

SLOVENSKÉ DIVADLO

REVUE DRAMATICKÝCH UMENÍ

SLOVENSKÉ
DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Dúbravská cesta 9
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s. r. o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99, Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: EV 3134/09

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)

SLOVENSKÉ DIVADLO



2012

3/2012

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

- Ladislav ČAVOJSKÝ: A Poet of Folklore Beauty, at Home
on The Amateur, a Guest on The Professional Stage 255
- Anna A. HLAVÁČOVÁ: Godunov-Like Reflection on Historical
Staging 287
- Michaela MOJŽIŠOVÁ: A Brief Excursus into The Issue
of Imaginativeness of Slovak Opera Theatre 305
- Martin PALÚCH: Multiculturalism as a Phenomenon in Films
with the Theme of Boundaries 314

OUTLOOKS

- Miloš MISTRÍK: Theatre for Everyone and its Feasts (Avignon,
Wiesbaden) 322
- Viera LANGEROVÁ: Vietnamese Dozen 343
- Viktória PROHÁSZKOVÁ: Horror Film and its Development 359

NOTES

- Anna A. HLAVÁČOVÁ: For the First Time in Russian 379
- Andrej MAŤAŠÍK: Czech Theatre 382

OBSAH

ŠTÚDIE

- Ladislav ČAVOJSKÝ: Poeta ľudovej krásy, alebo Doma
na ochotníckom, hosť na profesionálnom javisku 255
- Anna A. HLAVÁČOVÁ: Godunovské úvahy. Možnosti
inscenovania historickej drámy 287
- Michaela MOJŽIŠOVÁ: Krátky exurz do problematiky
imaginatívnosti slovenského operného divadla 305
- Martin PALÚCH: Multikulturalita ako fenomén vo filmoch
s tematikou hranice 314

ROZHLADY

- Miloš MISTRÍK: Divadlo pre všetkých a jeho sviatky (Avignon,
Wiesbaden) 322
- Viera LANGEROVÁ: Vietnamský tucet 343
- Viktória PROHÁSZKOVÁ: Filmový horor a jeho vývoj 359

KRITIKA

- Anna A. HLAVÁČOVÁ: Silvester Syropoulos po prvý raz
v ruštine 379
- Andrej MAŤAŠÍK: České divadlo 382

Hlavný redaktor Andrej Mafašik.

Redakčná rada: Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Sylvia Huszár (Maďarsko), Georgij Kovalenko (Rusko), Tatjana Lazorčáková (Česká republika), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Daniéle Montmartéová (Francúzsko), Anna A. Hlaváčová (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Česká republika), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Festivalu v Avignone, festivalu Nová európska dráma vo Wiesbadene, súkromného archívu Miloša Mistríka a archívu redakcie.

Redakcia sa usilovala zistiť autorov použitých diel a získať ich súhlas na uverejnenie reprodukcie. Nezistených nositeľov autorských práv k niektorému z použitých diel prosíme, aby nás o tom informovali.

Číslo zostavil: Andrej Mafašik

Preklady do anglického jazyka Ivan Palúch a autori štúdií (2).

Technická redaktorka Jana Janíková

Adresa redakcie: Kabinet divadla a filmu SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo redakčne uzatvorené 10. septembra 2012.

POETA ĽUDOVEJ KRÁSY

alebo

DOMA NA OCHOTNÍCKOM, HOSTĽ NA PROFESIONÁLNO M JAVISKU

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV (v emeritúre)

Nastal čas potvrdiť či vyvrátiť, že Ferko Urbánek je náš divadelný šlabikár. Prvé hry dali ochotníkom do rúk Ján Chalupka a prvý miláčik divadelného obecnstva Ján Palárik. Po ňom prišiel miláčik druhý, Miloň, čiže Ferko Urbánek. Nik pred ním a dlho ani po ňom neoslovil toľkých strojcov divadelných zábav. V slovenskom divadelníctve žije stodvadsať rokov.

Dramatik ľudový a zľudovelý.

Urbánkove ľudové hry prišli, keď bol najvyšší čas. Ratovali národ v hodine dvanástej, keď už pomaly nemal ani šlabikára. Urbánkove hry ho nahradili. Vraj úlohy z nich sa učili z pamäti aj tí, ktorí nevedeli dobre čítať. Tým, ktorí do škôl málo chodili, úlohy nahlas predčítali a našepkali písma dobre znali. Všetci sa úlohy rýchlo naučili, veď takmer v každej vete bolo dáke všeobecne známe príslovie či porekadlo. Tak sa stalo, že Urbánek podľa svedectva mladšieho kolegu Tajovského ratoval pred pomaďarčením celé dediny. Keď Slováci už ani v kostole nemohli Boha chváliť v rodnom jazyku, oslovovali ľudí tak, ako im jazyk narástol aspoň z javiska.

Pieseň, aby zľudovela, musí mať melódiu v tom základnom príbuznú ľudovej spevnosti. Urbánek slovami a Schneider-Trnavský melódiami to dokázali.

Povešť či báseň aby znárodnela, musí vyjadrovať národné pocity, životné krédo národného spoločenstva. Aj tak sa vravievalo, že musí hovoriť od srdca k srdcu, od duše k duši, nielen od úst k uchu.

Aké vlastnosti musí mať potom dráma, aby dala základy divadlu skutočne národnému a ľudovému?

Čítajte Urbánka, nájdete odpoveď! Jeho dedinské hry majú schému ľudovej rozprávky. Majú jej naivitu, aj jej reč. Sú však citeľne strojenejšie, písané s jasným zámerom, že sa budú predstavovať, predstavy oživovať, vyvolávať.

Slovenské divadelné predstavenia boli do zániku Rakúsko-Uhorska, a tiež do blížiaceho sa zániku národa takmer všade, kde sa hrali, sviatkom národnej záchranu. Boli manifestáciou, potvrdením, že duch slovenský ešte žije. Je teda prirodzené, že sa predstavovali vo sviatočnom rúchu. Do divadla sa ľudia obliekali ako do kostola. Iných príležitostí na sviatočné stretávky obec nemala. Preto sa vyobliekali diváci v hľadisku, aj herci na javisku. Vystrojili malebné obrazy zo života. Obrázky ako na skle maľované. Kostýmami Urbánkovich hier sú kroje. V každom kraji iné. Keď si ľud sám sebe ukazoval živé obrázky, chcel ich mať čo najpestrejšie. Tento dobový vkus dramatik podporoval. Hneď prvými ľudovými hrami zachytil rytmus doby, uhádol vkusovú vyspelosť obecnstva, jeho nálady, vpadol mu do nôty. Priniesol na javiská folklórny dedinský rok.



Členovia činohry Slovenského národného divadla na návšteve u Ferka Urbánka v Bratislave-Petržalke. Horný rad zľava: František Zvarík, Oľga B. Országhová, Ján Jamnický, Ferko Urbánek, Lea Juričková, Štefan Figura, Andrej Bagar, Gašpar Arbét. Dolný rad zľava: Ivan Lichard, Beta Poničanová, Jozef Kello. Snímka archív Divadelného ústavu.

V jeho hrách mohla účinkovať celá dedina. Chcel divadlom sládkovičovskú „ovce v obce“ premeniť. Ťahal ľudí z tmy na svetlo. Aspoň na svetlo divadelných rámp. Naučil ich vystupovať i obcovať. Divadlo sa hralo často v školách, divadlo školou bolo.

Urbánkove obrazy zo života sa niekde na krásne obrázky skutočne podobali. Tomáš Andraškovič namaľoval kulisy pre *Rozmajrín* v Skalici (1908), Martin Benka pre *Škriatka* v Ružomberku (1913). Skalickí ochotníci vystupovali v novej divadelnej sále navrhutej architektom Dušanom Jurkovičom. Nad ich malebnými inscenáciami dedinských hier sa dvíhala Frolkom namaľovaná opona. Predstavenia v mokrohájskych krojoch a s muzikou boli veľkolepou parádou.

Urbánkove hry Skaličania s veľkým ohlasom premiérovali doma pred celoslovenským obecnstvom na zjazdoch roľníkov a takmer pravidelne s nimi zájazdovali do moravských a českých miest. *Stráža spod Hája* (1900, 1909) a *Škriatka* (1906) videlo len domáce publikum, podobne *Križ pod lipami* (1906) a *Kamenný chodníček* (1913). Obe hry mali na Záhori prvé uvedenie. *Rozmajrín* si „zasadili“ do svojho kmeňového repertoáru, zahrli v susednom Hodoníne (1902). Po dvoch rokoch sa s ním vydali na cesty, do Olomouca a Luhačovic (1904). S novým nastudovaním hry (1908) ich po troch rokoch pozvali do Ústí nad Orlicí, Pardubic, Hradca Králové, Jaroměře, Úpic a Náchoda. Predstavením nadchýnali divákov v januári 1911. V Pardubicách, Hradci Králové a v Jaroměři veselý *Rozmajrín* vystriedal na druhý deň tragický *Bludár*. Hru už predtým ukázali v Uherskom Brode a Luhačoviciach (1909), po roku v Přerove

a v Olomouci (1910). Skalica bola jedinečným, najvýstavnejším Urbánkovým stánkom. V repertoári mali šesť dedinských ľudových hier, s dvomi šestnásťkrát vycestovali za hranice.

Menej agilní amatéri zo Smoleníc pri Trnave reprezentovali naše divadelníctvo v bratskej cudzine iba raz, no zato boli v Prahe na jubilejnej hospodárskej výstave a *Rozmajrín* zahrali na javisku Vinohradského divadla. Folklórny Urbánek sa páčil aj Pražanom.

Skalické zájazdy napriek veľkému úspechu medzi českými divadelníkmi nemali veľkú odozvu. Urbánkove hry sa do češtiny neprekladali, ani nehrali. Českí ochotníci si vystačili dedinskými hrami Jiráska, Preissovej a bratov Mrštíkovcov. Na bližšej Morave, v Urbánkovom rodnom kraji boli k dramatikovi ústretivejší. Veď ho inscenovali profesionáli v Brne (1918) aj ochotníci vo Vítoniciach (1931). Predstavili ho v slovenčine. Hralo sa s temperamentom „vskutku slovenským“. Neskôr česká kritika takto chválila slovenských profesionálnych hercov. Moravských pozvánok dostal náš, no vlastne aj ich dramatik určite viac. Po česky vyšiel iba žart *O púlnoci*. Preložil ho K. J. Schulz a vydal v edícii Žertovních divadelních her v Prahe – Karlíne (1897). Predstavenie *Rozmajrínu*, ktoré pripravil Národní klub v pražskom hoteli Palace (december 1912), bolo pravdepodobne v slovenčine.

Urbánka so spevmi, hudbou, najmä dychovkou, tancami a s folklórnymi vložkami študovali aj po prevrate nielen mestské, ale aj dedinské ochotnícke spolky. Dedinské neraz s väčším diváckym ohlasom ako mestské. Tendencia hrať Urbánkove texty ako podklad pre folklórne javiskové slávnosti rokmi silnela.

Príťažlivou črtou Urbánkových hier bola aj ich sentimentalita. Podliehali jej najmä diváčky. Boli aj takí, ktorí hru vnímali ako skutočnosť. Najmä tí, čo boli po prvý raz v divadle podľahli divadelnej ilúzii. Zaujímavú skúsenosť zaznamenala martinská ochotníčka Mária Pietorová na predstavení Raupachovej smutnohry *Mlynár a jeho dieťa* (1900). Táto smutnohra je rovnako sentimentálna ako Urbánkove obrazy zo života. Na ľudové predstavenie hry, pravidelne uvádzanej na Dušičky, učitelia priviedli do martinského Domu veľa dedinčanov. Dvorana bola „preplnená ako malé humno po dobrej žatve“ – spomína herečka (Slovenský ochotník, 1925, č. 3). „Po skončení išiel si rektor zo Záturčia pre svoje ženičky. Ale tie ani hnuť a hrozne plačúc, prosili ho, aby sa šiel opýtať, kedy bude mať chúďa (hrdinka hry, pozn. L. Č.) pohreb, lebo že keď mu už boli pri smrti, chceli by mu i poslednú počesť vzdať a odprevadiť ho do matky zeme, lebo vraj takô bolo stotočňô!“ Na Urbánkovi si mnohí rovnako poplakali, aj keď sa účasti na pohrebe nedomáhali. Ochotnícki herci presvedčili realistickým prejavom nielen naivné dedinské ženičky, ale neraz aj ostrieľaných novinárov.



FERKO URBÁNEK, prvý slovenský dramatický spisovateľ, dožil sa 70 let. Napsal as 40 divadelních her ze slovenského lidového života, které po dlouhý čas výhradně tvořily repertoár slovenského ochotnického divadla.

Potrét Ferka Urbánka. Snímka archív Divadelného ústavu.



URBÁNEK, Ferko: *Pytliakova žena*. Premiéra v Slovenskom národnom divadle Bratislava, 3. 10. 1934. Réžia Ján Borodáč. Scénický výtvarník Ján Ladvenica. Oľga B. Országhová, Andrej Bagar, Štefan Figura. Snímka archív Divadelného ústavu.

Poľský žurnalista Anton Sygietyński videl Martinčanov hrať *Strídža spod Hája*. Jeho dojmy priniesol Kurier Warszawski, v preklade Národné noviny (1898, č. 225). „Chvilami nechcelo sa veriť, že to ochotníci vystupujú na scénu. Nehovoriac o tom, že všetci herci vedeli úlohy výborne naspamäť ... niektorí hrali dokonale. Postavám ženským nechýbalo ani na charaktere, ani na subtilnosti výrazu ... všetci hrali pre kus, nie pre seba, nie pre flirt...“ Maďarský reportér Ladislav Verner videl to isté predstavenie a o Anne Halašovej napísal, že hrala s „démonickou silou“. Pochválil aj dekorácie. Vraj také nemá ani profesionálne divadlo v Kluži. Kritiku z Budapešti Hírlapu priblížili slovenským čitateľom taktiež Národné noviny (1898, č. 183).

Obidve svedectvá hovoria jasnou rečou o dramatikovi aj úrovni nášho ochotníckeho divadelníctva. Urbánkove úspechy zaznamenávalo od začiatku zahraničné obecenstvo, moravské i české, ako aj cudzia tlač. Žičlivý bol nielen poľský, ale aj maďarský novinár.

Urbánek po prevrate v očiach domácich posudzovateľov vyrástol na reprezentanta slovenskej divadelnej kultúry. Vyzdvihovali sa však viac jeho zásluhy z minulosti, než prínos novej tvorby. Baľko Urbánek bol v povojnových rokoch uctievaný ako klasik slovenskej drámy a divadla. Tajovský prežíval ťažkú dezilúziu: „Boliam pomery v štáte, v národe, i moje vlastné. Dlho by bolo vykladať podrobne. Slovom: predstavoval som si všetko ideálne a som – sklamaný.“ (Naše divadlo, 1928, č. 3 – 4). Urbánek v tom období oslavoval päťdesiatročnú spisovateľskú činnosť (1927). Zo všetkých strán sa mu hrmuli gratulácie. Utvrdili ho v presvedčení, že skutočne za-

chránil národ pred pomadačením a divadlo pred zánikom. Po roku slávil Urbánek sedemdesiatku. Opäť sa slávne slávil. Spolok sv. Vojtecha si prácu svojho bývalého tajomníka uctil v trnavskej zasadačke pod veľkým portrétom jubilanta od akademického maliara Janka Alexyho. Spisovateľa uviedli do viacerých siení slávy. Už nemusel napísať ani riadok, jeho portrét, nielen ten Alexyho, bol definitívny. Ani autor ho podstatnejšie nepremaľoval, hoci napísal ešte dvadsiatku hier. Zachoval si povest' Všadeprítomného.

Nemali sme javiska, trvalého, stáleho či príležitostného divadelného súboru, v ktorom by Urbánka nepoznali. Mnohé javiská v malých dedinách pred národným oslobodením postavili kvôli nemu, na viacerých miestach len jeho hrali. Za jeden večer aj dve hry. Na divadelnej mape Slovenska od deväťdesiatych rokov devätnásteho do dvadsiatych rokov dvadsiateho storočia bol Ferko Urbánek všade doma. Napriek tomu, že maďarskí slúžni verne slúžiaci uhorskej vlasti slovenské divadlá horlivo zakazovali, urbánkovský divadelný kalendár bol cez fašiangy, veľkonočné, svätodušné a vianočné sviatky vždy plný. Cirkevné sviatky boli aj sviatkami divadelnými. Urbánek za monarchie na scéne – to nebol vždy skutok umelecký, no po každý raz čin buditeľský, národný, osvetový. Preto každé doložené predstavenie ktorejkoľvek jeho hry v rokoch národného útlaku sme zaknihovali. Keby sme tak robili aj v kapitolách z obdobia prvej Československej republiky či Slovenského štátu, práca by sa zmenila na rozsiahlu štatistiku. Pribudlo Urbánkových hier, mnohonásobne sa zväčšil počet ich predstavení. Vojna rozčesla Urbánkovu dramatikú na dve takmer rovnaké polovice. Zo sedemdesiatich hier prinajmenšom desiatka dedinských drám mala tuhý, dlhý život. Tie veselšie žijú podnes.

Jednými milovaný, inými zatracovaný. Najprv ho zakazovali maďarskí úradníci, lebo bol priveľmi slovenský. Potom komunistickí ideológovia, lebo bol nielen slovenský, ale aj náboženský, uhládzal triedny boj na dedine. Čo sa zakazovalo, to sa nielen z lásky, ale aj z trucu, neraz bez povolenia, hralo. Tak nám dramatik zachoval – povedané jeho rečou – obrazy z minulého divadelného života až po dnešok.

Urbánkovskú popularitu divadelníci naštrbovali zriedka. Nahlodávali ju z rozkazu ideológov a politikov zastrašení osvetári. V javiskových búdkach dobrovoľníci sledovali Urbánkove texty a šepkali ich stovkám amatérov, vo vládnych budovách zaplatení horlivci čítali Urbánkove texty a našepkávali vedúcim spolkov, aby ich nechali zapadnúť prachom.

Tak mali Urbánkovi stúpenci vo svojich radoch dobrých šepkárov, aj zlých našepkávačov. V našich časoch už niet šepkárskeho búdky ani šepkárov, text sa „sleduje“. Oba pojmy sa stotožnili. Šepkári vymreli, našepkávači žijú.

Smrť divadlu vešteli mnohí po vzniku nemého i zvukového filmu. Čierne predpovede sa zopakovali pri zrode rozhlasu i televízie. Urbánek bol trikrát v ohrození života. Čo mu malo byť rakvou, stalo sa novou kolískou.

Najprv sa k výrečnému, aj v zapadákoch známemu dramatikovi prihlásil nemý film. Urbánka na tomto poli predbehol iba od neho ešte populárnejší Jánošík. Bratia Siakelovci s americkým kapitálom, s českými a slovenskými hercami v prírodných scenériách Turca nakrútili *Jánošíka* podľa Mahenovej hry (1921). Druhý slovenský film vychádzal už z Urbánkovej predlohy. Nie Siakelovci, lež iní americkí Slováci nakrútili s klenovskými ochotníkmi podľa hry *Strídža spod Hája* päťdielny bezzvukový film s titulkami. Skrátili a upravili si Urbánkov text. Film mal premiéru tam, kde ho nakrútili, v gemerskom Klenovci (1922). Aj toto svedectvo o Urbánkovej popularite

treba zaznamenať. Nech sa vie, že náš nemý film si našiel inšpiráciu najprv v Mahe-
novej dráme o Jánošíkovi, po roku v Urbánkovom videní radosti a žiaľov slovenskej
dediny. Urbánkove obrazy zo života preniesli filmári aj na pohyblivé celuloidové ob-
rázky. Divadelníctvo bolo z veľkej časti dedinské, dedinský bol aj prvý film.

Rozhlas rozhlasoval slávu Urbánkovho mena takmer od prvých vysielacích dní.
Za Ferkom Urbánkom sa na vlnách éteru pustili *Kamenným chodníčkom* (1931). Autor
sa tej zvláštnej chvíle dožil. Písať pre nové médium už nemal síl.

V televízii pre staromódneho dramatika urobil najviac režisér Karol L. Zachar.
Televízia rýchlo prenikla do miest i dedín, do panelákov, chalúp i cigánskych chatr-
čí. Aj z tej najbiednejšej anténa trčí. Krajina sa zmenila na les televíznych antén. Do
tohto lesa poslali populárneho herca a divadelného režiséra, aby ako úbohý Maruška
v rozprávke o dvanástich Mesiačikoch doniesol zo zasnežených hôr čerstvé jahody.
Zacharovi sa podaril zázrak. Z textov ohrdnutého, odpísaného Urbánka vyčaril šfav-
naté plody. Na Kolibe vo filmových ateliéroch nakrútil tri televízne urbánkovské in-
scenácie, ktoré dodnes popri obláčkach, makových pupákoch a kapustnici nechýbajú
na žiadnom po našsky prestretom vianočnom stole. Zacharovi učaroval *Rozmajrín*
(1969), *Škriatok* (1974) a *Kamenný chodníček* (1985).

Zachar rovnako ako Urbánek miloval slovenskú dedinu. Tú folklórnu, spevavú,
sviatiočnú. Obaja chceli, aby sa dedina pochválila tým najkrajším, čo skrýva v dre-
vených truhliciach, almarách starých materí. Aby sa v najlepšom svetle pochválila
výšivkami, oblečením aj zvykmi. Zachar vystihol, že najlepšie dramatikove príbehy,
aj tie z najhorúcejšieho leta, majú kúzlo zimy, vianočného času radosti a veselosti.
Tak ako svojho času malo divadlo cez Vianoce štedré dni, tak ich má dnes televízia.
Vďaka Urbánkovým víziám a Zacharovym inscenáciám.

Čo malo Urbánka pochovať, to ho posilnilo. Film, rozhlas aj televízia. Živý zostal
predovšetkým v divadle.

Prvá svetová vojna sa cez naše územie neprehnala, divadlá nám nezbúrala. Ne-
mali sme ich veľa. Najstaršie stálo v strede Trnavy, reprezentačné divadelné budovy
mali Bratislava a Košice, solídne mestská divadlá boli v Prešove a Nitre, malé v Levo-
či a v Spišskej Novej Vsi, kúpeľné v Piešťanoch a Trenčianskych Tepliciach. Súkromné
šľachtické divadielka boli v Hlohovci a v Dolnej Krupej. Divadelné sály so stabilným
javiskom boli vo väčších mestách, v menších a na dedinách sa prenosné pódia i kom-
pletné javiská s oponou a kulisami naďalej stavali do školských tried a hostincov. Kul-
túrnych, spolkových domov bolo málo. Ochotníci mali z minulej éry dva reprezen-
tačné domy a domovy – Národný dom v Turčianskom Sv. Martine a Katolícky dom
v Skalici. Urbánek v nich triumfoval v posledných predvojnových rokoch. Martinskí
ochotníci ho v nových spoločenských podmienkach úplne škrtli zo svojho repertoára.
Na murované javiská mestských divadiel od Bratislavy po Košice mali všetci sloven-
skí dramatici v monarchii vstup zakázaný. Opony v divadlách sa pred nimi zdvihli
až po prevrate. Najčastejšie pred Urbánkom.

Predstavenia na stálom javisku neboli vždy kvalitnejšie ako tie v provizórnych
podmienkach. Kvalitatívna úroveň narastala pomaly, kvantitatívna prudko. Dra-
matik, ochotnícky organizátor Zdenko Novák v časopise *Slovenský ochotník* (1925,
1926) uverejnil štatistiku, ako sa ochotníctvo rozmáhalo. Roku 1919 bolo zaregistro-
vaných 391 predstavení, 1920: 653, 1921: 1003, 1922: 1631, 1923: 2255, 1924: 4053.
V nasledujúcich rokoch sa počet predstavení zvýšil na 5000. Tento priemer sa v ro-
koch predmníchovskej republiky podstatne nezmenil. Dosvedčuje to aj spoľahlivý

znalec problematiky Ján Marták v knihe *Ochotnícka činohra 1918 – 1944* (Bratislava, 1965). Zdenko Novák z tej záľahy údajov a čísel vyčlenil zastúpenie Urbánkových diel v roku 1924. *Kamenný chodníček* sa hral 59-krát, *Už sú všetci v jednom vreci* (59), *Strašidlo* (54), *Hrob lásky* (51), *Bludár* (47), *Škriatok* (40), *Križ pod lipami* (36), *Rozmajrín* (33), *Strídža spod Hája* (30). Napospol predvojnové hry. V rokoch 1921 – 1923 autor vydal iba štyri hry. Najaktuálnejšiu z nich, ľudovú drámu *Hriešnica* o žene dvoch mužov SND odmenilo v dramatickej súťaži. Ocenením zároveň zablokovalo naštudovanie drámy na iných javiskách. Časom overený dramatik sa teda masovo uvádzal aj v zmenených spoločenských pomeroch v nezmenenej podobe.

Novinkou v poprevratovom ochotníctve boli divadelné závody, ktoré od roku 1923 usporadúvalo Ústredie slovenských ochotníckych divadiel. Celoslovenská súťaž prešla viacerými zmenami. Súťažilo sa buď s aktovkou, alebo jedným dejstvom celovečernej hry. Urbánek bol zastúpený na pretekoch rok čo rok. Na oblastných závodoch v Trnave, pri príležitosti storočnice Mestského divadla (1931), bol predsedom poroty Andrej Mráz. Po smrti dramatika spomínal, aký bol „tichý, usmievať, zhovievavý, a tak sa nám zdalo, že sa vlastne na všetkých mrzel, ktorí výkony ochotníckych krúžkov triedili, prípadne i hanili. Ktosi mu bol s úsmevom poznamenal, že on by iste najradšej všetkým krúžkom dal prvú cenu ... „ (Naše divadlo, 1934, č. 10.) Dobrosrdečnosť, nerozhodnosť v umení je nemiestna. Ako posudzoval iných, tak zmýšľal aj o sebe. Jednoznačný kritický názor o ničom nevyslovil. Aj do tých, čo doňho triafali kameňom, on iba chlebom.

Začínajúci Urbánek nepoznal pojem režisér. Vyhovovalo mu oslovenie divadelný správca. Ten, čo všetko zorganizuje a na všetko dohliada. Má právo prvého i posledného slova. Názor na túto funkciu nezmenil ani v zrelom veku či starobe. Povedľa jeho fantázie by žiadny iný neobstál. Usporiadateľ predstavenia mal pri Urbánkovi iba dve možnosti: obraz zo života predstaviť realisticky (napríklad *Pytliakovu ženu*), alebo ako folklórny obrázok. Takto Urbánka hrávali, po svete ukazovali Skaličania, takto ho v tridsiatych rokoch inscenovali ďalšie krúžky na čele s väčšími znalcami folklóru než divadla. Presadili sa propagátori folklorizovaného divadla.

V Urbánkových hrách na veľkých plochách žijú všetky ľudové dedinské obrady. Najrozšírenejšie sú svadobné zvyky, z nich najmä pýtanie a čepčenie nevesty, cesta do kostola i z neho, príprava i priebeh svadobného veselí. V niektorých hrách sú svadby aj dve, nie naraz, ale prerušené či zrušené nečakanými udalosťami. V dedinských hrách sa vystriedajú podľa kalendára všetky zvyky a zábavy mládeže. Vynášanie



URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Národnom divadle Bratislava, 5. 9. 1942. Réžia Ján Borodáč. Jozef Kello. Snímka Anton Illenberger, archív Divadelného ústavu.



URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Národnom divadle Bratislava, 5. 9. 1942. Réžia Ján Borodáč. Karol L. Zachar. Snímka Anton Illenberger, archív Divadelného ústavu.

a utopenie Moreny. Chodenie s májkou na Kvetnú nedeľu, stavanie májov, pálenie svätajánskych ohňov, veselice na hodoch, spevom okrášlené letné práce aj zimné radovánky až po koledovanie betlehemcov. Niektorí režiséri si Urbánkove texty prečítali ako scenáre pre veľkolepú folklórnu šou, doplnenú šablónovým ľúbostným príbehom, hádkami jazyčnatých žien a vtípkovaním podgurážených chlapov.

Takýmto pestrým, krojovaným, lokálnymi obyčajmi, spevmi a tancami podpereným Urbánkom celé Slovensko zaujala známa čipkárka, folkloristka, spisovateľka, dcéra dramatika Jozefa Hollého Elena Holéczyová. Martákovo svedectvo o jej *Krutohlavcoch* v Brezne (1936) je pestré ako horehronská výšivka. Z hry „vyťažila javiskové maximum dramaturgickou úpravou, detailným prepracovaním postáv i situácií, organickým včlenením komparzov do hry i kostýmovaním. Pritom sa v Brezne hralo na zle vybavenom malom javisku. Všetko spočívalo na ľuďoch, na ich pohybe a zoskupeniach, geste a prednese.“ V nasledujúcom roku Holéczyová v rovnakom duchu upravila a s Brezňanmi inscenovala *Rozmajrín* (1937). „V týchto breznianskych inscenáciách videl sa

vrchol ochotníckej interpretácie Urbánka, vyhranený umelecký štýl pre hry takéhoto druhu.“¹

Pražskými divadlami vyškolený Ferdinand Hoffmann režisérku vyznamenal konštatovaním, že z Urbánka vyťažila „scénické prvky nebývanej slovenskej krásy a silnej javiskovej hodnoty.“ (Naše divadlo, 1937, s. 128 – 129). Sám v tomto duchu inscenoval Urbánka v profesionálnom divadle. Holéczyová svoj urbánkovský program *Krutohlavcami* a *Rozmajrínom* vyčerpala, „realistickú“ hru *Pytliakova žena* (1938) prenechala breznianskemu kolegovi J. Snopkovi. Skúsenosti z folklórneho dramatika využila v pásme *Vynášanie Moreny* (1942). Zdivadelnenému folklóru tleskali diváci doma aj vo Viedni. Čo dokázal etnomuzikológ Karel Plicka poeticko-dokumentárnym filmom *Zem spieva* (1933), to sa podarilo Elene Holéczyovej vo folklórnom scénickom pásme, nesporne inšpirovanom Urbánkom.

V rovnakom čase i rovnakým spôsobom ako Holéczyová v Brezne príťažlivo „vyťažila“ tie isté Urbánkove hry aj učiteľka Bronislava Kubánková v Liptovských Sliačoch. Nacvičila *Krutohlavcov* (1936), *Hriešnicu* (1937), *Pani richtárku* (1937) a Ján Kočíš *Ka-*

¹ MARTÁK, Ján. *Ochotnícka činohra 1918 – 1944*. Bratislava : SAV, 1965, s. 175.

menný chodníček (1939). Kubánková „primitivizmus, s akým dedinské krúžky Urbánka napospol hrávali pochopila ako neprekonateľný a rozhodla sa javiskovo ho využiť ako prostú a samozrejmu naivitu dedinského nekultivovaného herca, zdisciplinovať ho a dostať ho na takú rovinu, aby zapôsobil z estetickej i emocionálnej stránky. ... Predstavenie *Krutohlavcov* sa pokladalo priam za ideál, o aký sa má usilovať v ľudovom prostredí ochotnícka réžia.“² Dejstvá z breznianskych i sliačanských inscenácií reprezentovali vtedajší „ženský urbánkovský zákon“ aj na javisku SND. Po nadšennom prvotnom prijatí sa objavil v Slovenskej politike (1941) aj názor, že túto „sentimentálnu kvetnatosť dnes už ťažko obdivovať“. V rokoch marxistického dogmatizmu aj tí, čo boli pôvodne za holéczyovský a kubánkovský urbánkovský štýl, boli proti. Vraj v tých dobových prajných posudkoch bolo „hodne nadsadenia a tradičnej úcty k Urbánkovi, meštiackeho chápania dediny i jej folklóru, nerealistického videnia a sviatočnej nadnesenosti“.³

Urbánek v marxistickej kritike „vyhorel“ aj preto, že v ňom nezvyčajné hodnoty našiel neskorší pracovník Úradu propagandy Slovenskej republiky a politický emigrant Ferdinand Hoffmann.

Zápasy o Urbánka boli už bez dramatika. Odišiel s pocitom triumfu. Dosiahol svoj cieľ, splnil sa mu sen – sen bol druhou časťou jeho života – hrali ho v Slovenskom národnom divadle!

Ferko Urbánek sám o sebe napísal, že celý život bol v službách slovenského divadla. Od zrodu nového, dvadsiateho storočia u nás platilo: Keď povieš divadlo, ozve sa ti Urbánek. To bola ozvena zo všetkých dedín. Aj z mnohých miest. Nie však z divadelných budov.

Urbánek neprežil život v divadle. Presedel ho na úradníckych, tajomníckych stoličkách. Obšúchal ich v notárskych úradoch v Dolnom Kubíne, Púchove, na pošte – ktorá bola v jeho dome – v Dohňanoch, v spolkových miestnostiach v Trnave a napokon v Bratislave. Na úradných stolíkoch zároveň písal hry. Každý rok po debute s *Pokutou za hriech* (1890) napísal aspoň jednu, každý mesiac aspoň jedno dejstvo, každý deň pár riadkov. Tá záľaha literatúry, básničiek, próz, až sedemdesiatich hier mohla vzniknúť len za dlhý život. Dramatik vari ani nespával. A keď spal, sníval. Hry písal aj v snení. Andrejovi Mrázovi sa tri roky pred večným snom vyznal: „Veľmi ľahko tvorím divadelné hry. Netrápim sa veľa s vymýšľaním deja a osôb. Vlastne zväčša sa netrápim vôbec. Napríklad, ako vznikol *Bludár*? Celá hra sa mi v noci prisnila. Dej, osoby, prostredie i všetko som vo sne videl ako živé. Potom som už mal ľahkú robotu. Nezabudol som na svoj milý sen, kým som ho nenapísal a nespracoval. A túto hru som napísal tak, ako sa mi v sne predstavila. Ale aj na vznik ostatných mojich hier sen pôsobil neraz veľmi závažne. Predstavy a plány, ktoré sa mi vo dne a večer nad písacím stolom rojili v hlave dosť neurčito, zrazu vo sne mi vyvstávali veľmi názorne a životne a pri písaní hier som na ne pamätal.“⁴

Toto je vari jediné svedectvo Ferka Urbánka ako tvoril. Písal obrazy zo života so zatvorenými očami. A naopak – sníval s očami otvorenými. Jeho život bol sen, calderonovský, barokový sen, ako sme už o tom hovorili.

² MARTÁK, Ján. *Ochotnícka činohra 1918 – 1944*. Bratislava : SAV, 1965, s. 176.

³ MARTÁK, Ján. *Ochotnícka činohra 1918 – 1944*. Bratislava : SAV, 1965, s. 175.

⁴ MRÁZ, Andrej. Ako vznikali hry Ferka Urbánka. In. *Naše divadlo*, 1934, č. 10, s. 150 – 151.



URBÁNEK, Ferko: Škriatok. Premiéra v Slovenskom divadle Prešov, 30. 1. 1944 (otvorenie profesionálneho divadla). Réžia Andrej Chmelko. Zľava: František Dadej, Gabriela Uhlárová, Elena Latečková-Piaterová, Štefan Adamec, Gizela Chmelková. Snímka archív Divadelného ústavu.

Snom bola aj túžba, aby ho hrali v skutočnom, kamennom, veľkom divadle. Nie iba na pódiu postavenom na sudoch v dedinských krčmách. On chcel mať iný osud. Zbožne, so snom v duši dennodenne obchádzal múry trnavského Mestského divadla, zažil a skoro neprežil vytrženie na predstavení v martinskej matičnej palote, utápal sa v kráse ľudových krojov, spevov, Frolkových obrazov v skalickej Jurkovičovej dvorane.

Najväčší sen sníval o šťastí, že raz sa nad jeho dielom zdvihne železná opona v bratislavskom divadle. Opona s pohľadom z petržalskej strany cez Dunaj na zrúcaniny hradu. Z petržalského dunajského brehu sa pozeral na strechu Mestského divadla, ktoré po prevrate „znárodnili“ pre český profesionálny činoherný a operno-operetno-baletný súbor s názvom Slovenské národné divadlo (1920). Dlhو, veľmi dlho čakal, kým ho do divadla jeho snov pozvali.

Sotva bol pri tom, keď ochotníci zo Smoleníc ukázali voňavý *Rozmajrín* Pražanom v novom Mestskom divadle na Kráľovských vinohradoch (1908). To bol prvý krst Urbánkovej hry vo veľkom, modernom, v secesnom štýle postavenom reprezentačnom divadle. Do pražského Národného divadla ako autor nikdy nevstúpil.

Zato na úsvite národnej slobody a spolužitia s Čechmi a Moravanmi, ešte v posledných týždňoch starej monarchie Ferka Urbánka spoznalo moravské obecnstvo. *Rozmajrín* naštudovali v brnianskom Národnom divadle (1. 9. 1918). Ľudovú hru inscenoval režisér a (v rokoch 1918 – 1922) dramaturg, spisovateľ a novinár Jiří Mahen (1882 – 1939). Hralo sa v budove Na Veveří, nie v reprezentačnom Mestskom divadle Na hradbách, ktoré patrilo nemeckej menšine. Tam otvorili českú sezónu až v au-



URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Národnom divadle Košice, 28. 8. 1946. Réžia Andrej Chmelko. Scénický výtvarník Ladislav Šestina. Záber z inscenácie. Snímka archív Divadelného ústavu.

guste 1919 s *Marišou* bratov Mrštíkocov, ktorá sa stala kmeňovou hrou moravského Národného divadla. Mahenov dramaturgický výber *Rozmajrínu* pre Brno v posledných dňoch vojny bol zákonitý. Ponúkol Moravanom Moravana, ale zároveň aj kus Slovenska, ktoré miloval, často navštevoval, rovnako ako už spomínaný Vítězslav Novák. Obaja ospievali Tatry. Novák v symfonickej básni, Mahen zážitok z návštevy veľhôr vtelil do básne *Požár Tater* (1934) s aktuálnym politickým poslaním. (Po okupácii Československa nacistami spáchal 22. mája 1939 samovraždu.)

