

REKONŠTRUKCIA DIVADELNEJ INSCENÁCIE AKO VEDECKÁ I TVORIVÁ METÓDA Z POHĽADU PEDAGOGICKÉHO PROCESU V RÁMCI VÝUČBY DEJÍN SLOVENSKEHO DIVADLA

ZDENKA PAŠUTHOVÁ

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá metodológiou a typológiou rekonštrukcií divadelnej inscenácie ako predpokladu pre výskum, ale i tvorbu divadelného diela. Na základe vybraných teórií definuje hranice a fázy inscenačného procesu. Význam rekonštrukcie jednotlivých fáz inscenácie ilustruje seminárnym zadaním z pedagogickej praxe (rekonštrukcia inscenácie Pavla Kyrmežera *Komedie česká o bohatci a Lazarovi*, VŠMU 1964) a hraničnými príkladmi uplatnenia rekonštrukcie v slovenskom divadelnom kontexte, ktorými sú archeologická rekonštrukcia inscenačnej poetiky (projekt *Vzdelávanie divadlom – Antigona*, UKF Nitra 2011 – 2012) a aktualizácia na základe archeologicky zrekonštruovaného textu (*Hra o svätej Dorote*, SND Bratislava, 2004). Na príkladoch z dejín slovenského divadla a práce s klasickými textami (Ján Chalupka, Ján Palárik) vytvára typológiu prístupov k dramatickým textom od rekonštrukcie dramatického textu až po meta-rekonštrukciu a auto-rekonštrukciu divadelného diela.

Kľúčové slová: metodológia, rekonštrukcia inscenácie, dejiny slovenského divadla

Hranice jednotlivých profesií v divadelnom umení vždy boli a stále sú tenké až „priepustné“. Z oblastí, ktoré sa zaoberajú aj teoretickou prípravou či reflexiou divadelného umenia, majú k sebe najbližšie divadelná veda a dramaturgia. Na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave študijný program divadelná veda už dlhé roky dynamicky osciluje medzi umeleckým a vedeckým zameraním, a to tak obsahom, ako aj formálnym začlenením do študijného odboru. Po roku 1989 bol tento program v sústave študijných odborov akreditovaný striedavo ako vedecký, neskôr ako súčasť divadelného umenia, následne opäť ako súčasť odboru dejiny a teória divadelného umenia.¹ Svedectvom tohto pohybu je predovšetkým uplatnenie jeho absolventov. Bez ohľadu na ukončený študijný program sa úspešne etablujú v teórii i praxi – z mnohých teatroológov sa vyprofilovali výrazní dramaturgovia i režiséri.

Predmetom, ktorý spája divadelnú vedu s oblasťou réžie a dramaturgie, je predovšetkým divadelná inscenácia. Tvorcovia (vrátane režisérov a dramaturgov) sa podieľajú dominantne na jej vzniku, herci a diváci na magickom akte „tu a teraz“, teatroológovia svojimi reflexiami predlžujú existenciu inscenácie aj do obdobia po jej zániku. Ak siahneme po *Divadelnom slovníku* Patricea Pavisa, ktorý je v súčasnosti najfrekvencovanejším zdrojom definícií v oblasti divadelnej terminológie na Slovensku, dozvieme sa, že pojem „inscenovanie, inscenácia, réžia“ je „pomerne súčasný“

¹ Počas tohto obdobia sa otváral aj ako súčasť dvojodborového štúdia v kombinácii s rôznymi odborními na Univerzite Komenského v Bratislave (angličtina, latinčina, polonistika, etnológia), ale tiež na domovskej VŠMU (filmová veda, teória tanca) a pod.

a spája sa predovšetkým s procesom „vzniku“ či „organizácie“ divadelného predstavenia.² O niečo starší zdroj, *Encyklopédia dramatických umení Slovenska (EDUS)*, pod heslom divadelná inscenácia uvádza, že je to „javisková konkretizácia dramatickej predlohy (ale aj libreta, scenára a i.), tiež premena literárnej štruktúry na divadelnú (...)“³. Kým Pavisov analytický pohľad zachytáva všeobecne platné historicko-typologické premeny inscenovania, výklad v *EDUS*-e ponúka definíciu zúženú na divadlo v našom kultúrnom priestore 20. storočia, teda predovšetkým na divadlo interpretačné. Prvá z definícií je na použitie v procese výučby dejín slovenského divadla „priširoká“, druhá „priúzka“. Z oboch však vyplýva, že inscenácia je proces, ktorý súvisí s konkrétnym priestorom a časom – a ten, ako predmet záujmu treba vždy rekonštruovať.⁴

Jednu z možných odpovedí na otázku, čo je to divadelná inscenácia, ponúka štúdia z oblasti muzikológie s názvom *Nad analýzou a interpretáciou hudobného diela*.⁵ Mieczyslaw Tomaszewski v nej skúma hudobné dielo (v zmysle koncertného predvedenia), ktoré je – podobne ako divadelná inscenácia – viazané na konkrétny čas a priestor.

Tomaszewski definuje štyri fázy, ktoré by mali byť súčasťou komplexnej analýzy: (1) koncepcia, (2) realizácia, (3) percepcia, (4) recepcia. Koncepciu definuje ako prvý stupeň realizácie – autorský výstup, ktorý je zvyčajne zaznamenaný v hmotnej podobe (napr. notový záznam). Realizácia je interpretáciou, konkretizáciou konceptu. Môže zahŕňať viacero vrstiev a fáz. Percepcia je realizácia pred obecenstvom, ktorej podmienkou je dialóg medzi javiskom a hľadiskom, preto je pri každom predvedení nová a neopakovateľná. Recepcia zahŕňa obraz diela, ktorý vzniká s časovým odstupom, teda po jeho predvedení (procesom osobnej či odbornej rekonštrukcie).

Ak aplikujeme túto teóriu na oblasť divadla, Tomaszewski otvára priestor pre komplexné uchopenie divadelnej inscenácie. Skúmanie a hodnotenie neobmedzuje na obdobie od premiéry po derniéru, ale upozorňuje na širšie súvislosti v čase: od „nápadu“ cez jeho realizáciu, zverejnenie pred divákom v magickej časovo-priestorovej „tu a teraz“ až po reflexiu. Analogicky vnímajú inscenáciu teoretici vychádzajúci zo štrukturalizmu, ktorí rozlišujú (1) dramatický text, (2) javiskové dielo, (3) divadelné dielo a (4) následnú analýzu.⁶

Spoločnou charakteristikou je rozčlenenie procesu inscenovania na štyri fázy, ktoré sa odlišujú predovšetkým zameraním (na teóriu alebo tvorbu) a účasťou tvorivého tímu či verejnosti v danom procese.

² Pozri PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 205.

³ Kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska : A – L*. Bratislava : Veda, 1989, s. 243.

