosférou predstavenia. Nešlo o mechanické prenášanie istého nápadu či postupu, ale o jeho tvorivé vstrebanie a funkčné využitie. To je vôbec typické pre charakteristiku toho, ako Jamnický narábal s podnetmi z divadelnej praxe i z literatúry. Jamnický, podobne ako Ochlopkov, sa snažil priblížiť k sebe fyzicky divákov a hercov, vtiahnuť publikum do deja prostredníctvom tesného vzájomného kontaktu (mimochodom, pre Tairova a jeho snový divadelný svet bolo podobné snaženie cudzie). Nemohol ale ľubovoľne narábať s divadelným priestorom, nemal možnosť ho v SND prestavať. Využil teda iné, náhradné riešenia. Napríklad v *Zdravom nemocnom* (1943) vysunul hraci plochu maximálne dopredu. Radikálnejší postup si dovoľil pri inscenovaní predlohy, ktorá priamo nastoľuje tému divadla na divadle – šlo o Stodolovu *Komédiu* (1944). Tu sa pokúsil o rozbitie tradičného „kukátkového“ modelu komunikácie medzi divákmi a účinkujúcimi: „Herci preskakovali z lôže, vychádzali z predu i zozadu, pred zrakmi obecnstva sa otvárali aj najzapadlejšie hlbiny javiskového zákulisia, svetlá tancovali, hralo sa pri spustenej i vytiahnutej opone, pri zapálených i zahasených svetlách, javisko sa krútilo i stálo, dej bol s hudbou i bez hudby, spievalo sa i tancovalo a pritom všetkom javisko

⁶³ JAMNICKÝ, Ján. Desať dní, ktoré zostali v pamäti. In SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 33 – 34.



Ivan Stodola: *Komédia*. Slovenské národné divadlo, premiéra 6. 5. 1944. Réžia Ján Jamnický. Foto Archív Divadelného ústavu.

bolo neupravené takisto, ako pri obyčajných skúškach, kde sú dekorácie i pre budúce predstavenia.“⁶⁴ V hraniciach klasického priestoru Jamnický ponúkol maximálne odpútané divadlo a v ňom čosi z karnevalovej nálady Vachtangovovej *Princeznej Turandot* aj *Aristokratov* v Realistickom divadle.

„Ja som poučený zo sovietskeho, resp. ruského divadla, kde treba drieť a ešte raz drieť – až potom sa rozpráva o talente a neviem čom“⁶⁵, spomínal po tridsiatich rokoch. Princípy profesionálnej náročnosti ruského divadla a divadelného školstva sa mu páčili, snažil sa podobné zásady zasiahť na slovenskej pôde. Pokúšal sa o to ako jedna zo zakladateľských osobností nášho umeleckého vysokého školstva, aj ako režisér SND.

Poznanie sovietskej divadelnej avantgardy ho utvrdzovalo v jeho vlastných túžbach a snaženiach, v mnohom ho inšpirovalo. Dotyk so sovietskym divadlom a sovietskou realitou mal však aj obrátenú stránku. Jamnický z diaľky pozoroval, ako koleso mocenského nátlaku láme umenie i tvorcov, ktorých na svojej ceste osobne stretol. Toto tragické poznanie prijal ako výstrahu. Uvedomil si, kam povedie sovietsky mocenský vplyv v umení, spomenul si na Tairova a Mejerchoľda. Podľa vlast-

⁶⁴ -j. ch.- [Juraj Chvojka]. Literárno-divadelná maškaráda. In *Slovenská politika*, roč. 25, č. 107, 11. 5. 1944, s. 3.

⁶⁵ SLÁDEČEK, Ján (ed.). *JUDr. Ján Jamnický. Spoveď režiséra*, s. 236.

ných slov pochopil tú strašnú rovnicu: „Formalizmus rovná sa kozmopolitizmus, kozmopolitizmus sa rovná eo ipso triedny nepriateľ.“⁶⁶ Od tvorivého obdivu prešiel k tvorivému mlčaniu. Jamnický-režisér po roku 1945 zmlkol. Ako jeden z mála hneď po oslobodení pochopil, že pokračovať v línii toho divadla, ktoré robil, môže byť životu nebezpečné. A iné divadlo robiť nechcel.

JÁN JAMNICKÝ'S TEN DAYS WITH SOVIET THEATRE

Nadežda LINDOVSKÁ

Art was perceived in the Soviet Union as a part of ideology and propaganda aimed not only at the domestic environment but also at foreign countries. State cultural policy was presented through a series of magnificent meetings and shows, to which also participants from abroad were invited. In the 1930s Moscow was the venue of several theatre festivals, which were attended by Czechoslovak theatre makers. In 1936 it was also attended by Ján Jamnický, the novice theatre director of the Slovak National Theatre in Bratislava. The Slovak theatre maker saw a lot of inspiring productions and experienced the initial period of a campaign aimed at suppressing the freedom of artistic expression. He became a witness to the twilight of Russian theatre avant-garde. The present paper describes the theatre experiences of Ján Jamnický in the Soviet Union and their impact on his life, production and style of direction. It points to a series of overlooked facts which are necessary for a complete understanding of the historical and artistic context of Soviet theatre and Jamnický's journey.

Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA 2/0143/16 – 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1938 – 1970 (činohra, opera) – II. etapa.

Nadežda Lindovská
Divadelná fakulta VŠMU
Ventúrska 3
813 01 Bratislava
e-mail: lindovska@vsmu.sk

⁶⁶ Z diskusie Zväzu slovenských divadelných a filmových umelcov o sporných miestach v povojnových dejinách slovenského divadla v Bratislave 16. decembra 1963. Cit. podľa SLÁDEČEK, Ján (ed.). *Ján Jamnický. Spoved' režiséra*, s. 161 – 162.