Mahen vstúpil do literatúry v znamení sociálneho protestu a anarchistického buričstva. V dramaturgii vychádzal v ústrety ľudovým vrstvám a ich záľube divadla romantických zápletiiek. Urbánek bol romantik a na rozdiel od svojich moravských druhov, Mrštíkocov či Preissovej bol v *Rozmajríne* aj veselý. Optimizmus na prahu mieru bol taktiež veľmi vítaný. Mahen si spriatelil Slovákov a Slováci zamilovali Mahena prostredníctvom jeho drámy *Jánošík* (1910). Symbolický obraz ľudového bojovníka proti sociálnemu a národnému útlaku našiel si domovské právo na slovenských javiskách. Hra bola tiež pri zrode slovenského filmu. Dokonca aj opera Jána Cikkera *Juro Jánošík* (1954) sa motivicky okrajovo viaže na Mahenovu drámu. Mahen sa na filmovom scenári *Jánošíka* osobne nepodieľal, známy je však súbor jeho šiestich filmových libriet pod názov *Husa na provázku* (1925). Knižku ovplyvnilo Mahenovo zvláštne poňatie javiskového lyrizmu a jeho zblíženie s avantgardným divadlom. To už bol umelec ďaleko od ľudového, duchom romantického urbánkovského divadla. Mahen dramaturg i režisér bol známy úsilím kultivovať vkus ľudového obecnstva, chcel ho viesť k realizmu hlbšieho psychologického založenia. Urbánek sa nebránil



URBÁNEK, Ferko: *Bludár*. Premiéra v Divadle Jonáša Záborského Prešov, 18. 3. 1988. Réžia Emil Spišák. V popredí: Žela Kačková, Jitka Krišková. Snímka Ľubor Marko, archív Divadelného ústavu.

ani takémuto výkladu, hoci folklórny inscenačný rámec dominuje jeho obrazom zo života. Jeho posledné dedinské drámy sú psychologicky prepracovanejšie. Mahena – divadelníka približujú čitateľom dve esejistické knižky *Pred oponou* (1920) a *Režiséruv zápisník* (1923). Tak či tak Urbánek má veľmi zvláštne miesto medzi Mahenovými obľúbencami, najmä severskými dušespytnými autormi a novinkami Karla Čapka. Divadlo však nie je iba jeden svet. Dramaturg Mahen musel za sezónu v divadle Na Veverí uviesť 30 až 50 hier. Medzi nimi sa našlo aj miesto pre Ferka Urbánka.

* * *

Ferko Urbánek sa veľmi neponáhľal bývať z Trnavy do Bratislavy. No po domovskom práve v Slovenskom národnom divadle veľmi túžil. Nebol sám. Všetci, čo písali hry chceli, aby ich reprezentačné divadlo čím skôr uviedlo. Hoci súbor nemal slovenského dramaturga, režiséra a len hŕstku slovenských bezvýznamných hercov.

Slovenské národné divadlo v Bratislave otvorili 1. marca 1920. Názov bol zavádzajúci. Nič v ňom nebolo slovenské, ani jeden Slováč. Nehralo pre slovenský národ. Činohra pre českých úradníkov, opera aj pre nemecko-maďarských obyvateľov mnohonárodného, bývalého uhorského korunovačného mesta. Slovenčina v ňom znela cez deň na uliciach a trhoch, čeština v úradoch a školách i v divadle, nemčina a maďarčina všade, aj v divadle. České divadlo prišlo do mesta šíriť český jazyk a kultúru, posilňovať československé, nie slovenské povedomie a vlastenectvo.

„Národným divadlom“ sa zo dňa na deň stala vidiecka Východočeská spoločnosť z Pardubíc vedená Bedřichom Jeřábkom. Spoločnosť bez výraznejšej umeleckej povesti. Český pôvod a ráz spoločnosť nezastierala. Pôsobenie v hlavnom meste Slovenska započala Smetanovou operou *Hubička*. Na druhý deň činohra zahrála *Marišu*

bratov Mrštíkovcov. Operu Slováci nemali, ale dramatikov i hier už mali na výber. Najviac by sa na otvárací akt hodil práve Urbánek. Jeho moravský pôvod a celoživotné pôsobenie na Slovensku mohlo sa využiť na manifestovanie vtedy všade zdôrazňovanej československej jednoty. Spisovateľ svoj pôvod nikdy nezneužíval, vždy sa cítil byť Slovákom, za Rakúsko-Uhorska aj v novej Československej republike.

Jeřábekova spoločnosť pricestovala do Bratislavy akoby na zájazd. Hrala svoj starý repertoár. Divadlo neotvárala novou inscenáciou. Po *Mariši* prišlo na rad ďalších devätnásť inscenácií, najmä českých autorov, kým sa konečne český súbor po slovensky naučil dve Tajovského aktovky *Hriech* a *V službe* (21. mája 1920). Celovečernou drámou *Hana* (1920) Martina Rázusa otváral súbor až novú, prvú úplnú sezónu. Potom sa dostala na plagát skôr politická agitka než hra *Z otroctva vekov* Vavra Šrobára (1920), Palárikovo *Inkognito* (1921), Socháňova *Sedliacka nevesta* (1921), Timravina *Chudobná rodina* (1921), Socháňova aktovka *Honorár* (1922), Tajovského aktovka *Matka* (1922), *Záveje* Vladimíra Hurbana Vladimírova (VHV, 1923), Urbanovičove *Poklesky* (1923), Bajcárovej veselohra *4 x 2 + 1* (1924), Tajovského aktovka *Tma* (1924), Tajovského historická dráma *Smrť Ďurka Langsfelda* (1925), Chalupkovo – Hankovo *Kocúrsko* (1925).

Až šesť rokov po otvorení SND prišiel na jeho javisko Ferko Urbánek s *Rozmájinom* (31. augusta 1925). Ako jedenásty slovenský dramatik, po dvoch klasikoch (Chalupka, Palárik) a siedmich súčasníkoch (Tajovský, Rázus, Šrobár, Socháň, VHV, Urbanovič, Bajcárová). Niekdajší spoluautor, takmer dramatické „dvojča“ Tajovský už videl v Národnom svoje štyri aktovky a jednu novú drámu, Urbánek nič. Muselo ho veľmi mrzieť, že vstupom na reprezentačnú scénu ho predbehol nielen módny, nakoľko veľmi vychytený Urbanovič, ale aj bezvýznamná Zuzana Bajcárová. Urbánka nehral ani propagačný súbor SND, tzv. *Marška* (1921 – 1922). To bol taktiež český súbor, po slovensky hral iba Palárikovo *Inkognito* a Timravinu *Chudobnú rodinu*.

Urbánek sa hneď po prevrate uchádzal o miesto tajomníka Družstva SND (1919). Neprijali ho. Trpezlivo čakal na pozvanie do SND, keď pohár trpezlivosti pretiekol úctivo zabúchal na divadelné dvere. Na dramatický súbeh SND poslal novú ľudovú drámu *Hriešnica* (1922). Vydal ju vo vlastnom nakladateľstve v Trnave (1923). V divadle hru odmenili tisíc čs. korunami, ale „korunu“, veniec dielu nedali, neuviedli ho. SND malo prednostné inscenačné právo, pozdržalo uvedenie *Hriešnice* aj na ochotníckych javiskách. Po piatich rokoch prišiel s pastierskou drámou *Bačova žena* (1928) Ivan Stodola. Obe drámy majú príbuznú tému. Kým Urbánkova hrdinka Eva dostane falošné úradné svedectvá o smrti prvého i druhého muža na talianskom či ruskom fronte, Stodolovu Evu nepravdivá zvesť o nezvestnom mužovi v americkej bani raní iba raz. Obe Evy po návratoch úradne mŕtvych musia sa rozhodnúť, s ktorým z dvoch mužov budú žiť, vychovávať deti. Neriešiteľný problém. Urbánkova Eva sa vrhne medzi súperiacich manželov a nechá sa zastreliť, Stodolova Eva, aby zmierila nožmi bojujúcich mužov, si podreže žily v kolibe. Obe hrdinky majú negatívnu črtu Ibsenovej *Nory*. Pri svojej obeti nemyslia na deti.

Myšlienka i forma Urbánkovej ľudovej drámy – drámy, nie obrazu zo života – bola v jeho i v slovenskej dramatike nesporne nová. Tragédiou zrodenu z vojnových udalostí Urbánek predbehol najlepšiu prózu na túto tému, *Živý bič* Míla Urbana. Vedenie divadla však nepresvedčil a málo platná mu bola aj výhra v dramatickej súťaži.

Nie celkom nového, ale predsa len iného Urbánka umelecké vedenie SND odmietlo. Autora presvedčilo, aby sa nevzdal svojej vychodenej cestičky. Po dlhom otáľaní rozhodlo, že ho národu v Národnom divadle predstaví v starom kroji. Správa SND



URBÁNEK, Ferko – NOSÁLEK, Petr: *Jezuliatko*. Premiéra v Bábkovom divadlo Košice, 3. 12. 1993. Réžia Petr Nosálek a. h. Celkový záber z inscenácie hry. Snímka Ondrej Bereš, archív Divadelného ústavu.

vo februári 1920, mesiac pred otvorením divadla ako jedínú slovenskú hru vo svojom programe mala *Rozmajrín*. Správa mienila, riaditeľ menil. Jemu *Rozmajrín* „nevoňal“. Hru sa rozhodol uviesť až nový šéf činohry a režisér Václav Jiříkovský s dramaturgom Tidom J. Gašparom (31. augusta 1925). Jiříkovský bol v brnianskom divadle, keď tam *Rozmajrín* naštudoval Jiří Mahen. Na urbánkovsko-mahenovskú prepojenosť šéf činohry upozornil aj premiérou Mahenovho *Jánošíka* v preklade Martina Rázusa dva týždne po premiére *Rozmajrínu*. Urbánkova štvrtstoročná hra sa obecnstvu páčila. Prišlo si ju pozrieť na šiestich reprízach, čo bol na tie časy a takýto druh hier viac než dobrý priemer.

Janko Borodáč po dvoch rokoch prevzal Jiříkovského urbánkovskú štafetu. Tiež si nevybral novú hru, ale dal na repertoár *Bludára* (9. decembra 1927). Inscenácia mala iba tri reprízy. Pre príležitostných návštevníkov z vidieka bola hra príliš známa, pre mestské publikum témou nezaujímavá. Rozkošatený príbeh hry a veľa postáv bolo nad možnosť súboru, museli si prizvať na výpomoc ochotníkov. Aj dramatikov syn Ivan prevzal rolu zbojníka. Profesionálno-ochotnícky ráz inscenácie bol veľmi viditeľný.

Urbánkovská inscenačná reťaz v SND mala desať ôk, desať hier. Trvala od roku 1925 do roku 1942. Po Jiříkovského a Gašparovom otvorení a jednom vstupe Ferdinanda Hoffmanna či dvoch Bagarových réžiách rozprávok bola to predovšetkým Borodáčova iniciatíva.

URBÁNEK, Ferko – TUROK, Vasiľ: *Mam a klam*. Premiéra v Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov, 6. 5. 1995. Réžia Vasiľ Turok. Jaroslava Sisáková, Mária Sisáková, Vasiľ Rusiňák, Evgenij Libezňuk. Snímka Pavol Kovaľ, archív Divadelného ústavu.



Protagonista hereckého súboru Andrej Bagar – najmä po rozdelení spoločnej činohry na slovenskú a českú roku 1932 – bol osvedčeným režisérom zábavného repertoára a detektívok. Urbánkovu aktovku *Už sú všetci v jednom vreci* (7. februára 1929) si vpísal do konečného zoznamu 46 réžií ako druhú. Mala iba premiéru, žiadnu reprízu. Fašiangový žart. Po mesiaci naštudoval Stodolovu satirickú veselohru *Čaj u pána senátora* (15. marca 1929) s veľkým ohlasom. Hra mala 23 repríz. Aj tu vidieť, s akým záujmom obecnosť sledovala výmenu stráží medzi batkom Urbánkom a mladom Stodolom. Bagar sa s Ferkom Urbánkom stretol ešte raz, už ako oficiálny, po Borodáčovi druhý režisér Slovenskej činohry. Šéf Borodáč ho poveril nacvičiť dramatikovu novú hru pre deti. Bagarovu inscenáciu ľudovej povesti so spevmi v troch dejstvách *Janko a Anička* (25. februára 1933) si detskí diváci boli pozrieť dvanásťkrát. Na druhý deň po premiére Bagar predstavil svoj preklad veselohry Leo Lenza *Parfum mojej ženy*. Hrali ho 35-krát. Bulváru náš autor dedinských a detinských hier nekuroval. S Urbánkovymi dielkami pre deti a mládež Bagar začal i skončil. Rád detektívky písal, rád ich aj inscenoval. Tajovského zo svojho režisérskeho zápisníka

nevypustil (*Hrdina*, 1938; *Ženský zákon*, 1952), Urbánka si doň viac nevpísal. Do oka mu nepadli ani spoločenské komédie *Slobodní manželia* či *Ó, tie ženy!*

Najkrajšie zo všetkých divadelníkov Ferka Urbánka oslovil a oslávil Janko Borodáč. Zvečnil a ovenčil ho názvom nekrológu *Poeta ľudovej krásy*. Urbánkovu ľudovosť Borodáč miloval nadovšetko. „Kosa, hrable, cepy ... kríž, košatý strom, stodola, dedinská chalupa, dvor, lúka, potok ... kvety a modlitebná knižka. Čo my vieme o vlastnostiach a o funkcii týchto predmetov? Čo znamenajú v živote slovenskej dediny ... Sú to nástroje, hudobné nástroje, bez ktorých Ferko Urbánek nevedel spievať, keďže si ich tak obľúbil, že sa ich zriecť nemohol. Sú to jeho gitary, balalajky, harmoniky.“⁵ Po rokoch takto vrúcne, poeticky sa prihlási k programu ľudových pokladov v truhliciach starých materií a ich využitia v divadle Borodáčov žiak Karol L. Zachar.

Aj druhá myšlienka z Borodáčovej rozlúčky s dramatikom je výstižná. „Bol nepochopiteľne skromný. ‚Obraz zo života ľudu‘ – napísal pod titul hry. Nie drámy, nie tragédie, nie grotesky a satiry, moderné komédie, ale obraz ... Pridržiaval sa skutočnosti, a keď básnicky zabočil, volil si tendenciu kresťanskej lásky, mravnosti a šlachetnosti. Bol ľudský. Cesty neľudských skutkov boli mu nie neznáme, ale nemilé. Nepokladal ich za súčasť pre básnickú formu. A darmo starý Jano pije, v krčme vysedáva, nevie byť symbolom zla, neresti. Urbánkove ‚zlé‘ postavy preparované sú dobrotou.“

Borodáč v rozlúčke s milovaným dramatikom pod čiarou pripomenul aj „vitriol v kostýme kritiky akéhosi pisárika pod značkou „Jdv“ ‚Odišiel od nás starý človek ... ktorý do nových zmenených pomerov už nijako nevedel vrásť.“ Značka patrila Josefovi Dvořákovi, kritikovi Robotníckych novín. Divadelníci ju ironicky čítali Jedovatý. Borodáč s „jedovatými“ recenzentmi polemizoval nielen pri uvádzaní Urbánka, ale aj iných slovenských dramatikov. Ľudového autora z Púchovskej doliny sa zastal slovami aj skutkami.

Borodáč si tak obľúbil Urbánka, že ako učiteľ a osvetový pracovník prekladal jeho hry do šarišského nárečia. Počas krátkych štúdií herectva v Prahe tamojší slovenský spolok Detvan zahrál Urbánkovu aktovku *Už sú všetci v jednom vreci*. Tuším sa v tom vreci ocitol aj Borodáč. Keď po zlých skúsenostiach s „Marškou“ odišiel zase učiť do Sabinova, ako prvú hru tam nacvičil *Strídža spod Hája*. Pre Borodáča bol Urbánek divadelným šlabikárom. Naučil sa ľudového dramatika čisto, spisovne artikulovať aj v nespisovnom prostredí.

Dramaturg Andrej Mráz vložil Borodáčovi do repertoáru povesť *Pravda víťazí* (10. mája 1930). Hra neprinášala víťazstvá inscenátorom, Borodáč nebol výnimkou. V nasledujúcej sezóne si dôveru ľudového obecnstva získal *Krutohlavcami* (21. októbra 1930).

Triumfálny vjazd spojencov Urbánka a Borodáča do SND zažilo obecnstvo, najmä národne prebudená študentská omladina, v posledných dvoch rokoch dramatikovho života. Nebol to silený výdych staručkého spisovateľa, skôr nečakaný návrat niekdajšej osvedčenej poetiky baška v obraze z ľudu *Pani richtárka* (28. septembra 1933) a poetiky novej, v tragickej hre *Pytliakova žena* (20. septembra 1934). Režisér sa k obom textom hlásil skoro ako spoluautor. *Pytliakovu ženu* dramatik podľa pripomienok režiséra dramaturgicky prepracoval od prvého výstupu po posledný. Borodáč neupravoval len autora, ktorý takmer celý život písal pre ochotnícke javiská. Pripomenul, že v divadlách sa to robieva aj so Shakespeareom. Divadelníci chcú nielen

⁵ BORODÁČ, Ján. Poeta ľudovej krásy. In. *Naše divadlo*, 1934, č. 10, s. 145 – 7.



URBÁNEK, Ferko: *Pani richtárka*. Premiéra v Divadle Jonáša Záborského Prešov, 8. 11. 1968. Réžia Dušan Karas. Zľava: Žela Kačková, Anton Trón, Kristína Hanzalová, Jozef Stražan, Štefan Petrák, Naďa Nináčová. Snímka Jozef Fecko, archív Divadelného ústavu.

zachrániť, ale aj zveľadiť hodnoty predlôh. Borodáčove úpravy Chalupku i Palárika boli sporné, Urbánka zmieril v dobrom s profesionálnym divadlom.

Borodáčova *Pani richtárka* to nebol len „obraz z ľudu“, ale tak trochu aj obrázok nedeľnej idyly slovenskej dediny. Premiérou oslavovali 75. narodeniny veterána našej dramatickej spisby. Kritik Vladimír Wagner okrem novej hry videl na javisku aj svoju mladú ženu, navyše divadlu núkal svoje hry, musel sa ukláňať na všetky strany. Urbánkove hry „hoci sú naivné, nevyhovujú vysokým požiadavkám estetiky dramatického umenia, sú tak šikovne a dramaticky ucelene podávané, že nestrácajú životnosť ... Z jednoduchej fabuly Urbánek vie vyťažiť dielo plné dejov, dramatických zvrátov.“ (Slovenská politika, 3. 10. 1933.) Z javiska sálala sviežosť, jasnosť, dobráckosť, pútaivosť – všetko Borodáčove charakteristiky dramatika, ktoré nájdete aj v spomínanom Borodáčovom nekrológu. Réžisér „obraz“ na obrázok premenil maľovanými dekoráciami aj pestrými krojmi. Herci boli vo svojom živle. Rázna richtárka pani Borodáčovej vyvolávala výbuchy smiechu. Bol to teda jeden z mála veselých Urbánkov.

Pri uvedení *Blúznivcov*, mesiac po *Pani richtárke*, Tajovský dal na plagát vytlačiť“ réžia Janko Borodáč podľa pokynov autora“ . Ťažko chorý Urbánek pri študovaní *Pytliakovej ženy* už nemohol režiséra priamo v divadle usmerňovať. Radili sa v Urbánkovom petržalskom domčeku. Dramatik napísal hru komornú, zovretú, oveľa tragickejšiu než mal vo zvyku. So smrťou priamo na javisku. Poslednú hru pred svojou smrťou. Tragédia ženy, ktorú vydali proti jej vôli. Muž, nenapraviteľný ožran



URBÁNEK, Ferko – LENHART, Jozef: *Pani richtárka*. Premiéra v Mestskom divadle Žilina, 10. 3. 2006. Réžia Branislav Matuščin. Zľava: Zuzana Kyzeková, Dušan Musil, Nadežda Jelušová, Pavol Klimašovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

a surovec ženu týra, oberá rodinu o posledný grajciar. Žena trpí, no z kresťanského presvedčenia rozvieť sa nechce, vychováva manželovo nemanželské dieťa – a tají to pred ním. Divokého strelca zastrelia pre pytliactvo. To bola silná vášeň chlapov čo sa vrátili z rôznych frontov. Necelé tri roky po *Pytliakovej žene* v SND sa úspešne predstavil debutant Miloš Gontko drámou *Hora volá* (1937). Do divadla prišiel urbánkovským pytliackym chodníčkom. Akoby mal Urbánkom podpísaný výučný list. Nepotreboval ho. Prestal písať.

Urbánek povojnovú dedinu nepreoral, sial i žal rovnako ako pred prevratom. Vojna morálne nenarušila celý kolektív, zasiahla silne niekoľkých jednotlivcov. Tí si priniesli z bojísk zbrane a teraz z nich strieľajú do zveri i svojich najbližších.

Dramatik dal režisérovi do rúk drásajúcu realistickú drámu, presvedčivú v kresbe prostredia i charakterov. Pointy výstupov obaja ruka v ruke dokázali podať strhujúco. Borodáč chcel byť realitom, no bol aj ornamentalistom. Oľga Borodáčová titulnej postave Veronky dala psychologické napätie. Narušila ho občasným recitačným tónom. Pod výtvarnú realizáciu sa podpísal šéf výpravy Ján Ladvenica. Vybral zo skladu kulis sedliackej izby. „Nevysvetliteľne pôsobil však prepych kroja v schudobnovej rodine, nehodilo sa to do realisticky písaného a hraného kusa. Vypadalo to ako folkloristická štúdia“ – poznamenal v kritike výtvarný teoretik Vladimír Wagner (Slovenská politika, 3. 10. 1934).

Posledná Borodáčova, a zároveň aj posledná inscenácia Urbánka v SND, obraz z ľudu slovenského *Škriatok* (5. septembra 1942) v obkľúčení Jamnického štylizovaných inscenácií v maľovanej, kulisovej dekorácii Ladislava Vécseyho pôsobila archaicky. Pripomínal sa starý prístup k rannej Urbánkovej veselej hre. Borodáč hru

dobre upravil, sentimentálny záver o bohatom šťastí chudobnej siroty dostal realistický náter. Optimistická hra pomáhala divákovi prekonávať vojnové neisté časy, hrala sa tri roky, kým predtým máloktorá inscenácia prešla z jednej sezóny do druhej. Po rokoch sa tejto inscenácii pripisoval utajený, obrazný politický protest. Vraj plot na spoločnom dvore dvoch rodín symbolizoval nesúhlas s rozdelením Československa. Borodáč vo verejných prejavoch vítal slovenskú samostatnosť – žeby na scéne v inotajoch chcel povedať čosi opačné?

Prínos inscenácie nebol v tom dodatočne vymyslenom politickom proteste, ale v urbánkovej milote a pohladení duše v zlých časoch. Kritik Juraj Valach, autor poetického *Tanca nad plačom*, videl hlboko do Urbánkovej duše. „ ... niet tu konfliktov vytvorených z tragických vášní, nedovolených lások, zločinov a ozvien svedomia, ale dýcha sa tu akosi ľudskejšie ... je tu síce súd, ale nie je tu rozsudok ... Niet tu vášní, ľudí dobrých a zlých. Sú tu iba ľudské chyby, ktorým možno sa smiať. Sú tu ľudia vo svojej úplnosti – každý je dobrý i zlý. Preto sú takí skutoční a pravdiví. Hovoriaci k srdcu.“⁶

Borodáč vedel sprostredkovať tento rozhovor srdc. Nevedel však dať poetovi ľudovej krásy poetický scénický rám, a už vôbec nie priestor. Ladislav Vécsey nebol výtvarníkom, scénografom, iba stavačom kulís. Do bodky vždy splnil režisérove želania. Škoda, že práve pri Urbánkovi Borodáč nezopakoval, nerozvinul niekdajšiu spoluprácu s Ludovítom Fullom. Ten ako mladoň preniesol na divadelné plátna svoje skice z okolia Ružomberka a tak vytvoril scénu pre *Škriatka* v centre dolného Liptova (1913).

SND si z uzavretého odkazu ľudového autora vybralo za dvanásť rokov desať hier, z toho Borodáč šesť. Viac ako polovicu. Šesť rokov stál najpopulárnejší dramatik pred bránami reprezentačnej scény. Medzi profesionálov nechcel vstúpiť so starým spisovateľským preukazom. Preukázal sa novou hrou. *Hriešnicu* divadlo nikdy neuvedlo. Spáchalo tým ťažký hriech, previnilo sa nielen na záchrancovi našich dedín pred „vypadnutím“ z dejín, ale aj na bačkovi našej drámy.

Po rokoch Urbánek mnohých presvedčil, že v Národnom divadle má domovské právo. Dožil sa niekoľkých búrlivo aplaudovaných premiér starých i nových hier. V poetike nebolo medzi nimi rozdielu. Trpeli v nich predovšetkým ženy. Akoby hrdinky Urbánkove, Tajovského, Stodolove, Hurbanove (VHV) niesli na svojom chrbte kríž utrpenia celého národa. Urbánek osud poslednej zo svojich trpiteliek, ženy pytlíaka, sledoval ťažko chorý z prízemnej lôžky. Už nevládal ísť poďakovať sa na javisko. Z neho ho dva mesiace po premiére a dva dni po smrti (desiateho decembra 1934) odprevadili na Ondrejský cintorín. Z foyeru divadla vyniesli mŕtve telo, na javisku ešte na jedno desaťročie zostal živý duch miláčika širokej obce tých najochotnejších ochotníkov. Po dramatikovej smrti kapitola Urbánek a Borodáč mala iba krátke pokračovanie.

Na sezónu 1944/45 dramaturg Národného divadla Ján Sedlák navrhol do repertoáru *Strídža spod Hája*. Režisér nebol určený. Možno to bola voľba Janka Borodáča. Zámer sa neuskutočnil a Borodáč už nikde Urbánka neregizoval. Štafetu na vidieku prevzali jeho žiaci. Kým ju budeme sledovať, vrátíme sa do Národného divadla, k Hoffmannovmu pohľadu na Urbánka.

Ferdinand Hoffmann bol tajomníkom Ústredia slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD, 1932 – 38). Tajomník tajomníka lepšie pochopí ako vecí neznalý človek.

⁶ VALACH, Juraj. *Divadelné články a kritiky*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1948, s. 71 – 75.



URBÁNEK, Ferko: *Pytliakova žena*. Premiéra v Divadle Jozefa Gregora Tajovského Zvolen, 22. 6. 1968. Réžia Peter Jezný. Zľava: Mária Markovičová, Magda Čaplová, Dušan Lenci. Snímka Karol Miklóši, archív Divadelného ústavu.

Hoffmann si Urbánka zamiloval cez časté stretávky s ním na ochotníckych javiskách a divadelných pretekoch. Bol redaktorom *Nášho divadla*, písal odborné divadelné kritiky do *Slovenských pohľadov*. Presadzoval u nás amerického dramatika O’Neilla. Urbánka nepovažoval za chudobného príbuzného veľkej rodiny dramatikov. Aj on ho vnímal ako „poetu ľudovej krásy“. Nie však borodáčovsky. Divadlo ako obraz zo života nebolo jeho ideálom. Skutočnosť v divadle štylizoval. Folklór z *Kamenného chodníčka* (11. októbra 1938 VSND Košice; 14. januára 1939 SND Bratislava) neobmedzil na minimum, ale ponúkol ho divákovi v palárikovskej „milej, krásnej nádobičke“, ako to s ochotníkmi činili režisérky Holéczyová a Kubánková. Za veľa hovorí skutočnosť, že k spolupráci prizval ako scénografa akademického maliara Jána Mudrocha, maliara kytíc poľných kvetov v maľovaných džbánkoch. Inscenácia mala mudrochovský maliarsky rukopis. Hoffmann inscenoval text napísaný aj nenapísaný, literárne divadlo vytlačil z javiska scénickou kompozíciou postavenou na folklóre, kulisách pomalovaných veľkými ornamentami.

Hoffmann s Mudrochom žiaľbohu nepresadili pohľad na Urbánka ako na umelecký obraz. Pomenovanie i tvarovanie jeho hier sťa obrazu zo života pretrvávalo. Klasik sa hrával prevažne ako akt piety voči starému divadelníkovi. Tendencie moderného divadla sa nespájali s menom Ferka Urbánka.

Vidiecke kočovné spoločnosti Urbánka hrali zriedkavo. Vedeli, že ochotníci majú

pre tento repertoár lepšie predpoklady. Divadelná spoločnosť Marie Novákovej uvádzala *Pytliakovu ženu* (1935), Komorné divadlo Emílie Wagnerovej taktiež túto nefolklórnu, komornú drámu (1937). Vo Východoslovenskom národnom divadle v Košiciach herec Ján Sýkora režíroval *Rozmajrín* (1928) a Karel Švarc *Bludára* (1930). O Hoffmannovom *Kamennom chodníčku* (1938) bola reč vyššie.

Paradoxne náš najľudovejší dramatik vypadol z krátkych dejín zájazdového Slovenského ľudového divadla so sídlom v Nitre (1939 – 1945). Rovnako autor najhrávanejších dedinských hier chýbal v repertoári piatich súborov Dedinského divadla (1948 – 1959). Dedinské divadlo pomáhalo dediny združštevňovať, Urbánkove dedinské hry presadzovali ich morálnu družbu, či skôr údržbu.

Prešovský profesionálny súbor, ktorý sa usadil v Mestskom divadle niesol názov Slovenské divadlo. Od začiatku bolo aj ľudové. Vďaka Urbánkovi. Otvárali ho *Škriatkom* (30. januára 1944). Janko Borodáč bol ideovým a umeleckým poradcom súboru a jeho žiak Andrej Chmelko divadlo viedol a pripravil prvú premiéru. *Škriatka* hrali v Borodáčovej úprave i výklade. Borodáčovu úpravu už pri uvedení v SND recenzenti Juraj Valach i Jozef Felix pochválili za zdôraznenie univerzálnych morálnych hodnôt. Prešovskí dopisovatelia sa zamerali na technickú stránku prepracovania starej hry. Text bol „pružnejší, súcejší na scénickú realizáciu. Nadobudol spádu a pohybu, ucelenosti, sviežosti zúženého materiálu. Dialógu dal Borodáč ráz javiskovej reči“ (mt.: Škriatok v novom rúchu. Národné noviny 1944, Č. 1.)

Andrej Chmelko, ktorý v bratislavskej inscenácii hral a prešovskú režíroval, bol s hrou spokojný. „... prostý urbánkovský príbeh – napísal do programu – rozškriepených rodín neprekonal slovenský život ani doteraz. Kto by azda chcel hľadať v tejto hre symboliku, nájde ju. Vyháňať „škriatka“ z nášho národného života a zo slovenského východu podobralo sa i Slovenské divadlo.“ Na javisku režisér symboliku nehľadal, „kus ladil do polohy čistého dedinského realizmu a podčiarkol jeho idylickosť a každodennú všednosť ... Vedel využiť hĺbky javiska pri scénach davových.“ (E. S. Radosný deň Prešova, Národné noviny 1944, č. 16.) Triezveho realizmu sa pridržal aj scénograf Martin Brezina s akademickým maliarom Jozefom Bendíkom. Do očí bila iba predimenzovanosť scény, určujúca črta prešovského scénografa takmer vo všetkých jeho neskorších scénických návrhoch.

Režisér a divadelný riaditeľ Andrej Chmelko Borodáčovu úpravu *Škriatka* i realizovú inscenačnú predstavu veselohry preniesol z prešovského aj na košické javisko (1946). Bola to už druhá napodobenina Borodáčovho pohľadu na poverčivých dedinčanov. Keď sme naše smiešne malomesto podľa Chalupku nazvali Kocúrkuvo, zaostalú dedinu by mohlo symbolizovať Škriatkovo. Po uvedení *Škriatka* viac vo východoslovenskej metropole o Urbánkovi nechyrovali. Urbánkovské inscenácie Borodáčových odchovancov Chmelka či Jandu v divadelnom vývine žiaľbohu v ničom nezavázili.

Urbánek sa stal krstným otcom prešovského divadla, ktoré podľa programu i repertoáru malo byť slovenské i ľudové. Od začiatku, tak ako Urbánkove hry, bolo plné spevu. Riaditeľ, dramatik a režisér František Rell chcel v sezóne 1946/47 uviesť *Rozmajrín* v hudobnej úprave. V „zmysle inovačného prístupu ku klasickým dielam“ uvažoval pre sezónu 1952/53 prekomponovať ľudovú hru *Strídža spod Hája* do spevohernej podoby. Napokon pre tento zámer využil Timravinu *Pávu*. Urbánek bol vtedy v zakázanom divadelnom pásme.

Rellove nerealistické zámery so spevoherným, až operetným Urbánkom prekazili



URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Armádnom divadlo Martin, 21. 5. 1957. Réžia Dezider Janda. V popredí: Emil Horváth st. Snímka Anton Horník, archív Divadelného ústavu.

na začiatku päťdesiatych rokov divadelní ideológovia. Nepodporili Urbánkovu spevavosť – naopak, zakázali mu spievať aj rozprávať. Dali ho na index proskribovaných autorov. Čiernu listinu vystavil a podpísal divadelný historik Zoltán Rampák. Pre poslucháčov dramaturgie a divadelnej vedy súdruh profesor napísal skriptá *Kapitoly z dejín slovenského divadla* (1953). Vtedy sa písali kádrové posudky na živých i mŕtvych. Rampák zvalil na Urbánkov hrob ťažký náhrobný kameň. Napísal naň epitaf, ktorý sa nedá vymazať z dejín nášho divadla. „... povahový idealizmus Urbánkov, hľadajúci krásu mimo života, vo víziách, odrážajúci sa aj v jeho nerealistickom pomere k slovenskému ľudu, zodpovedal aj jeho triednej mentalite, mentalite slovenského statkára, ktorého priam existenčným záujmom bolo zahladzovať triedne rozpory kde sa len dali. Konečne neprekvapuje ani, že reakčné idealistické založenie vyústilo napokon v hrách s náboženskou tematikou v periférnu mystiku, ktorou už celkom nezastreto ohlupoval slovenský ľud“ (s. 130).

Rampák namaľoval dramatikov portrét s črtami, ktoré nik u Urbánka nepobadal: Vykorisťovateľský statkár, periférny mystik, ktorý našu dedinu pred žiadnym zlom neratoval, ale ľud ohlupoval. Urbánkovu mnohoročnú zásluhnú divadelnú misiu takto nezhanobili cudzí, postaral sa o to jeden vlastný. Ohotníci však vysokoškolského profesora nečítali, čítali Urbánka a ďalej ho hrali. Úrady usúdili, že je lepšie v obmedzenej miere pripustiť legendárneho dramatika na ochotnícke javiská, ako ho neúspešne držať na zozname neželaných. Dokonca akademické teatrologické praco-

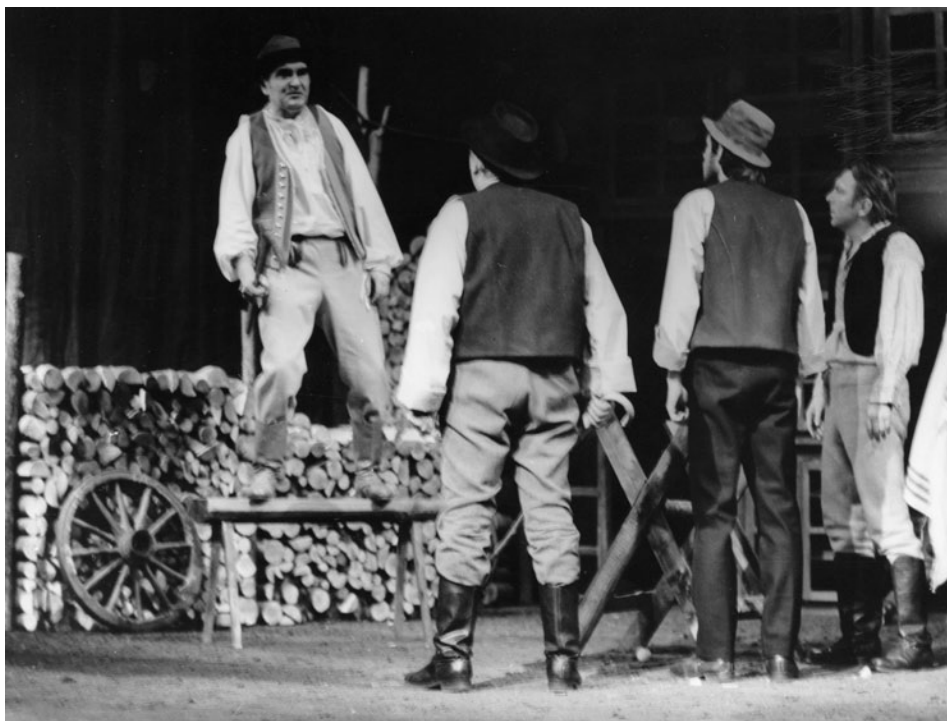


URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Divadle Jonáša Záborského Prešov, 26. 1. 1979. Réžia Karel Třebický a. h.. Scénický výtvarník Štefan Bunta. V popredí Mílada Rajzíkóvá, Jozef Murín. Snímka Vladimír Lichtig, archív Divadelného ústavu.

visko (Divadelné oddelenie Ústavu slovenskej literatúry SAV) poverilo nevýznamnú pracovníčku napísať o Urbánkovi referát. Viera Žitňanová ho uverejnila v akademickom časopise (Dramatická tvorba Ferka Urbánka, Slovenské divadlo, 1955, č. 2, s. 144 – 157). Prečítala si úzky výber z tvorby, našla len „vyšše štyridsať hier“ a vydala odporúčanie, aby ochotníci nacvičovali hry, v ktorých autor „ostrejšie vyslovuje kritiku vládnucej vrstvy.“ Mohli by sa hrať *Krutohlavci*, *Škriatok*, *Pani richtárka*, *Pytliakova žena*. Borodáčov repertoár. Odporúčanie malo obmedzenú platnosť. Bolo určené len nenapraviteľným amatérom.