⁴ Porov. FILIT : *Otvorená filozofická encyklopédia*. Dostupné na <http://dai.fmph.uniba.sk/~filit/fvt/teatrolgia.html>.

⁵ TOMASZEWSKI, Mieczyslaw. Nad analýzou a interpretáciou hudobného diela. In *Slovenská hudba*, 1992, roč. 18, č. 2, s. 215 – 254.

⁶ Napr. BERNARD, Jan. *Co je divadlo?* Praha : SPN, 1983, s. 259 – 264. Štrukturalistické vnímanie divadelnej inscenácie uplatňuje vo svojich prácach aj významný teatroológ slovenského pôvodu František Deák.

Schematické porovnanie teórií:

	štrukturalizmus	Tomaszewski
teoretická príprava	dramatický text	konceptia
tvorba (bez divákov)	javiskové dielo	realizácia
predstavenia – tvorba v prítomnosti divákov	divadelné dielo	percepcia
teoretické výstupy	analýza	receptia

Inscenačný proces, ako ho objasňuje Tomaszewski, inštruktívne ilustruje séria seminárnych zadaní doc. PhDr. Jána Jaborníka, PhD.⁷ pre 1. ročník réžie, dramaturgie a divadelnej vedy na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Zadania z predmetu dejiny slovenského a českého divadla (bez akejkolvek súvislosti s danou teóriou – pozn. aut.) sa zameriavali na analýzu a rekonštrukciu inscenácie dramatického textu od Pavla Kyrmežera *Komedie česká o bohatci a Lazarovi*, ktorú v roku 1964 naštudovali Milan Sládek a Eduard Žlábek v Divadelnom štúdiu VŠMU (v tom čase v priestoroch Reduty). Ich postupnosť a nadväznosť do istej miery korešpondovali s procesom tvorby, a súčasne tento tvorivý proces konfrontovali s rekonštrukciou danej divadelnej inscenácie. Prvou čiastkovou úlohou bola krátka písomná esej na tému „inscenovať či neinscenovať dramatický text *Komedie česká o bohatci a Lazarovi*“, druhou čiastková rekonštrukcia inscenácie na základe hudby a fotografií, resp. scénických návrhov, treťou analýza inscenácie (s ohľadom na predchádzajúce závery) premietnutej z videozáznamu.⁸

V prvej čiastkovej úlohe v študentských seminárnych prácach zvyčajne prevládala názor, že Kyrmežerovu hru nie je možné v súčasnosti úspešne inscenovať tak, ako ju autor napísal. Ako najväčšie prekážky poslucháči uvádzali náboženskú tematiku a jej tendenčnosť, predvídateľnosť príbehu hraničiacu s naivitou, ale tiež archaický veršovaný český jazyk. Najodmietavejší postoj prevládala u kreatívnejších poslucháčov (najmä so zameraním na réžiu a dramaturgiu), ktorí často namiesto dôslednej analýzy textu vytvárali svoje vlastné (niekedy veľmi originálne) koncepcie. Nimi sa pokúšali o aktualizáciu a priblíženie Kyrmežerovho diela súčasnému publiku. V prácach na túto tému sa aj v súčasnosti objavuje Kyrmežer prepracovaný na bábkové divadlo, resp. divadlo pre deti, Kyrmežer ako príbeh bezdomovca a mafiánov (v súčasných kostýmoch) či Kyrmežer v duchu východných filozofií.⁹

Tento prístup prezrádza, že väčšina študentov v prvej fáze tvorby (pri vytváraní režijnodramaturgickej koncepcie) neprístupuje k dielu z pozície tvorcu, ale z pozície diváka či dokonca kritika. Proces (v tomto prípade pomyselného) inscenovania sa

⁷ Ján Jaborník (1942 – 2010) – divadelný historik, kritik, pedagóg. Už počas štúdia divadelnej vedy na VŠMU (abs. 1968) pôsobil ako dramaturg v činohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove (1965 – 1969). Dlhé roky pracoval v Divadelnom ústave na oddelení divadelnej dokumentácie a informatiky. Na VŠMU pôsobil ako pedagóg od roku 1987. Jeho hlavným vyučovacím predmetom boli dejiny slovenského a českého divadla.

⁸ Záznam je dostupný vo videotéke Divadelného ústavu v Bratislave a v Archíve RTVS.

⁹ Systém seminárnych prác o inscenácii *Komedie česká o bohatci a Lazarovi* sa na Divadelnej fakulte VŠMU stal súčasťou výučby dejín slovenského a českého divadla aj u mladších pedagógov, ktorí prevzali výučbu po doc. PhDr. Jánovi Jaborníkovi, PhD. V súčasnosti predstavuje isté riziká pri realizácii zámerov ľahká dostupnosť informácií prostredníctvom elektronických médií. Zmienky o spôsobe uvažovania v seminárnych prácach študentov pochádzajú z osobnej skúsenosti autorky príspevku.

Pavol Kyrmezer: *Komedie česká o bohatci a Lazarovi.*

Réžia Milan Sládek.

Vysoká škola múzických umení
v Bratislave, premiéra 7. 6. 1964.
Foto Archív Divadelného ústavu.



teda začína „od konca“ – od fázy percepcie či recepcie, ktorej poslucháči prispôbujú všetky aspekty inscenácie, vrátane textu (vychádzajúc z požiadavky, aby text zapôsobil na dnešného diváka). V tomto postoji sa často zrači nedôvera v samotné dielo i nedôvera v diváka, ale predovšetkým nedostatočná schopnosť analýzy a interpretácie dramatického textu.

Kým predstavy inscenovania *Komedie české o bohatci a Lazarovi* spájajú študenti s požiadavkou aktualizácie (najmä v rovine úpravy dramatického textu, ale často i v rovine scénickej realizácie), hudba a obrazový materiál z roku 1964, na základe ktorého majú študenti vypracovať čiastkovú rekonštrukciu, prinášajú pozoruhodný stret. Kyrmezer v zrkadle dokumentačných materiálov „znie“ i „vyzerá“ dobovo. Ponášky na liturgické spevy, renesančná tanečná hudba, ale i historizujúce kostýmy nenaznačujú posun do súčasnosti. Štylizovanou formou odkazujú na minulosť, hoci nejde o archeologickú rekonštrukciu. Táto fáza seminárnej práce vo väčšine prípadov spochybní pôvodné zámery potenciálnych inscenátorov.

Posledné zadanie – analýza divadelného predstavenia na základe videozáznamu – poslucháčov presvedčí „o inscenovateľnosti neinscenovateľného“. Divadelné dielo (sprostredkované audiovizuálnou technikou) je pôsobivé a aktuálne – takmer bez zmeny textu (i jazyka), predovšetkým vďaka ozvláštneniu originálnym výkladom (interpretáciou) nedourčených miest, výraznou pohybovou a hudobnou štylizáciou, ale i študentskou hravosťou.