Osvojili si ho však aj vidiecke profesionálne súbory. Po Urbánkovi žiadne divadlo nepomenovali. Tá časť sa ušla iba Hviezdoslavovi, Tajovskému, Záborskému, Palárikovi, Duchnovičovi, Jókaimu (napodiv aj Jilemnickému), „oblbovač“ nemohol mať meno ani na plagáte, nieto ešte na priečelí divadla.

Ale čas – podľa svedectva básnika – všetko mení, premení i časy. Súbory si osvojili akademický odporúčajúci zoznam štvorice ľudových dedinských hier a vyšli s nimi pred svetlá divadelných rámp. Nech už hrali tak či tak, všade „taktizovali“, skloňovali realizmus a tešili sa veľkej návštevnosti. Autora dedinských veselohier sa pokúsili rehabilitovať v martinskom Armádnom divadle. Dezider Janda, kedysi Borodáčov herec, preniesol na martinské javisko učiteľovu úpravu *Škriatka* (1957). To už bola tretia napodobenina Borodáčovho pohľadu na poverčivých dedinčanov. Janda asi študoval Rampáka a podľa požiadaviek doby vniesol do veselohry triedny



URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Divadle Jonáša Záborského Prešov, 26. 1. 1979. Réžia Karel Trébecký a. h.. Scénický výtvarník Štefan Bunta. Cyril Ducko. Snímka Vladimír Lichtig, archív Divadelného ústavu.

boj. Z milovníka fľašiek, sluhu Miša chcel mať predstaviteľa dedinského proletariátu. Od Bratislavy, cez Prešov, Košice a Martin Urbánka si divadelníci zredukovali len na *Škriatka* a na baľka všetci nazerali ako na veľkého figliara a komédiografa. V Martine si ako jediní pripomenuli dramatikovu storočnicu.

Čas všetko mení, prešlo desať rokov, socialistické družstevné agitky vystriedali psychologické drámy. Už sa nepilo kozie mlieko, nalievala sa whisky. Touto optikou sa divadelníci začali pozeráť aj na romantického realistu. Peter Jezný vo zvolenskom divadle s realistickou hereckou drobnokresbou súboru vyrastenom na Tajovskom, expresionisticky tvrdou réžiou *Pytliakovej ženy* (1968) pripomenul dramaticky drsného, tragického Urbánka.

V novom Urbánkovom domovskom divadle v Prešove za dramatikom netrúchlili, mali ho za veselého autora. Keby z operetno-kabaretného Rella neurobili realistu proti jeho vôli, bol by nám zahral urbánkovskú nôtu. Čo nemohol on, chceli napraviť nasledovníci. Keď sa menili richtári v politike, Dušan Karas, mladý režisér, našťudoval so scénografom Štefanom Buntom *Pani richtárku* (1968). Mladí predstavili vzkrieseného najpopulárnejšieho dramatika bez zásadnejších úprav, ktoré by baľka revidovali a posunuli do inováčnej optiky. Inscenátori uprednostnili podobu naivistickej pôvabnosti a sviatočnosti, národné i mravné tóny. Prešovské divadlo pred štvrtstoročím *Škriatkom* otvárali, jubileum *Pani richtárkou* oslávili. Obecenstvo bolo jednoznačne na

strane vyše storočného autora i dvadsaťpäťročného divadla. Moravan Urbánek sa pre novodobé slovenské ľudové divadlo preporodil na Šariši.

Z Urbánka sa stala legenda. Jedni ho hrali, druhí sa pohrávali s ním.

Ideologicky bol exkomunikovaný, ale s národom neprestal komunikovať. Úcta ku klasikovi dostala trhliny. Stanislav Štepka si medzi záľahou obchytaných i ošúchaných Urbánkových hier našiel látku na paródiu. Parodovať sa dá iba to, čo je všeobecne známe, rozšírené, obohrané. *Hrob lásky* v Radošinskom naivnom divadle (1977) stal sa hlbokým hrobom urbánkovskej falošnej piety. Ale bol to aj naivný autorov odkaz. Asi takýto: „Aj keď ma uložíte do hrobu vašej nestálej láskavosti, aj tak ma definitívne nepochováte. „

Na Štepkov láskavý humor sa však nikto nenaštepil. Každý sa držal svojho kopyta. Niektorí na kopytách Urbánka roznosili.

Čo taktne načal Borodáč, v tom bez taktu, ladu a skladu pokračovali jeho stúpenci aj odporcovia. Potreba upravovať Urbánka všetkých zjednotila.

Prešovčania určili Urbánkove návraty presne na desaťročia. Po *Pani richtárke* (1968) prišiel *Škriatok* (1979), po ňom *Bludár* (1988). Obecenstvo sa hrnulo na tieto predstavenia priam manifestčne. Chcelo vidieť starého, známeho dramatika. Český režisér K. Třebický folklórneho ducha *Škriatka* zachoval, nepremenil na „zmoka“. Emil Spišák s výtvarníkom Milanom Čechom boli vynachádzavejší. Na motívy Urbánkových hier pripravili dramatickú koláž a podľa „najvybrakovanejšej“ hry predstavenie nazvali *Bludár*. Inscenátori nikoho nepohoršili. Rozlomili bludný repertoárový kruh a pozornosť obecnstva po veselých urbánkovských hodoch opäť nasmerovali na vážnu tvár bradatého romantika.

S dramaturgickým objavom prišlo Divadlo J. G. Tajovského vo Zvolene. Dolnozemančan Ľubomír Majera z dramatikovej pozostalosti vybral štvordejstvový obraz z ľudu *Žena* (1996). Hru nehrávanú, z posledného roku autorovho života. Končí sa tragicky ako *Hriešnica* či *Pytliačkova žena*. Hrdinka dlho trpí, ťažko znáša manželovu neveru, jeho drzosť, že pod rodinnú strechu si privedie starodávnu frajerku. Chorá žena sa v beznádejnej situácii vzbúri a pomstí. Otrávi víno. Vypije ho tá, čo otrávil manželstvo. Suchotinami a neverou utrápená manželka zomiera v náručí milovaného no nemilujúceho manžela. Vzorná a vzorová Urbánkova kresťanská trpitelka. Urbánkova tradičná variácia na celoživotnú tému o poslušnej sirote, krstňati bohatej zemanke -statkárky, ktorú o život i majetok privedie lahtikársky krásavec. Melodráma, vzbura proti osudu morálne silných, fyzicky slabých žien. Dejová schéma stará, jazyková sviežosť povädlá. Medzi ženami tu nikto nie je požehnaný. Krkavčie vzťahy medzi nimi Emila Lehutu priviedli k nesmelému porovnaniu autora s Gorkým a Čechovom.⁷ Inscenácia mala skôr mestský než dedinský ráz, folklór tu nemal miesto. Po zvolenskom dramaturgickom objave sa iné divadlo neobzrelo.

Trnava na svojho dočasného obyvateľa dlho zabúdala. Profesionálne divadlo nechcelo o ňom nič vedieť takmer polstoročie. Spomenuli si naň až pri 140. výročí narodenia, Bodaj by boli na výročia zabudli. Režisér Ivan Blahút inscenoval svoju svojvoľnú úpravu *Škriatka* (1998) ako insitnú paródiu. Princípál hru prepísal, upravil, veľa textu vyhodil, poprehadzoval dejstvá, niektoré postavy vypustil (aj Miša, onoho

⁷ LEHUTA, Emil. Melodráma na veľké vreckovky. In. *Teatro*, 1997, č. 1, s. 28 – 29.



URBÁNEK, Ferko: *Škriatok*. Premiéra v Trnavskom divadle Trnava, 7. 5. 1998. Réžia Ivan Blahút. Zľava: Judita Hansmanová, Ivan Šandor, Michal Rovňák, Ján Topľanský, Michal Monček. Snímka archív Divadelného ústavu.

novodobého martinského proletára), iné dopísal (Čierne kura). Časť replík skrátil, iné herci mnohokrát opakovali, Blahút napísal scenár herecko-pantomimickej paródie. Herci hrali s predstavou, ako sa kedysi hrávalo. Akože neovládajú svoje úlohy, repliky viackrát opakujú, gestá zveličujú, po javisku sa viac motajú než pohybujú, váľajú kulisy, zveličenými rekvizitami si otlkajú hlavy. Inšpicientka v trnavskom dialekte sa do všetkého pletie, ruší hru, v čase dramatického napätia sa v podobe handrovej napodobeniny zrúti z povraziska. Profesionálom sa zapáčila hra na amatérov. Hrajú ju bez duše. Radujú sa, že vynašli akúsi našskú dedinskú „komédiu bez arte“. Komédiu vystrájajú aj výtvarníci. Jan Kocman poobliekal hercov ako strašiakov do maku, scenograf Ivan Hudák šetril divadelnú kasu. Namaľoval iba dve stojky, dedinské domčeky, ktoré keď obrátil a spojil, predstavujú kaštieľ. Keď si rozvadení susedia prehradia spoločný dvor, on nechal na dve časti roztrhnúť maľovaný strom aj horizont. Ludové pesničky režisér nahradil módnymi odrhovačkami a socialistickými častuškami. Takže nebol to *Škriatok* Ferka Urbánka, ale „škriatok“, nepodarok Ivana Blahúta. Trnavské obecnstvo sa chechtalo na „paródii divadla našich predkov“ (to je názov recenzie Dagmar Podmakovej v denníku Pravda, 12.5.1998). Inscenácia mala 45 repríz.

Všetky profesionálne divadlá sa vracali iba k dedinským hrám, prevažne veselohrám Ferka Urbánka. Výnimku urobil Vasil Turok. Pre Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, ktoré hrá v rusínskom jazyku, pripravil a režíroval scenár *Balamuta* (1995). Napísal ho podľa jednodestejvej veselohry *Diabol v raji manželskom* a z aktovky *Mam a klam* vsunul do scenára niektoré postavy. Slovom balamuta označujeme ná-



URBÁNEK, Ferko: *Žena*. Premiéra v Divadle Jozefa Gregora Tajovského Zvolen, 25. 10. 1996. Réžia Ľuboslav Majera. Scénický výtvarník Branislav Mihálik a. h. Magda Matrtajová, Štefan Šafárik. Snímka René Míko, archív Divadelného ústavu.

rečovo zapeklitú situáciu, v tomto texte to bolo pomenovanie nezbedníka, huncúta. Urbánka sme v predlohe ťažko spoznávali.

V Mestskom divadle Žilina Ferko Urbánka okradli o autorstvo *Pani richtárky* (2006). Za pôvodcu sa vydáva Jozef Lenhart. Len v podtitule uvádza, že napísal „obraz z ľudu so spevom na motívy rovnomennej hry Ferka Urbánka“. Text režíroval Braňo Matuščin, dozerala pocestná všadeprítomná dramaturgička Jana Liptáková. K postavám pribudol Ferko Urbánek, Kňaz, Podnikateľ, Opilec, Anjel, Čert, Smrť, Ovečka, Baran, muzikanti a iní. Žilinčania pustili žilou pred Urbánkom aj Stodolovi. Pastiersku drámu *Bačova žena* prepísali na expresionistickú psychodrámu. Umelecký šéf súboru Rastislav Ballek obhajoval Lenhartovu krádež Urbánkovho mena poukazom na skutočnosť, že okradnutý a zároveň obohatený náš klasik mal vo „veselej sezóne“ väčší úspech než Goldoni, Machiavelli či Marivaux. V Žiline už nebrali meno najpopulárnejšieho slovenského dramatika nadarmo – ale zadarmo. Urbánka teda občas hráme, jeho meno neuvádzame. V divadelnej ročenke *Divadlá na Slovensku* v sezóne 2005/2006 meno Urbánek nenájdete, *Pani richtárku* si prisvojil Jozef Lenhart. Beda Urbánkovi, ak onen spisovateľ-odpisovateľ bude mať nasledovníkov.

Scénického vzkriesenia sa dočkala jaslíčková hra *Jezuliatko* v košickom Bábkovom divadle (1993). „Ja behom viac rokov zbieral som pekné koledy nášho ľudu, jako som ich kde po našom kraji počul – vysvetľuje v úvode k hre z roku 1905 autor – a lepšie z nich povyberajúc, opraviac, doplniac, zostavil som z nich jaslíčkovú hru *Jezuliatko*.“ Scenárista a režisér Petr Nosálek doplnil predlohu o ďalšie moravské a slovenské koledy. Inscenáciu z ostravského divadla preniesol do Košíc. Text preložila Libuša

Lopejská, scénu, bábký a masky navrhol Miro Duša. Režisér, animátor Urbánkovu predlohu doplnil o vianočné motívy ľudovej slovesnosti. Urbánkova predloha neobyčajne úspešnej, poetickej inscenácie sa síce označila ako „neinscenovateľná“, no tvorcov podnietila k pôsobivej divadelnej, polyfónnej výpovedi s prvkami ľudového divadla masiek. Divadla, „kde sa predstavuje dnešný svet človeka v konfrontácii s dejinami ľudskej kultúry ako celku a s prameňmi divadelnosti zvlášť.“⁸ Herci boli vodičmi bábok a bábký inšpirovali herecký prejav. Obludná a zároveň komická nadbábka krutého kráľa Herodesa dospelým divákom navodzovala predstavu nadživotne ozrutných pamätníkov rúcajúceho sa neľudského režimu. Spomínali sme, akú zlú skúsenosť mal autor s touto postavou v súkromnom trnavskom predstavení. Maďarskí žandári pochopili Urbánkom napísaného a zahraniého Herodesa ako symbol krutej vládnej moci. V bábkovej inscenácii bol zvlášť pôsobivý výstup, v ktorom Čert navádzal tetrarchu vraždíť neviniatka, aby ho nato zato zobral do pekla. Po sto rokoch stále fungovala symbolika, alegória Urbánkových rozprávko-fantastických a náboženských hier.

Pred koncom dvadsiateho storočia profesionálni divadelníci sa začali na mŕtvom dramatikovi priživovať. Najprv ho pietne upravovali, potom uličnícky parodovali. Pre niektorých je Urbánek symbol, prototyp zaostalosti, divadla našich dedov, bezcenné dedičstvo.

Ochotníci sa k nemu hlásia s väčšou úctou. Inšpirujú sa ním, nevyhadzujú jeho meno zo svojich úprav, nepíšu texty na motívy urbánkovských obrazov zo života. Majú pre dramatika aj nadhľad, aj ohľad. Výsledkom je súlad našej doby s časom klasika. Dedina sa stále v Urbánkovi vidí, rada sa naň pozerá, dobre sa na ňom zabáva.

* * *

Časy združstevňovania vidieka boli aj časmi zdivadelňovania Slovenska. Jadro väčšiny profesionálnych súborov tvorili talentovaní ochotníci. Profesionáli amatérom ich divadelnú lásku vrátili. Chodili ich režírovať.

Dlho som si myslel, že pamätníci divadla včerajška budú kosami aj cepmi razantne brániť miláčika národa pred akýmikoľvek zmenami zažltnutých textov. Napodiv ochotníci sami znalcom moderných divadelných prúdov otvorili naftalínom páchnuce truhlice s urbánkovskými pokladmi. Mišo A. Kováč má takúto skúsenosť priamo z Mekky ochotníctva. Martinskí ochotníci v úprave a réžii Igora Galandu naštuodovali *Kamenný chodníček* (1983). „Na program *Scénickej žatvy* sa dostala inscenácia ako náhradný titul a medzi divákmi, ale tentoraz aj kritikmi, najmä zahraničnými pozorovateľmi, dosiahla vrcholný ohlas. Viacerí hostia sa priznávali, že až cez toto predstavenie poznali hlbšie slovenskú povahu a osobitosť divadelného podania.“⁹ Družba učencých s učenlivými vydržala aj po rozpade roľníckych družstiev. Príkladov sú desiatky. Vyberieme si z nich dva, na urbánkovskú tému.

V spojených dedinách Belej-Duliciach pri Martine sa Urbánek na javisku často beľel. Dramatik tam nikdy nebol na listine triednych nepriateľov. Hoci odstupy medzi urbánkovskými inscenáciami sa rokmi zväčšovali, po pôste vždy boli divadelné hody. Jedny pripravil martinský režisér Matúš Olha inscenáciou *Kamenného chodníčka*

⁸ ŠÁRIK, Lubomír. Čaro bábkarských premien. In. *Javisko*, 1994, č. 4, s. 6 – 7.

⁹ KOVÁČ, Mišo Adamov. Ku konkretizácii diela Ferka Urbánka. In. *Javisko*, 1995, č. 1, s. 47.

(1995). Ohotníci si do kroniky zapísali, že v malom kolektíve sa im dobre nacvičovalo, nebol problém schádzať sa, na skúškach bolo veselo. Olhovi stačilo osem hercov, komparz nepotreboval, folklórom predstavenie nevyčákal. Hercov mal starších i mladších, fúzy a bradu si nik nemusel lepiť, kroje sa po dedine nezháňali. Predstavitel' Brezovského hral vo vlastnej lesníckej uniforme, v ktorej chodil aj na skúšky, mladí mali nedeľné tmavé nohavice a bielu košeľu zapnutú až pod krk. Scénu – ako ma informoval po rokoch v liste režisér – mali „nenáročnú z tmavých divadelných šálov, s najnutnejším mobiliárom a chodníčkom naznačeným doskami a rekvizitami, ktoré z pôjdov svojich domov podonášali najmä starší ohotníci.“ Ako za oných idylických čias, ibaže teraz sa hralo v robotnom a nie vo sviatočnom. Aby v tej jednoduchej inscenácii, vyrobenej na kolene, bol súlad a krása, na to dohliadol scénograf Jaroslav Valek. Matúš Olha tohto Urbánka pripravoval zároveň s inscenáciou Timravinej novely *Skon Paľa Ročku* v martinskom Slovenskom komornom divadle (1995). Prózu nielen zdramatizoval, ale priam nabíľ dramatismom, prerozprával divadelným jazykom na hranici realizmu a štylizácie. Režisér sa rovnako rozprával s profesionálmi aj ohotníkmi, s jednými na vážnej strune, s druhými na veselej. Autorov vždy rešpektoval, z oboch vytvoril moderné divadelné dielo. Olha patrí medzi divadelníkov, ktorí sa nehanbia vstúpiť do služieb odstrkovaných autorov. Vie sa postaviť na ich plecia, aby dosiahol vyššie, dovidel ďalej ako oni.

Na Urbánka, podľa svedectva Jána Sládečka sa „chystal“ aj legendárny inscenátor našej klasiky Miloš Pietor. Smrť mu zmarila plány. Urbánek v SND už dlho leží na mórach. Kedysi ho tam v krátkych ukážkach prinášali divadelní nadšenci z vidieka, v nových časoch sa medzi vidiečanov občas prídu s Urbánkom potešiť umelci z Národného. Do súboru Jána Chalupku v Brezne sa vybral niekdajší dramaturg SND Ján Sládeček, dnes editor Stodolu i Barča, režisér Palárika či Tajovského. Dôverný znalec obce klasikov si trúfol obcovať aj s dramatikom z konca abecedy. Pre mnohých aj z pitvora literatúry. Sládeček pre Brežňanov upravil *Pani richtárku* (2006). Do bulletinu napísal: „Chudobná Marienka sa stane dedičkou bohatého panstva. Povedané dnešným slovníkom – zreštituuje... Priestor dostali príbehy dvoch bohatých rodín, ktoré takmer v komiksovej skratke prejdú významnými životnými situáciami... Urbánkovou kresťanskou etikou prestúpený dramatický svet a ľudia v ňom, môžu byť v dnešných časoch kultu zlatého teľaťa a opáleného tela vytrhnutím z ohlušujúcej reality.“ Sládeček prerozprával klasika v programe súčasným jazykom (reštitúcia, komiks, realita, opálené telo), ale na javisku Urbánek svedčil o nás tak, ako mu jazyk narástol.



Portrét Ferka Urbánka. Autor snímky Pavol Socháň. Archív Divadelného ústavu.



V roku 2010 ocenil celoživotný prínos Ladislava Čavojského udelením najvyššieho štátneho vyznamenania Rad Ľudovíta Štúra prezident republiky. Na zábere Ladislav Čavojský prijíma blahoželanie prezidenta Ivana Gašparoviča s manželkou Silviou. Snímka archív Kancelárie prezidenta Slovenskej republiky.

Výpravu Sládečkovi ako aj Olhovi zaobstaral Jaroslav Valek. Tam ani tu folklóru sa nedotkol. Postáv bolo taktiež osem. Herci z kroja vyzlečení, na ľudské jadro obnažení. Celí bieli na bielej scéne. Aj zvyčajne čierny horizont nahradila biela plachta, na ktorej svieti Božie oko. Na konci spokojne zažmurká, lebo všetky sváry sa urovnali podľa vôle Božej.

Scénický priestor vydeľoval veľmi jednoduchý palicový plot v strede so zastrešeným vchodom. Pred plotom bol stôl, lavica, stolička, nábytok zo sedliackej i pánskej izby, exteriér i interiér v jednom. Každý herec pred prvým výstupom zazvonil na veľký zvonec visiaci na verajach. Podaktorí veľkou palicou na francúzsky spôsob zabúchali na podlahu. Dávalo sa na známosť, že uvidíme divadelný obrad, nie tradičný urbánkovský obraz zo života. Spievalo sa zriedka, zato pekne, len vtedy, keď hrdinom na ich výpovede nestačili slová. Morena sa nevynášala, režisér odstránil všetko archaické a chaotické. Celovečerná hra mala rozmer hodinovej aktovky. Nič podstatné nechýbalo, iba urbánkovské largo sa zmenilo na sládeckovské presto. Herci si osvojili režisérov rytmus, charaktery postáv však v bielej inscenácii „nevybielili“. Takmer do jedného ich pestro vymaľovali. Sládeček oslovil mnohých, ktorí jeho reči porozumeli. Staromilských vyznávačov včerajšieho divadla prirodzene pobúrili. Nebývalo zvykom, aby ochotníci navedení profesionálnym umelcom išli proti srsti ochrancov Urbánkovho dedičstva.

Sú vo väčšine. Hrávajú Urbánka, ako ho otcovia hrávali. Je ich stále menej a menej, ale ešte nevymreli. Divadelná skupina *Nádej* z rumunského Nadlaku prišla do bratislavského bábkového divadla zahrať zabudnutú veselohru *Náš pán ujo* (2009).

V Hontianskych Nemciach na juhozápadnom Slovensku ochotníci dostali chuť po obaračkách vo vinohradoch zahrať rok čo rok inú Urbánkovu hru. Chcú dramatika spájať so slávnosťami vína, hrať v prírode Urbánka na Urbana. Patrón vinohradníkov a „svätý“ ochotníkov si podali ruky. Máme nádej, že z Urbánka nebude „svätý za dedinou“, uctievaný na mostoch, ale milovaný v divadlách. Už nielen šlabikár pre začiatočníkov, ale čítanka pre pokročilých.

Neprestal byť doma na ochotníckom, hosťom na profesionálnom javisku. Náš baťko bol v Národnom divadle do polovice 20. storočia skoro ako doma. Režiroval ho tam Jiříkovský, Bagar, Hoffmann a predovšetkým Borodáč. Krátko pred vojnou a počas nej hosťovali s Urbánkom v našom reprezentačnom divadle viacerí ochotníci najmä zo stredného Slovenska. Divákovi sa páčili úryvky z predstavení postavených na folklóre. Autora si všetci predstavovali vo vyšívanej košeli, kosierkom ozdobenom klobúčikom a v čižmách s ostrôžkami. Po vojne miláčik národa už do Národného nemal prístup. Divadelníci na vidieku, rovnako ochotníci ako profesionáli, sa ho však nezriekli. Niet u nás takmer profesionálneho javiska, na ktoré by nevkróčil aspoň jednou nohou. V novších časoch ho nehrali iba v Nitre a v Spišskej Novej Vsi.

V Slovenskom národnom divadle Urbánek stratil domovské právo pred viac než polstoročím, pred sedemdesiatimi rokmi. Divadlo sa s dramatikom rozlúčilo s Borodáčovou inscenáciou *Škriatka* (1942). Teraz sa divadlo zahanbilo, že ochotníci sú preň v novej dobe akoby od macochy. Vymysleli projekt v Národnom ako doma. Pozývajú hosťovať mimobratisklavské divadlá zo Slovenska. Obnovili aj starú tradíciu prezentácie víťazov prehliadok ochotníckeho divadla. Tak sa do Štúdia v Novej budove SND dostali Brežňania so Sládečkovou inscenáciou *Pani richtárky* (8. septembra 2008).

Vyhostený Urbánek sa vrátil do Národného ako hosť. Jeden jediný večer zásluhou ochotníkov z Horehronia bol v Národnom ako doma.

Necelé dve hodiny mal slovo v pivnici novej divadelnej budovy. Pri písaní dejín moderného divadla bude mať Urbánek slov čoraz menej a priestor stále menší. Ale v histórii slovenského divadelníctva mu epochálny zástoj zostane.

Uverejnením tejto kapitoly z rozsiahleho textu Ladislava Čavojského upozorňujeme na autorovu monografiu *Ferko Urbánek alebo Náš divadelný šlabikár*, ktorá sa v čase vydania tohto čísla dostáva do knižnej distribúcie. Knihu pripravilo vydavateľstvo OZ Hlbiny.

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV a redakcia revue Slovenské divadlo si aj publikovaním tohto textu pripomínajú významné životné jubileum dlhoročného spolupracovníka a dodnes aktívneho kolegu, učiteľa a aktívneho prispievateľa najstaršieho odborného časopisu Slovenské divadlo, Ladislava Čavojského. Mnogaja ljeta!

**A POET OF FOLKLORE BEAUTY OR
AT HOME ON AMATEUR, A GUEST ON PROFESSIONAL STAGE**

LADISLAV ČAVOJSKÝ

The author, a renowned and still active Slovak theatre historian and critic, celebrating his jubilé (80th birthday) this year, publishes one of his key chapters of the monograph written on the prime and until today most staged playwright of the amateur theatre, Ferko Urbánek. The author of this study examines the interest of theater professionals in the plays by Ferko Urbánek and searches for objective and subjective reasons which caused that this loved by audience and greatly preferred by amateur actors playwright could reach the professional stage only through overcoming great difficulties. He concludes that in the interwar period and after World War II alike, the theater directors, dramaturgists and the directors justified their indifference by pointing to the simplicity, sentimentality and melodrama of some of his texts. However, these arguments were often just the excuse for the rejection due to Urbánek's concept of Christian perception of culture.

But Urbánek did not live up to the recognition of the qualities of at least his best plays even after the social change. His centenary was commemorated by a single professional theater. That is why the author entitled his study „At home on amateur, a guest on professional stage.“

GODUNOVSKÉ ÚVAHY. MOŽNOSTI INSCENOVANIA HISTORICKEJ DRÁMY

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Kým Shakespearova dramatika sa u nás dá inscenovať len ako univerzálna metafora, a jeho hry s historickou látkou nemôžeme vnímať ako súčasť našich dejín, inscenovanie Puškina/Musorgského otvára možnosť priamych historických väzieb.

Z hľadiska spoločenských funkcií divadelného umenia je prospešné skúmať ako ono odráža a formuje historické povedomie diváka. Pozrime sa teda na využité i nevyužité príležitosti inscenovania historickej témy spätej s dejinami nášho územia a jeho etník. Spätej natoľko, že už priekopník slovenskej drámy Jonáš Záborský venoval postave samozvanca Dimitrija samostatný dramatický cyklus...

No nech by sme boli k Záborského opusu akokoľvek kritickí, Puškinova hra Boris Godunov je istotne geniálnym dielom svetovej dramatiky. Napriek tomu jej naše divadlo dosiaľ venovalo minimálnu pozornosť, a ak opomenieme ojedinelú spomienkovú akciu¹, uspokojilo sa s operným spracovaním.

Puškin je stále jeden z najväčších básnikov, deklarovalo sa pravdivo po celé obdobie rokov 1948-89, a naozaj, jeho dielo bolo slušne zachytené v gymnaziálnych učebných osnovách, každoročne sa konali recitačné súťaže Puškinov pamätník a časté boli i stredoškolské návštevy Puškinovho múzea v Brodzanoch. Potenciálne divácke podhubie teda dostávalo určitú kultúrnu prípravu. Dramaturgovia mali každoročne povinnosť zahrnúť do repertoáru divadla niečo z ruskej klasiky – a, čuduj sa svete, za celých štyridsať rokov Puškinov *Boris Godunov* neprišiel na rad! Na rad neprišiel ani potom, hoci uplynulo ďalších 20 rokov. A nehral sa ani pred rokom 1948. Prečo?

Keďže *Boris Godunov* bol prekladaný (Hviezdoslav, Jesenská²) a bol aj predmetom literárnej vedy a teatrológie (Pašteka, Jesenská), sotva možno nájsť pohľadujúce okolnosti pre jeho absenciu v repertoári slovenských divadiel. Cieľom tejto štúdie preto nie je len nájsť príčiny neinscenovania Puškinovej historickej drámy, ale aj predstaviť toto dielo v celej jeho atraktivite pre naše kultúrne dejiny – aby sa stav vecí zmenil a teatrológia ovplyvnila inscenačnú prax.

Čo je zvláštne, aj v samom Rusku sa popri kulte básnika môžeme stretnúť s jeho povrchným poznaním, ba čo sa týka Puškinovho prístupu k dejinám – ktorý sa odráža

¹ V sezóne 1936/ 37 uviedlo SND večer a matiné pri príležitosti storočnice básnikovho úmrtia len 6 z 25 obrazov Hviezdoslavovho prekladu hry (1908) v režii J. Borodáča s A. Bagarom v hlavnej postave. K tomu pridalo árie z *Ruslana a Ludmily* a *Zlatého kohútika*.

² PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov a iné dramatické diela*. Bratislava : SVKL, 1959. Preklad Zora Jesenská. Podľa informácie Andreja Maťašíka preklad súvisel s Budského neuskutočneným režijným zámerom, inšpirovaným Frejkovou pražskou inscenáciou v Divadle na Vinohradech (1949).

v jeho dráme *Boris Godunov* a reflexii o divadle – niekedy by sme mohli hovoriť až o nepoznaní. Pravdaže, v tejto súvislosti nemám na mysli priemerného občana, ale ruskú divadelnú obec. I keď boli a sú aj svetlé výnimky...

Mali by sme študovať, čo znamenal Puškin pre avantgardu: *Ejzenštejn: Kamerou, tuškou a perem*, Mejerchoľd: *Puškin režisér...* Systematické poznávanie Puškina jeho inscenovaním prebieha v moskovskej Škole-divadle dramatického umenia Anatolija Vasilieva.³

Iný prístup zvolil Petrohradčan Vladimir Recepter, zakladateľ celoruského Puškinského divadelného festivalu. Festival je prehliadkou zostavenou z inscenácií a dramatizácií Puškinových diel. Večerný program dopĺňajú dopoludňajšie analýzy predstavení, no predovšetkým prednášky a diskusie, ktoré spájajú puškinológov a teatrológov.⁴

Festival s bezmála 20-ročnou tradíciou sa koná v Pskove a Puškinských horách. Februárové podujatie tradične vrcholí litiou – spomienkovou bohoslužbou na básnikovom hrobe v deň výročia jeho tragickej smrti. Účasť na tomto kultovom akte je tak trochu hrdinstvo, lebo v tých mínusových teplotách je ťažké stáť na mraze, kým pravoslávni báfuškovia s kadidelnicami v rukách spievajú: „Upokoj Gospodi dušu raba Tvojego, ubijennogo bojárina Alexandra.“ Je to doslovne dityrambos, tragická smrť básnika sa oplakáva ako osirenie národa. Akoby sme sa ocitli v podmienkach zrodu tragédie, ibaže kontext je celkom iný, a to nielen dejinný, lež i prírodný: ruská zima si vynucuje spomalenie, a zároveň pohyb – nutný práve preto, aby človek nezamrzol. Katarzný pocit násobí aj následná návšteva zasneženého šľachtického sídla Michajlovskoje, ktorého architektúra prekvapí anglickou jednoduchosťou a akurátnosťou proporcií. Táto krajina dýcha nenáhlivosťou, no uprostred nej Puškin stihol vytvoriť nesmierne básnické dielo.

Lebo, hoci je Karamzinova *História ruského štátu* ušľachtilou dejinnou naráciou, básnik dospel k oveľa väčšej nestrannosti – ako ho k tomu vyzýval sám žáner drámy – a to predovšetkým v rovine cirkevno-dejinnnej interpretácie. Puškinova vernosť pravoslávniu nie je poznačená neznalosťou a zaslepeným odmietaním iného, básnik vie, že múry konfesiónálnych hraníc nesiahajú do neba: v chráme, ktorý navštevoval z dedičnej usadlosti v Michajlovskom dal slúžiť panychýdu za Lorda Byrona... Možno ešte viac než poéziou mu Byron imponoval svojim príklonom ku gréckemu oslobodzovaciemu hnutiu v dobe, keď sen o Byzancii ako súčasťi kresťanského sveta

³ Inšpiratívny je prístup jeho žiaka, dramatika a režiséra Viktora Klima. Podrobnejšie sa mu venujeme v súvislosti s jeho spracovaním dimitriovskej problematiky, keďže Klim je aj – a možno predovšetkým – dramatický básnik.

⁴ XIX. ročník festivalu sa konal 5. – 10. februára 2012 a keďže hlavná divadelná scéna Pskova sa nachádzala v rekonštrukcii, javiskové možnosti boli skromnejšie. V Puškinských horách prebehli otvárací a záverečný ceremoniál: programom prvého bola *opera Boris Godunov* (rež. Ivan Popovski, Macedónsko), programom posledného – večer poézie s Allou Demidovovou. Nápadmi hýriace predstavenie *Piková dáma* (Bábkové divadlo Grodno, rež. Oleg Žjugžda), ktoré zaujalo deti i dospelých, sa hralo v Pskovskom bábkovom divadle – pozoruhodnej stavbe prerobenej z domu zámožného staroverca. V koncertnej sále oblastnej filharmónie sa odohrali predstavenia: *Kronika čias Borisa Godunova. Podľa Karamzina, Puškina a Musorgského* (rež. Vladimir Recepter), *Puškin – Salieri – Mozart* (rež. Alexander Sokurov) a *Mozart: Don Giovanni* (koncertné uvedenie).

Na tvorivej dielni odzneli prednášky puškinológov (Sergej Fomičev: „*Boris, Boris, všetko sa pred tebou trasie...*“ *Ešte raz o Puškinovej tragédii Boris Godunov*. Vjačeslav Košeľov: *Puškin a divadlo pre deti*) a teatrológov (Natalia Skorochod: *Ako inscenovať prózu*, Anna Konstantinova: *Puškin v bábkovom divadle*).

a pripravenosť zomierať za oslobodenie Konštantinopolu živilo už len niekoľko básnikov⁵. Všetkým im bolo tesno v hraniciach národných cirkví...

Puškin vyjadril obavy, že neprijatie jeho tragédie spomalí vývin ruskej drámy. Domnievam sa, že nešlo len o formu, ale i o obsah – a že oprávnené obavy z diváckej nepripravenosti a zo spomalenia vývinu sa vzťahujú aj na dejinnú sebareflexiu publika.

V týchto súvislostiach treba vnímať aj inscenáciu Alexandra Sokurova: *Puškin – Mozart – Salieri*, ktorú uviedol pskovský puškinský festival. Na margo minimálnej spektakulárnosti predstavenia viacerí prítomní kritici žartovali citujúc krasopisnú vzorku kniežaťa Myškina z Dostojevského *Idiota*: „Igumen Pafnutij ruku priložil.“ Inscenácia pozostávala z malej tragédie *Mozart a Salieri*, kde Leonid Mozgovoj predniesol texty oboch postáv a – z úplného Mozartovho *Requiem*, ktoré režisér s preňho príznačnou nenáhlivosťou vložil do inscenácie po odznení repliky Mozarta zverujúceho sa kolegovi s tým, čo píše. Hodinová „vsuvka“ do asi pätnásťminutovej hry bola režisérovým nástojením, aby sme sa zúčastnili zádušnej omše za Mozarta otráveného žiarlivosťou a jedom. Latinská zádušná omša tak v dramaturgii festivalu násobila litiju za zastreleného Puškina... Nikomu nenapadlo namietat, že Mozart sa spieva na „heretický“ latinský text. Taká je spájajúca sila krásy!

Inšpirovaní spontánne ekumenickým prístupom festivalovej dramaturgie, pozrime sa na činohru *Boris Godunov* z religionistického aspektu. Takýto prístup chýba, lebo na Východe bol dlho neželaný a na Západe sa vzhľadom na odlišné dejiny dnes nachádza mimo zorného uhla. V medzinárodnom vedeckom skúmaní Puškinovej drámy dominuje literárno-vedné východisko a teatrologický hlas prakticky nepočuť. Lenže práve teatrologia skúma text vzhľadom na jeho javiskový interpretačný potenciál a zhodnocuje jeho scénické realizácie. Preto prichádza čas zahŕňať do diskurzu analýzy predstavení – už aj z toho dôvodu, že tieto častejšie než písané slovo unikajú ideologickému monitoringu.