Postup uvažovania v priebehu opísanej seminárnej práce sa dá vnímať ako kriticko-tvorivý, resp. tvorivo-kritický proces od „konštrukcie“ k rekonštrukcii divadelnej inscenácie.

Otázkou, najmä pri výučbe dejín divadla pre praktické umelecké študijné programy, je zmysel a využitie rekonštrukcie v divadelnej praxi – pri tvorbe inscenácie. Dokáže schopnosť rekonštrukcie inscenácie a zvládnutie jej metodológie ovplyvniť koncepciu a inšpirovať umeleckú tvorbu?

Na prelome 20. a 21. storočia sa začala omnoho viac využívať rekonštrukcia ako východisko pre tvorbu – či už v žánri dokumentárnej drámy a divadla, pri umeleckých rekonštrukciách rôznych udalostí, v site specific projektoch a pod. V týchto prípadoch však nejde o rekonštrukciu inscenácie ako špecifickú teatrologickú metódu.

Pojem rekonštrukcia v súvislosti s divadelným umením najčastejšie evokuje tzv. archeologickú rekonštrukciu, teda „nové vytvorenie inscenácie, ktorá vznikla v inej dobe“, pri ktorom „treba rekonštruovať určitú predstavu o dobovom slohu, štýle, technike, spôsobe hry“¹⁰. Takéto rekonštrukcie sa podľa možnosti odohrávajú v pôvodných priestoroch (na zámkoch, námestiach, v zrekonštruovaných divadlách či divadelných sálach). V zahraničí sa menovaný fenomén teší veľkému záujmu, existujú dokonca zoskupenia bádateľov a umelcov, ktoré sa venujú špecificky danej oblasti (napr. skupina Théâtre de la Sapience vo Francúzsku). V našich kultúrnych súradniciach sa objavujú častejšie rekonštrukcie historickej hudby, tanca či historických udalostí. Napriek tomu, že majú mnoho divadelných znakov, resp. znakov inscenovanosti, nejde tu o rekonštrukcie inscenácií.

Príkladov využitia archeologickej rekonštrukcie inscenácie (alebo konkrétnej fázy inscenačného procesu) v divadelnej tvorbe nenájdeme v slovenskom prostredí veľa, no uvedme aspoň dva, ktoré sa odohrali v pomerne nedávnej minulosti.

Prvým z nich bol projekt Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre *Vzdelávanie divadlom*, v rámci ktorého sa uskutočnil cyklus prednášok a workshopov na tému rekonštrukcie divadelných poetík – *Antigona* (2011 – 2012).¹¹ Projekt je z nášho pohľadu zaujímavý najmä pre jeho postupnú sústredenosť na:

- (1) rekonštrukciu doby, v ktorej dielo vzniklo, a samotný dramatický text,
- (2) rekonštrukciu divadla v nej,
- (3) rekonštrukciu samotnej realizácie/inscenovania.

Nitrianska rekonštrukcia *Antigony* sa sústredila (Tomaszewského slovníkom) na fázu koncepcie a realizácie, ktoré boli časovo prepojené, pričom jej cieľom bolo – v súlade s názvom projektu – vzdelávanie divadlom. *Antigona* je príkladom projektu, ktorý sa sústreďuje na rekonštrukciu ako výskum, pochopenie kontextov, obnovenie (náčrt) pôvodného stavu ako inšpiratívneho východiska pre možné umelecké interpretácie.¹² Nekladie dôraz na percepciu a recepciu, tieto dve fázy sú pre daný prístup vedľajšie. Rekonštrukcia nevedie k vzniku „nového“ umeleckého diela, ale umožňuje

¹⁰ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Tendencie súčasného (západného) divadla*. Bratislava : VŠMU, 2015, s. 13.

¹¹ Podobné postupy približne od roku 1995 využívala aj doc. PhDr. N. Lindovská, PhD. ako súčasť výučby predmetu dejiny svetového divadla (antika) na Divadelnej fakulte VŠMU.

¹² Informácie o projekte dostupné na <http://www.vzdelavaniedivadlom.ukf.sk/workshop-archiv.htm>, ako aj v publikácii INŠTITORISOVÁ, Dagmar a kol. *Antigona – nedokončená tetralógia*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2013.

teoretické porozumenie, priblíženie sa starému a prehĺbenie vnímania čiastkovými zážitkami.

V súvislosti s pochopením a názorným ilustrovaním rôznych prístupov k rekonštrukcii divadelnej inscenácie sa pre študentov teórie a kritiky divadelného umenia používa (v rámci metodologického seminára) cvičenie, v ktorom majú k rôznym typom rekonštrukcií divadelných inscenácií (resp. fáz inscenačného procesu) priradiť konkrétny príklad z architektúry.¹³ Teatrologický postup v projekte *Antigona* pripodobnili k rekonštrukcii významného architektonického objektu (hradu či chrámu) zakonzervovaním obvodových múrov. Hodnotu predstavuje autenticnosť, nevýhodu čiastkovosť a nečitateľnosť či nezrozumiteľnosť bez fundovaných komentárov, nákresov a vysvetliviek.

Druhým príkladom praktického uplatnenia archeologickej rekonštrukcie inscenačného procesu v slovenskom divadelnom prostredí je *Hra o svätej Dorote*. Text s rozsiahlymi komentármi bol „publikačným vyústením dlhoročnej bádateľskej a zberateľskej práce Michala Kováča-Adamova, významného slovenského literárneho teoretika, spisovateľa, pedagóga, ktorý sa už niekoľko desaťročí venuje výskumu divadelného i paradivadelného stvárnenia legendy o svätej Dorote“¹⁴. Autor v rovnomennej publikácii¹⁵ spracoval nielen pôvod a inscenačnú tradíciu hier o sv. Dorote na Slovensku, ale aj presah tohto fenoménu do okolitých krajín. Monografia vyšla v roku 2013, ale už v roku 2004 uviedli v Slovenskom národnom divadle v réžii Juraja Nvotu „novú variáciu rekonštrukcie ľudovej hry o svätej Dorote od Miša Kováča Adamova“¹⁶, ktorú pre SND spracoval Daniel Pastirčák. Súčasne SND uviedlo aj pouličnú verziu tohto diela pod názvom *Komédia o svätej Dorote* v réžii Jakuba Nvotu. Dve verzie inscenácie reflektovali historicky doložené varianty textu pre rôzne cieľové publikum. Stručné hodnotenie divadelnej kritičky Zuzany Uličianskej, že tento umelecký počin je „na dnešné pragmatické pomery tak trochu luxusným námetom“¹⁷, veľmi dobre vystihol určitú exkluzivitu, ktorá zvyčajne charakterizuje scénicky realizované rekonštrukcie.

Na rozdiel od nitrianskej *Antigony*, pri *Dorote* (ani v jednej z dvoch paralelných inscenácií) nedochádzalo k rekonštrukcii pôvodných scénických poetík. Tie tvorcovia nahradili javiskovými prostriedkami a prvkami zodpovedajúcimi ich vlastnej poetike v príslušnom type divadla (kamenné či pouličné). Prioritným cieľom nebolo „vzdelávanie publika“, ale znovuoživenie či aktualizácia – konkretizácia časovo vzdialeného diela s ohľadom na súčasnú situáciu. Dominantnú tému kresťanských cností vo vnímaní publika zatienila téma „tvrdohlavej moci“ a „tvrdohlavého odboja“¹⁸. V tomto prípade sa teda rekonštruoval predovšetkým dramatický text (nie však ako literatúra, ale ako fáza inscenačného procesu) a na základe pochopenia jeho

¹³ Predmet sa vyučuje v druhom ročníku bakalárskeho stupňa daného programu. Autorka príspevku je vyučujúcou metodologického seminára k rekonštrukcii inscenácie a súčasne autorkou seminárneho zadania.

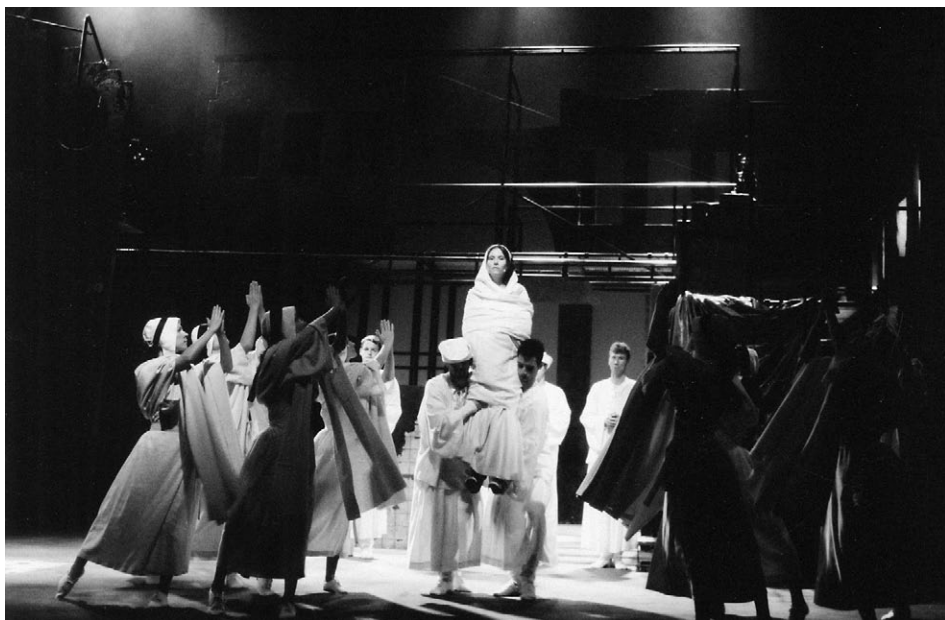
¹⁴ Kontrakt DÚ a MKSR na rok 2013, dostupný na http://www.theatre.sk/sk/Kontrakt_2013_DU.pdf.

¹⁵ KOVÁČ-ADAMOV, Mišo. *Hra o svätej Dorote*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013.

¹⁶ *Divadlá na Slovensku v sezóne 2003/2004*. Dostupné na <http://www.theatre.sk/sk/download/Publikacie/Rocenky/2003-2004.pdf>.

¹⁷ ULÍČIANSKA, Zuzana. Tvrdohlavá svätica Dorota vyšla na našu prvú scénu i do ulíc. In *SME*, roč. 12, č. 148, s. 19, 28. 6. 2004.

¹⁸ Tamže.



Mišo Kováč-Adamov – Daniel Pastirčák: *Hra o svätej Dorote*. Réžia Juraj Nvota. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 22. 6. 2004. Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

významu a funkcie v dobe jeho vzniku vytvorili inscenačné tímy nové inscenácie s novou funkciou.

Ako architektonickú analógiu k rekonštrukcii *Hry o svätej Dorote* (vo vyššie spomenutom seminárnom zadaní) uviedla jedna z poslucháčok 2. ročníka teórie a kritiky divadelného umenia vo svojej seminárnej práci „rekonštrukciu bytového jadra“. Študentským vysvetlením („jadro je základ, ktorého podstata sa nemení“) i keď nie odborne, ale priliehavo poukázala na nadčasovosť a univerzálnosť, ktorú v oblasti dramatických textov tvorí klasika.

Kým v inscenačnej tradícii klasických diel svetovej dramatiky nachádzame celú škálu scénických poetík, ktoré sa dajú v pravom zmysle slova rekonštruovať, v období vzniku diel slovenskej klasiky predbiehala literatúra vývin divadla. Napriek tomu sa aj v slovenských dramatických textoch zrkadlí dobová divadelná prax. Predpokladom pre jej čítanie je porozumenie dvojdomosti drámy, ktorú môžeme skúmať ako súčasť literatúry, ale aj ako súčasť divadla. Dramatický text sám o sebe je vždy odrazom divadelnej praxe (vzniká spolu s ňou, resp. je pre ňu určený, príp. s ňou polemizuje), a preto sám o sebe môže poslúžiť ako materiál na rekonštrukciu (časovo vzdialeného) divadelného diela. Odkrývanie vrstiev textu, spojených s dobovým kultúrnym či špecificky divadelným kontextom, môžeme preto právom pokladať za jednu z fáz inscenačného procesu, a teda i legitímnu súčasť rekonštrukcie divadelnej inscenácie.

Základnou metódou práce s textom (resp. jeho výskumu) je analýza. I keď existuje niekoľko zaujímavých metodologických pomôcok, ktoré ponúkajú inšpiratívne

nástroje na analýzu dramatického textu aj divadelnej inscenácie¹⁹, len málo z nich venuje pozornosť rekonštrukcii ako metóde, ktorá sa s analýzou a tvorivým procesom (interpretáciou) môže viac či menej prekrývať. Slovo rekonštrukcia bude v našom výskume jej uplatnenia v slovenskom divadelnom kontexte do istej miery synonymom prístupu k textu. Používame ho však na označenie analytickej metódy, ktorá môže/nemusi (a to je predmetom výskumu) byť inšpiratívna pre interpretáciu textu (predovšetkým jeho nedourčených miest) a následnú javiskovú realizáciu.

V tomto príspevku sa (s ohľadom na pedagogickú prax autorky v oblasti dejín slovenského divadla) zameriavame na slovenskú prax v „čítaní“ a „rekonštruovaní“ pôvodných textov z domácej proveniencie, t. j. na interpretácie slovenskej klasiky 19. storočia (Chalupkovho *Kocúrka* s presahmi k niektorým Palárikovým hrám). Skôr než sa začneme venovať konkrétnym inscenáciám a skúmaniu uplatnenia či neuplatnenia rekonštrukcie, pokúsime sa definovať a objasniť mnohoznačnosť tohto pojmu. Keďže definíciu rekonštrukcie ako teatrologickej metódy Pavisov *Divadelný slovník* neuvádza, vypomôžeme si *Slovníkom slovenského jazyka*²⁰. Ten vysvetľuje pojem rekonštrukcia nasledovne:

1. uvedenie, uvádzanie do pôvodného stavu;
2. obnovovanie, obnovenie podľa pôvodného stavu;
3. prebudovanie, prestavba.