V analýze Puškinovho dramatického diela prevažuje simplifikácia strán konfliktu na dve: poľskú (katolícku) a ruskú (pravoslávnu).⁶ Avšak v súlade s historickým materiálom je tu ešte tretia – uniatská tendencia.

Na základe tejto skutočnosti tvrdím, že dôsledne symetrická Puškinova dramatická kompozícia v snahe o maximálnu neustrannosť a spravodlivosť kladie na miskú váh ruský a západný svet – či, presnejšie, latinsko-byzantskú polemiku na teritóriu slovanského univerza, a už tým nanovo otvára problematiku cirkevnej únie a zmieru národov. Okrem maximálneho úsilia o kompozičnú symetriu básnik na javisko prináša grécko-latinský problém zvnútornený v postave uniata Dimitrija.

V nadväznosti na Puškina, ale v súlade s možnosťami svojho média, Musorgskij problematiku transponuje do konfrontácie dvoch odlišných hudobných tradícií – latinského a byzantského obradového univerza. Posun do operného žánru však prináša aj zákonité obmedzenie – uniatskú tendenciu (ako pridržanie sa byzantskej

⁵ Lordom Byronom začala línia, ktorú symbolicky uzatvára Ruppert Brooke.

⁶ Táto simplifikácia sa v prípade opery *Boris Godunov* odráža v monumentalizujúcej a žánru prispôbenej architektonike diela konfrontujúceho dva svety cez dve liturgicko-hudobné tradície – čo sa následne vizualizuje v inscenačných tvaroch. Treba však povedať, že v hudobnej reči ani niet ďalšej možnosti a Musorgského zápas o pravdu spočíva v odkrytí hĺbky oboch hudobných tradícií a ich vzájomnej proporčnosti.

duchovnej tradície, a zároveň uznanie pravovernosti pápeža) nemožno vyjadriť čisto hudobnými prostriedkami.

Aproximácia témy z našej dejinnej perspektívy

Keďže uniatské hnutie od svojich počiatkov zachytáva územie, na ktorom žijeme a jeho osudy sú pohnuté až do našich čias⁷, v našom kontexte sa ukazuje nevyhnutné začať exkurzom do všeobecných dejín, kam patrí udalosť nazvaná Florentský koncil s výsledkom nazvaným Florentská únia (6. júla 1439).

Kým zakladateľ ruskej historiografie Nikolaj Karamzin opisuje túto udalosť a následne k nej aj často odkazuje – a hovoria o nej i západní historici – z našich dejín udalosť akoby vypadla. Ba v tejto otázke sme dospeli temer až k strate pojmu. Stalo sa tak pod vplyvom českej historiografie, ktorá v tomto časovom úseku venovala pozornosť husitskému hnutiu a koncilom spojeným s touto problematikou – napriek tomu, že husitské hnutie znamenalo niečo iné pre Čechy a pre vtedajšie Uhorsko, ktorého sme boli súčasťou.⁸ Domnievam sa, že jednotná historická narácia bola nástrojom čechoslovakistickej politickej myšlienky. Aj preto je naše historické povedomie slabé a dejinná syntéza zostáva dodnes nedoriešený problém⁹ – skutočnosť, ktorá sa nemalou mierou podpisuje na našom každodennom ľudskom konaní.

Karamzinov historiografický prínos spočíval v integrácii zahraničných prameňov dostupných v jeho dobe do ruskej dejinnej narácie. Tieto pramene s ich pravdou presvitajú napriek tomu, že ich historik začleňuje do svojej ideovej línie, ktorej cieľ je potvrdiť zákonitosti vedúce k rastu silného a nezávislého ruského štátu.¹⁰ V tejto optike historik nazerá na podrobenie si bojarov Moskovským veľkokniežatom i na likvidáciu nezávislosti ruských mestských štátov Pskova a Novgorodu.

Keďže Karamzin je nekritický k spôsobu zavrhnutia Florentskej únie, o to viac prekvapí jeho kritický postoj k založeniu moskovského patriarchátu. A tak raz sa zdá logický, raz prekvapuje fakt, že sa stal oficiálnym cárskym historikom, ktorého dejinná narácia sa kanonizovala, a prenikla k širokej čitateľskej verejnosti.

Spomenutá diskrepancia zrejme súvisí s jeho prameňmi k dejinám 15. storočia, veď Karamzin nie je nijaký reakcionár, s ktorým by sme sa mohli vysporiadať jednoduchým zaškatuľkovaním. Nielenže je veľmi kritický voči spôsobu založenia Moskovského patriarchátu¹¹ – lebo sa tak stalo v čase stupňujúceho sa tureckého útľaku,

⁷ Neinscenovanie, resp. simplifikované verbálne interpretácie Puškina u nás vysvetľuje skutočnosť, že na Ukrajine i v Československu bola podľa sovietskeho vzoru grécko-katolícka cirkev likvidovaná. V čase vydania Jesenskej prekladu *Borisa Godunova* (1961), teda oficiálne nejestvovala, a čo sa týka jej hlavných predstaviteľov u nás, biskup Hopko bol ešte v žalári, kde biskup Gojdič rok predtým zomrel. Je symbolické že až s „treťou cestou“ v roku 1968 sa iniat zmiernujúci napätie medzi slovanským východom a západom opäť vrátili do legality. V takej situácii mal vládnucci režim obavy z otvárania pálcivej témy, mohlo sa stať, že potláčaná uniatská idea by našla výraz v Puškinovej dráme.

⁸ 6. júla, kedy si český národ štátnym sviatkom pripomína pamiatku Jána Husa, by sme si mohli na Slovensku pripomínať výročie podpísania Florentskej únie.

⁹ V týchto dňoch po prvý raz vyšli *Dejiny uhorského štátu* Jonáša Záborského, ktorý však historický vývoj sleduje len po prvú bitku na Kosovom poli (1389).

¹⁰ I keď dejinná narácia v sovietskych učebniciach dejepisu iste nešla v Karamzinových stopách, predsa len kdesi v kultúrnom povedomí aspoň u časti inteligencie jestvoval ako dávno etablovaný prameň.

¹¹ „Boris, slávybažný a chytrý, si zmyslel pridať lesk svojmu panovaniu dôležitou cirkevnou novotou...”

keď biedni grécki hierarchovia chodili do Ruska po almužnu – ale je explicitný vo vzťahu tejto Borisovej iniciatívy v cirkevno-právnej sfére k vražde maloletého cároviča!¹²

Čo sa týka Borisa Godunova, toho Karamzin vôbec nešetří, a jeho podanie sa v zásade nelíši od Puškinovho.¹³ Ohľadom Dimitrija je divergencia väčšia, ale nie na tom dejinnom úseku, ktorý sprítomňuje Puškinova hra. Na ploche udalostí zachytených v dráme je Puškin s Karamzinom v temer dokonalom súlade, a divergencia vyplýva z celkového dejinného názoru a životného postoja. No nech už je Karamzinov politický názor akýkoľvek, udalosti samotné opisuje vždy pútavo a pravdivo, a hlavne – nijaké nezamlčiava!¹⁴ Pri pohľade na historiografiu strednej a východnej Európy v 20. storočí si uvedomíme, že to nie je málo. To si uvedomoval aj Puškin a jednako videl, že to nie je všetko, a že na karamzinovskom materiáli môže vystavať svoju originálnu dejinnú víziu. V dráme, ktorá sa mu stala nadosobnou úlohou, nechal básnik hovoriť dejiny prostredníctvom historických postáv. Tento pokorný postoj, či už ho nazveme nasledovaním múzy Kleió alebo vlastnej intuície, má silu kriesiť dávnu skutočnosť dokonca aj tam, kde chýba poznanie prameňov.¹⁵

Matrica hry však vychádza z Karamzinových dejín. Aký musel byť rozsah Puškinovej vďačnosti ku Karamzinovi, že mu pripísal svoju drámu napriek tomu, že Karamzinom naňho útočili! Karamzin zomrel v roku 1826 a tak nestihol spoznať Puškinovu hru... čo básnik veľmi ľutoval.

duchovenstvu tým nielen nepridal nijakú silu, no zmeniac meno hierarchovej hodnosti, postavil ho do úplnej závislosti od panovníka.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Fiodora Ioanoviča. Gody 1587-1592. Tom 10. Glava II., s. 21.*

(elektronicky na [www.Lib.ru/Klassika – iz/lib.ru/k/karamzin_n_m/text_1050.shtml])

¹² „Godunov sa chcel zališkať Jóbovej tŕižiadostivosti vysokým titulom (rok 1589), aby v ňom získal horlivého vysokopostaveného prostredníka, lebo sa blížila rozhodujúca chvíľa (rok 1591)... ak Godunov zápasil so svedomím, v tejto chvíli ho už premohol – pripravil ľahkoverné okolie aby bez pohnutia počúvalo o nutnosti zločinu a držiac jed a nôž na Dimitrija hľadal už len, komu ich odovzdať, aby vykonal vraždu.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Fiodora Ioanoviča. Gody 1587-1592. Tom 10. Glava II., s. 23.*

¹³ Lož, že chlapec sa sám podrezal v padúcnici, ktorá bola výsledkom Šujského vyšetrovania, sprevádzali tresty pravdivo vypovedajúcich svedkov. „No snem (horká spomienka pre Cirkev!) priniesol Fiodorovi (chlapcov starší brat, za panovania ktorého mal vo svojich rukách moc Godunov, pozn. aut.) dokument nasledovného znenia: ...Bezpečne sme sa presvedčili, že život cároviča ukončil Boží súd, že Michajlo Nagoj (chlapcov strýko, pozn. aut.) je vinný zo strašného krvipreliaťa a konal tak z osobnej zloby... obyvatelia Ugliča si spolu s ním zaslúžia trest za svoju zradu.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Fiodora Ioanoviča. Gody 1587-1592. Tom 10. Glava II., s. 25.*

¹⁴ Karamzin uvádza, že Ugličania vzali spravodlivosť do vlastných rúk a potrestali chlapcových vrahov, následkom čoho „okolo dvesto tamojších obyvateľov, ktorých obvinili z vraždy nevinných, potrestali smrťou. Ďalším odrezali jazyky, mnohých zavreli, veľkú časť vysídlili na Sibír a zaľudnili nimi mesto Pelym, takže dávny veľký Uglič, kde bolo, ak možno veriť prameňom, 150 chrámov a nemenej ako 30 tisíc obyvateľov, naveky spustol, na pamiatku strašného Borisovho hnevu a smelých svedkov jeho skutku. Zostali v ňom len rozvaliny, volajúce k nebu o pomstu!“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Fiodora Ioanoviča. Gody 1587-1592. Tom 10. Glava II., s. 26.*

¹⁵ Puškinov cieľ bol vzkriesiť minulosť v celej jej pravde. Presne v tomto duchu hovorí režisérka Ariane Mnouchine o svojej *Indiáde*: „Po predstavení sa ma básnik opýtal: „Ale ako ste vedeli, že Abdul Gafar Khan zdvihol Nehrua do vzduchu ako by bol dieťa?“ Ako dieťa bol totiž na oslave, kde obor Gafar Khan privítal Nehrua tak, že ho zdvihol a vyhodil do vzduchu. Všetci sa na tom bavili. Ale my sme o ničom takom nevedeli. Odkiaľ to teda prišlo? Z procesu skúšok, z pravdivosti postáv a ich vzájomných vzťahov. Z ich fyzických rozdielov. Nuž ak toto nie je invokácia!“ In. MNOUCHKINE, Ariane. *L'art du présent. Entretien avec Fabienne Pascaud.* Paris : Plon, 2005, s. 18. ISBN 2-259-19897-X.

Rusko po Florentskom koncile

Pre pochopenie ruských dejín je dôležité poznať argumenty ruského mesianizmu: keďže Rusko patrilo do sféry východného kresťanstva, po jeho roztržke so západným kresťanstvom sa na latinský svet začalo dívať ako na odpadlícky.

Ako celý slovanský svet, Rusko je v tom do značnej miery nevinne. Prikláňa sa k Byzancii s vďačnosťou a úprimnou horlivosťou neofyta, nezaťaženého teologickým poznaním, ktoré by tento spor mohlo relativizovať.

Pád Byzancie a retrospektívne aj Florentskú úniu Byzancie a Ríma – vzájomný súhlas s učením a obradmi druhej strany – interpretuje Moskva ako odpadnutie Grékov od pravoslávia/ortodoxie. Od tejto chvíle rastie mesianistická sebadefinícia ruského národa, no kým u jeho vládarov má jasne pragmatické konotácie, v širokých ľudových vrstvách sa postupne stáva úprimným presvedčením. V pohnutých dejinách, po stáročnom plienení počas tatárskych nájazdov je obradová tradícia jediným pevným bodom. Navyše, po páde Byzancie (1453) slabne vízia obradovej plurality ustanovená Florentskou úniou (1439).

Napriek rétorike o zrade Grékov sa Rusko poistuje prijímaním biskupského svätenia od patriarchu v Konštantinopoli a po historickom páde Byzancie (1453) opiera svoje nástupníctvo aj o dynastickú ženbu Vasilija III. so Sofiou Paleologovnou.

V sakrálnu-architektonickej línii k Uspenskému chrámu a Čudovmu kláštoru Kremľa pribúdajú podľa byzantského vzoru Blagovečenský chrám (modlitebňa cárskej rodiny), Archangeľskij (nekropola cárov), Riza Bogorodicy (chrám metropolitu a svätyňa pre uloženie Konštantinopolských relikvií) a zvonica. Nielen Taliansko, ale aj Moskva dedí po páde Byzancie veľký knižný fond a množstvo liturgických predmetov a ikon.

Pri retrospektíve vidíme, že samoderžavie vznikalo postupnými krokmi, pričom najpomalšie sa získavala autonómia v cirkevno-administratívnej sfére. Hoci už Ivan Hrozný začal používať titul cár, až metropolita Jób dostal titul patriarchu (1589-1605). Pričinil sa o to Boris Godunov, v tom čase ešte regent – a Konštantinopol patriarchovo menovanie potvrdil.

Opísaný proces trval poldruha storočia. V jeho závere nastupuje na trón Boris Godunov (1598-1605), prirodzene s podporou vďačnej cirkevnej hierarchie, predovšetkým prvého ruského patriarchu Jóba!

Vymedzenie diaspory

Medzičasom sa však na území Ukrajiny a v Litve – podobne ako na východe Uhorského/ Poľského kráľovstva (Ruténia) – ujali myšlienky Florentskej únie. V tomto období (150 rokov po akte zjednotenia) ešte žila nádej, že Florentská únia sa postupne presadí aj v Rusku.

Cirkevno-právna zvrchovanosť Moskvy, nový patriarchát však znamenal koniec takejto perspektívy, a navyše, dalo sa predvídať, že Moskva si bude robiť nárok na cirkevnú správu území, ktoré dovtedy podliehali Konštantinopolu. Obavy musel mať predovšetkým Kyjevský metropolita, veď pre Moskvu bolo nepredstaviteľné, aby nechala starobylé centrum ríše spravovať niekomu inému.

Reakciou na ustanovenie Moskovského patriarchátu (1589) sa stali lokálne únie s Rímom, teda prechod území spod konštantinopolskej cirkevnej jurisdikcie pod rím-

sku. Prvá z týchto únií je Brest-litovská (1595). Oba dejinné pohyby – vznik Moskovského patriarchátu a Brest-litovská únia – vzájomne súvisia. No ak sú zákonité, aký priestor v dejinách zostáva pre jednotlivca?

Akú šancu má muž, ktorý prichádza zvrátiť chod dejín? Navyše, samozvanec prichádza neskoro, po vymedzení uniatskej diaspory v Breste... Ibaže, jeho individuálny skutok by nebol možný bez predošlej regicídy. Samozvanec tvrdí, že je cárovičom, ktorý prežil Borisove úklady. S rovesníkom dávno oplakaného cároviča (zabitého roku 1591) akoby vstali z hrobu aj pochované nádeje. Píše sa rok 1605, 13. apríla zomiera Boris Godunov a 20. júna je Dimitrij už v Moskve...

Tam ho čaká patriarcha Jób. Ale Jób je skompromitovaný úzkou spoluprácou s Borisom Godunovom a tak ho Dimitrij zamení Ignácom – rizaňským biskupom gréckeho pôvodu. Pristavme sa pri tomto detaile: Rus Jób nadväzuje na líniu, ktorá Florentskú úniu považovala za zradu pravej viery. Ako Grék je Ignác v tejto záležitosti určite informovanejší, a zároveň menej konfrontačný. Dimitrij si teda vyberá ekumenicky orientovaného Byzantínca, ale nie latiníka!¹⁶

Analýza Puškinovej drámy

Pozrime sa na Puškinovu drámu, ktorej scénosled dodržiava historickú chronológiu. Tam, kde sa to ukáže možné, preberieme drámu s dôrazom na jej odlišnosti od Karamzina.

O súvislosti medzi smrťou maloletého cároviča a Borisom sa v dráme (na rozdiel od opery) vie od samého začiatku. Veď už v prvej scéne – dialógu bojarov – zaznie:

„Ak by sa Boris nepodvolil,
cárovič Dimitrij mrel nadarmo.“

V scéne na Červenom námestí ľud vyjadruje bezmocnosť, no počína si veľmi striedmo, iniciátorom Borisovej intronizácie sú cirkevní hodnostári – diak dумы¹⁷ Ščelkalov a patriarcha.

No scéna na Devičiom poli neukazuje, že by duchovenstvo naozaj získalo ľud pre svoj zámer – práve pre obraz ľudu v stave dezilúzie sa scéna vypúšťala v prvom vydaní hry. V otázke, kto je aktérom Borisovej intronizácie, sa Puškin zhoduje s Karamzinom.¹⁸

¹⁶ Po smrti Dimitrija cár Šujskij zosadí patriarchu Ignáca a zamení ho Hermogenom – ďalší fakt, ktorý dokazuje závislosť duchovnej moci od svetskej.

¹⁷ Diak, či pisár dумы je v Jesenskej preklade sekretár. Hoci Ščelkalov plnil úlohu tajomníka, sekularizovaný preklad hodnosti zavádza. Karamzin hovorí o výnimočnom ume starca Andreja Ščelkalova, a to v súvislosti s jeho rozhovormi s gréckymi metropolitmi. (In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženiye carstvovanija Fiodora Ioanoviča. Gody 1587-1592*. Tom 10. Glava II., s. 22.)

Bez vedomia o jeho cirkevnej hodnosti by sme mali skôr tendenciu radiť ho k bojarom, a rozvinutie tejto postavy u Musorgského by bolo už úplne nepochopiteľné, keďže skladateľ do nej a Pimena zahrnul to, čo potreboval z patriarchu, ktorého rolu vypustil. V opere by nám tak z pravoslávneho kléru (vypustení sú opäť i zlý mních) zostal len Pimen, ktorý národ určite nenabádal k voľbe Borisa. Kto by potom čelil jezuitom a Rangonimu?

¹⁸ „Patriarcha hovoril v mene vlasti... Jób povedal: „Rusko bez cára žiali, a netrpezlivo ho čaká od múdroti snemu. Vy kňazi, archimandriti, igumeni, vy bojari, dvorania, vládni šafári (prikaz), bojarské deti a všetok ľud moskovský a ruský! Poradte nám, koho si zvolíte za panovníka. My, svedkovia smrti cára a veľkokniežaťa Fiodora Ioanoviča, si myslíme, že netreba hľadať iného ako Borisa Fiodoroviča.“ ... Ozvali sa výkriky: „Nech žije náš panovník Boris Fiodorovič!“ A patriarcha sa obrátil k snemu: „Hlas ľudu je hlas

Básnik v úvode drámy nedáva priestor rozvinutiu diváckych sympatií k Borisovi. Puškin má na pamäti Karamzinov opis pokryteckej predvolebnej kampane Godunova, ktorý v roli regenta už trinásť rokov zvrchovane vládol namiesto svojho švagra.¹⁹

Až neskôr – bez toho, aby zatemňoval situáciu, Boris obmäkčí publikum. Stane sa tak v scéne prísahy bojarov – na pozadí ich intrigánstva cár vyznie ako postava s bohatou dušou.

Ale nasledujúca scéna v Čudovom kláštore nám nedovolí uniesť sa sympatiou, a prenáša ju na Pimena²⁰, hlas dejinnej pravdy:

„Cárovraha sme cárom spravili!“

Novic Grigorij jeho rečou nie je prekvapený, už dávno sa chcel opýtať na podrobnosti vraždy. Táto scéna je bezprostrednou nesúhlasnou reakciou Pimena na akt Borisovej intronizácie a znakom rôznych postojov vo vnútri ruskej cirkvi.

Za ňou sa pôvodne radila scéna *V kláštornom nádvorí (Ograda monastyrskaja)*, v ktorej starší mních navádzal Grigorija na útek a samozvanectvo. Scéna sama o sebe nepredstavuje ťažkú stratu pre divadlo, no mala svoj význam v rámci kompozičných symetrií²¹, čiže je dôležitá pre interpretáciu autorského zámeru. Prináša motív, ktorý symetricky vyvažuje navádzanie Dimitrija Poliakmi a tak svedčí jednak o autorovej nestrannosti ako i o prodimitriovskom prúde v ruskej cirkvi.²²

Potom sa odohrá rozhovor patriarchu s opátom, nezaujímavý pre operu, ale dôležitý pre opis zbehnutého novica Grigorija Otrepieva:

„bol učený (gramoten), poznal letopisy, skladal kánony svätým...“

boží, buď vôľa Najvyššieho!“ ... Jób, arcibiskupi a biskupi sa medzi sebou tajne dohodli: „Ak sa nad nami Boris Fiodorovič zmlúje, snímeme z neho prísahu, že nebude ruským cárom. Ak sa nezmlúje, vylúčime ho z cirkvi, v kláštore zložíme zo seba hodnosti, kríže a panagie, odložíme zázračné ikony, zakážeme obrady a spev vo svätých chrámoch, ľud vydáme napospas beznádeji a cárstvo zmaru, máteži a krvipreliatiu – a nech sa vinník tohto strašného zla v súdny deň zodpovedá pred Bohom!“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Fiodora Ioannoviča. Gody 1591-1598*. Tom 10. Glava III., s. 40-1.

¹⁹ „Tak sa splnilo pranie bažiacieho po moci!... Ale on sa vedel pretvarovať: nepozabudol sa v radošti srdca – a sedem rokov potom ako smelo vnoril vražedný nôž do hrtanu sv. chlapca Dimitrija, aby uchvátil korunu, s hrôzou ju odvrhol, keď mu ju slávnostne a jednomyseľne predložilo duchovenstvo, rada a celý národ: prisahal, že ako verný poddaný nikdy netúžil po cárskej moci... hovoril, že je veľa kniežat a bojarov prevyšujúcich ho významným rodom a schopnosťami... Na túto dávno pripravenú reč patriarcha odvetil takou istou... uvádzal historické príklady a obviňoval Godunova v neopodstatnenej skromnosti, ba i v neposlušnosti Božej vôli, ktorá je taká zjavná vo vôli ľudu.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Fiodora Ioannoviča. Gody 1591-1598*. Tom 10. Glava III., s. 40.

²⁰ Predobrazom postavy Pimena môže byť len Grigorijov rodný ded Zamjatňa-Otrepiev, s ktorým mladý mních zdieľal celú, ďalší Haličan v Čudovskom kláštore... (pozri pozn. 24). Puškin si dal záležať na tom, aby názorový oponent vládnuccich kruhov, ktorý sa však staral len o historickú pravdu, zostal čistý vo vzťahu k samozvanecovej politickej iniciatíve. Urobil to tak, že navádzanie Grigorija, aby deklaroval nárok na cársky trón, presunul na postavu staršieho zlého mnícha (problematizovaná scéna *Ograda monastyrskaja*).

²¹ Nie náhodou z 2. verzie hry okrem dialógu Dimitrija so zlým mníchom vypadol aj dialóg Maríny s komornou Ruzjou, ktorá lichôtkami prebúdzala Maríninu ctibažnosť. Puškin v oboch prípadoch poľudšťoval motivácie postáv mladých ľudí tým, že prvotné pokušenie panovať umiestnil mimo nich. Vypustenie scény *Zámok vojvodu Mniška v Sambore* (ako architektonickej analógie scény *Ograda monastyrskaja*) z dôvodov zachovania symetrickej kompozície celku preto svedčí o účasti autora vo finálnej redakcii drámy.

²² Pri vypúšťaní tejto scény sa argumentuje jej nescénickosťou. V tejto súvislosti je zaujímavé že v inscenácii, ktorú režisér Vsevolod Mejercholď pripravoval v roku 1937 k storočnici Puškinovej smrti, scénu neplánoval vypustiť: „podľa Mejercholďovho zámeru mala prebiehať v Grigorijovom sne“. In. FOMICHEV, Sergej A. *Boris Godunov kak teatraľnyj spektakl*. Fundamentaľnaja elektronnaia biblioteka. Russkaja literatura i folklor, s. 105. [http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/ist/istf-097-.htm]

Zaujímavá je patriarchova reakcia:

„A takýto sú tí učení (gramoteji)!“

Obaja sa zhodnú, že Grigorijovo rozhodnutie pokúšať sa o trón je herézou, v čom vidno byzantské poňatie posvätnosti osoby cisára ako ochrancu ortodoxie (defensor fidei).

Nasledujúca scéna však vrhá situáciu do iného svetla: citovaný dialóg vystriedajú repliky stolníkov, z ktorých sa dozvedáme, že Boris trávi čas s hádačmi a čarodejmi – je teda poverčivý.

A vzápätí opäť zmena – cár neverí ničomu, a ako prezradí jeho monológ, veštbý ho neuspokojujú. V hĺbke svetobôľu hovorí:

„dav môže milovať iba mŕtvych“.

Bolí ho, že ľud mu pripisuje vinu za svoje nešťastia. Ironicky sa sebaobviňuje, vyratúva lživé obvinenia, vznášané proti nemu – len o jednom, o tom skutočnom, mlčí. Chváli pokoj, ktorý sa rodí z čistého svedomia, ale pred vlastným svedomím sa bráni:

„ale ak sa v ňom jediná škvrna,
jediná – náhodou – vyskytla...“²³

V krčme na litovskej hranici Grigorij zakúša, že byť gramotný je nebezpečné. Scéna je čistou básnickou invenciou, autenticitu jej dodávajú presné historické detaily.²⁴

Ďalšia situácia nás vracia do Moskvy. V dome Šujského po modlitbe za cára prichádza rad na klebety a intrigy proti nemu. Komentujú sa chýry o tom, že sa objavil cárovič.

„Vraj je bystrý, príjemný, múdry,
všetkým sa páči. Tých, ktorí utiekli
z Moskvy si získal. Zajedno s ním sú
latinskí pátri. Kráľ ho má v priazni.“

Puškin vkladá správu do úst svojmu menovcovi, ktorý ju dostal od rovnomenného príbuzného z Krakova:

²³ „Slučajnoje pjatno, náhodná škvrna – len jedného zabil a snov s krvavými chlapčekom je veľa – aké nespravodlivé!“ – takto na Pskovskom festivale vysmieval sebaľútosť Godunova Vladimir Recepter, ktorý dobre pozná Karamzina a tak vie, že vraždu cároviča sprevádzali stovky popráv, represálie, spustošenie a vysídlenie mesta Uglič, kde svedkovia zločinu nechceli mlčať.

²⁴ Hľa, čo píše Karamzin: „Jurij Otrepiev, biedny bojarský syn streleckého stotníka z Haliča, ktorého v Moskve zabil opitý Litovec, slúžil v dome Romanovcov a u kniežata Borisa Čerkaského, žil v cele u deda Zamjatiňu-Otrepieva v Čudovskom kláštore... žartoval na tému svojho cárstva, a tak ho chceli vyslať do kláštorov v pustatinách, lenže vo februári 1602 mu dali možnosť zachrániť sa útekem spolu s ďalšími dvoma... Nezamýšľali hnať sa za ním a neinformovali cára o zbehnutí, ktoré malo také vážne následky.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istoriija gosudarstva Rossijskogo. Prodolženije carstvovanija Borisova. Gody 1600- 1605*. Tom 11. Glava II., s. 23.

Pri opise umožneného zbehnutia Otrepieva nevdojak pomyslíme na zbehnutie metropolitu Izidora z toho istého Čudovského kláštora, kam ho dal zatvoriť Vasilij Temný pár dní po vyhlásení Florentskej únie v kremlskom Uspenskom chráme roku 1441. Priestor si pamätá... Izidorova niekoľkomesačná prítomnosť medzi čudovskými mníchmi v moskovskom Kremli mala veľmi pravdepodobne za následok ich lepšie oboznámenie sa s charakterom a poslaním Florentskej únie, čo viedlo k umierneným postojom voči jej stúpencom.

Puškin: „Dimitrij žije...

Šujskij: ...nie je možné

Puškin: ...veď ho sám Puškin videl.“²⁵

V cárskych komnatách vidíme Godunova s deťmi, ale aj sluhov donášajúcich na pánov – cítiť za tým celý systém. Boris sa bojí, veď trinásť rokov noc čo noc vídal zabité dieťa, ale Istivosť ho neopúšťa. Najskôr sa pokúša zatiahnuť Šujského do rúhavého smiechu nad mŕtvymi, čo vstávajú z hrobu, ale keď neuspje, žiada ho o potvrdenie cárovičovej smrti:

„...Počúvaj, knieža Vasil,
keď som zistil, že toho chlapca,
že ten chlapec akosi prišiel o život...“

Borisove slová sú poburujúce a nalaďujú nás v jeho neprospech... a to znamená v prospech Dimitrija. No azda by nás Puškin nenalaďoval k sympatii so samozvancom práve vo chvíli, keď sa ten chystá dopustiť zrady!

Dimitrij totiž v ďalšej scéne v Krakove sľubuje, že „severná cirkev“ a jeho národ uznajú Petrovho námestníka – formulácie tejto scény sú výsledkom druhej redakcie diela a sú tým miestom hry, ktoré najviac zvädza k simplifikácii.²⁶ Na tomto mieste musíme doložiť, že uznanie Petra neznamená prestup ku katolicizmu, ako sa zjednodušene vykladá – stačí, že Dimitrij uzná platnosť rímskeho učenia v duchu Florentskej únie: čiže zachová si identitu príslušnosti k byzantskej obradovej tradícii, no západných kresťanov nebude považovať za schizmatikov, lež za bratov vo viere. Dimitrij je samozvanec, ale má teologické vzdelanie. Tejto veci rozumie lepšie ako ktorýkoľvek panovník. V rozhovore s jezuitom argumentuje znalosťou ruskej mentality, ktorá je podľa neho prostá prepiatosť, to znamená aj vlašná k zdedenému sporu Byzancie a Ríma. Tvrdí, že národ bude ako vždy nasledovať svojho panovníka!

Páter Czernikowski²⁷ Dimitrija nabáda dočasne utajiť zámery. Dimitrij prejaví znalosť ľudí, dejín, latinčiny – od neho vychádzajú všetky vektory pohybu, no kontrastne k tomu v ďalšom výstupe, v Samborskom zámku prejaví bezmocnosť zaľúbenca. Chce byť pred svojou milou čistý a sám sebou, no Marína nestojí o jeho priznanie. Tak ako poľskí šľachtici, kráľ a bojari – nik nestojí o pravdu o Dimitriovi. Preto je to dráma bez lásky, iba Dimitrij je zaľúbený a už tento fakt z neho robí sympatickú postavu,

²⁵ Z kontextu je jasné, že Puškinov menovec, ktorý prirovnáva Godunova k Ivanovi Hroznému, je za Dimitrija. Možnože básnik niekedy skryl vlastné slová za postavu svojho historického menovca, hoci k nej nie je nekritický. Na pskovskom festivale viac ráz zaznela myšlienka, že Puškin rozmýšľa o sebe cez postavu samozvanca, v Recepterovej inscenácii však básnik Puškin hovoril aj ústami svojho predka. Javisková interpretácia teda prinášala niečo ako v Puškinovom rode tradovaný postoj opierajúci sa o provokatívnu repliku cára Godunova, ktorú bolo možné vykladať aj aktualizácie: „Protivný je mi rebelský rod Puškinov!“

²⁶ Toho, kto by z jeho výroku usudzoval nie na zmier v duchu Florentskej únie, ale na priamu poslušnosť Rímu v duchu lokálnych únií – a teda chápal by vzťah jezuitu Czernikowského a Dimitrija ako úplne priamočiary berúc slová z ich rozhovoru doslovne – upozorňujem na slová Dimitrija po stretnutí s Marínou, kde chytračenie treba chápať – už aj vzhľadom na paralelizmus s predošlým veršom – vo význame zápasu s protivníkom: „Jahšie mi je bojovať s Godunovom, / či chytračiť s dvorným jezuitom...“ In. PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov. Jevgenij Onegin – Dramatičeskije proizvedenija. Polnoje sobranije sočinienij v 10 tomach*. Tom V. Moskva : Izdatelstvo akademij nauk, 1958, s. 286.

²⁷ Zaujímavé je, že pred priezviskom Černikovskij v azbuke stojí pater v latinke, otázka pre puškinológov, ktorí pracujú priamo s básnikovými rukopismi.

veď vo vyznaní lásky opovrhne slávou a mocou. Nezdá sa, že jeho vzťah s Marínou má budúcnosť, no stretnutie posilní Dimitriovo odhodlanie k boju. Na poľsko-litovskej hranici však cíti zármutok nad krviprelieváním.

Vzápätí nám dramatik opäť ukáže Kremel', kde Boris dáva pokyny na boj proti samozvancovi a patriarcha Jób rozpovie príbeh o zázraku²⁸, no navyše prichádza s radou preniesť sväté ostatky cároviča do Kremel'skej nekropoly. Šujskij oprávne namieta:

„nech národ nepovie, že z posvätna
bezbožne kujeme zbraň pre svetský cieľ...“

V nevydanom predsluve k hre Puškin píše: „Gribojedov a critique le personnage de Job, le patriarche, il est vrai, était un homme de beaucoup d'esprit, j'en ai fait un sot par distraction.“²⁹

Takúto roztržitosť ťažko brať doslovne, azda skôr možno povedať, že Puškin postúpil milosrdne. Veď čo bola druhá možnosť? Pracovať s predpokladom, že Jób vedel o Borisovom zločine, ale mlčal o ňom a kryl ho...³⁰ Nezabúdajme, že Puškin tragédiu písal vo vyhnanstve, kde sa ocitol potrestaný za „dve stročky (riadky) ne religioznyje“.³¹

Na spomínanú roztržitosť sa podľa mňa vzťahuje list Viazemskému, v ktorom Puškin píše: „Tragédia bola písaná v dobrom, no nepodarilo sa mi skryť všetky uši pod bláznovu čapicu. Trčia!“³²

Pripomeňme si argument, pre ktorý tragédia – napriek tomu, že sa o vládnucim rode Romanovcov vyjadruje s rešpektom a nádejou – neprešla cárskou cenzúrou: „Uvedenie hry neprichádza do úvahy, lebo u nás patriarchov a mníchov na javisku nikdy neukazujeme.“³³

Ale vráťme sa k dráme.

V scéne na rovine pri Novgorode zaujme jazyková hra:

„Quoi? Quoi?“ – „kvá kvá, tebe žaba zámorská sa to kváka na ruského cároviča, ale my sme pravoslávni.“³⁴

²⁸ „Pimenovo rozprávanie o zázraku pri smrti cára Fiodora je spracované podľa životopisu svätého cára, ktorý napísal patriarcha Jov,“ čo znamená, že Puškin sa opiera o výstavbu charakterov o pramene doby, ktorou sa zaoberal. (Ruská transkripcia patriarchovho mena svedčí o tom, že Zora Jesenská neprekladala s drámou súvisiaci materiál z francúzskeho Puškinovho originálu.) In. PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov a iné dramatické diela*. Bratislava : SVKL, 1959, s. 281.

²⁹ „Patriarcha bol v skutočnosti inteligentný muž a ja som z neho – z roztržitosti – urobil hlupáka...“ In. PUŠKIN, Alexander S. Nabroski predislavja k Borisu Godunovu. In. *Kritika i publicistika. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. VII. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s. 163.

³⁰ Hľa, čo píše Karamzin: „Boris si netrúfal ísť v ústrety Dimitriovmu tieňu... do roku 1604 nikto v Rusku nepochyboval o vražde Dimitrija... Sám Boris oslabil pravdivé svedectvo tým, že popravil hlavných svedkov Dimitriovej smrti a lživými dôkazmi zahmlil jej strašné okolnosti. Mnohí v Ugliči a Pelyme ešte poznali pravdu, ale v srdciach mali nenávisť k tyranovi.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodolženije carstvovanija Borisova. Gody 1600- 1605*. Tom 11. Glava II., s. 28.

³¹ Pismo P. A. Pletnevu, ne pozdneje 25 janvarja 1826 g. In. PUŠKIN, Alexander S.. *Pisma. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. X. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s. 197.

³² Pismo P. A. Vjazemskomu, okolo 7 nojabrja 1825 g. In. PUŠKIN, Alexander S. *Pisma. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. X. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s.189.

³³ PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov a iné dramatické diela*. Bratislava : SVKL, 1959, s. 275.

³⁴ Analógiu takejto jazykovej situácie v Musorgského librete je ľudová reflexia cudzej hudobnej tradície: keď procesiu spievajúcu „Domine, salvum faec regem dimitrium moscoviae“ komentujú slovami: „Slovno, vólki pojút – vlci zavijajú“. V Puškinovom texte však nenájdeme jediné slovo latinského obradu, a teda ani jazykovú oporu pre proces latinizácie! Po latinsky píše len pochlebovač – básnik, túžiaci byť dvorným. Latinka a švabach sa v hre vyskytujú len ako charakteristika vtedajšej cudzineckej légie – žoldnierov.

Fragmenty cudzích rečí žoldnierskej časti samozvancovho vojska sa tu prezentujú nie vo vzťahu k ruštine, ale k pravoslávniu. Toto miešanie pojmov dokonale vystihuje nakoľko v ruskom ľudovom poňatí splývala národnosť s vierovyznaním, či presnejšie obradovou príslušnosťou.

Ľud neprijíma cudzincov, no je lojálny k ruskému cárovičovi, ktorý vífazi, ale šetri ruskú krv. Preto na námestí pred chrámom komentuje hlúčik anatómu:

„Nech si preklínajú. Otrepiev s cárovičom nemá nič.“

A keď cárovičovi Dimitrijovi spievajú odpočinutie večné, komentár znie:

„Živému! Bezbožníci.“

V tejto prodimitriovskej atmosfére sa odohrá rozhovor Borisa s jurodivým Nikolkom: aj on vie o Borisovej vražde, ibaže jediný o nej aj hovorí.

V rozhovore samozvanca so zajatcom sa dozvieme, že mlčanie spôsobujú tresty: dakomu jazyk odrežú, dakomu zotnú hlavu, na dennom poriadku sú popravy, žaláre sú plné, a kde sa zídu traja ľudia, už sa objaví i špiceľ... Dimitrij si aj so zajatcom počína láskavo a v jeho okolí vládne veselosť. Po bitke ľutuje zabitého koňa no, hoci ju prehral, môže pokojne spávať. Scéna má budovať kontrast medzi Borisom a Dimitrijom.

A tak ako sa v Dimitriovom tábore hovorí o Borisovi, na cárskom dvore sa vraví o úspechoch samozvanca. Basmanov si robí nádeje od Borisovej vlády, no vtom sa rozchýri, že Boris padol z trónu. Po dlhom cárskom monológovi adresovanom synovi vstúpi patriarcha so suitou. Prinášajú kutňu, lebo Boris chce zomrieť ako mních, a odiali to len preto, aby dosiahol, že prisahajú jeho synovi. Potom ako poprosí prítomných o odpustenie, nasleduje expresívna didaskalia:

„začína sa obrad ostrihania (postrizín) za mnícha. Odnášajú zamdleté ženy.“³⁵

V ďalšej scéne Basmanov pod vplyvom bojara Puškina zrádza prisahu Borisovmu synovi. Je si vedomý podlosti, no nahovára si: „No smrť, no moc, no utrpenie ľudu...“ Po zrade Basmanova dá bojarovi Puškinovi za pravdu aj ľud. Do prevolávaní na slávu Dimitriovi zaznie vážny tón: mužík z ambónu na Lobnom mieste vyzýva „zviazať Borisovo šteňa“, na čo mu dav odpovedá: „zviazať a utopiť!“

Niekoľko bojarov zakrátko uskutoční vraždu a potom pred národom vyhlásia, že Fiodor Borisovič a jeho matka Mária sa otrávil. V tej chvíli nastáva nemá hrôza vytriezvenia. Ľud si uvedomí ako rýchlo sa jeho odsudzujúce slovo stalo skutkom – cíti svoj podiel viny a uvedomuje svoju manipulovateľnosť.³⁶ Nereaguje na výzvu bojarov:

„Prečo mlčíte? Kričte: nech žije cár Dimitrij Ivanovič!“

³⁵ V čom je brutalita tejto situácie dala pochopiť dramaturgicky zaujímavá Recepterova inscenácia, ktorá didaskáliu rozvinula verbálne i v náznaku hereckého konania. Cár ide za mnícha na poslednú chvíľu, oblečenie a ostrihanie prebieha v rýchlym tempe, ktoré stupňuje drsnú skúšku poslušnosti. Igumen odhadzuje nožnice a vyzýva adepta: podaj nožnice. Zomierajúci sa tri razy plazí k nožniciam, bez ktorých sa obrad nedá dokončiť, pričom celý obrad je znak zrieknutia sa svetskej moci a prebieha v úzkosti akoby od neho záviselo božie odpustenie a večná spása.

³⁶ Ľud nikdy nie je homogénny, a ak aj má masové poryvy jednoty – väčšinou ide len o krátke okamihy, po ktorých prichádza rýchle vytriezvenie. Slávne mlčanie, záver druhej verzie drámy, pripomína ticho vinníkov z Karamzinovho komentáru k udalostiam po vražde maloletého cároviča Dimitrija: „No v mlčaní Dvora a Cirkvi bolo počuť reptanie ľudu, neoklamaneho Šujského vyšetrovaním, ani rozsudkom kňazov, ani bojarským súdom.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženije carstvovanija Fiodora Ioanoviča. Gody 1587-1592. Tom 10. Glava II.*, s. 26.

Tragizmus drámy je v smrti dieťaťa. Vražda Borisovho nástupcu Fiodora tvorí symetriu k zabitíu maloletého cároviča Dimitrija. V opakovaní motívu smrti dieťaťa sa realizuje obraz bezvýchodiskovosti, je to skutočnosť, ktorá vrhá tieň na budúcnosť. V tejto súvislosti treba zmieniť, že dráma sa odvíja od zločinu, vykonaného v minulosti, pri jej sledovaní teda chýba nádej, že by sa Boris ešte mohol vyhnúť zlu.

Záver hry: replika versus didaskalia

Čo sa týka verzií hry: prvá s názvom *Komedija o nastojaščeji bede Moskovskomu gosudarstvu, o care Borise i o Griške Otrepieve* (1825) bola ešte písaná s nádejou na javiskové uvedenie, kým cieľ druhej verzie s názvom *Boris Godunov* (1831) bol presadiť sa na začiatok aspoň v knižnej podobe. V duchu zmeny názvu druhá verzia zužovala zorné pole, čím zaostrovala na postavu Borisa a odkláňala sa od kronikárstva. Zvolanie „Nech žije cár Dimitrij Ivanovič!“ sa v nej dostalo do konfrontácie so zarazeným mlčaním, čím sa vlastne realizovala irónia scény, ktorú Puškin musel vypustiť (*Devičie pole*, kde je národ nútený plakať, no nevie to bez cibule).

Odsunutie motívu vynútenej radosti ľudu, ktorý o cárovi nemá ilúzie, sa v pôvodnej verzii vzťahovalo k Borisovi, v poslednej verzii však k nástupu samozvanca. Hlavná odlišnosť verzií je teda v zmenenej expozícii ľudu: v prvej verzii hry ľud prechádza od dezilúzie hraničiacej s cynizmom k záverečnej, hoci možno iluzórnej nádeji, kým v druhej je pohyb opačný – od nádeje ľud prichádza k dezilúzii.

Didaskalia „ľud v hrôze mlčí“ sa nevzťahuje priamo na Dimitrija, ale na skutočnosť, že ten, do koho ľud vložil nádej, sa stáva nástrojom temných síl, hračkou v rukách bojarov, ktorí sú predvojom samého ľudu. Ľud druhej verzie zažíva vytriezvenie, bolestné sebazakúšanie – čo násobí tragédiu hlavnej postavy. Hra končí na najvyššej note, v bode anagorizy a jej katarzný oblúk sa uzatvára až v srdci publika.

Obe redakcie hry možno vnímať aj ako textový korpus, v rámci ktorého básnik hľadal možné modely spracúvanej látky. Existencia variantov drámy prispieva k jej – i bez toho vysokej – interpretačnej ambivalentnosti.

Dráma vo svetle Puškinových úvah

Puškin sa v dráme *Boris Godunov* usiloval o objektívny prístup k dejinám. „Dramatický básnik má byť nestranný ako osud, neprikláňať sa na jednu stranu za cenu obetovania tej druhej... V tragédii nemá hovoriť on, ale ľudia minulých čias, ich rozum a ich predsudky. Autor postavy nemá ospravedlňovať a obviňovať, ani im nasepkávať. Jeho úlohou je vzkriesiť zašlý vek v celej jeho pravde.“³⁷

Ako teda zachytiť postoje a nepokoje autora, ako zistiť, čo ho viedlo k výberu konkrétnej historickej látky? Našťastie, Puškin hovorí aj toto: „Čo potrebuje dramatický autor? Filozofický názor, nestrannosť, štátnické idey hodné historika, jasnozrivosť, živú obraznosť, nijaké predsudky ani voči najmilovanejším myšlienkam. Slobodu.“³⁸

Čiže, hoci autor nedáva v hre priestor svojim predsudkom, jeho postavy – a na to sa pri analýze často zabúda – ich majú. Hoci sa tragédia pridrža historickej skutoč-

³⁷ PUŠKIN, Alexander S. O narodnoj drame i drame *Marfa Posadnica*. In. *Kritika i publicistika. Polnoje sobranije sočinienij v 10 tomach*. Tom. VII. Moskva : Izdatel'stvo akademij nauk, 1958, s. 218.

³⁸ PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov a iné dramatické diela*. Bratislava : SVKL, 1959, s. 10.

nosti, Puškin v súvislosti s ňou nehovorí o realizme: „Napísal som tragédiu a som s ňou veľmi spokojný. Ale mám strach pustiť ju do sveta, lebo u nás panuje nespokojný vkus, čo nestrpí naozajstný romantizmus.“³⁹ Avšak ako tu rozumieť termínu romantizmus, ak nie v kontexte Dimitriovskej vízie/utópie – teda ako odvodenému od romanesknej postavy samozvanca?

Básnik sa obáva, že predslov k tragédii – čiže jednoznačnejšia lineárna narácia – môže vyvolať škandál: „En écrivant ma *Godunov* j'ai réfléchi sur la tragédie, et si je me melais de faire une preface, je ferais du scandale!“⁴⁰ Formálne postupy, použité v hre, mohli vyústiť do neprijatia, nepochopenia. Škandál však nehrozí z hry, lež z predslovu k nej – argumentácia, ktorá vylučuje čisto estetické nedorozumenie. Ale prečo hrozí škandál?

Citovaný náčrt predslovu, vložený do formy listu neznámemu adresátovi, je datovaný 30. januára 1829. Vo vzduchu visí Varšavské povstanie a – v klíme, ktorá sa pod vplyvom udalostí odkláňa ešte aj od dejinnej narácie nedávno zosnulého Karamzina – Puškinova dráma stále čaká na vydanie. Prečo?

Lebo, hoci je Puškin obdivuhodne verný historickým faktom, či azda práve preto, zostáva subtilný, nuansuje. Bez explicitných nálepiek – pomocou konania postáv v dramatických situáciách – rozlišuje uniata a latínca. Puškin ukazuje, že samozvanec má podporu širokých ruských mäs, nespokojných so stavom vecí. Ich nespokojnosť však nemožno vnímať len v politickej redukcii. Eud vie, že Dimitrija zavraždili, a zároveň verí jeho príchodu! Tento kristologický moment Puškina odlišuje od dejinnej narácie, vidiacej v Dimitriovi len nástroj latinizačnej poľskej politiky.

Hoci ani Karamzin prvému samozvancovi neupiera ušľachtilý charakter a dobré vlastnosti, Puškin má k nemu zjavné sympatie: romaneskná vášnivá postava Dimitrija chce milovať a autor jej to dovoľí, lebo ho dojíma „cette générosité étourdie qui caractérisait cet aimable aventurier...“⁴¹

Puškin zdieľa s Dimirijom určitý opozičný sklon. Výrok „opozícia vyplývala z jeho psychickej štruktúry, ale umocňovali ju aj negatívne okolnosti sociálnej a politickej reality doby“⁴² však znie trochu tak, akoby Puškin nemal k opozícii dobré dôvody. Práve tie dôvody by sme nemali podceňovať. Génus s vynikajúcim európskym vzdelaním si musel klásť otázku, prečo žije v krajine napriek potenciálu zaostávajúcej za ostatnou Európou, odkiaľ sa v ruskom národe berie duch výlučnosti a izolacionizmu a čo ho stojí.

Avšak Puškin verí, že sa v tom skrýva nejaký dôvod, potenciál – ibaže tento cieľ nevidí v karamzinovskom pritakaní dejinnej narácie politickej myšlienke samoderžavia, ale mystickejšie – v uchovaní a rozvíjaní byzantského duchovného univerza pre ostatný svet.

³⁹ Pismo A. A. Bestuževu 30 nojabrja 1825 g. In. PUŠKIN, Alexander S. *Pisma. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. X. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s.192.

⁴⁰ PUŠKIN, Alexander S. Nabroski predislovija k *Borisu Godunovu*. In. *Kritika i publicistika. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. VII. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s. 163.

⁴¹ „Tahkomysel'ná veľkodušnosť, typická pre tohto sympatického dobrodruha.“ In. PUŠKIN, Alexander S. Nabroski predislovija k *Borisu Godunovu*. In. *Kritika i publicistika. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. VII. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s. 162.

⁴² PAŠTEKA, Július. Puškinove názory na dramatikú a divadlo. In. *Eseje o svetových dramatikoch*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 72.

Básnikovu predstavivosť lákala „une tragédie sans amour“⁴³ – tragédia bez lásky, historická dráma. To, čo si žiada erudíciu, interpretáciu. Čo ho na tom lákalo? Cez samozvanca (fantóm)⁴⁴ rozmýšľa Puškin o sebe. Ale čo znamená, že Puškin rozmýšľa cez Dimitrija o sebe? Aké otázky si kladie?

Podľa mňa stojí pred otázkou Florentskej únie, o ktorej sa tiež hovorilo ako o fantóme a bájom grécko-latinského kentaurovi...⁴⁵ Dimitrij, postava spred 200 rokov básnikovi otvára zaujímavé keby... Čo by sa stalo, keby bol vzťah Ruska k Západu býval menej konfrontačný? Prostredníctvom divadelnej hry Puškin ponúka otázku verejnosti. Je prirodzené, že otváranie problému, ktorý sa prezentoval ako vyriešený a preto odsunutý ad acta naráža na odpor. V tejto súvislosti je zaujímavý návrh cenzora, aby hru prepracoval na román – predsa len, román nie je divadlo, číta sa v intímite súkromného priestoru...

Vo svojej dráme Puškin môže sprítomniť minulé a stáť ešte pred živou dejinnou otázkou, ktorá v čase jeho života⁴⁶ (ako svedčí korešpondencia s Čaadajevom⁴⁷, ale aj blízkosť k Ukrajincomi Gogoľovi, umáranému podobnými otázkami) už zostarla o ďalšie stáročia hĺbenia priepasti, a tak najviac, o čo sa básnik mohol pokúsiť, bola dejinná re-VÍZIA...

Táto revízia sa odvíja z očistenia látky od interpretačných nánosov a komentárov, príznačných pre historickú naráciu. Puškinova dráma (nie náhodou jej autor v podnadpise určil aj žáner – historická kronika) predstavuje v dejinách drámy ojedinelý prístup k básnickému spracovaniu. Výsledkom je nasýtený polyfonický útvar a, ak postavy premietneme do plánu ideí, na povrch vystúpi aj ich metaforická hodnota.

Jurodivý a Pimen sa v tejto optike javia ako hlas pravdy a Puškinovu sympatiu pre nich ľahko pochopiť. No aký vzťah má básnik k zložitejším postavám? Borisa zobrazuje s cieľom vyvolať súcit a strach, Dimitrija so sympatiou, a čo sa týka Puški-

⁴³ PUŠKIN, Alexander S. Nabroski predislovia k *Borisu Godunovu*. In. *Kritika i publicistika. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. VII. Moskva : Izdatelstvo akademiji nauk, 1958, s. 160.

⁴⁴ Boris o samozvancovi – fantóme uvažuje takto: „Kto ide na mňa? Prázdne meno, tieň.“ In. PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov. Jevgenij Onegin – Dramatičeskije proizvedenija. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom V. Moskva : Izdatelstvo akademiji nauk, 1958, s. 268.

⁴⁵ Obraz kentaúra sa zrodil z odmietania obradovej plurality ako mýtu, utópie. Na latinskej i gréckej strane boli zotrvačné skupiny, cieľom ktorých presadiť svoje učenie potlačením druhej strany – tieto neuspokojovali zistenie, že učenie oboch strán je pravdivé.

⁴⁶ Z datovania listu Čaadajevovi vidno, že Puškin ho napísal len pár mesiacov pred smrťou – pre túto skutočnosť postava v Tarkovského *Zrkadle* – v slávnej situácii s miznúcim kruhom po čajovej šálke – cituje list ako by to bol básnikov závet. Čaadajev bol jeden z blízkych, ktorým desať rokov predtým Puškin nahlas prečítal svoju drámu. Hoci v citovanom liste rešpektuje priateľovu konverziu na katolicizmus, vyčíta mu jej ahistorickosť. Ako básnik cíti nutnosť zostať so svojim národom. V tejto chvíli prichádza na rozum achmatovovské:

„I ne pod čužim nebosvodom,
ne pod zaščitoj čuždých kryl,
ja byla togda s mojim narodom,
gde moj narod k neščastiju byl.“

Keďže už ani v Dimitriových časoch nebola možná asimilácia byzantského sveta s latinstvom – a tým menej reálna bola v Puškinovej dobe, 400 rokov po Florentskej únii – musia sa nájsť iné spôsoby integrácie, aby sa to, čo sa pestovalo a chránilo v oddelení, nestratilo. Pri hľadaní nového spôsobu sa však istotne treba oprieť o poznanie dejín. Nie náhodou sa v Puškinovom pokolení rodí slavianofílske hnutie.

⁴⁷ Písmo P. J. Čaadajevu 19. októbra 1836 g. In. PUŠKIN, Alexander S. *Pisma. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. X. Moskva : Izdatelstvo akademiji nauk, 1958, s. 596-598.

novho menovca – básnik Puškin ho nemá rád, ale neraz súhlasí s jeho argumentmi.⁴⁸

Poľsko v hre zastupuje ctižiadostivá Marína, o ktorej Puškin píše, že je strašne poľská: „elle est horriblement polonaise“⁴⁹. Čo znamená toto horriblement? Marína je zmesou pýchy⁵⁰ a ctibažnosti, stelesňuje pocit nadradenosti a túžbu panovať. Postava na hranici psychologickkej pravdepodobnosti predstavuje tú radikálnu podobu poľskosti, ktorú by sme mohli charakterizovať výrazom „byť pápežskejší od pápeža“. Symetriu k nej vytvára uzurpátor trónu, polotatár Boris Godunov zastupujúci politickú tendenciu silného, v každom ohľade nezávislého Ruska.

Haličan Dimitrij stojí za Ruskom ako svojbytnou súčasťou bloku bratských kresťanských krajín schopných spojiť sa proti Osmanom – to všetko sa odvíja z uniatskej myšlienky. Nie je náhoda, že v Puškinovej hre je – v súlade s tým, čo píše Karamzin – Dimitrijom, ktorý z Poliakmi tiahne na Moskvu, muž pochádzajúci z Haliča. Zaujímavé je, že Klim uvažuje o Rusínovi.⁵¹

Nemožno Dimitrija považovať za vtelenie idey únie?⁵² No ktorej? Veď ešte aj vnútri uniatstva sú dve tendencie. Na rozdiel od misie talianskeho jezuitu Antonia Possevina, ktorá Ivanovi Hroznému v roku 1581 prinášala od pápeža kópie dekrétov Florentského koncilu a sprostredkovala mier s Litvou, jezuiti⁵³ v období zjavenia samozvanca a čase dimitriovských búrok sú už aktérmi Brest-Litovskej únie (1595), ktorá síce zachová byzantskú liturgiu, no prechodom spod Konštantinopolu pod Rím sa vychýľuje smerom na západ, čím sa zosilňuje vplyv latinského centra na byzantský svet⁵⁴.

Dimitrij (1605-6) sa chystá oslobodiť Konštantinopol, teda ešte stále žije veľkými ideálmi Florentskej únie, ktorá pretrváva v jeho rodnej Galícii (Halič) a medzi uhorskými uniatmi až do Užhorodskej únie (1646).

Na svoje zmiešané, čerstvo naverbované vojsko sa Puškinov Dimitrij obracia oslovením „deti Slovanov“, a z jeho konania je zrejmé, že prvým krokom k únii kresťanských národov má byť jej nastolenie medzi Slovanmi. Lenže Grigorij Otrepiev (alias Dimitrij) z Kláštora zázraku⁵⁵ hovorí aj:

⁴⁸ Striktne vzaté, v hre sú dvaja bojár s menom Puškin, moskovský Afanasij a krakovský Gavrila. Predstavujú však jeden ľudský typ a totožný politický názor.

⁴⁹ PUŠKIN, Alexander S. Nabroski predislovia k Borisu Godunovu. In. *Kritika i publicistika. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom. VII. Moskva : Izdatelstvo akademij nauk, 1958, s.161.

⁵⁰ Nie náhodou si ruština zachováva pre pýchu slovo z jej latinského označenia medzi siedmymi hlavnými hriechmi – „spes“.

⁵¹ KLIM, Viktor. *Demetrii material: Temné dni. Nehistorická kronika na tému zo Schillera*. Manheim – Kiev : 2003. Analýza nepublikovaného autorského rukopisu v štúdiu zadanej do tlače In. HLAVÁČOVÁ, Anna A. Dimitrij... ďalší. *Slovenské divadlo*, 60, 2012, č. 2, s. 126 – 141.

⁵² Prečo bolo samozvancov viac? Lebo bol priestor pre ideu. Na tomto základe puškinológ Sergej Fomičev na Pskovskom festivale povedal, že by prijal scénickú myšlienku viacerých samozvancov. Opieral sa o skutočnosť, že u Puškin na začiatku hry vystupuje Grigorij, a keď zbehne zo scény, vynorí sa postava Samozvanca. Hoci robíť premisu medzi oboma postavami je logické, Fomičev upozorňoval, že sa robieva s priveľkou samozrejmosťou.

⁵³ Až týchto jezuitov možno označovať prívlastkom poľskí.

⁵⁴ Znakom odlišného charakteru novej únie bol bozk pápežovej črievice, ktorému sa pred poldruha storočím byzantskí účastníci Florentskej únie tak vzpierali. Gesto bolo aj zvečnené „v medi vyrezali obraz Klimenta VIII. s Rusom padajúcim pred ním na tvár a latinský nápis: Ruthenis receptis...“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Sostojanije Rosii v konce XVI veka*. Tom 10. Glava IV., s. 50.

⁵⁵ čudo = zázrak, Čudov monastyr = kláštor zázraku

„pod klobukom, svoj zamysel otvažnyj
obdumal ja, gotovil miru čudo“

v mníšskych šatách, kul som svoj odvážny plán,
domýšľal ho, chystal som pre svet zázrak.⁵⁶

Pod zázrakom netreba rozumieť len „vzkriesenie“ zabitého cároviča, ale – hoci vízia oslobodenia Byzancie zostala v rovine zámeru – aj vzkriesenie zavrhnutej idey únie kresťanských národov. Je nanajvýš symbolické, že v poslednom obraze hry, kde sa stretáme s jeho postavou, Dimitrij pokojne spí po prehratej bitke.

Čitateľnosť Dimitriovej dejinnej pozície, pomer rétoriky a skutkov, však komplikujú krátkosť jeho panovania a predčasná násilná smrť. S Borisom Godunovom sa nikdy nestretnú, lebo ten zomiera skôr, než sa samozvanec zjaví v Moskve. V duchu vernosti historickým faktom⁵⁷ ani Puškin nezobrazuje priamu konfrontáciu oboch postáv, akoby sme mohli očakávať z prítomnosti ich mien v názve drámy, no realizuje svoj zámer – využíva ambivalenciu látky pre vytvorenie archetypálnej dvojice pozícií ruskej spoločnosti: národnú a univerzálne orientovanú.⁵⁸ Pri všetkej sugestivite dodržiava kritérium nestrannosti, a tak je hlavný význam jeho drámy v kvalite chvenia.

THOUGHTS ON THE POSSIBILITIES OF STAGING PUSHKIN'S HISTORICAL DRAMA BORIS GODUNOV

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

The aim of the present paper, written after the 19th Pushkin festival in Pskov, is to explore Pushkin's drama *Boris Godunov* that had – despite its importance and attractiveness for Slovak culture and history – never been staged. In order to understand this, we should have a closer look into the history.

The Council of Florence resulting in the *Union of Florence* (1439) is one of the crucial points of Slovak history – at those times the Upper Part of the Hungarian Kingdom. However, although the Hussite movement meant different things for 15th century Bohemia and for the Kingdom of Hungary engaged in a uniatist movement, the artificially forged historical narrative served the political idea of Czechoslovakism to the point of excluding any mention of both the Council and Union of Florence in general education.

⁵⁶ PUŠKIN, Alexander S. *Boris Godunov. Jevgenij Onegin – Dramatičeskije proizvedenija. Polnoje sobranije sočinenij v 10 tomach*. Tom V. Moskva : Izdatel'stvo akademiji nauk, 1958, s. 281.

⁵⁷ „Hovorila, že (Dimitrij) písal patriarchovi i samému cárovi: vinil Jóba zo zneužitia cirkevnej moci v prospech uchvatiteľa trónu, a Borisa s miernosťou presviedčal opustiť trón, uchýliť sa v kláštore a žiť pre spásu duše, sľubujúc mu svoju cársku milosť.“ In. KARAMZIN, Nikolaj. *Istorija gosudarstva Rossijskogo. Prodlženie carstvovanija Borisova. Gody 1600-1605*. Tom II. Glava II., s. 32.

⁵⁸ Potvrďzuje tak, že nie je len analógiou Karamzina – ruským národným básnikom. Jeho formát presahuje takto vymedzené hranice, a ak sa aj vzdáme vo sfére svetovej literatúry už problematickej, a v podstate zbytočnej hierarchizácie, Puškin je stále najväčší básnik nás – Slovanov.

In 1951, the Greek Catholic Church, the keeper of the unionist idea, had been abolished and her bishops became martyrs of their faith. Only in 1968 did the Greek Catholic Church get a legal status again. Then the Soviet occupation following the Prague spring limited the process of growing self-consciousness to the freedom of cult, henceforth assuring that it will not contaminate the historical education.

The author tries to prove her statement by analyzing Pushkin's play from the perspective of religious history. She shows that the problem is usually simplified to the struggle of latin/byzantine, resp. Polish/ Russian conflict, omitting other possibilities. In accordance with Pushkin's understanding of history, she sees the pretender Dmitri (Otrepiev) as a representative of the third – unionist – tendency. She also introduces a subtle distinction between the Florentine union (1439) and the following local unions to the subject matter. By founding the Moscow patriarchate (1589), Boris Godunov accomplished the process started by the refusal of the Union of Florence by Vasili II., the Blind. Reaction to it had been the local Brest-Litovsk Union (1595) changing Constantinople jurisdiction for that of Rome – thus, inevitably strengthening the latin cultural influence over the byzantine Christendom.

But Dmitri's uniatism is not purely defensive if we consider his plan to liberate the city of Constantinople. Dmitri (1605-6) with his native Galician folks and Hungarian uniats (including Rusyns and Lemkos) remote both to Moscow and Rome, were the last potential crusaders, while they were cherishing the Florentine union till the local Union of Uzhhorod (1646).

Classifying Dmitri's tragic position in history as both utopian and visionary, the author draws attention to the last image of Pushkin's drama where we encounter Dmitri quietly sleeping – and with him the idea of Florence...

Faithfull to history, Pushkin never directly confronts the antagonist heroes of his play Boris and Dmitri, as we could expect from the title of drama, but he weights their positions employing an extremely radical symmetry of situations to express the archetypal positions of Russian society: nationalist and universalist. Drama is composed of suggestive scenes but at the same time, in its composition remains impartial and so its significance lay in the vibration of the question posed.

Consequently, Pushkin's compassion for Godunov's tragic death, yet at the same time overt sympathy to Dmitri, had not been staged for reasons of ideology and the lack of general historical knowledge, respectively.

Keywords: Pushkin, Godunov, Dmitri, Union of Florence, Brest-Litovsk Union, Union of Uzhhorod

KRÁTKY EXURZ DO PROBLEMATIKY IMAGINATÍVNOSTI SLOVENSKEHO OPERNEHO DIVADLA

(Využívanie svetlenej a filmovej techniky v slovenských operných inscenáciách)

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

„Dobré divadlo opäť mocne priťahuje. Ještě se stane, že lečjaké to *Jedenácté přikázání* nebo jiná „atrakce“ pokazí, co buduje fronta dobrého, politického a přece i lidsky poutavého divadla. Ale těch nových, dobrých, přitažlivých představení je přece jen dnes již tolik, že s nimi se učí i obecnstvo bezpečně rozeznávat hodnotu skutečnou od vnějších efektů a lákadel.“¹ Týmito slovy „privítala“ dobová kritika *Jedenácté přikázání aneb Velectěný pane Urban* (Divadlo státního filmu Praha 1950) v režii Alfréda Radoka, ktorý do inscenácie veselohry Františka Ferdinanda Šamberka revolučným spôsobom implantoval filmovú technológiu. Film nedotváral prostredie a náladu, premietaný obraz nebol symbolom ani súčasťou dekorácie, ale aktívnym činiteľom hry, s ktorým herec nadväzoval priamy kontakt.² Napriek neprajnému oficiálnemu hodnoteniu sa *Jedenácté přikázání* stretlo s obrovským záujmom a priazňou publika – táto i ďalšie inscenácie „formalistu“ Alfréda Radoka svojou hravosťou, fantazijnosťou, nápaditosťou a interaktívnosťou vytvárali maličké ostrovy pre mentálne úniky od oficiálnej ideologickej línie.

Podobne aj pre slovenské operné divadlo znamenala prvá polovica päťdesiatych rokov minulého storočia čas direktívneho preferovania opisného realizmu, ktorý vo svojej podstate upieral priestor divákovej fantázii. Prvé lúče divadelného osvetlenia sa prelínajú s lúčmi nádeje na mentálne uvoľnenie spoločnosti po poststalinskom XX. zjazde Komunistickej strany Sovietskeho zväzu. Slovenská opera sa postupne učila vnímať druhý plán predlôh, k slovu sa dostávali náznak, metafora, imaginácia. Ako účinné prostriedky k dosiahnutiu vizuálneho a emocionálneho účinku aj naše operné divadlo objavilo zdokonaľujúcu sa filmovú a svetelnú techniku (hoci v nie natoľko revolučnej forme, ako vyššie spomínaný Alfréd Radok).

* * *

Na začiatku tohto procesu v Opere SND stál brniansky režisér Miloš Wasserbauer³. Jeho pôsobenie (1953 – 1960) otvorilo novú éru silných režisérskych osobností. Režisér natrvalo prestal byť iba aranžérom predstavení, stal sa ich tvorcom. Akčným využívaním scénografie a otvorenosťou voči novým technickým vymoženostiam

¹ J. K. Důvěra v dobré divadlo. In *Lidové noviny*, 29.9.1950. Zdroj: HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok. Správa o jednom osudu* : Národní divadlo v Praze. Divadelný ústav. Praha 1994, s. 172.

² HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok. Správa o jednom osudu*. Praha : Národní divadlo, Divadelný ústav, 1994, s. 172.

³ Miloš Wasserbauer (1907 – 1970), český režisér a pedagóg. Začínal ako filmový režisér a kameraman, od roku 1937 sa venoval opernej réžii. Pôsobil v Zemskom divadle, v Českom ľudovom divadle v Brne, v Slovenskom národnom divadle, v Štátnom divadle v Brne. V rokoch 1957 – 1970 bol vedúcim Katedry opernej réžie a operného herectva na JAMU v Brne.

Wasserbauer účinne potieral klišéovú jednotvárnosť – typický znak predchádzajúceho obdobia „socialistického realizmu“. Scéna v jeho inscenáciách neslúžila len ako vhodnými kulisami zaplnený priestor pre odvíjanie deja, ale ako neoddeliteľná súčasť predstavenia; hrali nielen herci, ale aj kostýmy, kulisy, svetlá, výtvarné znaky.

V Smetanovom *Daliborovi* (SND 1957), jednom z inscenačných vrcholov päťdesiatych rokov, inscenátori po prvýkrát v histórii slovenského operného divadla siahli po technike filmovej projekcie. Významný scénotvorný, výrazový a výkladový prostriedok nastupujúcej etapy inscenačnej praxe tu ešte neslúžil ako dramatický činiteľ, použil sa vo forme diapozitívov. Za pozornosť však stojí skutočnosť, že sa tak stalo v čase bezprostredne predchádzajúcom historickému úspechu Radokovej/Svobodovej Laterny magiky⁴ na Svetovej výstave EXPO 1958 v Bruseli. V celkovej kompozícii *Dalibora* malo dôležité postavenie i svetlo: napríklad okno vo väzení vzniklo tieňom, ktorý vrhala na zem položená osvetlená kulisa; v závere svetelný park vytvoril na bielom pozadí žiaru glorioly. Wasserbauerov *Dalibor* znamenal pre slovenskú operu závažný posun k zjednodušovaniu vonkajších výrazových prostriedkov, i k spolupráci režijnej, výtvarnej a hudobnej zložky.

Za najhodnotnejšiu Wasserbarovu prácu v SND sa považuje inscenácia Janáčkovej *Líšky Bystroušky* (SND 1958). V lyrizujúcej režijnej koncepcii (netypickej pre Wasserbauerov rukopis) opäť zohrávala kľúčovú úlohu scénografia. Poeticky rozprávkovú scénu Františka Trösterera ozvlášťovala súhra nezvyklých pastelových farieb. Filmová projekcia, navodzujúca ilúziu ihličnatého lesa, i nápadité použitie svetiel podporovali divákovu fantáziu a plasticky dokreslovali atmosféru deja. Kritika sa nadchýnala: „Inscenácia oslňuje čarovnými svetelnými premenami... Zjasnené, sťahy čarom mesačného svitu utkané postavy vedie režisér proste, cudne, bez akéhokoľvek páťosu či sladkastej erotiky. Symbolická sila tohto básnického dotvorenia opery pozvnaša s obdivuhodným vzletom zo všednosti...“⁵

Slovenská premiéra diela súčasného českého skladateľa Jiřího Pauera *Zuzana Vojířová* (SND 1959) priniesla historickú novinku: po prvýkrát sa v nej uplatnil film ako neoddeliteľná súčasť javiskovej koncepcie. Wasserbauer zvolil vecný, historicky konkrétny prístup k dielu, prejavujúci sa kronikárskym rámcovaním jednotlivých obrazov: pred každým z nich projekcia na tylovom závесе v popredí javiska uviedla miesto deja, letopočet a výstižný citát z textu. Takýto filmový úvod vnášal do predstavenia logický i chronologický poriadok a akcentoval časový odstup od udalostí zobrazovaných v opere. Filmová projekcia pretkávala celú inscenáciu a v mnohých ohľadoch pomohla prekryť nedostatky dramaticky pomerne chudobného libreta a hudby. Kritika vysoko hodnotila použitie moderného technického výtvarného: „Opera *Zuzana Vojířová* v tomto predvedení dáva prísľub, že filmom i v budúcnosti možno úspešne riešiť výpravu oper. Statické pozadie možno oživiť, vniesť do deja a prostredia nový prvok dynamičnosti. Je to prvý priekopnícky krok, ktorý sa oddá s rozvahou a trpezlivosťou ďalej rozvíjať a zdokonaľovať.“⁶

⁴ V roku 1958 režisér Alfréd Radok a scénograf Josef Svoboda vytvorili pre československý pavilón na svetovej výstave EXPO v Bruseli predstavenie s názvom *Laterna magika*, integrujúce filmový obraz s výstupmi živých hercov a tanečníkov. Projekt mal obrovský medzinárodný úspech a technicko-poetické princípy laterny magiky sa stali silným inšpiračným zdrojom pre inscenátorov doma i v zahraničí.

⁵ TERRAYOVÁ, Jana M. Líška Bystrouška na bratislavskej scéne. In *Hudbní rozhledy*, 1958, č. 12.

⁶ SLOUKA, Tomáš. Původná česká opera na scéně SND. In *Předvoj*, 19. 11. 1959.

Nasledujúca Wasserbauerova inscenácia Korsakovovej opery-byliny *Sadko* (SND 1960) však upozornila na riziko nadužívania atraktívneho technického prostriedku. Režisér sa v duchu metódy laterny magiky pokúsil prelínaním autentického javiskového obrazu s projekciou preklenúť problém striedania reálneho deja a výjavov z rozprávkovvej morskej ríše. No kvantitatívne forsírovaný filmový obraz odsunul do pozadia vlastnú hereckú akciu, takže scény z podmorského kráľovstva vyzneli ako filmové pásma o živote v mori, len minimálne dokresľované javiskovou akciou. „Starooperná ilúzia sa nahrádza ilúziou iného druhu, trochu modernistickou. Mŕtva technika sa však len ťažko zžíva so živou hudbou. Hudba len- len že sa nestáva iba scénickým sprievodom nemého filmu, často bez dokonalého súladu.“⁷

Wasserbauerovo pôsobenie v Opere SND zavŕšila divadelne syta inscenácia Hindemithovho *Cardillac* (1964), ktorú realizoval už z pozície hosťujúceho režiséra. Vo vrcholnej scéne, duete *Cardillac* a opernej primadony, režisér uplatnil v bratislavskej opere dovtedy nepoužitý princíp divadla na divadle – dramatický výstup sa rozvíjal súbežne s búraním dekorácie technickým personálom. Vysoko štylizovanú, kubisticky riešenú otáčavú scénu Františka Trösterera ozvlášťovali priesvitné plochy diamantového brusu, schopné ďalších premien javiskového svetla.

* * *

V rovine využívania svetla ako scénotvorného prostriedku obohatila inscenačné poetiky slovenskej opery prvej polovice šesťdesiatych rokov implantácia prvkov bayreuthského svetelného divadla⁸ vo verdiovských inscenáciách režiséra Júliusa Gyermeke. V spolupráci so scénografom Pavlom M. Gáborom vytvárali sugestívne tvary, v ktorých na vyprázdnenej scéne vystupovali nadčasoví, univerzálni hrdinovia. Pomocou svetla riešili tiež dlhodobý problém opernej praxe, späť s kompozíciou masových scén: zbor na scénu nevchádzal, len vystupoval z tmy. V prvom verdiovskom projekte, *Trubadúrovi* (1963), Gábor použil dovtedy v opere SND nevidený postup – na javisko sa svietilo zozadu, spoza povytiahnutého horizontu rámcujúceho šikmý pôdorys scény. Výtvarná koncepcia nasledujúceho *Maškarného bálu* (1964) umne variovala riešenie z *Trubadúra*, svietenie navodzovalo pochmúrnu, tragédiu adekvátnu atmosféru.