Prvá z definícií má z teatrologickej oblasti najbližšie k archeologickej rekonštrukcii, druhá sa dá pokladať za synonymum historickej aktualizácie a tretia za synonymum aktualizácie (často len s voľnou nadväznosťou na pôvodné dielo).

V nasledujúcom chronologickom náhľade na inscenačnú tradíciu najstarších diel našej divadelnej klasiky sa pokúsime pomenovať a definovať niektoré charakteristické prístupy k textu a využívané typy rekonštrukcie.

Prestavba alebo účelová rekonštrukcia

Slovenská klasika v slovenskom profesionálnom divadle začínala smelo – prestavbami (ak nie priam nadstavbami). Jaroslav Hanka, redaktor Slovenského denníka, sa spolu so zakladateľskou generáciou českých budovateľov slovenského profesionálneho divadla ešte v predborodáčovských časoch pustil do „objevitelské práce“, aby zaradil do repertoáru novovzniknutého SND „tu starou divadelní literaturu slovenskou, na níž se může dále budovat“²¹. Pred Borodáčom uviedol do profesionálneho divadla najprv Palárika (*Inkognito*, SND Bratislava 1921) a neskôr Chalupku (*Kocúrkovo*, VND Košice 1924).

Príkladom rekonštrukcie – typu prestavby je Hankova úprava tzv. lesnej scény z Chalupkovho *Kocúrka*. Lesnú scénu nevytvára len text, ale aj špecifická scénická poetika, úzko spojená s funkciou a poetikou danej časti (úvod druhého dejstva).

¹⁹ Napr. 246 navádzajúcich otázok pre analýzu dramatického textu. Porov. JAMES, Thomas. *Script Analysis for Actors, Directors, and Designers*. London & Boston : Focal Press, 1992. Túto metódu u nás propagoval Peter Scherhauser, neskôr Peter Pavlac. Ďalšími zdrojmi sú Témy k analýze dramatického textu od Patrica Pavisu (In *Antológia súčasnej francúzskej drámy a jej analýzy – Horizonty súčasnej francúzskej drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, VŠMU, 2007) či metóda „čítania“ divadla, ako ju opisuje Anne Ubersfeldová (porov. Vyučovanie predmetu divadlo. In *Slovenské divadlo*, 1992, roč. 40, č. 2 – 3, s. 166 – 187).

²⁰ *Slovník slovenského jazyka*. III. diel, P – R (red. Štefan Peciar). 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1963.

²¹ HANKA, Jaroslav. Palárik redivivud. In *Jeviště*. 1921, roč. 2, č. 41, s. 610, 13. 10. 1921.

Chalupka v nej (1) tematicky reagoval na popularitu umeleckého stvárnenia zbojníkov (Robin Hood, Villiam Tell, u nás Rajnoha či Jánošík); (2) vsunutými piesňami reflektoval osobnú skúsenosť z weimarského predstavenia Schillerových *Zbojníkov* (v Goetheho réžii), kde sa študenti v hľadisku spontánne pripojili k spevu²², a napokon, (3) vytvoril priestor (v celej hre jediný) mimo zadubeného Kocúrku, a teda miesto slobodné, v ostrom kontraste k nezmyselne hierarchizovanému a konvenciami viazanému Kocúrkovi. Scéna a ani hudobné „vsuvky“ neboli oddychovým intermezzom, ale „iniciačnou“ časťou pre stupňovanie dramatického napätia, ktoré čoskoro kompozične dosahuje krízu. Chalupka na tomto mieste nepoetizuje a nerozantizuje, aj v lesnej scéne zachováva osvietenický nadhľad a svoju typicky jadrnú poetiku.

Princíp rekonštrukcie Jaroslava Hanku by sme mohli, parafrázujúc české herectvo prelomu 19. a 20. storočia, nazvať aj prestavbou „veľkého stylu“. Upravovateľ a súčasne i režisér do Chalupkovho diela v tomto duchu vniesol mnoho prvkov. Napr. do vyššie opísanej lesnej scény doplnil časť, označenú na reklamných divadelných ceduliach ako „tanec začarovaná hora“, v nasledovnom znení:

„Výstup VIII.

Víly, pidimužáci, zvieratka a študenti, dvaja pastieri.

Ticho. Študenti pokojne spia. Z hlbokého lesa sa ozve tajomná hudba. O chvíľu vybehne z lesa víla, rozhliadne sa okolo seba (...) Medzi tým obživnú i stromy a kamene. Pribehnú z lesa aj medvedí, líšky a veverky, ba i niekoľko zvedavých zajacov sa objaví. Všetko sa dá do tancu a na nebi mesiac sa figliarsky usmeva (...) Pidimužáci objavajú i hudobné nástroje študentov, ktoré sa v ich rukách premenia na zlaté. Pidimužáci na nich hrajú veselé piesne, ktoré sa vystupňujú v bujnú veselosť. (...) Konečne i súdok obživne a napodobuje tanec ostatných, motajúc sa opile práve tak ako oni.“²³