Zapojenie dramatického svietenia a využívanie filmových projekcií – či už v zmysle scénotvornom alebo výkladovom – sa stalo kompaktnou súčasťou rukopisu Miroslava Fischera, jedného z profilujúcich operných režisérov šesťdesiatych až osemdesiatych rokov minulého storočia. Už v ranej inscenácii, v slovenskej premiére Debussyho opery *Pelléas a Mélisanda* (SND 1958), sa v spolupráci so scénografom Zbyňkom Kolářom odpútali od tradičnej ťažkej výpravnosti a prostredníctvom pohyblivého aparátu svetelného parku, éterickým svietením a sivo-modro-bielou farebnosťou dosiahli snovú, poetickú atmosféru.

⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Dobrý nápad – sporné prevedenie. In *Kultúrny život*, roč. 15, č. 44, s. 8, 29. 10. 1960.

⁸ Režisér a scénograf Wieland Wagner, považovaný za jedného zo zakladateľov tzv. režisérskeho divadla (Regietheater), v období svojej intendantúry Hudobných slávností v Bayreuthe (1951 – 1966) presadzoval koncept nového režisérskeho a scénografického štýlu Wagnerových oper, smerujúci od naturalistického inscenovania k symbolickosti a vizuálnej imaginatívnosti. Inklinácia k svetelným efektom ho viedla o.i. k využívaniu minimalistických kulís nasvecovaných zhora, prípadne zozadu.

Obdobie umeleckého zenitu Miroslava Fischera otvorila inscenácia *Gréckych pašii* Bohuslava Martinů (SND 1969), premiérovaná v priestorovom provizóriu Divadla Pavla Országha Hviezdoslava, kam sa operný súbor presunul v čase rekonštrukcie Historického budovy SND. Výtvarne vysoko štylizovaný javiskový tvar v bohatej miere využíval projekcie ikon. Tie sa prezentovali v troch významových kvalitatách: ako ilustratívny prostriedok v Manoliovom sne; ako významová rekvizita supľujúca oltár v chrámovej scéne; ako čistý symbol v scéne Manolia a jeho troch druhov.⁹ Vyzdvihnutie symbolicko-imaginárnej roviny humanisticky angažovaného diela nad jeho realistickú dejovú zložku zvnúťornilo i zintenzívnilo dramatické napätie inscenácie a dodalo jej strhujúcu atmosféru a výrazovú silu.

Vo vysoko hodnotenej inscenácii Straussovej *Salome* (SND 1976) monumentálne scénické riešenie (Pavol M. Gábor) vyvolávalo sugestívny dojem nesmiernej veľkosti Herodesovho sídla, evokovalo atmosféru vznešenosti a prepychu, ale aj strachu a neistoty. Veľmi funkčné, v kontexte dovtedajšej slovenskej opernej praxe neobvyklé rozmiestnenie svetelných zdrojov priamo na javisku vytváralo spolu s ostatným svetelným parkom zaujímavé farebné efekty, keď každá citeľná zmena v orchestri vyvolala zmenu kombinácie svetelných tónov. Variabilnosť projekcií a detailné použitie reflektorov, slúžiacich náladotvornej a dejotvornej funkcii, aplikoval Fischer aj v Šostakovičovej *Kataríne Izmajlovej* (SND 1984): atmosféru výjavov dotvárali reálne i abstraktné symboly premietané na veľkú projekčnú plochu. Vo výtvarne kinetickej inscenácii diela slovenského skladateľa Juraja Hatrika *Šťastný princ* (SND 1988) Fischer zaujímavo zhmotnil ilúziu drahokamov na oblečení titulnej postavy: znázorňovali ich svetelné zdroje, ktoré po darovaní zhasínali.

Jednou z najvýznamnejších dramaturgických a inscenačných udalostí desaťročia a vrcholom režisérskej práce Miroslava Fischera bola slovenská premiéra Bergovho *Wozzecka* (SND 1986). Detailným prepracovaním gest, mimiky, postojov, pohybov a ich spojením do organickej jednoty so zmyslom pre výtvarno-svetelnú štylizáciu dosiahol režisér expresívnu údernosť inscenácie. Množstvo povrazov visiach zo stropu javiska (scéna Milan Ferencík) asociovalo atmosféru lesa i džungle medziľudských vzťahov a zároveň slúžili ako podklad pre filmové projekcie. Do takto koncipovaného základného rámca sa po koľajnicovom podklade vysúvali reálne kulisy a rekvizity – Máriin domček, ordinácia, krčma... Farebná paleta čerpala zväčša z kombinácie čiernej a viacerých odtieňov hnedej. Zriedkavo, no o to funkčnejšie a pôsobivejšie, sa exponovala červená ako predpoveď či sprievod tragických momentov. V spojení asketicky uchopenej farebnosti s kontrastným bledým svetlom bodových reflektorov, ktoré nasvecovali jednotlivých predstaviteľov, docielili tvorcovia dojem „nesmierne pôsobivej farebnej symfónie.“¹⁰

Slovenským režisérom, u ktorého obraznosť a javisková štylizácia predstavujú základné znaky tvorivého prístupu, bol Branislav Kriška, v prevažnej miere spolupracujúci s nestorom slovenskej scénografie Ladislavom Vychodilom. Ich kultivované, estetické, racionálne vystavané inscenácie vytvárali v období šesťdesiatych až osemdesiatych rokov protipól k expresívnym realistickým divadelným tvarom Miroslava Fischera. Najmä v šesťdesiatych rokoch Kriškovmu rukopisu dominovala dôsledná štylizácia zobrazovanej reality, smerujúca k oratoriálno-výtvarnému typu javisko-

⁹ BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v opere SND. In *Hudobný život*, 1969, č. 22, 5. 12. 1969.

¹⁰ VAJDA, Igor. Dramaturgická a interpretačná udalosť. In *Hudobný život*, 3. 3. 1986.

vých kompozícií. Prísne prekomponované aranžmány inscenácií bazírovali na výtvarenej pôsobivosti statických širokých plôch, v ktorých zohrávali významnú funkciu svetlo a farba.

Koncepcia Gluckovho *Orfea a Eurydiky* (SND 1966), jednej z prvých inscenácií Branislava Krišku v Opere SND, vychádzala z princípov antického divadla s komentujúcim chórom a zjednodušeným, až sošným prejavom hercov. Výtvarné riešenie, stavajúce na farebnom nasvecovaní šedo-bielej scény, v danom čase predstavovalo významný príspevok do diskusie o štýlovej čistote výrazových prostriedkov v slovenskom opernom divadle. Atmosféru diela umocňovali biele kostýmy z ľahkých materiálov: ich náladové vyznenie sa menilo nepatrnými, ale výraznými doplnkami – farebnými pásmi, čiernymi pre smútok, modrými pre apoteózu.

Kriškova primárne výtvarná motivácia kompozície javiskového tvaru sa prejavila i v opere-oratóriu Alexandra Moyzeša *Udatný kráľ* (SND 1967): pre režiséra charakteristické aranžmány na spôsob súsoší v súzvu s krásnou Vychodilovou výpravou, ktorá evokovala návrat k maľbe, vyvolávali silný zážitok zo scénickej podoby. V inscenácii Bartókovho *Modrofúzovho zámku* (SND 1974), stavajúceho pred tvorcov náročnú úlohu scénického zhmotnenia dialógu, sa Kriškovi s Vychodilom podarilo nájsť priliehavý javiskový tvar: základ scény tvorili dve schodišťa s dvomi postavami na točni, jej otáčaním a tiež prostredníctvom práce so svetelným parkom sa Modrofúz s Judith dostávali do stále nových vzťahov.

Branislav Kriška neostal inertný ani voči divadelnému potenciálu filmovej techniky. Po prvýkrát ju použil v inscenácii opery slovenského skladateľa Miroslava Bázlika *Peter a Lucia* (SND 1967), skomponovanej na námietku rovnomennej novely Romaina Rolanda. Neoimpresionisticky uchopenú scénu a kostýmy vedľajších postáv ladili scénograf Ladislav Vychodil a kostýmová výtvarníčka Ludmila Purkyňová do základnej tmavomodrej farebnosti. Z nej sa opticky vyčleňovali milenci v kontrastne jasnom, no s ostatnou scénou ladiacom oblečení. „Vychodilova scéna evokuje predstavu spustošeného sveta, zaliataho vychladnutou lávou, sveta v ruinách. Ľudia žijú, či vlastne živia iba pod tými troskami. Svet krásy a svetla patrí len Petrovi a Lucii.“¹¹ Malými prestavbami panelov, slúžiacimi ako farebné premietacie plochy, sa vytvárali vždy nové zoskupenia, čo vyvolávalo dojem za sebou nasledujúcich filmových obrazov. Tento pocit v dramaturgicky odôvodnených momentoch umocňovalo premietanie projekcií hlavných hrdinov na tyl.

Za vrchol spolupráce Branislava Krišku a Ladislava Vychodila sa považuje slovenská premiéra Janáčkovej *Veci Makropulos* (SND 1973) – z divadelného, hudobného i dramaturgického hľadiska jedna z najpozoruhodnejších inscenácií v histórii Opery SND. Spoločným základom scény bol obrovský glóbus umiestnený v strede javiska, na ktorý sa premietali projekcie. Tie konkretizovali prostredie dejstiev (advokátska kancelária, divadelné zákulisie, hotelová izba), prípadne emocionálne umocňovali kľúčové situácie exponovaním expresívnych výtvarných kompozícií. Na tú dobu výnimočné využitie svetelného parku prispievalo k rozmanitosti výtvarného obrazu a jeho náladotvornej funkcii: napríklad zrkadlové plošky glóbusu pri cieľenom nasvetení vytvárali tvár titulnej hrdinky Emílie Marty. Obzvlášť pôsobivo vyzneli šerosvitové závery prvých dvoch dejstiev s netradičnými kombináciami farebných

¹¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Bázlikovo očarenie Rollandom. In *Kultúrny život*, 26. 5. 1967.

tónov, či bohatá svetelná variabilita posledného dejstva. Hodnotu inscenácie násobilo skvelé hudobné naštudovanie legendárneho dirigenta Zdeňka Košlera a európskymi kritériami merateľný výkon Eleny Kittnarovej: „Bratislavská interpretácia Veci Makropulos je jedinečnou ukážkou imaginatívnej sily hudobnodramatického umenia.“¹²

* * *

Spoločensko-politické zmeny po Novembri 1989 aj v slovenskej opere postupne otvárali dvere zahraničným inšpiráciám a ambíciám domácich tvorcov, ktorí sa snažili a snažia konfrontovať s modernými operno-inscenačnými tendenciami. Súčasní európski inscenátori, motivovaní popri sprostredkovaní hudobných zážitkoch aj divadelnými ambíciami, sa zväčša prikláňajú k niektorému z dvoch trendov, najzreteľnejšie profilujúcimi modernú inscenačnú prax. Prvá línia stupňuje vizuálno-výrazové a výkladovo-obsahové prostriedky k maximálnej expresivite a agresívne atakuje vnímanie respondentu: už nielen z televíznej obrazovky a filmového plátna, ale i z operného javiska sa na diváka valia exkrementy, nahota, násilie, sex. Druhý inscenačný prúd naopak výrazové prostriedky zjemňuje, estetizuje, štylizuje, čaruje so svetlom a farbou (ako príklad spomeňme sugestívne svetelno-farebné kompozície Roberta Willsona).

Slovenské operné divadlo nemá divácke ani autorské zázemie, ktoré by podporovalo onú „provokatívnu“ tendenciu inscenačnej praxe. Ojedinelé divadelne agresívnejšie pokusy vyrušiť publikum z pohodlia konvencií (Bendikove spoločensky apelatívne inscenácie Verdiho opier, Nekvasilova mýtoboričská *Rusalka*) vyvolali zväčša negatívne reakcie obecnstva. A tak v domácom opernom priestore prevažujú estetizujúce inscenačné tendencie, zodpovedajúce konzervatívnej povahe slovenského obecnstva. Najúčinnějšími výrazovými prostriedkami ostávajú farba a svetlo (samozrejme v podobe, ktorej zdokonaľovanie je úmerné vývinu technických prostriedkov).

Výraznou predstaviteľkou estetizujúcej línie v slovenskom opernom divadle je Zuzana Lacková-Gilhuus (1969). Jej rukopis spočíva v dominancii výtvarnej zložky, v úzkej prepojenosti režijnej koncepcie s jej výtvarnou realizáciou. Je to prirodzený dôsledok profesionálnej trojdomosti umelkyne – súčasne režisérky, scénickej i kostýmovej výtvarníčky každej zo šiestich inscenácií, ktoré doposiaľ vytvorila na slovenských javiskách. Lackovej inscenácie spája výtvarná jemnosť, pôvab a decentná introvertnosť interpretácie, hudbu i dramatickú akciu vníma senzitívne, cez výtvarnú a svetelnú optiku.

V Mozartovej *Figarovej svadbe* (Štátne divadlo Košice 1998) členila prázdny priestor scény skeletom kocky a svetlosivým dekoratívnym závesom. Poloha kocky symbolizovala (ne)rovnováhu ľudských vzťahov – pri konflikte skelet menil sklon. Logickú štruktúru scén dosiahla len s pomocou najnutnejších rekvizít (pár stoličiek), nenásilným spôsobom využívala proscénium i hľadisko. Asketizmus koncepcie sa odrazil aj v riešení kostýmov – strihovú jednoduchosť podčiarkla farebnosťou, zľahka tónovanou od bielej cez stribristo sivú po svetloružovú. Namiesto zložitých prestavieb a honosnej rokokovej výpravy diferencovalo javiskové dianie čarovanie so svetlom,

¹² VAJDA, Igor. Impozantný Janáček v SND. In *Film a divadlo*, 1973, č. 10.

čím sa dosiahla vysoko kultivovaná, jemne poetická atmosféra. Aj koncepcia Verdiho *Nabucca* (SND 1999) rezignovala na honosnú výpravnosť, historizujúcu efektnosť a tradičný verdiovský realizmus. Dôležitým momentom umeleckého vyjadrenia boli farba a svetlo, prezentované v nálado tvornej i symbolickej rovine (základný pieskovo-žltý tón, modrá ako farba nádeje, červená farba moci a zla).

V *Bohème* (Štátne divadlo Košice 2000) Zuzana Lacková-Gilhuus ako nosný moment inscenácie symptomaticky vypreparovala práve impresionistickú strunu, ktorá robí z *Bohémy* najlyrickejší spomedzi Pucciniho operných titulov. Inšpirácia impresionizmom sa prejavila v scénografickom a kostýmovom riešení i v kreovaní postáv. Na dve pohyblivé vertikálne plochy sa premietali reprodukcie Monetových a Degasových pohľadov na Champs Elysées a parížske kaviarne, čím sa dynamicky striedala ilúzia interiéru a exteriéru. Pôsobivým momentom bol napríklad nástup Mimi v prvom dejstve: na scénu vošla cez jeden z obrázkov parížskej kaviarničky. Konkrétne obrazy v okamihu árií a duetov na projekčnej ploche nahrádzalo farebné svetlenie – vizuálny zážitok nechcel byť prekážkou ani z množovaním hudobného zážitku.

Najvyššie hodnotenou prácou Zuzany Lackovej-Gilhuus je Händlova *Alcina* (SND 2004). Vizuálne krásna inscenácia ukázkovo reflektovala druhý zo spomenutých európskych operných trendov – princíp vysokej výtvarnej štylizácie, rešpektujúci a umocňujúci hudobnú zložku. Scénografické riešenie oprosté od barokovej pompéznosti pracovalo predovšetkým s farebnými a svetelnými variáciami. Kostýmy farebne i strihovo zrkadlili profily postáv, ich psychické rozpoloženie a vývoj. Atmosféru inscenácie účinne dokreslovalo farebné svetlenie, v nekomplikovanej, no o to údernejšej škále studenej modrej a dramaticky červenej. Znaková symbolika bola divákovi zrozumiteľná, a predsa vzdialená prvoplánovej ilustratívnosti.

Donizettiho *Lucrezia Borgia* (SND 2007) sa do histórie technického zdokonaľovania inscenačných prostriedkov na slovenských operných javiskách zapísala prvým použitím – u nás dovtedy neobjavenej – laserovej techniky. Odhliadnuc od ilustratívnych výnimiek (laserový lúč ako indikátor otrávených nápojov), Zuzana Lacková-Gilhuus laserom predovšetkým pointovala vzťahy. Keď Gennaro zistil, že neznámym objektom jeho vzplanutia je nenávidená Lucrezia Borgia, štvorec mrežového poklopu, v rohoch ktorého obaja speváci stáli, ostro rozdelila laserová uhlopriečka. Počas hádky Lucrezie s manželom Alfonsom ich laserový kruh držal v zovretí, ako puto, z ktorého sa nedá ujsť. Laserový lúč spotvoril meno BORGIA na ORGIA, neskôr vyčaril zamknuté dvere a uväznil Gennara s priateľmi v dome kňažnej Negroni. Laserové pointy videli diváci na balkónoch v lineárnej podobe (kruh, štvorec, bod), parter ich vnímal ako svetelné kužele. Vzhľadom na náročnosť použitej technológie však bola inscenácia príliš krehká a háklivá na dôslednosť realizácie, čo potvrdili už prvé reprízy.

V tesnej blízkosti vyššie spomenutej Alciny vznikla pozoruhodná inscenácia Bartókova *Hradu kniežaťa Modrofúza* (SND 2003) v réžii Martina Bendika (scéna Alexandra Grusková). Odkrývanie záhad jednotlivých izieb (mučiareň, zbrojnica, klenotnica, výhľad do Modrofúzových záhrad a na jeho panstvo) sa dialo spôsobom, ktorý na javisko Opery SND priniesol dlho nevidenú, pre divadlo však zásadnú vec – tajomstvo, napätie, priestor pre divákovu imagináciu. Pred publikom sa neodhaľovali konkrétne tvary. Vynárali sa z hmly, z dômyselne kolorovaného pološera, v náznaku, nedopovedané. Ako sa jedny za druhými otvárali dvere v Modrofúzovom hrade, tak sa na scéne mihali svetlá sviečok, tiene postáv, menila sa perspektíva, čím sa ponuré

napätie obsiahnuté v hudbe vyhrocovalo do maximálnej miery. Komnata s Modrofúzovými ženami sa odryla len v spodnej časti zadného prospektu – pred Judith a jej mužom defilovali krehké, svetivo biele nôžky baletiek. Prízraky tých istých žien, zapalujúcich sviece v čiernom svetle cintorína, sa zrkadlili v stropnom zrkadle. Hudba, speváci, scéna, svetlo, tma – to všetko sa spojilo do syntetického, filmovou poetikou ozvláštneného javiskového obrazu.

Doposiaľ najkomplexnejšie využitie projekčnej a počítačovej techniky aplikovala na naše operné javisko výnimočná, kritériami súčasného európskeho operného divadla posudzovateľná inscenácia Gluckovho *Orfea a Eurydiky* (SND 2008). Emocionálne hlboko angažovaná koncepcia renomovaného, pôvodom filmového poľského režiséra Mariusza Trelińskiego rozpracúvala sebaočisťujúci proces rozlúčky s milovanou osobou, boj pozostávajúci so spomienkami i s výčitkami svedomia. Neilustrovala dej, stávala metapríbeh: Orfeovo peklo sa odohrávalo v jeho hlave.

Kompaktnou súčasťou skvelého výtvarného riešenia Borisa Kudličku bola práca s projekciou, a to tak v zmysle scénotvornom (postavy prichádzajúce do bytu Orfea a Eurydiky publikum videlo nielen v reálnej fyzickej forme, ale aj na veľkom projekčnom plátne, tvoriacom druhé poschodie horizontálne rozdeleného javiska – to umožnilo i divákovi sediacim vľavo sledovať dôležité momenty odohrávané sa na chodbe, ktorá bola situovaná za stenou v pravej časti javiska), ako aj symbolicko-metaforikom: chvíle smútku zaháňal ovdovený básnik Orfeo veršami. Práca mu slúžila ako psychoterapeutický proces, projekcia krasopisne maľovaných písmen poletovala nad hlavami divákov.

Svetelný dizajn (Marco Heinz) sa prezentoval na technicko-výrazovej úrovni, akú dovtedy slovenská opera nezažila. Neexhiboval, nedominoval, celkom prirodzene a nenápadne, no o to účinnejšie sa stal neoddeliteľnou zložkou scénického riešenia. Napríklad pri obraze, kde Orfeus v smútku presedi hodiny, inscenátori vďaka mimoriadne decentnej, no zreteľnej práci so svetlom vyčarili autentickú ilúziu plynúceho času: vonku sa postupne zotmelo, na protifaľhom mrakodrape sa v zrýchlenom filmovom obraze rozsvetcovali a zhasínali okná.

* * *

Je prirodzeným evolučným javom, že vyjadrovacie prostriedky divadelného (a teda i operného) jazyka reflektujú raketový vývin technológií, ktoré tak masívne a invenčne využívajú filmový priemysel. Od októbra 2010 do decembra 2011 uviedla Metropolitan Opera New York unikátny projekt Wagnerovho *Prsteňa Nibelungov* (réžia Robert Lepage), siahajúci po najmodernejších formách videoprojekcií. V tretej časti tetralógie, *Siegfriedovi*, bola po prvý raz v histórii využitá 3D technológia, ktorá na scéne vytvorila vizuálne obrazy, interaktívne reagujúce na pohyb scény a dekorácií. V záverečnej časti, *Súmraku bohov* režisér použil sústavu 24 rozmerných lamiel. Ich pohyby riadené počítačmi dokonale simulovali prostredie, v ktorom vyvrcholí tragický príbeh Siegfrieda a Brunhildy.

Podobné multimediálne megaprojekty sú v prostredí slovenského operného divadla len ťažko realizovateľné. Paleta núkajúcich sa prostriedkov je však aj bez nich čoraz bohatšia. A mnohé z nich nepredpokladajú natoľko vysoký rozpočet, ako skôr rozhlád, odvahu a fantáziu tvorcov.

Použitá literatúra

- BLAHO, Jaroslav. Grécke pašie v opere SND. In *Hudobný život*, 1969, č. 22, 5. 12. 1969.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Dobrý nápad – sporné prevedenie. In *Kultúrny život*, roč. 15, č. 44, s. 8, 29. 10. 1960.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Bázlikovo očarenie Rollandom. In *Kultúrny život*, 26. 5. 1967.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Alfréd Radok. Správa o jednom osudu* : Národní divadlo v Praze. Divadelný ústav. Praha 1994.
- SLOUKA, Tomáš. Pôvodná česká opera na scéne SND. In *Predvoj*, 19. 11. 1959.
- TERRAYOVÁ, Jana M. Líška Bystrouška na bratislavskej scéne. In *Hudební rozhledy*, 1958, č. 12.
- VAJDA, Igor. Impozantný Janáček v SND. In *Film a divadlo*, 1973, č. 10.
- VAJDA, Igor. Dramaturgická a interpretačná udalosť. *Hudobný život*, 1986, č. nezistené, 3. 3. 1986

**A BRIEF EXCURSUS INTO THE ISSUE OF IMAGINATIVENESS
OF SLOVAK OPERA THEATRE
(The use of light and film techniques in Slovak opera productions)**

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

On the example of specific productions, the paper explores the issues of imaginativeness of Slovak opera theatre. The official descriptive realism favored in the early 1950s denied both, the author and the audience, space for imagination. Since the late fifties, our opera theater has discovered increasingly advancing cinematic and lighting technology as an effective means to achieve the visual and emotional impact. The study monitors the use of these means, from the pioneering work of Miloš Wasserbauer in the turn of the fifties and sixties up to the contemporary opera productions.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja za základe zmluvy č. APVV-0619-10.

MULTIKULTURALITA AKO FENOMÉN VO FILMOCH S TEMATIKOU HRANICE

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Téma štúdie sa orientuje na stredoeurópske dokumentárne filmy, ktoré pojem multikulturality priamo predpokladajú pretože sa odohrávajú v prostredí zmiešane koexistujúcich kultúr a subkultúr, žijúcich v oblastiach geografických rozhraní, akými sú štátne hranice. Vnímanie multikultúrneho dialógu v stredoeurópskom kinematografickom kontexte a v slovenskom filme je do veľkej miery monologické, obrátené do vnútra, s prísne hierarchizovanou optikou vnímania stretu kultúr. Dominantná väčšinová kultúra reaguje na iné kultúry z perspektívy moci a na ich prítomnosť sa pozerá schematicky a stereotypne. Transnárodná solidarita sa preto prejavuje len pozvoľna. Túto situáciu môžeme pripísať na vrub dlhodobému uzavretiu štátnych a kultúrnych hraníc medzi národmi v stredoeurópskom priestore, pričom svoje vzájomné vzťahy budovali len na základe spoločnej ideológie. Často krát voči kultúram z iného ideologického bloku pristupovali ako k nepriateľom. Po roku 1989 a vzniku staronových štátov, späť došlo k nárastu nacionálnych vášní, ktoré sa týkali národného uvedomenia v prvých rokoch budovania štátnosti, a až v súčasnosti, po vstupe krajín do Európskej únie sa pôvodné stredoeurópske kultúry učia ako sa majú vyrovnávať s vlastnými menšinami, či reagovať na kultúry nové ako sú napríklad prisťahovalci, či iné doposiaľ marginalizované kolektívne identity a skupiny.

Na úvod je potrebné špecifikovať si model, ktorý by bol smerodajný pre rozvíjanie témy v rámci sledovaného diskurzu. Multikulturalitu môžeme chápať ako termín, ktorý v sebe zahŕňa viacero významových derivátov. Jana Dudková uvádza, že: „Aj multikulturalita aj interkulturalita totiž predpokladajú spolužitie kultúr vedľa seba – no dnes sa dominantnejším stáva vedomie permanentnej a pritom historicky premenlivej transkulturality založenej na chápaní kultúr ako otvorených systémov.“¹ Z dôvodu redukcie výskumu na určitú oblasť, sa téma tohto príspevku orientuje najmä na stredoeurópsky dokumentárny film, a špeciálne na filmy, ktoré pojem multikulturality priamo predpokladajú, pretože sa odohrávajú v prostredí zmiešane koexistujúcich kultúr a subkultúr, žijúcich v oblastiach geografických rozhraní, akými sú štátne hranice. K tejto úvahe nás vedie fakt, že po rozpade jednoliateho východného bloku a pri začleňovaní bývalých postkomunistických krajín do nových geopolitických štruktúr sa v národných kinematografiách starých i novovzniknutých štátov začali objavovať témy reflektujúce multikulturalitu ako fenomén, ktorý je neoddeliteľne spätý s redefinovaním pojmov, akými sú identita (národná v zmysle multietnickej väčšiny, ktorá je tvorená kolektívnymi identitami rôzneho druhu), suverenita (územná, jazyková, kultúrna), menšina (v zmysle „inej kultúry“, etnickej menšiny alebo subkultúry). Otázky zobrazovania prejavov multikulturality sa v nami sle-

¹ DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava : Dřewo a srd, VŠMU, 2011, s. 168. ISSN 978-88-89439-13-3.

dovanej oblasti dokumentárneho filmu a v nami uprednostňovanom geografickom priestore stali aktuálnymi odvtedy ako jednotlivé národy začali reagovať na rozpad východného bloku a následne na integráciu krajín do väčších geopolitických celkov a do nových multikultúrnych štruktúr. Z historického hľadiska môžeme tieto zmeny jednoznačne datovať od roku 1989, kedy padol Berlínsky múr, oddeľujúci východné a západné Nemecko. Ďalej nasledovali ďalšie významné historické predely, kedy hranice štátnych celkov buď zanikali, alebo, a to najčastejšie, vznikali nové, respektíve sa obnovovali kedysi pôvodné, či staronové. Medzi významné medzníky môžeme zahrnúť rozpad Sovietskeho zväzu, rozdelenie Československa na dva samostatné štáty, rozdelenie balkánskeho priestoru na množstvo nástupníckych suverénnych štátov bývalej Juhoslávie, a v neposlednom rade odtrhnutie Kosova od Srbska. V ďalšej fáze vývoja sa fenomén multikulturality začal reflektovať ako téma dokumentárnych filmov a rozvíjať sa ako reakcia na integráciu nových štátov do Schengenského priestoru a následne do Európskej únie, čo samo o sebe prinieslo nové prístupy na analyzovanie tejto problematiky. Objavili sa javy ako multikultúrny dialóg, migrácia/imigrácia, kritika europocentrizmu, postkolonizácia a sebakolonizácia. V kontexte západného myslenia nebol tento fenomén až taký neznámy, pretože koncepty multikulturality a postkoloniálnych štúdií boli podrobne rozpracované už v 70. a 80. rokoch 20. storočia, a potom v rokoch 90, a to najmä v prácach západných teoretikov (H. K. Bhabha, Vallery Kennedyová, E. W. Said, Robert Stam, Elly Shohatová. A. Kiossev a i.), ako túto problematiku podrobne spracovala filmologička Jana Dudková v jej vedeckej monografii *Slovenský film v ére transkulturality*.²

Koncepty multikulturality ako fenoménu vo filmoch s tematikou hranice sa začali v našom filme objavovať bezprostredne po roku 1989, pričom záujem o túto tému následne pokračoval v 90. rokoch, i po roku 2000, a dokonca i dnes v roku 2012 sa objavil v našej distribúcii nový slovenský film s takto koncipovanou témou. Presné datovanie jednotlivých kinematografických diel je podstatné, pretože optika jednotlivých filmárov pri pohľade na túto tému sa mení podľa kontextu kultúrohistorického vývoja a jeho jednotlivých etáp. Odvíja sa od toho, či tvorcovia mapujú aktuálny stav meniacej sa situácie na hranici, jej vznik a dopad na zmiešané obyvateľstvo, ako to môžeme vidieť v publicistických filmoch Fera Feniča a z dielne jeho produkčnej spoločnosti Febio v 90. rokoch. Alebo podľa toho, či prostredníctvom časozbernej metódy zachytávajú podrobný historický priebeh zmien v dlhšom časovom období, ako to môžeme vidieť napríklad vo filme Jara Vojteka *Hranica*. Keďže som sa týmito témami už podrobne venoval v predchádzajúcich prácach³, pričom zaujímavým príspevkom do diskusie je aj štúdia s názvom *Obraz Rusínov v slovenskom dokumentárnom filme po roku 1989*⁴, v ktorej sa konštatujú spôsoby zobrazovania rusínskej menšiny v slovenskom filme ako národa „bez vlastných hraníc“ koexistujúceho na území viacerých štátov, zameriam sa v ďalšej časti textu na rozbor dvoch filmových projektov, ústrednou témou ktorých je štátna hranica oddeľujúca dva stredoeurópske národy.

² DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava : Drewo a srd, VŠMU, 2011. ISSN 978-88-89439-13-3

³ PALÚCH, Martin. České a slovenské prieniky v dokumentárnom filme po roku 1993. In. *Slovenské divadlo*, 2011, roč. 59, č. 3, s. 195-207. ISSN 0037-699X.

⁴ PALÚCH, Martin. *Obraz Rusínov v slovenskom filme po roku 1989*. In *Minority a film*, Bratislava : ASFK a SFÚ, 2012, s. ISBN 978-80-970420-2-8.

Prvým je koprodukčný dokumentárny projekt z roku 2004 s názvom *Across The Border*, s podtitulom *Five Views from Neighbours*, ktorý vznikol na objednávku rakúskeho producenta a realizovali ho piati vybraní autori z piatich rozličných štátov, reprezentujúcich inú kultúrno-historickú skúsenosť s fenoménom multikulturality a hranice v nami sledovanom geopolitickom priestore. Tvorcovia okrem rámcového zadania, ktorým bola hranica medzi dvomi štátmi, a jednotnej minutáže, neboli nijako obmedzovaní ani vo výbere témy, ani v prístupe k jej spracovaniu. Následne vzniklo päť nezávislých autorských dokumentov, ktoré sa líšia formálne i obsahovo, no samotné zadanie ich motivuje reflektovať javy odrážajúce stret kultúr, multikultúrny dialóg, menšinovú otázku, transkultúrnu migráciu, sebakolonozačné aspekty a postkoloniálne vzťahy. Na projekte participovalo päť autorských osobností: Paweł Łozinski z Poľska, Peter Kerekes zo Slovenska, Jan Gogola ml. z Čiech, Robert Lakatos z Maďarska a Biljan Čakič Veselič zo Slovinska.

Z hľadiska nami sledovanej problematiky nie je možné dostatočne interpretovať prínos filmu poľského režiséra Pawła Łozinského. Okrem okrajového úvodného titulu, ktorý oboznamuje diváka s násilným presídlením východopoľských obyvateľov z východu krajiny na západnú hranicu s Nemeckom po rozdelení Poľska medzi sféru vplyvu fašistického Nemecka a komunistického Sovietskeho zväzu, Łozinski fenomén multikulturality v pohraničnej zóne ďalej nesleduje. Sústreďuje sa na rozvíjanie filozofickej obrazovej eseje o starobe v „hanákovskom“ štýle spracovania témy na spôsob *Obrazov starého sveta*, pričom i samotný názov filmu *Between the Doors* (Medzi dvermi) vo veľkej miere odkazuje skôr na meditatívne rozvíjanie motívu pokračovania ľudského života po smrti, akoby odrážal nami sledovaný problém. Vyplýva to aj z dialógov medzi jednotlivými postavami, preto hranicu v tomto prípade nemôžeme vnímať inak ako metaforu duchovnej brány pri prechode zo stavu bytia cez pomyselný prah smrti. Blízkosť štátnej hranice v celej snímke zastiera nepreniknuteľná hmla, cez ktorú nie je možné vidieť, čo sa za ňou naozaj nachádza.

Naopak snímku maďarského tvorcu Roberta Lakatosa s názvom *Good Luck! (Veľa šťastia!)* už môžeme označiť za obrazovú štúdiu multikulturality v dokumentárnom filme. Komické road-movie o ceste dvoch rumunských „šmelinárov“ rómskeho pôvodu za tovarom z Rumunska, cez Maďarsko do rakúskej Viedne a späť, úsmevne vystihuje ekonomicky motivovanú migráciu obyvateľov z periférie Európy na „západ“, s cieľom zaobstarať lacný secondhandový tovar, a s vidinou rýchleho zisku ho predat v rodnom Rumunsku. Prebytočný a zlacnený tovar je v južnej časti Európy považovaný za znak prestíže. Ekonomicky motivovaná migrácia po otvorení hraníc a po sprístupnení voľného pohybu osôb a tovaru je najtypickejšou črtou vystihujúcou proces integrácie krajín do väčších geopolitických celkov. Odráža stret kultúr, ktoré sa medzi sebou učia komunikovať, napriek rozdielnej kultúrnej, menovej a jazykovej skúsenosti. V tomto prípade len rómska vynaliezavosť hlavných predstaviteľov, znalosť maďarčiny a základných fráz nemčiny, im s ťažkosťami umožní, aby sa pretĺkli v nevlastnom kultúrnom prostredí po tom, ako sa im vo Viedni pokazi požičané auto. Príznačné hľadanie im podobných Rómov na základe presných typologických znakov (fúziky, oblečenie, farba pleti) po celej Viedni pramení nie len z pocitu konfrontácie cudzinca z miestnymi, ale aj s hľadaním seberovnej kultúrnej menšiny, ktorá im ako jediná dokáže v zložitej situácii adekvátne pomôcť, pretože na rozdiel od domácich štátnych orgánov ich s nimi spája rovnaký pocit vykorenenia cudzinca žijúceho v nevlastnej krajine. Všetko sa nakoniec dobre skončí, naši hrdinovia nájdú

po peripetiách vo Viedni „svojich“, nakúpia lacný tovar a vráti sa domov. Obdarujú známych peniazmi a vecnými darmi a oslávia návrat cigánskou hudbou a tancom. Celý príbeh sledujeme očami protagonistov, akoby sme boli jednými z nich. Tento filmársky postup, ktorý sa divákovi snaží vsugerovať réžia umožňuje, aby sme na vlastnej koži prežívali pocity cudzinca pohybujúceho sa v nevlastnej krajine.

V slovinskej epizóde Biljana Čakiča Veseliča s názvom *Choreography at Sea* (*Choreografia na mori*) sledujeme absurdnú situáciu, v ktorej sa nachádzajú slovinskí rybári na základe nezmyselného vytýčenia štátnej hranice na mori, ktoré súvisí s integráciou Slovinska do Európskej únie. Podľa zákonov EU nemôžu loviť ďalej ako tri míle od pobrežia a podľa slovinských zákonov nemôžu loviť bližšie ako tri míle od pobrežia. Ich rybárska loď sa tak pohybuje po pomyslenej hranici zákazu, medzi slovinskými a talianskymi vodami za neustáleho monitorovania mora pobrežnými policajnými hliadkami, ktoré zaručujú dodržiavanie zákona. Napriek nezmyselnej regulácii rybári pokračujú vo svojej práci, i keď tento stav výrazne obmedzuje ich možnosti na úspech a núti ich porušovať zákon. Ďalším neblahým dôsledkom neviditeľnej „hranice na mori“ je vzájomná nevraživosť, ktorá je novým javom a dôsledkom hranice, pretože sa od jej zavedenia vmiesila do mysli slovinských, chorvátskych a talianskych rybárov. Zo starých kamarátov sa stali nepriatelia a konkurenti, ktorí vďaka novým podmienkam bojujú o každý vytýčený meter mora. Rybár sa len pousmeje, keď sa zamyslí nad skutočnosťou, že pre ryby pod vodou žiadne nezmyselné obmedzenia neplatia, a tak im neostáva nič iné ako čakať, či si pre svoj pobyt vyberú miesto nachádzajúce sa bezprostredne pod ich loďou.

V českom spracovaní témy od dokumentaristu Jana Gogolu ml. s názvom *České Velenice Infinity* (*České Velenice nekonečno*) sa autor úsmevne pohráva s ťažkosťami okolo definície pojmu identity, národnej alebo európskej, v podmienkach štátu v „superštáte“, ktorý funguje na princípe otvorených hraníc. Na pôdoryse malého juhočeského mestečka České Velenice, ležiaceho na hranici s Rakúskom, analyzuje Gogola ml. cez výpovede miestnych obyvateľov vzťah jedinca k vlastnej identite. Ako pracovná pomôcka mu slúži prenosná maketa štvorhranného hraničného pätníka, pričom na každej strane je iný symbol: CZ (Čechy), EU (Európska únia), W (World, čiže svet) a Ö (Östereich, čiže Rakúsko). Protagonistov pri výpovediach inscenuje tak, aby na pätníku stáli, čím im umelo vnucuje, aby o identite vypovedali na mieste nachádzajúcom sa pomyslene na rozhraní medzi kultúrami. Predstavitel' európskej komisie pôsobiaci v Čechách, ktorý v jeho profesionálnej kariére dlhodobo pôsobil v množstve európskych miest, obhajuje nadnárodnú európsku identitu. Hovorí lámanou češtinou, z ktorej nevieme určiť jeho originálny pôvod. Z jeho tvrdení vyplýva, že v prípade európskej identity ide o akúsi ťažko definovateľnú a abstraktnú ideu, o ktorej sa dá donekonečna, pekne a veľmi nepravdepodobne rozprávať. Každopádne ju definuje ako vnútorný vzťah jedinca k „superštátu“. Oslovený miestny hejtmán interpretuje rozdiel medzi Čechmi a Rakúšanmi cez priestor vymedzený českou krajinou, v ktorej je česká identita tam, kde je domov. Tak to bude podľa neho vždy, aj keď hranice nebudú existovať a charakter krajiny v okolí na oboch stranách hranice je identický. Podnikateľke je to viac menej jedno, miluje všetkých ľudí rovnako. Integrovaná vietnamská rodina je na vážkach. Podľa otca sú oni sami Vietnamci, podľa jeho syna sú napol Vietnamci a napol Česi. Miestna pracovníčka nočného klubu uprednostňuje zachovanie si osobnej identity pred národnou, či európskou. Výrobca eurookien vníma svoj produkt ako pomyselnú bránu, ktorá je síce ohraničená rámom, ale zároveň cez

ňu pozeráme do nekonečna. Výstižne problém hranice zhrnul jeden z protagonistov filmu český filozof Miroslav Petříček: „Hranica je myslená čiara, ona v skutočnosti nikde neexistuje. Ale je to strašne dôležitá vec, pretože hranica určuje kde niečo začína a kde niečo končí. A tam už je úplne jedno, či je namalovaná na mape, alebo niekde inde. A kde niečo začína a kde niečo končí je dôležité preto, aby sa veci nepomiesali. Ani živly, ani veci, nič. Pretože v okamžiku ako jedna vec začne prechádzať do druhej, tak ju nespoznáme a máme pred sebou čistý chaos. Tie hranice sú v tomto ohľade strašne dôležité práve preto, že pôvodne sú vždycky nedotknuteľné.“⁵ Gogolov štýl nakrúcania je postavený na permanentnom kladení otázok protagonistom. Často ich privádza do pomykova, čím relativizuje platnosť ich tvrdení. Niektoré situácie zámerne štylizuje, v čom sa značne približuje k tvorbe Petra Kerekesa. Petříček napríklad vo filme vystupuje spoza plotu svojho rodinného domu. Členovia štábu hrajú nohejbal s jedným z protagonistov ponad hraničnú závoru, pričom polemizujú, že práve táto hra je niečím pozitívnym, čím by česká kultúra mohla byť prínosom pre rakúsku alebo európsku. Gogola ďalej inscenuje situáciu, v ktorej člen hraničnej polície náhodou natrafí na migrantov, načo reaguje zavolaním hliadky. Keď sa vysvetlí, že ide o nastrčené osoby pre účely filmu (ženy so šatkami na hlave), policajt začne mudrovať, že by sme sa k nim mali správať rovnako ako ku svojim blízkym. Objíma ich a bozkáva na tvár. Ďalšou témou, ktorú film otvára, je problém prihraničnej prostitúcie, čo je jeden z najviditeľnejších prejavov otvorených hraníc, ktorý sa v Čechách automaticky udomácnil. Vietnamského imigranta sa opýta na typ trička značky Adidas, ktoré má oblečená na sebe, a relativizuje chápanie identity cez jej pôvod, ak je všeobecne prijímaná a absorbovaná inou kultúrou v novej krajine, ako to môžeme vidieť pri tovaroch a imigrantoch. Osobná identita, česká identita, európska identita, identita imigranta, všetky sa navzájom prelínajú a nie je jednoduché stanoviť medzi nimi presné hranice. Azda pre všetky z nich platí, že identitu určuje miera identifikácie sa jedinca s touto ambivalentnou veľičinou, či príslušnou skupinou. Chaos a hranica koexistujú v tomto prípade ako dve strany jednej a tej istej mince.

Posledný príspevok do koláže filmov o hranici nakrútil slovenský dokumentarista Peter Kerekes a nazval ho *Helpers (Pomocníci)*. V spôsobe narácie sa najviac približuje ku Gogolovmu spôsobu práce. Kerekes používa inscenované postupy a aktívnym kladením otázok usmerňuje tok výpovedí protagonistov. Takzvaní pomocníci pohraničnej stráže boli ľudia, ktorí dobrovoľne a niektorí z fanatického presvedčenia za bývalého režimu vypomáhali ozbrojeným pohraničným zločkám pri ochrane štátnych hraníc pred narušiteľmi. Už tradične si vypomáha archívnym materiálom. V tomto prípade mu ako inšpiračný zdroj poslúžila jedna časť zo socialistickej detskej televíznej relácie *Matelko*, ktorá bola venovaná ochrane štátnych hraníc. Komentár ladený v propagandistickom duchu informuje deti o tom, že našu „rodnú socialistickú záhradku“ si musíme zodpovedne chrániť pred nebezpečnými živlami z imperialistického západu. Kerekes vyhľadal nielen ľudí, ktorí v tejto funkcii pracovali, ale do filmu zaradil aj moderátorku populárnej detskej relácie a spolu s bábkou Drobčekom ju posadil do „gázika“, čím nanovo reinscenuje scény z pôvodnej detskej relácie, ale v zmenených historických podmienkach, kedy hraničné pásmo stratilo pôvodný zmysel. Zároveň pátra po motívaciách jednotlivých pomocníkov a po príčinách,

⁵ Citát z filmu *Across The Border*, 2004.

prečo sa rozhodli vykonávať takúto aktivitu. Hranicu v minulosti tvorili prakticky neprekonateľné ostnaté drôty a z pohľadu jedného pomocníka nemala chrániť našu vlasť od narušiteľov zo západu, ale práve naopak. Vytvárala väzenie pre domácich, pomyselné ZOO, z ktorého sa nedalo utiecť. Tento takzvaný strach z „iných“ kultúr sa objavuje v mysliach pomocníkov i dnes. Dostatočne to vystihuje scéna, v ktorej okolo bývalého pomocníka prechádza skupina migrantov tmavej pleti, načo on reaguje automaticky. Berie na nich palicu a ľutuje, že v zmenených podmienkach nemôže túto situáciu nahlásiť. Môžeme konštatovať, že tak ako dnes i v minulosti sa našlo množstvo ľudí, ktorí svojmu poslaniu slepo verili, pretože im jednak zabezpečovalo rešpekt okolia a zároveň vyšší spoločenský status. Škoda len, že Kerekes nevyspovedal aj protistranu, alebo aj dnes „aktívne slúžiacich“ podobných aktivistov pracujúcich na rakúskej strane hraníc. V inscenovaných mikrosituáciách ukazuje ako záťah pomocníkov prebiehal, odhaľuje systém ich napojenia na operačného dôstojníka, ktorý po hlásení pomocníka okamžite vysielal do pohraničnej zóny komando vojakov a psov, aby narušiteľa zaistili. Prekvapujúce je ako si bývalí „konformisti“ a „kolaboranti“ svoju bývalú prácu i dnes pochvalujú. A tak sa natíska otázka, kde sa nachádza hranica medzi oddanosťou a zdravým rozumom, medzi kolaboráciou a konformizmom. Isté je, že totalitné režimy nevedli o svojich ideologických presvedčeniach žiadnu diskusiu. A množstvo bežných ľudí bude takémuto systému „vymedzovania sa“ voči iným kultúram dôverovať aj dnes. Hranice sa totiž často krát nachádzajú najmä hlavách „oddaných“ a ako drevené bábky ovládaných pomocníkov.

Druhý projekt, o ktorom budeme hovoriť, je z roku 2012 a volá sa *Až do mesta Aš*. Nakrútila ho slovenská dokumentaristka Iveta Grófová. Odohráva sa na hranici predstáv, snov a reality. Tematizuje prihraničný sex turizmus. Je o stávaní sa ženou – terčom, trochu z donútenia, a neskôr bez protestu, i keď proti svojej vôli. Dôvod? Asi už nebolo na výber. Došli totiž všetky iné možnosti.

Asi tak by sme v krátkosti mohli charakterizovať okolnosti, za ktorých sa mladé dievča z malej slovenskej rómskej osady začne predávať na ulici a v baroch za peniaze. Mladá Rómka pochádza z východnej periférie Slovenska a ťažká sociálna situácia v rodine ju núti odísť za prácou do pohraničného českého mesta Aš, ďalšej periférie, ale tentoraz hraničiacej so „západom“. Ako každá iná tínedžerka v jej veku, stojaca po maturite na prahu dospelosti, má i Dorota svoje zväčša romantické predstavy o živote, ale v tomto prípade sa latka reality začne čoskoro prudko prepadať, až na samé dno očakávaného. Hraný dokument Ivety Grófovej vychádza z jej osobných skúseností. Na hranici sa neodohráva len preto, že príbeh je situovaný do česko-nemeckého pohraničného a industriálneho mesta Aš. Pomyselne neprekonateľných hraníc tu nájdeme prekročených hneď niekoľko. Doslova banálny príbeh o popoluške hľadajúcej „princa“, ktorý by ju dokázal vyslobodiť z nevoľníctva nepriaznivého osudu, sa v dokumentárnych kontúrach začne meniť na silnú sociálno-kritickú reflexiu bezvýchodiskovej situácie dievčaťa, ktoré je pod vplyvom existenčných okolností prinútené zrieknuť sa romantických predstáv a musí vkročiť do strašidelného sveta prostitúcie, o existencii ktorého všetci dobre vieme, ale automaticky a úspešne ho prehliadame. Situácia je o to zložitejšia, že jej pasivita, ktorú si priniesla z domova, deformuje aj jej postoj k vlastnému osudu. Pod vplyvom kamarátky, v cudzej kultúre a meste, ktoré blízkosť hranice predurčilo stať sa oázou ľahko dostupného sexu za peniaze, flegmaticky prijme novú úlohu. Zo všetkým, čo k tomu patrí. Stret kultúr reprezentujú v tomto prípade nemeckí dôchodcovia, ktorí do Ašu prichádzajú za zába-

vou, vďaka ekonomickej sile ich dôchodkov. Dorota v podstate nemá na výber. Ona a množstvo ďalších dievčat v jej situácii si musí vybrať riešenie, ktoré sa jej v tomto prostredí ponúka.

Režisérka vyhľadáva trefné metafory priamo v reálnom prostredí. Dievčatá uväznené na ulici pripomínajú muchy sediace na skle za záclonou, ktoré od slobody oddeľuje neviditeľná hranica. Záchrana je na dosah, a predsa nedosiahnuteľná. Cez sklo sa dá všeličo vidieť, aj keď je špinavé a svet za ním čoraz pokrývenejší. Jediné východisko ako sa vymaniť z bahna prostitúcie na vlastnú päsť a odísť z prekliateho mesta ja nasadnúť do limuzíny bohatého nemeckého dôchodcu a vycestovať na „západ“, do krajšieho a lepšieho sveta ako sú, podľa jeho slov, Čechy alebo Slovensko.

Po formálnej stránke sa môže zdať, že filmový štáb urobil maximum, aby docielil dokumentárnu štylizáciu. Lokácie, v ktorých sa dej filmu odohráva, sú autentické, prítomnosť kamery citlivo potlačená do úzadia. Dialógy sú pomerne strohé, žiadna z postáv dodatočne nič nevysvetľuje. Vďaka spracovaniu sa pri sledovaní príbehu stávame svedkami verne nasnímanej dokumentárnej inscenácie, čo rozhodne neznižuje obsahovú kvalitu výpovede. Skôr naopak, takýto precízny spôsob nakrúcania zvyšuje divácku atraktivitu. Režisérka priznáva: „...rozhodla som sa použiť metódu prelínania hraného a dokumentárneho žánru a do reálneho prostredia som nasadila dve (ne)herečky, Silviu a Dorotku, ktoré som používala ako akési provokatérky. Pomáhali mi rozvíjať akciu medzi ostatnými postavami, ktoré neboli hrané.“⁶ Protagonisti naozaj ako keby hovorili len to, čo v danej situácii musia povedať. My však nemôžeme zabúdať na skúsenosti dobrého scenáristu (Marek Leščák), ktorý neraz dokázal, že vie na dokument napísať hraný príbeh (napr. *Slepé lásky*, r. Juraj Lehotský). Zatiaľ čo miera autenticity v niektorých scénach osciluje, v ďalších priznaný spôsob snímania, napr. cez mobil, zvyšuje presvedčivosť autenticky zachyteného momentu. Názov nočného baru Happy End, ktorý sa objaví na konci filmu, len provokatívne atakuje imagináciu diváka, čo sa s Dorotou dialo ďalej po skončení príbehu a prekročení štátnej hranice.

Na záver môžeme konštatovať, v súlade s predpokladmi Jany Dudkovej, že: „... mnohí slovenskí filmári a minimálne v rovnakej miere i kritici naďalej pracujú s konceptom identity ako čohosi relatívne fixného, a teda aj zaraditeľného a rozpoznateľného. S individuálnymi postavami vedome i podvedome pracujú ako s reprezentantami skupinových či kolektívnych identít.“⁷ Istý posun nastáva v prípade filmu *Až do mesta Aš* kde slovenská Rómka v Čechách je vylúčená zo svojej pôvodnej komunity a nachádza útočisko v cudzej krajine v komunite prihraničných prostitútok, s ktorými sa identifikuje. Postupne prestáva hovoriť rómsky, komunikuje česky a učí sa po nemecky. Robert Lakatos na druhej strane prezentuje svojich hrdinov ako turistov, ktorí z praktických dôvodov nedôverujú rakúskym úradom (pokazené auto je požičané), preto vyhľadajú pomoc u miestnych rumunských imigrantov. V Gogolovom prípade ide o hru, v ktorej autor relativizuje chápanie pojmu identity na základe vyjadrení protagonistov pochádzajúcich z rôznorodých vrstiev obyvateľstva (imigrant, policajt, predstaviteľ európskej komisie, filozof, podnikateľ, pracovníčka nočného podniku, hejtman a pod.). Kerekes na druhej strane tematizuje problém uzavretých komunít

⁶ Pozri: <http://www.kinema.sk/clanok/34750/reziserka-na-hranici-kinecko.htm>

⁷ DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava : Drewo a srd, VŠMU, 2011, s. 136-137. ISSN 978-88-89439-13-3

z postkomunistických krajín, ktoré i dnes ťažko prijímajú fakt otvorenosti hraníc, čo je podmienené historicky, politicky a kultúrne. Akékoľvek multikultúrne vplyvy sú pre nich ťažkou skúškou. Slovinec Biljan Čakič Veselič upozorňuje, že vznik nových hraníc i v rámci jednotného geopolitického bloku prináša zo sebou neblahé dôsledky. Pôvodne jednotná medzinárodná a profesijná komunita rybárov sa pod vplyvom vytýčenia hranice na mori rozpadla na nevraživé skupiny podľa etnickej príslušnosti, pretože si v nových podmienkach integrácie vzájomne konkurujú. Dá sa povedať, že formálne je vnímanie multikultúrneho dialógu v stredoeurópskom kinematografickom kontexte a v slovenskom filme do veľkej miery monologické, obrátené do vnútra, s prísne hierarchizovanou optikou vnímania stretu kultúr, kedy dominantná väčšinová kultúra reaguje na iné kultúry z perspektívy moci a na ich prítomnosť sa pozerá schematicky a stereotypne. Transnárodná solidarita sa preto prejavuje len pozvoľna. Túto situáciu môžeme pripísať na vrub dlhodobému uzavretiu štátnych a kultúrnych hraníc medzi národmi v stredoeurópskom priestore, pričom svoje vzájomné vzťahy budovali len na základe spoločnej ideológie. Často voči kultúram z iného ideologického bloku pristupovali ako k nepriateľom. Až po vzniku staronových štátov spätne došlo k nárastu nacionálnych vášní, ktoré sa týkali vlastného uvedomenia na národnom princípe v prvých rokoch budovania štátnosti, a až v súčasnosti, po vstupe krajín do európskej únie sa pôvodné stredoeurópske kultúry učia ako sa majú vyrovnávať s vlastnými menšinami, či reagovať na kultúry nové, ktoré reprezentujú imigranti, či iné doposiaľ marginalizované kolektívne identity a skupiny.

MULTICULTURALISM AS A PHENOMENON IN FILMS WITH THE THEME OF BOUNDARIES

MARTIN PALÚCH

The study focuses on Central European documentary films which directly suggest the concept of multiculturalism as they take place in an environment of mixed and coexisting cultures and subcultures, living in the geographically divided or frontier areas. The perception of intercultural dialogue in the context of the Central European and in Slovak cinema is largely monologic, facing inward, with strict hierarchy of perceptions of cultural clashes. The dominant culture responds to other cultures from the perspective of power and the presence of minority is regarded as schematic and stereotyped. Therefore, transnational solidarity occurs only rarely. This situation can be attributed to the long period of closure of national and cultural boundaries among the Central European nations with their relationships based only on the common ideology and often treated the cultures of other ideological block as their enemies. After 1989 and after the emergence of new states, there was an increase of nationalist passions related to national consciousness in the early years of nation-building, and since joining the European Union, the native Central European cultures have been taking lessons of how to cope with their own minorities, and respond to new cultures of immigrants, or other previously marginalized groups and collective identities.

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0171/12 – *Multikulturalita vo filmovej teórii a praxi*.

DIVADLO PRE VŠETKÝCH A JEHO SVIATKY (AVIGNON, WIESBADEN)

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Divadelný festival je typický sociálny akt, je priestorom širšej spoločenskej diskusie o divadelnom umení, je platformou pre označovanie trendov. Francúzsky festival v Avignone je dedičom myšlienky Jeana Vilara o ľudovom divadle pre všetkých. Štúdia sa zaoberá tým, ako tohoročný *Avignonský festival 2012* odrážal tieto teoretické východiská a ako sa prejavili v jeho jednotlivých podujatiach. Rovnako sa v štúdiu referuje aj festivale *Nová európska dráma* vo Wiesbadene, o tom, aké smerovania naznačil aj o mieste slovenského divadla v tomto rámci. Text štúdie nie je opisom jednotlivostí, ale skúma, ako súčasné divadlo reaguje na spoločenské, politické aj psychologické problémy doby, nakoľko je teda metodicky blízke či vzdialené realite, životnej pravde a pravdivosti umeleckého obrazu.

Théâtre populaire v praxi

Francúzi majú známy termín „théâtre populaire“, čo možno preložiť ako ľudové divadlo, alebo ešte adekvátnejšie divadlo ľudu. Tento termín má u nich storočnú tradíciu a významných umeleckých reprezentantov (od Firmina Gémiera cez Jacquesa Copeaua až po Jeana Vilara). V základe ide o myšlienku sformulovanú Romainom Rollandom dostať divadelné umenie k čo najširšiemu publiku. Prekonať bariéry sociálne, ale aj regionálne (francúzska decentralizácia). Navyše nenechať javisko uzavreté pred hľadiskom. „Nejde o to, hovoriť divákovi, čo si majú myslieť, ale jednoducho im naznačiť, čo môžu robiť,“ hovorí na túto tému dvojica riaditeľov známeho letného divadelného festivalu v Avignone, Hortense Archambaultová a Vincent Baudriller.¹ Takéto ľudové divadlo (u nás je tento termín trocha skompromitovaný politickými manipuláciami z 50. rokov minulého storočia, a preto píšeme aj o divadle pre všetkých) je dedičom tradícií francúzskeho divadla minimálne od čias Molièra.

Divadlo máva nielen tendenciu k otvorenosti k publiku, ale neraz sa i uzatvára, hľadá si iba výlučné skupiny divákov, ako to robili napríklad dvorské šľachtické divadlá, neskôr z pohnútok urýchliť pokrok napríklad nemecké naturalistické divadlo Freie Bühne, ktoré sa tak chcelo vyhnúť cenzúre, či v 20. storočí bojovné surrealistické krúžky. Ale v podstate divadla je skôr proces otvárania sa publiku, úsilie zbaviť sa prífaže výlučnosti, snobizmu, nepochopiteľnosti, neochoty komunikácie, teda proces demokratizácie, socializácie, ľudovosti. Tu niekde sú korene francúzskeho divadla ľudu, ktoré už dávno nemá inštitúcie iba v jednotlivých súboroch, nemá už iba samotných režisérovo, hercov či teoretikov, ale má aj svoj divadelný festival, založený roku 1947 v Avignone.

¹ ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent. Nous célébrons cette année... In. Program 66^e Festival d'Avignon, apríl 2012, s. 1. Bez ISBN

Tohto roku sa konal už jeho 66. ročník. Zároveň sa pripomenula aj storočnica narodenia jeho zakladateľa, Jeana Vilara (1912-1971). Od roku 1947 popri Paríži sústredil svoje aktivity do Provincie a okrem režisérскеj a hereckej činnosti v Théâtre National Populaire (Národné ľudové divadlo), ktoré založil roku 1951, sa maximálne venoval v jednom z najmalebnejších a historicky najvýznamnejších miest – Avignone – divadelnému festivalu. Tak vážne to Jean Vilar myslel s decentralizáciou a ľudovosťou divadla. Bol to od počiatku festival pre všetkých, niečo ako ľudová zábava s kvalitným programom ďaleko od parížskych bulvárův, od buržoázie, od smiešnych preciózok a od práve v tých časoch nastupujúcej povojnovej komercializácie umenia.

Dnes, po šesťdesiatich šiestich rokoch sa jeho pôvodné zámery uskutočňujú tak, ako si azda ani sám nevedel predstaviť. Možno tohto roku symbolicky zavŕšila celý koncept festivalu návšteva Avignonu no-vo zvoleným socialistickým prezidentom Françoisom Hollandeom, prvá prezidentská návšteva po 31 rokoch, ktorá znamenala aj plné uznanie toho, o čo v Avignone išlo od počiatku.

Aj keď sa tu nechystáme písať podrobnú správu o tohtoročnom festivale, skôr zachytiť niektoré z najdôležitejších posolstiev, ktoré priniesol pre divadelnú prax i pre celú spoločnosť, nevyhneme sa niektorým základným, možno i prekvapujúcim údajom. V čase troch týždňův od 7. júla do 28. júla 2012 sa tam uviedlo 42 inscenácií (každá sa hrala viackrát), z nich 16 bolo v inej ako francúzskej reči. Vydalo sa 135.000 lístkov! Oficiálne predstavenia sa konali na 30 rôznych miestach mesta a blízkeho okolia, z nich najprestížnejšie je nádvorie starodávneho Pápežského paláca s približne 2000 sedadlami. Hralo sa v početných sálach mesta, ale aj na upravených nádvo-riach kláštorův, v kostoloch, telocvičniciach. Hralo sa všade. Treba dodať, že popri oficiálnom programe bežal paralelne v Avignone aj festival OFF, určený pre experiment, pre ešte väčšie otvorenie sa divadla svojmu publiku. Do Avignonu totiž počas festivalu prídu desiatky či stovky súborův, ktoré sa tu chcú prezentovať svojimi inscenáciami, prídu aj individuálni herci, režiséri, hudobníci, výtvarníci, ktorí oživujú každý kút mesta. Na nádvo-riach, uliciach, námestiach, križovatkách, zdržiavajúc dopravu vystupujú klauni, akrobati, šašovia, bábkoherci – týchto všetkých podchytáva festival OFF, ktorý má svoje vlastné centrum stretávania, diskusií, zábavy. Chodcom na uliciach neustále niekto strká do rúk informácie o vlastných predstaveniach, farebné pozvánky, ktoré neraz končia na zemi, takže ulice sú večer strakato posiate kartami, letáčikmi, rovnako ako sú nimi oblepené múry domův, ovešané zábradlia, obrastené ploty záhrad. Nezabudnime, že Avignonský festival je okrem iného aj veľký trh práce, kde sa herci aj súbory chcú dostať do povedomia, hľadajú si angažmán na jesennú sezónu, či vo filme.





Záber z inscenácie *Meine faire Dame* (na motívy muzikálu *My Fair Lady*, inšpirovaného komédiou *Pygmalion* G. B. Shawa). Bazilejské divadlo, réžia Christoph Marthaler. Snímka Judith Schlosser. Fotografiu poskytlo Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.

Divadelný festival v Avignone v jeho oficiálnej aj polooficiálnej časti už dávno nie je iba divadelný, je to multiumelecké stretnutie, jeho významnou časťou sú filmové premietania, verejné čítania, výstavy, koncerty v sálach i na uliciach. Aj keď pre operné umenie je stále privilegovaný festival v neďalekom Aix-en-Provence, môžeme povedať, že sa v Avignone dajú vidieť všetky divadelné žánre – činohra, hudobné divadlo, pantomíma, tanečné i bábkové divadlo a navyše vždy aj nejaké nové, experimentálne formy – ako bolo tohto roku „divadlo facebooku“, o ktorom tu ešte bude reč.

Nenašli sme nejaké presné čísla, možno ani neexistujú, ale na základe odhadu sa nebojíme povedať, že počas troch týždňov sa v Avignone stretnú s divadlom nie desaťtisíce, ale určite vyše stotisíc návštevníkov, odborníkov i turistov z Francúzska, celej Európy, sveta. Naozajstné divadlo ľudu.

Avignonské podnety

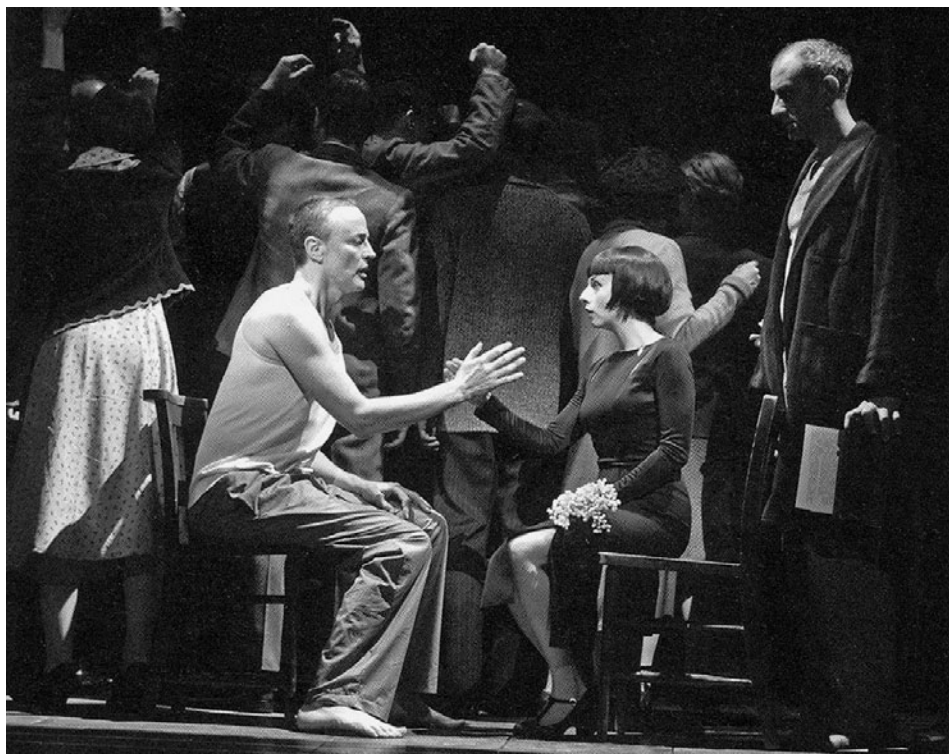
Jedným z podstatných princípov divadla ľudu, ako si ho predstavovali reformátori a skvelé osobnosti, ako napríklad Jean Vilar je, že toto divadlo nesmie byť umelecky lacné. Ak sa hovorí, že je pre všetkých, nemá sa to dosiahnuť nadbiehaním nízkemu vkusu, netvorivosťou. Divadlo ľudu vo vilarovskom poňatí je v priamom protiklade k divadlu bulvárnemu. Program tohoročného festivalu, osobnosti a inscenácie, ktoré ho naplňali, to potvrdzujú. Žiadny návštevník nemohol vidieť celú ponuku, každý si však mohol vybrať z bohatého výberu paralelne uvádzaných podujatí. Z najvýznamnejších režisérov spomeňme Christopa Marthalera, ktorý prerobil známy muzikál *My Fair Lady* na prameň neobyčajných nápadov, kde sa neustále transformujú rôzne



Lina SANEH a Rabih MROUÉ: *33 obratov a niekoľko sekúnd*. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytlo Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.



Michail BULGAKOV: *Majster a Margaréta*. Divadlo Complicite , réžia Simon Mc Burney. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Snímka archív.



Michail BULGAKOV: *Majster a Margaréta*. Divadlo Complicite, réžia Simon Mc Burney. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Snímka archív.

divadelné prvky, zamieňajú si navzájom funkcie, miešajú sa sukcesívne interpretácie s inscenačnými tradíciami. Všetko je v jeho inscenácii *My Fair Lady* možné – Karajan sa tam stretáva s Frankenštajnom, kolektívne ochutnávanie jablka sa mení na vokálny koncert, cvičenia výslovnosti dostanú v určitom momente neodolateľné komické čaro a na scéne sa striedajú speváci, herci a klauni, ktorí vytvárajú vlastné laboratórium jazyka. Marthalerovo Bazilejské divadlo pomenovalo túto inscenáciu o dievčine, čo sa učila správne rozprávať – *Meine faire Dame. Ein Sprachlaborator*.

Z nemeckej jazykovej oblasti prišla aj berlínska Schaubühne, ktorej vedúcou postavou je režisér Thomas Ostermeier. Naštudoval Ibsenovho *Nepriateľa ľudu*. Spoločensky angažovaný divadelník pozoruje riziko, že záujmy finančných skupín môžu kvôli ich vlastnému profitu bezostyšne narušiť princípy demokracie, pritom však majú plné ústa ideálov demokracie a ekonomického liberalizmu. Hlavná postava, doktor Stockmann, sa hrdinsky postaví proti takejto zvoli, hoci jeho postoj vyvoláva v danom kontexte skôr dojem prázdneho, absurdného gesta.

Vo využití najnovších komunikačných prostriedkov zašla najďalej inscenácia, ktorú ani nemôžeme pokladať v pravom slova zmysle za divadelnú, skôr za nový druh performance – mala názov *33 obrátov a niekoľko sekúnd*. Vytvorila ju dvojica Libanončanov (Lina Saneh a Rabih Mroué) a zaoberá sa skutočným prípadom, ktorý rozbúrila hladinu spoločenského života v Libanone – samovraždou občianskeho



Michail BULGAKOV: *Majster a Margaréta*. Divadlo Complicite, réžia Simon Mc Burney. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytl Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.



Luigi PIRANDELLO: *Šesť postáv hľadá autora*. Théâtre de la Colline, réžia Stéphane Braunschweig. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytl Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.



Luigi PIRANDELLO: *Šesť postáv hľadá autora*. Théâtre de la Colline, réžia Stéphane Braunschweig. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografie poskytl Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.

aktivistu Dyiaa Yamouta. V tejto performance nešlo o jeho biografii, ale o hľadanie a zaznamenanie jeho miesta v libanonskej spoločnosti, o odpoveď na otázku, čo vyvolal svojím životom a predčasnou smrťou, aké kontroverzné postoje k nemu sa prejavili v krajine, ktorá zažívala a zažíva opakované agresie zvonka a zmieta sa vo vnútorných šarvátkach. V tejto performance sa celý čas nezjaví ani jeden herec, ani jeden živý človek. Scéna je okupovaná komunikačnými prístrojmi – počítač, telefón s odkazovačom, na veľkom plátne sa premieta akoby práve prebiehajúca diskusia na facebooku. Počas celého času počuť hlasy ľudí na telefónnom odkazovači, ktorí sa pokúšajú dovolať a keď im nikto nezdvihne, tak aspoň nechávajú správu pre mŕtveho. A popri tom sa divákovi premietajú SMS-ky, čo dostáva už nežijúci Diyaa Yamout od priateľky, ktorá za ním letí na návštevu, ale pre neustále prekážky, zmeny letov, problémy na hraniciach nikdy nedoletí – a tak sa ani nedozvie, že už je mŕtvy. Rôzni ľudia sa vyjadrujú k jeho činom, diskutujú na facebooku, zverejňujú tam dokumenty, ako napríklad jeho list na rozlúčku, či videozáznamy z televíznych diskusií. A všetko komentujú.



William KENTRIDGE: *Odmietnutie času*. Réžia William Kentridge. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytl Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.

Treba povedať, že toto predstavenie je mimoriadne originálne a hoci vlastne nejde o divadlo, udržiava v hľadisku neustálu pozornosť, graduje a je komponované tak, aby divák dostal komplexný, hoci neraz protirečivý obraz o hlavnom hrdinovi, ktorý sa na scéne neukáže, ale ktorý reálne ešte nedávno žil. Povedali by sme, politické či dokumentárne divadlo, ale spresníme – performance.

Politicky a sociálne angažované divadlo, nemalo v Avignone dominantné zastúpenie. Prevládali produkcie, ktoré hľadali nové syntézy umení, nové vzťahy divadelných zložiek, popri hereckých výkonoch sa venovala väčšia pozornosť elektronickým obrazom, novým divadelným formám. Z hľadiska syntézy historického, sociálneho a politického s novými formami a pritom neustupujúc od divadelnej poetickosti a javiskovej metafory môžeme najvyššie ohodnotiť inscenáciu románu Michaila Bulgakova *Majster a Margaréta*, ktorú prinieslo britské divadlo Complicite v réžii Simona Mc Burneya. Úprava románu na divadelný scenár nezdôrazňuje celistvý dej a kauzálnu nadväznosť jednotlivých motívov, skôr sa skoncentrovala na tri okruhy, ktoré sa počas celého večera preplietali – výjavy z moskovského života na konci 30. rokov 20. storočia s bizarnosťami komunistického režimu, ale aj s ľudským rozmerom obyčajných ľudí, ďalej ukážky, ako sa správa moc k umelcom a vynikajúcim dielam, a napokon mystérium Margaréty, ktorá zachraňuje svojho milého. Jednotlivé časti a postavy sa navzájom stretávajú a komunikujú – Majster a Margaréta, Diabol, kocúr, inteligencia, úradníci a zdá sa akoby vďaka tomu niekedy ani nebolo treba vysvetľovať všetky významy, pretože jeden postoj vysvetľuje iný, jedna postava koná tak, že tým dopovie aj konanie druhej postavy. Pilátove slová vyjasnia niečo aj za úradníka z cenzorského Massolitu, Azazello dá divákovi pochopiť aj postupy Majstra, v jednej



Hudobno-tanečný súbor z Novej Kaledónie: *Velmi Wet*. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytlo Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.

výpovedi sa zrkadlí odpoveď na inú, všetky „poschodia“ tohto mystéria sa navzájom nielen prelínajú, ale aj dopĺňajú. V tomto napokon bolo už čaro samotného Bulgakovovho románu, ktorý dokázal povedať pravdu takým rafinovaným spôsobom, že dobová cenzúra a dogmatickí úradníci ju nevedeli vymiesť z románu, nevedeli ju vyškrtnúť z riadkov, lebo veci boli inteligentne a s vtipom povedané medzi riadkami. Režisér a zároveň autor dramatisácie dokázal túto kontextuálnu pravdu preniesť aj do scénickej verzie. Pritom si uvedomoval nadčasovosť Bulgakovovho príbehu. Veď v dramatisácii sa neodráža iba jedna diktatúra – Stalinova – lebo, ako hovorí Simon Mc Burney: „Tento román sa netýka iba konca 30. rokov v Sovietskom zväze: naplno rezonuje s dnešným svetom. Či my nie sme teraz v ekonomickej diktatúre liberálneho kapitalizmu?“ A dodáva: „Pre mňa bolo dôležité otvoriť významy až po našu epochu. Preto som napríklad chcel, aby keď Woland, diabol, pozerá na pozemský svet, videl tam aj obrazy z vojny v Iraku, Američanov zabíjajúcich Iráčanov. Nie je predsa diabol niečo večné, včerajšie, dnešné i zajtrajšie?“²

² Rozhovor so Simonom Mc Burneyom (otázky Jean-François Perrier). In. Materiál Tlačového oddelenia 66. ročníku festivalu v Avignone k predstaveniu *Majstra a Margaréty*, 2012, nestránkované.