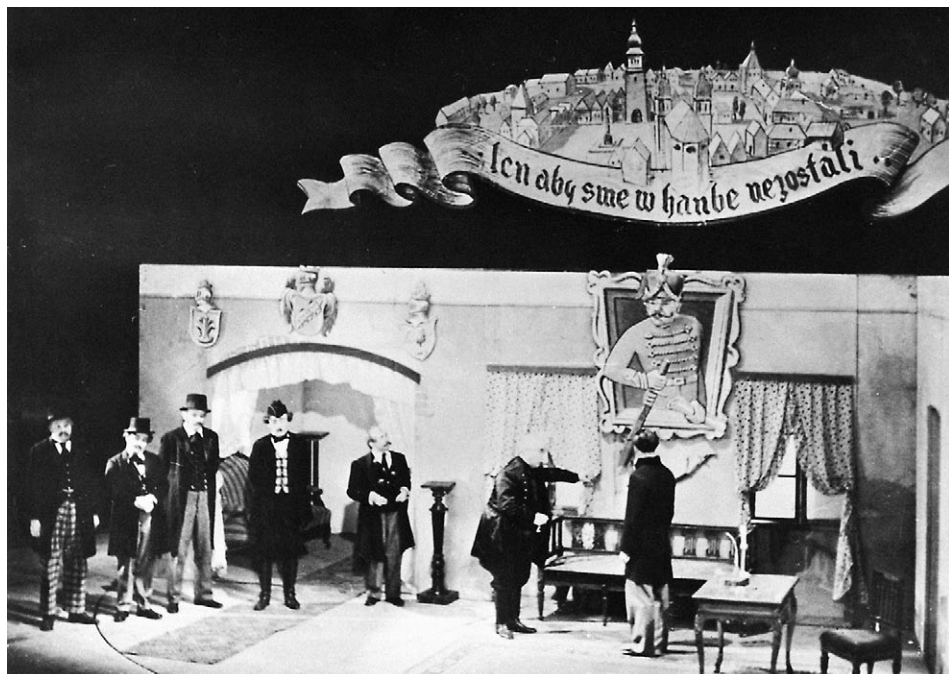
Jeden z kritikov prirovnal Hankovo narábanie s klasikou k miešaniu „čukolády s močkou“ alebo „zázračným miš-mašom“²⁴. Prvé dve fázy existencie diela (konceptu a realizáciu) Hankov prístup absolútne podriadil percepcii a recepcii (podobne ako sa toho dopúšťajú študenti pri uvažovaní o diele Kyrmežera). Nevychádzal z textu a okolností jeho vzniku, ale z okolností, v ktorých ho bude prijímať divák – tomu prispôbil jazyk, funkciu i scénickú poetiku. Preto sa stráca organická spätosť s autorom a jeho pôvodným dielom a realizácia naplňuje cieľ ležiaci mimo samotného diela. Hankova inscenácia je svojím spôsobom tendenčná.

Podobný princíp rekonštrukcie sa uplatnil aj v problematike úpravy Janka Borodáča (*Kocúrkovo*, SND 1940), keď povýšil vtedajší dobový kontext nad pôvodný zmysel Chalupkovho diela. Nedošlo však k takým výrazným zmenám v scénickej poetike a posunu v divadelnom druhu či žánri. Na rozdiel od Hanku, Borodáčovým pôvodným zámerom bola aktualizácia prostredníctvom historizovania (dej z tridsiatych rokov 19. storočia presunul do polovice 18. storočia). Potvrdzuje to scénické riešenie, kde nad svetlicou Pána z Chudobíc visel nadrozmerný portrét uhorského šľachtica a nad horizontom scény dobová „pohľadnica“ Kocúrkova s nápisom v neo-

²² Porov. ORMIS, Ján V. Najstarší text dvoch piesní z Chalupkovho „Kocúrkova“. In *Slovenské divadlo*, 1959, roč. 7, č. 2, s. 146 – 150.

²³ CHALUPKA, Ján. *Kocúrkovo alebo Len aby sme v hanbe neostali*. Veselohra v 3 dejstvách so spevmi a tancami (uprav. Jaroslav Hanka). Bratislava : Viktor Sekey, 1925, 2. dejstvo.

²⁴ M. Kocúrkovo alebo len aby sme v hanbe neostali! In *Slovák*, roč. 7, č. 62, s. 7, 17. 3. 1925.



Ján Chalupka: *Kocúrkovo*. Réžia Ján Borodáč. Slovenské národné divadlo, premiéra 16. 11. 1940. Foto Archív Divadelného ústavu.

gotickej kurzíve „len aby sme v hanbe nezostali“. Viacerí recenzenti potvrdili, že Borodáč nevychádzal z textu (pôvodnej koncepcie), ale chcel „využiť prvky“, ktoré „získaly si najviacej sympatií obecnstva“²⁵.

Uvedenie do pôvodného stavu alebo účtivá (literárna) rekonštrukcia

Rekonštrukcia dramatických diel slovenskej klasiky v zmysle ich uvádzania do pôvodného stavu sa spája predovšetkým s obdobím päťdesiatych rokov minulého storočia. Patrice Pavis charakterizuje toto desaťročie ako obdobie účtívého čítania textu.²⁶ V danom období vznikli aj prelomová úprava *Kocúrkova* od Jána Martáka (o nej podrobnejšie ďalej) a úprava Alexandra Noskoviča, ktorá sa v repertoári slovenského divadla udržala i v nasledujúcom desaťročí.

Menovaný trend výstižne ilustroval bulletin k inscenácii *Kocúrkova* z roku 1953 (réžia Ľubomír Smrček), na ktorom je umiestnená reprodukcia časti titulného listu z *Kocúrkova*, ako bolo publikované v pôvodnom vydaní v roku 1830. K tejto divadelnej verzii textu sa vrátil Ján Marták ako prvý²⁷, pričom v bulletine opísal a zdôvodnil svoje východiská:

²⁵ A. M. Prerobené *Kocúrkovo*. In *Elán*, 1940, roč. 11, č. 3.

²⁶ Porov. PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Heslo inscenácia, inscenovanie, réžia.

²⁷ Viac o rôznych verziách Chalupkových hier pozri CHALUPKA, Ján. *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011.

„Pri svojej úprave Chalupkovho Kocúrkova pridržoval som sa týchto hlavných zásad:

Za základ vzal som text prvého vydania z roku 1830.

Nemenil som základnejšie ani text ani stavbu hry.“²⁸

Potom nasleduje „Niekoľko poznámok k týmto zásadám“ v rozsahu štyroch (!) strán.

Napriek deklarácii zámerov, vnútená poetika realizmu neumožňovala rozvinúť režijné postupy Ľubomíra Smrčka, smerujúce k výraznej štylizácii, do podoby modernejšieho divadla, a tak sa inscenácia nestretla s úspechom. Dochádzalo k paradoxu – archeologické rekonštrukcie dramatických textov vychádzali v tomto politicky nepriaznivom období v dôstojných knižných vydaniach. Vedecké komentáre k nim však boli poznačené (niekde viac, inde menej) dobovým nánosom. Kultúrna politika ich podporovala, no vzhľadom na ich poetiku (často vzdialenú od realizmu) nemali možnosť hlbšie preniknúť do praktického divadelného života. A ak prenikli, bolo to v zdeformovaných podobách. *Kocúrkovu* z roku 1953 recenzenti právom vyčítali, že bolo „mdlé, šedivé, bez bohato odtienených farieb“²⁹. Doba groteske, hyperbole a divadelnej štylizácii, ktorá je Chalupkovmu dielu vlastná, ešte dlho nepriala.

Obnovenie podľa pôvodného stavu alebo rekonštrukčno-aktualizačné prístupy

V šesťdesiatych rokoch 20. storočia nastal odklon od literárneho divadla a slovenská klasika i staršie texty sa objavovali v divadle síce zriedkavejšie, no o to úspešnejšie. V súvislosti so skúmanou inscenačnou tradíciou našej klasiky je vhodným príkladom nového tvorivého využitia rekonštrukcie inscenácia Chalupkovej hry *Všetko naopak* v úprave Magdy Husákovej-Lokvencovej a Stanislava Mičínca (Nová scéna Bratislava 1964) či ich Palárikov *Drotár* (Nová scéna Bratislava 1965).

Režijne i teatrologicky skúsená Lokvencová ozvláštnila rekonštrukciu autorskej koncepcie u Chalupku i Palárika jej rozšírením (do textov vkladala dobové úryvky daných autorov na základe poetickej a tematickej príbuznosti, pričom u Chalupku sa jej to podarilo organickejšie i presvedčivejšie). Pri výbere súčasne dbala na zrozumiteľné a čitateľné presahy do súčasnosti a koncepciu prehĺbila a rozšírila, aby vzrástol jej účinok. Z minulosti si vypožičala kritický osvietenský pohľad a ním sa dívala na súčasnosť. Realizácia v duchu „reminiscencie“, ako znel podtitul úpravy, bola oporným pilierom pomyselného mosta medzi pôvodnou koncepciou a aktuálnou percepciou. Lokvencovej zámer vystihuje i rukopisná poznámka na titulnom liste režijnej knihy – „1832 – 1964“³⁰.

Lokvencová podľa slov divadelného kritika a teoretika, sympatizanta jej spoločensky angažovaného a kritického programu Ladislava Čavojského premenila „zatluchnuté narážky v živé pichliače“³¹. Na jednej strane do textu vsunula vtedy rezonujúce narážky (na alkoholizmus, prezamestnanosť, morálne pokrytectvo, ale i dobovú

²⁸ J. Chalupka: *Kocúrkovo*. [Bulletin k inscenácii], s. 12. Premiéra v SND Bratislava 31. 3. 1953, réžia Ľubomír Smrček.

²⁹ RAMPÁK, Zoltán. Prečo sa „Kocúrkovo“ v Národnom divadle nevydarilo. In *Pravda*, 21. 4. 1953.

³⁰ J. Chalupka: *Všetko naopak*. Režijná kniha M. Husákovej-Lokvencovej. 1963 – 1964, Nová scéna Bratislava. Archív Divadelného ústavu v Bratislave, titulný list [nečíslovaný].

³¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Chalupkova starina a satira alebo Čo ťa nepáli, nehas! In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 10, s. 9.

politiku), na druhej strane dokázala vniesť prepojenie medzi minulosťou a dobovým kontextom i do vizuálnej podoby inscenácie. Pod historickým klobúkom sa ukrývali účes i líčenie zo šesťdesiatych rokov 20. storočia (Anička), postava Notáriuša svojím postojom a dôstojným držaním spisov zase evokovala pamätník veľikánov vtedajšieho režimu.³²

Meta-rekonštrukcia – kritická rekonštrukcia

Kým doteraz menované typy rekonštrukcií sa spájajú s čítaním a rekonštruovaním dramatického textu, ďalší typ, tzv. meta-rekonštrukcia, je spätý s divadlom. Je to rekonštrukcia, ktorá vedome a zámerne nadväzuje na iné rekonštrukcie. Jednotlivé fázy (konceptia – realizácia – percepcia – recepcia) sa neradia lineárne za sebou, ale sú „zosieňované“, odvolávajú sa na iné realizácie či recepcie v minulosti – na inscenačnú tradíciu. Týmto spôsobom pracuje napr. Ľubomír Vajdička, o niečo neskôr i Ján Sládeček – teda režiséri so silným teatrologickým zázemím. Vajdička využíva vo svojich inscenáciách rekonštrukciu novým spôsobom: demonštruje dôveru v text v zmysle návratu k pôvodným verziám, realizáciou však často s pôvodným textom a jeho zaužívanými interpretáciami polemizuje, pričom využíva „odkazy“ na iné inscenácie.

Príklady tohto javu môžeme vidieť v niektorých javiskových prostriedkoch. Napr. kým Borodáč v roku 1940 v *Kocúrkove* využil ľúbivú ľudovú pieseň, počas ktorej sa rozsvetcovalo javisko (krásne vystrojené Karolom L. Zacharom), Vajdička v roku 1978 použil Suchoňovu skladbu *Aká si mi krásna* – a v rozsvetčujúcom sa svetle sa na javisku objavil neporiadok, ktorý stvoril Jozef Ciller („premenil Tesnošilovu svetlicu na temnicu“, z ktorej akoby šla „zmiešanina zápachov – zatuchnutosti, potu, skysnutého vína, pripečeného mäsa, kyslej kapusty“³³). Ak Borodáč v lesnej scéne unikol do romantizujúceho pátosu (zbojníckeho kapitána Rajnohu hral Pavol Bielik v spoločnosti zboristov z baletu), Vajdička s touto interpretáciou polemizoval a do úloh zbojníkov obsadil najstaršiu generáciu hercov z martinského súboru. Zbojníci nie sú mladí a smelí junáci, ale „ustráchaní veteráni“³⁴.

Meta-inscenačný dialóg nachádzame dokonca aj v bulletine, kde Vajdička na Martákov spôsob formuluje zásady svojho prístupu k textu (i analyzuje predchádzajúce úpravy):

„Naše východiská:

1. dôvera v Chalupkov text,
2. porovnanie prvej (1830) a druhej (1871) verzie hry (kde často upravovateľ dá prednosť možno neučesanému peru mladého rozhnevaného autora pred kultivovanosťou a zdržanlivosťou váženého kmeťa),

³² Viac pozri PAŠUTHOVÁ, Zdenka. Spriaznení hnevom : Lokvencovej Chalupka na Novej scéne. In LINDOVSKÁ, Nadežda a kol. *Magda Husáková-Lokvencová : Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava : Divadelný ústav, VŠMU, 2008, s. 222 – 251.

³³ VRBKA, Stanislav. Chalupkovo Kocúrkovo. Interné hodnotenie, strojopis s rkp poznámkami, 2 s. Archív Divadelného ústavu Bratislava, s. 1.

³⁴ Tamže.

3. žiadne pripisovanie textu, žiadne prepisovanie postáv, žiadne zmeny mien, žiadne upravovanie reči do súčasnej hovorovej normy,
4. škrty len funkčné.³⁵

Ako názorná ilustrácia Vajdičkovho prístupu k textu, a teda i spôsobu rekonštrukcie, môže poslúžiť (opäť podobne ako v prípade Martáka) prebal bulletinu. Je na ňom čiernobiela fotografia starého, ošúchaného, avšak funkčného haraburdia (koč, dvere, vedro, stôl, stoličky a pod.), naskladaného na scéne bez ladu a skladu. Umiestnenie na javisku dáva tušiť, že funkcia „stariny“ sa radikálne zmení, nebude sa s ňou narábať „klasicky“, ale v nových významoch.

Text (ako základ koncepcie) Vajdička takmer archeologicky zrekonštruoval: ako prezrádza jeho strojopis *Kocúrkova* z osobného archívu, porovnával verzie Nováka, Martáka i Noskoviča. Realizácia je však kritickou rekonštrukciou predchádzajúcich rekonštrukcií. Tvorí s nimi dialóg a hľadá nové možnosti interpretácie.

Auto-rekonštrukcia

Posledným typom rekonštrukcie je tzv. autorekonštrukcia. Je špecifickým typom meta-rekonštrukcie. Vzniká, ak sa režisér vracia k už inscenovanému dielu (napr. Vajdičkova inscenácia Palárikovho *Inkognito* v Martine a neskôr na Novej scéne, podobne ako aj Sládečkove návraty k Palárikovi).

Martinské *Inkognito* (1971) sa vymykalo z radu dovtedajších interpretácií. Vajdička nevyužíval princíp idealizácie či harmonizácie, ale práve naopak – depoetizoval (podobne ako neskôr v *Kocúrkove*). V Cillerovej scénografii sa dej neodohrával „v idylických Krasňanoch, ale v zadubenom a zasvinenom Kocúrkove“³⁶. Jediné, čo v tejto interpretácii pôsobilo cudzo a problematicky, bola postava národovca Jelenského, ktorá nezapadala do celkovej koncepcie.³⁷

Novoscénické *Inkognito* (1979) – časovo blízke *Kocúrkovu* – bolo v podstate rekonštrukciou martinskej interpretácie s istými úpravami. „Depoetizovanie“ bolo dotiahnuté do krajnosti. V scénografii v Martine bola na scéne krásna kachľová pec, na Novej scéne v Bratislave už celkom obyčajná, okrúhla. Kým Evička v martinskej inscenácii (Libuša Trutzová) bola neohrabaná a nešikovná, na Novej scéne vyzerala Evička (Jarmila Koleníková/Magda Vášáryová) ako rokoková bábika. Jelenský (Emil Horváth) v novoscénickej interpretácii vyznieval ako „negatív svojho literárneho vzoru“³⁸, „nevyzretý“³⁹ a maximálne „nepraktický človečik“⁴⁰, ktorý nie je žiadny vlastenec. Verše skladá a recituje len z presvedčenia o vlastnom talente, hoci ho nemá. Pri postavách koscov a hrabačiek použil Vajdička trik akoby prevzatý z martinského *Kocúrkova* a do týchto úloh obsadil starých hercov – unavených, životom zodraných, ktorí sa alkoholom potužujú práve vo chvíli, keď znie replika o ich statočnosti. Vajdička teda obnovil a vylepšil vlastnú interpretáciu toho istého textu.

³⁵ J. Chalupka: *Kocúrkovo*. [Bulletin k inscenácii]. Premiéra 17. 2. 1978, Divadlo Slovenského národného povstania Martin, réžia Lubomír Vajdička.

³⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Inkognito* v Martine. In *Film a divadlo*, 1971, č. 11.

³⁷ Porov. ŠUGÁR, Štefan. Bez národnej glorioly : Palárikovo *Inkognito* v DSNP Martin. In *Smena*, 12. 5. 1971.

³⁸ PALKOVIČ, Pavol. S klasikom i proti nemu. In *Pravda*, 17. 1. 1979.

³⁹ ŠTÚROVÁ, Nelly. *Inkognito*. In *Film a divadlo*, 23. 3. 1979.

⁴⁰ JABORNÍK, Ján. Palárik podľa Chalupku. In *Večerník*, 9. 1. 1979.

Záver

Z uvedeného vyplýva, že divadelná inscenácia je proces, ktorého rekonštrukcia si vyžaduje komplexnosť výskumu. Pri postupe inscenovania od dramatického textu k divadelnému dielu (a jeho následnej reflexii) sa začína proces tvorby rekonštrukciou – štúdiom dejín. Nielen v zmysle dejín drámy a spoločensko-politického kontextu, ale aj v zmysle estetiky a scénických poetík a ich následných premien. Pre divadelného historika je schopnosť rekonštrukcie ako komplexnej teatrologickej metódy nevyhnutnou súčasťou profesie. Pre kritika je táto zručnosť kľúčom k pozícii kompetentného sprievodcu a komentátora pre širšiu verejnosť, ale najmä kľúčom k pozícii rovnocenného partnera v dialógu s tvorcami.

Rekonštrukcia inscenácie je súčasne užitočným metodologickým nástrojom a inšpiračným zdrojom pre praktických divadelníkov. Jej postupy by sa mali stať súčasťou hĺbkovej a poctivej analýzy dramatického textu. Ako ukázali výsledky vyššie zmienenej seminárnej práce o inscenovaní diela Pavla Kyrmezeza *Komedie česká o bohatci a Lazarovi*, rekonštrukcia divadelnej inscenácie viedla k eliminácii prvoplánového a subjektívneho čítania textu, k prehodeniu a nájdeniu možných významov, k možnosti zaujať poučený postoj k textu i jeho javiskovej podobe. Poctivý prístup objektivizuje a etabluje zvolenú interpretáciu.

Uvedená stručná typológia rekonštrukcií je náčrtom niekoľkých možností, ako sa teatrologický výskum v dejinách slovenského profesionálneho divadla uplatňoval v praxi a stieral hranice medzi vedou a umením. Z porovnania jednotlivých prístupov vyplýva, že využitie rekonštrukcie inscenácie (poznatie interpretačnej tradície) v tvorivom procese má svoj význam – predovšetkým prehlbujúci a obohacujúci. Bez ohľadu na to, či k rekonštruovanému „artefaktu“ zaujmú autori inscenácie súhlasný alebo polemický postoj.

Schopnosť čítania textu a schopnosť „čítania“ inscenácie sú mimoriadne dôležité pre zachovanie a kontinuitu kultúrnej pamäte. A toto zachovanie je významné, pretože na jej základe sa vytvára súčasná (aj divadelná) kultúra.

THE RECONSTRUCTION OF A THEATRE PRODUCTION AS AN ACADEMIC AND CREATIVE METHOD IN TEACHING THE HISTORY OF SLOVAK THEATRE

Zdenka PAŠUTHOVÁ

This paper deals with the methodology and typology of theatre production reconstructions as a prerequisite for research and theatre-making. Based on selected theories, it defines boundaries and stages of production process. The role of the reconstruction of individual phases of production is illustrated by a seminar assignment in teacher training (reconstruction of the production of Pavel Kyrmezer's *Komedie česká o bohatci a Lazarovi* [The Czech Comedy about a Money-bag and Lazarus], VŠMU 1964) and examples of the application of the reconstruction in Slovak theatre context: an archaeological reconstruction of production poetics (project *Education Through Theatre – Antigona*, Constantine the Philosopher University in Nitra 2011 – 2012) and an update on the basis of an archeologically reconstructed text (*Hra o svätej Dorote* [Play

about St. Dorothy], Slovak National Theatre 2004). Based on examples from the history of Slovak theatre and work with classic texts (Ján Chalupka, Ján Palárik), a typology of approaches to drama texts is created, from the reconstruction to the meta-reconstruction and auto-reconstruction of a drama text.

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