Christophe HONORÉ: *Nový román*. Réžia Christophe Honoré. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytl Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.



Herecké prejavy na pozadí Pápežského paláca režisér spolu so scénografom Es Devlinom štylizoval do najväčšej možnej jednoduchosti a skratky. Niektoré výtvarné prvky umiestnené na scéne postupne nadobúdali rôzne významy. Využili sa nielen hmotné artefakty, ale aj lúče svetla i premietanie na plochu. Záverečný svetelný efekt, v ktorom sa akoby rozsykali múry paláca na ruiny, bol urobený s výnimočnou dokonalosťou a optickou dôveryhodnosťou. Réžisér pracoval s veľkou skupinou hercov, avšak postáv bolo ešte viac, a tak viacerí dostali za večer rôzne úlohy. Hudobná zložka neváhala využiť aj novodobú anglickú protivojnovú pesničku *Gimme Shelter* od Rolling Stones, ale inokedy zasa symfonickú hudbu Dmitrija Šostakoviča. Toto bohaté prestavenie na obsahy a významy, rovnako ako na mimoriadne dobre zvolenú formu, patrilo k vrcholom Avignonského festivalu. (Inak, už nejaký čas putuje po Európe, takže ho môžeme pokladať aj za jednu z najlepších súčasných inscenácií vôbec.)

Ďalším vrcholom festivalu naplňajúcim jeho poslanie bola inscenácia Pirandellovej hry *Šesť postáv hľadá autora* v réžii ďalšieho vynikajúceho režiséra, Stéphane Braunschweiga, pôsobiaceho v parížskom Théâtre de la Colline. Tu, najviac z doteraz spomínaných, dominovala herecká zložka, veď na nej je postavená aj Pirandellova predloha. „Praví“ herci, skúšajúci novú hru a „nepravé“ imaginárne postavy hľadajú svojho autora, aby sa im umožnilo vyrozprávať ich príbeh. Kto z nich je reálnejší?



Rozprávka o láske. Réžia Markus Öhrn. Snímka Christophe Raynaud de Lage. Fotografia poskytol Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.

V kom je viac životnej pravdy? Relativizmus sicílskeho autora sa v tejto hre manifestuje v čistej forme, nikde inde tak jasne nesformuloval svoje pohľady na svet.

Režisér Stéphane Braunschweig, ktorý je známy tým, že sa vždy usiluje čo najvernejšie tlmočiť literárnu predlohu, opustil pri naštudovaní tejto hry svoje zásady. Nechal hercov improvizovať, aby umožnil aktualizácie textu. V dnešných časoch, keď jedným z inscenačných princípov býva dekonštrukcia príbehu a v ňom účinkujúcich postáv, keď sa v dobe postmodernity vytvárajú nečakané, nemotivované významové prepojenia, dekonštruoval Braunschweig dvojpolovosť vzťahu herci-postavy a prepelínal tieto dva svety do jedného – nikto tu už naozaj nevie, čo je pravda a čo fikcia. Pre tento účel dokonca vložil do hry niektoré nové textové pasáže, čo vznikli v čase skúšobného obdobia a vo svojej úprave napokon sprítomnil aj osobu samotného Pirandella, ktorý akoby z pozadia sa zabával na tomto konfúznom prelínaní fikcie a reality. Aktualizačný a komický prvok urobil inscenáciu živšou, ako by sa očakávalo. To nie je „skanzen“ Pirandellovej filozofie interpretovanej cez fiktívne postavy, ale ukážka dnešného človeka, ktorý viac ako v minulosti začal túžiť, aby sa zviditeľnil jeho osobný život – nech sa tak stane v nejakej reality-show, nech na facebooku – a tým aby aspoň takto dal svojmu životu zmysel. Veľmi prezieravá myšlienka Stéphane Braunschweiga...

Scéna v tejto inscenácii je jasne rozdelená na dve polovice: pravú a ľavú. Napravo je skúšobňa, stôl so stoličkami, kde herci pripravujú novú inscenáciu, naľavo je bielu farbou vyznačený priestor fikcie, kde vchádzajú, zjavujú sa a vychádzajú, miznú postavy bez autora. Zdanlivo zreteľne rozdelený priestor sa napriek tomu začne v hre



Nádvorie Pápežského paláca počas predstavenia. Snímka crdl. Fotografia poskytl Tlačové oddelenie Festivalu v Avignone 2012.

zlievať, aby na záver inscenácie podľahol skaze, polámal sa a zo zákulisia mohol sa znenazdajky vynoriť Pirandellov portrét ako výsmešný výkričník autora-filozofa, ktorý už od začiatku vedel, ako to všetko dopadne, vedel, že fikcia je reálna a realita fiktívna. Asi ako dnes, keď mnohí ľudia žijú viac vo virtuálnom ako v reálnom svete.

Podobne ako inscenácia Stéphanu Braunschweiga *Šesť postáv hľadá autora*, malo filozofický rozmer aj zamyslenie o cestovaní v čase, ktoré napísal a dal mu divadelnú podobu William Kentridge. *Odmietnutie času*, tak sa inscenácia volala, má podobne, ako je to v súčasnom divadle časté, formu koláže. Herecká zložka sa spája s hudobnou (vystupujú tri operné speváčky), tanečnou – ktorá má za úlohu nielen vizuálne oživiť javisko, ale tanečníci doslovne rozpohybujú aj rôzne stroje a mašiny rozmiestnené po javisku, napríklad obrovské metronómy. V inscenácii vystupuje vynikajúca černošská tanečnica Dada Masilo, celý čas je na scéne prítomný aj autor a režisér v jednej osobe – William Kentridge. Je otázkou, či sa má celok vnímať ako syntetické divadlo, alebo ako veľká performance, či ako výtvarná pohyblivá prezentácia. Pre túto poslednú možnosť hovorí to, že Kentridge sa s týmto dielom zúčastňuje nielen divadelného Avignonu, ale aj svetového výtvarného stretnutia DOCUMENTA v nemeckom Kasseli.

William Kentridge pochádza z Juhoafrickej republiky, z Johannesburgu, ale patrí k potomkom bielych prisťahovalcov. Na jednej strane európsky zameraný, na druhej prežívajúci postavenie človeka z bývalej kolónie. Jeho *Odmietnutie času* je zamyslením nad rôznymi druhmi času – reálneho newtonovského, relatívneho einsteinovského, ale aj času, ktorý spadol do „čiernej diery“ vesmíru. Kentridge rozoznáva čas politický, ktorý vnútili bývalí kolonialisti svojim kolóniám kvôli upevneniu vlastnej moci a hovorí aj o čase subjektívnom, ľudskom, ktorý si začneme uvedomovať vtedy, keď



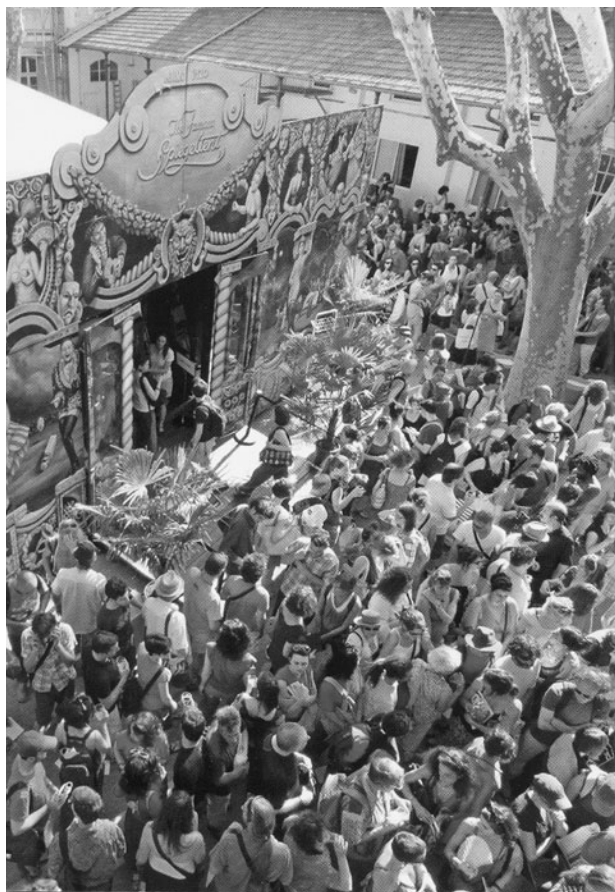
Šašo na avignonskej ulici. Snímka Miloš Mistrík.

zoberieme na vedomie vlastnú smrteľnosť. Zámerom Williama Kentridgea bolo „dešifrovať ten rébus, čo je vlastne čas“³. Výsledkom tohto intelektuálneho, až vedeckého, ale zároveň aj emocionálneho prístupu je neobyčajné dielo, ktoré si určite mnohí jeho diváci dobre zapamätajú – tak samotný tvorca vďaka svojmu talentovanému prístupu spomalil čas a zastavil zabúdanie.

Ako vidno z predchádzajúceho prípadu, festival v Avignone nie je orientovaný iba na Európu. Okrem juhoafrického divadla sa tu dalo vidieť aj originálne, takmer etnografické vystúpenie hudobno-tanečného súboru z Novej Kaledónie, súostrovia v Tichom oceáne, kde sa zachovali ešte nezabudnuté staré rituály, tance a spevy. Treba povedať, že na týchto ostrovoch nie tak dávno sa praktizovalo (hoci neskôr už iba tajne) ludožrúctvo a divák zo strednej Európy počas ich večerného vystúpenia pod holým nebom má neraz dosť nepríjemné asociácie, keď tanečníci v rámci predvádzaného rituálu naňho ceria veľké žlté zuby a svojimi územčistými postavami oproti nemu dupú bojové tance. Folklor je to, pravda, dosť primitívny, málo bohatý na nejaké prívlemy prepracované formy (s láskou si pri ňom spomenieme na krásy našej Lúčnice či SLUKu), ale zážitok obecenstva je naozaj silný. Celý tento súbor vznikol tým, že kaledónskych tanečníkov prišla na ich ostrov povzbudiť jemná Francúzka Régine Chopinot, ktorá im zdvihla sebavedomie, dala im potrebnú silu a organizačné základy, aby mohli nájsť odvahu zcestovať až do Európy. Ich

³ Rozhovor s Williamom Kentridgeom (otázky Jean-François Perrier). In. Materiál Tlačového oddelenia 66. ročníku festivalu v Avignone k predstaveniu *Odmietnutie času*, 2012, nestránkované.

OFF program Festivalu v Avignone 2012. Snímka Miloš Mistrík.



vcelku stručné vystúpenie sa konalo pod názvom *Veľmi Wetr* (čítaj „ueč“), čo je skoro ako reklamný slogan, lebo tanečníci (a tri územčisté tanečnice staršieho veku) pochádzajú z oblasti Wetr, teda ich vystúpenie je vraj veľmi, naozaj originálne – wetrovské.

Podľa tohto referátu by sa mohlo zdať, že francúzske divadlo malo v roku 2012 menšie či okrajové zastúpenie. Nie je to pravda. Najlepším dôkazom opaku je inscenácia, ktorej autor scenára aj režisér v jednej osobe je Christophe Honoré, uviedol ju pod veľavravným názvom *Nový román*. Inscenácia je, ako to sľubuje názov, venovaná známemu literárnemu smeru, ktorý sa rozvinul vo Francúzsku od 50. rokov minulého storočia. Christophe Honoré sa podujal na náročnú úlohu – oživiť autorov nového románu, urobiť z nich postavy skoro ako v dokumentárnom divadle. Inscenácia je fikciou, ale jej autor sa opiera o tie najautentickejšie zdroje – ich knihy, uverejnené rozhovory, súkromné denníky – a usiluje sa o čo najväčšiu pravdivosť, reálnosť postáv. Tak sa diváci ocitnú na stretnutí najväčších autorov nového románu – Alain Robbe-Grilletom, Marguerite Durasovou, Samuelom Beckettom, Nathalie Sarrautovou, Claudom Simonom, Michelom Butorom a Robertom Pingetom, ako aj Claudom Mau-



riacom, Claudom Ollierom a Françoise Saganovou a Catherine Robbe-Grilletovou. K spoločnosti patrí aj ich vydavateľ z Éditions Minit, Jérôme Lindon.

Veľmi živé predstavenie, diskusia literátov. Rozhovory vynikajúcich umelcov stvárnajú väčšinou mladí herci. Režisér v niektorých prípadoch nedbal na pohlavie a obsadil muža ženskou herečkou, akoby tým chcel dať najavo, že nejde o celkom realistický pohľad do zákulisia literatúry. Lenže dôkladnosť, s akou tento autor a režisér pristúpil k písaniu scenára a k režirovaniu, natoľko presvedča publikum o autenticosti všetkého, čo vidia a počujú na scéne, že hercami improvizovaná diskusia v polovičke predstavenia naozaj podnieti niektorých divákov, aby položili reálne otázky tým na javisku. A herci sú natoľko zžití so svojimi spisovateľmi, že seriózne a čo najautentickejšie divákovi odpovedajú. (Nie, nie je to vopred pripravené, nie sú to potajme dohodnuté

diskusie a vybranými divákmi. Stretávame totiž náhodou po predstavení na zastávke taxíkov jednu z tých, čo z hľadiska spontánne položí otázku a počúvame jej rozhovor s priateľkou, ktorý vylučuje, že by to bolo pripravené.) Táto inscenácia je nielen pútavá pohľadom do života veľkých literátov, zaujímavá zachytením vtedajšej doby a ľudí, ale vyslovene je aj náučná a mohla by slúžiť ako povinná pomôcka pre dejiny novej francúzskej literatúry.

V programe avignonského festivalu sme nevideli nejaký významnejší výskyt skupiny provokatívnych autorov európskej drámy (in-yer-face), ktorí v predchádzajúcom dvadsaťročí obsadili plagáty európskych aj slovenských divadiel. Zdá sa, že dnes sa mohli divákovi aj divadlám už ich texty prejesť kvôli drsnosti, vulgárnosti, provokatívnosti, hrubým výrazom a depresívnej nálade, ktorú šíria. Ako z predchádzajúcich analýz vyplýva, tohto roku sme boli svedkami návratu intelektu, vtípu, úvahy, citu. V tejto súvislosti možnej zmeny v postojoch publika sme boli svedkami pozoruhodného javu pri kontroverznej inscenácii švédsko-fínskeho kolektívu, ktorá niesla ironicky myslený názov *Rozprávka o láske*. V skutočnosti to bolo scénické spracovanie príbehu rakúskej ľudskej obludy, Josefa Fritzla, ktorý, ako je známe, dlhé roky väznil a sexuálne zneužíval vlastnú dcéru. Tím pod vedením Markusa Öhrna prišiel na myšlienku, že nebude robiť deskripciu tejto kauzy, ale dá divákovi zostúpiť do Fritzlovoho pekla – podrobia ich takým psychickým a dokonca takmer i fyzickým mukám, aké mohol prežívať Fritzl pri svojich činoch – ak by mal náhodou svedomie.

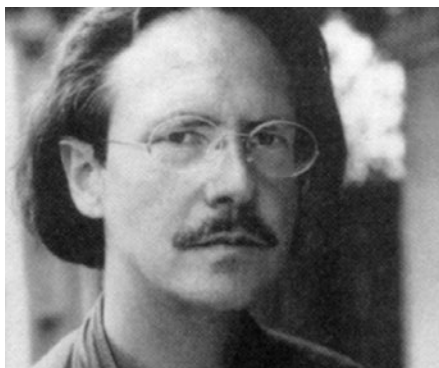
A tak Švédi a Fíni rozohrali predstavenie s mučením divákov – výrazným, monotónnym zvukom, siahodlho nekonečnými nudnými výstupmi hercov, pomalým odvíjaním príbehu, zvukovými a svetelnými šokmi, udierajúcimi na všetky zmysly



Hessenské štátne divadlo vo Wiesbadene. Snímka archív.



Divadlo národov, Moskva. MOGUČIJ, Andrej – ISAJEV, Maksim: *Circo ambulante*. Réžia Andrej Mogučij. Snímka Martin Kaufhold, archív festivalu Neue Stücke aus Europa 2012.



Peter Handke. Snímka archív autora.

človeka, výjavmi ako z Apokalypsy či Sodomy-Gomory. Treba oceniť túto myšlienku a zámer dať divákovi precítiť či prežiť, aké je to byť v koži Fritzla. Avšak s jedným háčikom – či naozaj všetci diváci po takomto „očistci“ túžia. A tak sa stalo, že počas predstavenia dosť veľký počet divákov jednoducho opustil sálu. Ale tí, čo zostali, boli spokojní a pozitívne hodnotili výsledok.

Tu nám prichádza na um takáto úvaha: Súčasné divadlo v celom rade inscenácií útočí na svojho diváka. Akoby mu chcelo nadávať, ukazovať mu len tie najhnusnejšie veci, „vychovávať“ ho tým, že mu predvedie všetko zlé z tohto sveta, vychrstne na-

ňho pesimistické nálady a depresie. Zrejme sa v tejto situácii bude musieť zmeniť správanie diváka. Ak dosiaľ bývalo skoro výnimočné, aby diváci opustili sálu počas predstavenia, bude dobré, ak tak budú robiť vždy v prípade, že sa budú cítiť hrubo atakovaní a nebudú sa tomu ataku chcieť podrobiť. Diváci sa predsa nemusia viazať domnelým bontónom v divadle, kde bontónu niet. Do divadla netreba prestať chodiť, divadlo môžeme naďalej milovať, ale treba sa naučiť z predstavenia aj odchádzať, ak sa nám nepáči. Ludové divadlo vždy znieslo pohyb publika dnu i von počas predstavení a do okov „spoločenských zvyklostí“ spútalo diváka až meštianske divadlo. Treba túto „železnú košeľu“ zvykov vyzliecť a ak sa nám inscenácia nepáči – jednoducho odísť, podobne, ako nedočítame román či prepne televízor.

V Avignone bolo pramálo príležitostí na odchod počas predstavenia. Avignon 2012 bol totiž najlepší divadelný festival, aké pisateľ týchto riadkov kedy navštívil. Zvykli sme si na festivaly, kde sa vyskytlo jedno, maximum dve nadpriemerné predstavenia. V roku 2012 v Avignone ich bola väčšina. Naozaj dobré naplnenie myšlienky divadla pre všetkých.

Nová dráma vo Wiesbadene

Nie všetky festivaly patria k tým, čo stoja na čele ako ukážka trendov, ako miesto, kde sa návštevníci môžu oboznámiť ani nie s prítomnosťou, ale ešte viac s budúcnosťou divadla. Určite, nie vždy sa to podarí organizátorom, ktorí robia program a pozývajú predstavenia, ale sú festivaly, ktorým sa to darí. Jeden z najúspešnejších sa volá *Nová európska dráma (Neue Stücke aus Europa)* a koná sa ako bienále v nemeckom Wiesbadene, čiastočne aj v susednom Mainzi.

Už dlhé roky, ešte od čias, keď festival začínal v Bonne ako *Bonner Biennale*, ho vedie súčasný intendant Hessenského štátneho divadla vo Wiesbadene, Manfred Beilharz za veľkého prispenia dramatika Tankreda Dorsta. Systém majú dôkladne premyslený. Keďže by určite nevedeli nájsť v každej európskej krajine to najvhodnejšie pre takýto typ festivalu, vytvorili si sieť „patrónov“, ktorí za svoju národnú oblasť dodávajú informácie o tom, čo sa oplatí pozvať na prehliadku. Za Slovensko v tomto odbornom zbere už dlhý čas funguje Martin Porubjak a treba kvitovať, že takto pomáha zviditeľňovať dramatické umenie Slovenskej republiky. Z cudziny spo-



Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, İstanbul. SERTDEMİR, Yiğit: *Priezvisko 2010*. Réžia Yiğit Sertdemir. Snímka Lena Obst, archív festivalu Neue Stücke aus Europa 2012.



Divadlo SkRAT, Bratislava. VICEN, Dušan a kolektív: *Napichovači a lízači*. Réžia Dušan Vicen. Snímka Lena Obst, archív festivalu Neue Stücke aus Europa 2012.



Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Varšava. SŁOBODZIANEK, Tadeusz: *Naša trieda*. Réžia Ondrej Spišák. Snímka Martin Kaufhold, archív festivalu Neue Stücke aus Europa 2012.

meniem napríklad patróna Čiech – Arnošta Goldflama, za Bulharsko je Christo Bojčev, za Francúzsko Noëlle Renaude, Veľkú Britániu Mark Ravenhill, Srbsko Biljana Srbljanović, Maďarsko Ákos Németh, Nemecko Tankred Dorst. Slovensko na tomto podujatí dosiaľ reprezentovala *Čistka* Ladislava Mňačku zo SND (roku 1994), *Eo Ipso* z Uhlárovej Stoky (1996), *Perón* Miloša Karáska z prešovského DAD (2004) a tohto roku *Napichovači a lízači* bratislavského divadla SKRAT.

K najviac oceňovaným inscenáciám odbornou verejnosťou na tohoročnom bienále patrila inscenácia *Circo Ambulante* v réžii Andreja Mogučeho z Moskvy. Jej témou je definícia politickej moci a analýza jej fungovania. Kladie si otázku, prečo sa ľudia dokážu poddať nátlaku a robia čudné veci, ktoré by pri triezvej mysli nerobili. Kde až môže zásť manipulácia človekom, alebo v horšom prípade masami? Andrej Mogučij a jeho spoluautor Maxim Isajev robia politické divadlo, pritom však hľadajú inšpiráciu aj v cirkusovom umení, ľudovej zábave, ľudovom divadle.

Súčasnú hru predvedenú na festivale boli často kriticky vyhrotené voči spoločnosti, avšak natoľko ofenzívne kritické, ako *Neutíchajúca búrka* Petra Handkeho, nebolo ani jedno. Novú hru tohto vynikajúceho autora uviedlo Thalia Theater z Hamburgu v réžii Dimitra Gotscheffa. Je už dostatočne známe, že Peter Handke sa nebojí hovoriť to, čo si ostatní možno iba myslia, zastal sa napríklad Slobodana Miloševića pred „gaunermi“ zo Západnej Európy. Že jeho postoje nie sú iba pózami, ukázal znova teraz v rodinnej ságe *Neutíchajúca búrka*. Po matke je Peter Handke pôvodom Slovinec z Korutánska (po otcovi Nemeček) a v hitlerovských časoch si táto rodina ako slovanská užila nemalé ústrky i prenasledovanie. Teraz vo vlastných spomienkach sa vracia do tých čias a prevažne prozaicky a statickými výjavmi pomaly rozvíja svoje spomínanie. Spôčiatku sa môže zdať, že v hre nebude chýbať melanchólia ani sentimentálnosť, ale



Jaunais Rīgas Teātris, Rīga. HERMANIS, Alvis: *Čierne mlieko*. Réžia Alvis Hermanis. Snímka Martin Kaufhold, archív festivalu Neue Stücke aus Europa 2012.

ako rozprávanie plyní ďalej, začína byť slovne agresívnejšie a Handke slovami atakuje nemecké publikum tak otvorene, až sa čudujeme, že niekto z hľadiska nevyskočí a nevrhne sa na hercov. Nemci si po nútenom prerode, po denacifikácii už asi zvykli na všetko, sú schopní prijať aj najtvrdšiu kritiku, ktorá mieri na ich národné sebavedomie. Je to veľmi silné predstavenie, zdanlivo monotónne, dlhé, ale nabité takou vnútornou energiou pravdy, očisťujúce, že nemožno nemať silný divácky zážitok. Peter Handke dostal za tento text Mühlheimskú dramatickú cenu 2012.

Turecké divadlo sa prezentovalo dvoma predstaveniami. Prvé – *Pekné veci sú na našej strane* (autor Berkun Oya) – hovorí o zmysle slobody v osobnom živote. Konfrontujú sa dva svety – modernej civilizácie tureckého veľkomesta s tradičnou Anatóliou, pričom sa ukazuje, že nezávislosť a zodpovednosť za vlastný osud môže byť vlastný aj ľuďom zo vzdialenej provincie. Druhé predstavenie s názvom – *Priezvisko 2010. Slávnosť pre Sühendan* (autor Yiğit Sertdemir) – je príležitosťou pre predvedenie starých techník tureckého divadla s využitím obrovských bábok, ktoré siahajú do otomanských čias. Príbeh je jednoduchý: pani Sühendan číta po smrti svojho manžela jeho zápisky a dozvedá sa, že pre ňu chystal veľkú oslavu. Nestihol ju realizovať, ale ona si pri čítaní predstavuje, ako to mohlo vyzeráť. Sen, metaforické výjavy, magické bábkové divadlo sa rýchlo v jednom okamihu skončia, tak ako sa skončia manželove nedopísané poznámky. Toto predstavenie je okrem nezvyčajnej formy vzácné tým, že prezentuje láskavé medzilidské vzťahy, porozumenie vífaziace nad konfliktami – čo je pre súčasnú drámu takmer výnimkou.

Spomínané slovenské vystúpenie divadla SKRAT, ktorého text je výsledkom kolektívnej improvizácie počas skúšok pod vedením Dušana Vicena, bolo na bienále pozitívne ohodnotené. Dostalo sa aj do záverečného súhrnu, v ktorom sa pripome-

nulo ako jedno z vydarených príkladov kolektívnej formy dramatickej tvorby v inscenačnom procese, v ktorej sa okrem Bratislavčanov vyznačovali aj Belgičania vedení Josse de Pauwom a Janom Kuikenom a talianska skupina vedená Stefanom Ricci a Giovannim Forte. Avšak naše divadlo malo vo Wiesbadene ešte ďalších zástupcov. Objavili sa ako režisér (Ondrej Spišák) a výtvarník (František Lipták) v inscenácii hry Tadeusza Słobodzianka *Naša trieda* v divadle Na Woli Tadeusza Łomnického. Hra je obrazom Poľska v 20. storočí a kladie otázku „ako sa môže nacionalizmus, náboženstvo a ideológia stať silnejšie ako priateľstvo?“⁴

Možno povedať, že bienále vo Wiesbadene a Mainzi je naozaj vrcholným podujatím na prezentáciu súčasnej európskej drámy. Všetky predstavenia sa hrajú v pôvodnom jazyku a pre miestnych divákov bývajú titulované do nemčiny. V tomto roku sa odohralo 54 predstavení v 25 národných jazykoch, čo samo osebe vypovedá o reprezentativnosti tohto stretnutia. Ako to v takýchto prípadoch býva, odohráva sa veľa sprievodných akcií. V čase od 14. do 24. júna 2012 okrem predstavení prebiehali diskusné večery, stretnutia s autormi, vydával sa festivalový časopis, na internete sa založil blog, udeľovali sa ceny – hlavnú za preklad vo výške 1.000 eur dostal Matthias Knoll za preklad lotyšskej hry *Čierne mlieko* od Alvisa Hermanisa do nemčiny.

Avignonský festival má už 66 rokov, Wiesbadenský „iba“ 20, ale niečo ich na súčasnej divadelnej mape Európy spája. Je to fakt, že sú miestom, ktoré ukazuje trendy, teda to, kam sa bude uberať divadlo v nasledujúcich rokoch, ktoré osobnosti mu budú dominovať, čo z toho príjme publikum. Existujú totiž inde aj festivaly príležitostné, turistické, letné, oficiálne i oslavné. Avignon a Wiesbaden k takým nepatria. Sú to dva festivaly, ktoré existujú práve preto, že slúžia publiku a prostredníctvom neho divadlu.

THEATRE FOR EVERYONE AND ITS FEASTS (AVIGNON, WIESBADEN)

MILOŠ MISTRÍK

Theatre festival is a typical social act that creates space for wider social debate on the performing arts and a platform for labeling trends. The French festival in Avignon is the successor of the Jean Vilar's idea about the popular theatre for everyone. The study looks at how this year's *Festival d'Avignon 2012* has reflected and manifested in the individual events these theoretical concepts. In the same manner, the study reports on a *New European Drama* festival in Wiesbaden, on its direction and on the position of Slovak theater within this context. The study is not a description of the details but explores how contemporary theatre respond to the social, political and psychological problems of today and thus, how methodically close or distant is from reality, practical truth and veracity of artistic image.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja za základe zmluvy č. APVV-0619-10.

⁴ In. Program *Neue Stücke aus Europa 2012. Theaterbiennale des Staatstheaters Wiesbaden 14.-24. Juni*, s. 63. Bez ISBN

VIETNAMSKÝ TUCET

VIERA LANGEROVÁ

Filmová kritička a historička

Priestor sveta tejto juhoázijskej krajiny je ponorený do vodného živlu. Moria a rieky, ich spletené delty, obklopené živou zeleňou džungle, ryžové polia a plávajúce dedinky, malebné člnky s rybármi – to všetko vytvára poetickú esenciu vietnamského vizuálu, premietnutého do takmer každého filmu. Tvorí zároveň kľúč ku kultúrnej topografii krajiny s dramatickou históriou, kde sa striedali a miešali vplyvy čínske, francúzske, americké i sovietske. V jej vrstevniciach sa vojenské paradoxne splieta s lyrickým, konfuciánska prísnosť s taoistickou vzletnosťou a vytvára tak v tejto „zemi, plávajúcej na vode“ divadlo dramatických kontrapunktov.

K vizuálu si treba priradiť aj osobitý soundtrack. Špliechanie vodných vln v ňom určite prehlúši rachot motocyklov, oblepených surrealistickými tvarmi všetkého, čo sa dá na ich sedlá priviazať, od živých prasiat, cez vodných byvolov až po košíkové symfónie.

Filmy všetky tieto ozvučené obrazy zjednocujú do prúdu rozprávania o všetkom, čo vytváralo i vytvára vietnamskú identitu.

Dnešná realita „komunistického kapitalizmu“ doháňa všetko, čo v minulosti zameškala a nestihla. Desaťročia sovietskeho ideologického vplyvu zameraného na propagáciu budovateľských programov, ktorej podliehala kategorizácia tém, hrdinov aj ideová orientácia, strieda od 90. rokov postupná artikulácia formálnej i obsahovej zmeny.

Popri stúpajúcej komerčnej produkcii najmä akčných gangsteriek, či romantických komédií, vietnamských tvorcov zaujíma i minulosť a jej polozabudnuté obrysy. Tieto návraty sú v istom zmysle snahou o nadviazanie na pozitívne impulzy domácej kultúry, ktorá je ďalšou variantou sinizovaného priestoru, tzv. sinosféry¹. Čínske vplyvy určovali viac než tisícročie jej základné trajektórie v náboženstve, filozofii i umení. V strednom a južnom Vietname sa za vlády Čampov² a ich štátnych útvarov, pripája i vplyv hinduistický³. Vertikálu základnej vývojovej osi vietnamskej umeleckej produkcie, určuje jej aristokratický pôvod, takmer 900 rokov ovplyvňovaný čínskym umením a jeho sofistikovanými formami, najvýraznejšími najmä v poézii a kaligra-

¹ Sinosféra – termín, ktorý uviedol americký lingvista James A Matisoff v roku 1990. Zahŕňa oblasti a krajiny, ovplyvnené čínskym jazykom a kultúrou. Popri sinosfére je v Ázii ďalším významným fenoménom indosféra.

² Čampovia, na rozdiel od Vietov zo severu, patria do skupiny austronézskych národov, podobne ako Indonézania, tchajwanskí aborigenovia, či Filipínci. Čampské kráľovstvo sa rozprestieralo na území dnešného centrálného a južného Vietnamu od 7. storočia do roku 1832, kedy si ich podrobil vietnamský panovník Minh Mang (1791-1841). Prevládajúcim náboženstvom v tomto štátnom útvere bol hinduizmus.

³ Indický vplyv plynie na toto teritórium i cez Funanské kráľovstvo, ktoré sa zhruba od 1. do 5. storočia n.l. rozprestieralo v delte rieky Mekong. Pluralita kultúrnych vplyvov z Číny, Indie, ale i južných teritórií, Indonézie a Polynézie vytvorila bohatstvo, ktoré sa s francúzskou odbornou pomocou uchováva v pestrej muzeálnej ponuke.

fii. Neskôr ju dopĺňajú ju i bohaté folklórne motívy, vychádzajúce z úzkeho vzťahu vietnamských roľníkov k prírode a najmä vodnému živlu. Voda sa stala pre vietnamskú kultúru dôležitým ontologickým východiskom, ktoré postupne štruktúrovalo všetky roviny spoločenského života. Existenčná závislosť na jej prírodnom kolobehu ovplyvnila i náboženské prejavy, rituály i modlitby a v metaforickom vyjadrení slúžila k objasňovaniu eschatologických i kozmologických zákonitostí.

Tematický presun z rurálneho do urbanizovaného prostredia, sprevádzaný postupnou komercializáciou, je ďalším príznakom rozvíjajúcej sa kinematografie, ktorá skromne, ale presvedčivo buduje svoju umeleckú reputáciu.

Prvolezci

Aj keď prvý hraný film *Na jednej rieke*, príbeh dvoch milencov, rozdelených riekou medzi severným a južným Vietnamom, vzniká až v roku 1959⁴, archívne údaje informujú, že jedným z prvých výraznejších historických počínov bol *Strašidelný cintorín* (1938). Vznikol síce v Hongkongu, ale natočil ho čínsky režisér a financovali ho Číňania, hrali v ňom vietnamskí herci a premietal sa vo Vietname. Bolo to po prvýkrát, čo vietnamčina zaznela z plátna a na divákov to malo patričný účinok. Jeho hlavnými hrdinami boli psychoanalytik a masový vrah Hung. Lekár na základe hypnózy priviedol vraha k popisu spáchaných vrážd. Keď sa lekárova dcéra dozvedela, že medzi jeho obete patrí aj jej chlapec, ubodala vraha nožom. Aj z tohto stručného príbehového modelu môžeme dedukovať stopy západného vplyvu s odkazmi na expresionistické inšpirácie, modifikované do populárneho, ľudového kina.

Filmy vznikali v amatérskych podmienkach, aj keď Francúzi využívali vietnamské kulisy na natáčanie vlastných filmov. Medzi rokmi 1951 a 1962 ich vzniklo niekoľko.⁵ Spoločnosť Cinema and Sociétés de l'Indochine založila prvú sieť kín a v ich budovaní pokračovali aj domáci podnikatelia. V roku 1927 tak bolo vo Vietname 33 kín. Premietalo sa najmä vo veľkých mestách – Hanoj, Cholon, Saigon, Hue a Haiphong.

Roky francúzskeho kolonializmu⁶ nezanechali v budovaní technického zázemia pre výrobu filmov výraznejšie stopy. Sporadicky do filmovej produkcie investovali počas koloniálneho obdobia aj majitelia fotografických štúdií. Istý Huong Ky tak v Hanoji založil produkčnú spoločnosť a vyrobil niekoľko dokumentov – *Pohreb Khai Dinh*⁷ a *Korunovácia imperátora Bao Dai*⁸. Boli to nemé filmy a premietali sa v roku 1926.⁹

⁴ Na jednej rieke (On the Same River, 1959). Réžia: Nguyen Hong Nghi a Pam Ky Nam. Bližšie: VICK, Tom. *Asian Cinema*. New York : Harper Collins Books, 2007, s.238 .

⁵ http://www.lib.washington.edu/southeastasia/vsg/elist_2003/early%20vn%20films.htm [9.1.2012]

⁶ Od 17. storočia prenikajú na územie dnešného Vietnamu francúzske misie jezuitov. V 18. storočí sa rozširujú i obchodné vzťahy a oficiálne ovládnutie sa datuje rokom 1887, kedy za vládnucej kráľovskej dynastie Nguyen vzniká federácia troch častí Vietnamu severnej (Tonkin), strednej (Annam) a južnej (Kočínčina). Do tohto celku patrila i Kambodža a od roku 1893 bol pripojený i Laos. V roku 1954 prehrou pri Dien Bien Phu, vláda Francúzov končí. Okolnosti tejto bitky boli sfilmované v rovnomennom filme z roku 1992 (réžia Pierre Schoendoerffer).

⁷ Khai Dinh – vietnamský kráľ z dynastie Nguyen, vládol od roku 1916 do roku 1925. Nebol príliš obľúbený kvôli servilnosti voči francúzskym kolonialistom.

⁸ Bao Dai (1913 – 1975) – posledný vietnamský kráľ z dynastie Nguyen.

⁹ http://www.culturalprofiles.net/Viet_Nam/Directories/Vi_ACYAfw-7879_ADs-t_Nam_Cultural_Profile/-3599.html [9. 1. 2012]

Takmer tridsať rokov vojen rozvoju filmového priemyslu neprialo a nová komunistická vláda ho využívala najmä pre svoje ideologické ciele. Tieto filmy sa premieta- li najmä na filmových festivaloch vo východnej Európe. Jedným z najpopulárnejších filmov bol začiatkom 60. rokov film *Manželia A-Phuovci* režiséra Mai Loca. Dievčinu Mu z národa Hmongov¹⁰ vydajú nedobrovoľne za bohatého ženicha. Z jej otrockého života ju zachráni láska k mladíkovi A-fuovi. Mu s ním uteká do hôr a pridajú sa k partizánskej armáde odporu, bojujúcej proti útlaku bohatých majiteľov pôdy, podporovaných Francúzmi.

V roku 1963 získal na Moskovskom filmovom festivale ocenenie film režiséra Pham Ky Nama *Sestra Tu Hau*. Odohráva sa v období boja proti Francúzom v 50. rokoch. Francúzsky vojak znásilní mladú ženu, ktorá v dôsledku zneuctenia pomýšľa na samovraždu. Toto rozhodnutie odvráti jej malé dieťa. Jej muž sa snaží manželku pomstiť a umiera v boji. Francúzi unesú jej dieťa, ale za ženu sa postaví celá dedina.

I príbehy ďalších filmov z tohto obdobia¹¹ – *Začína búrka* (1966) Nguyen Hui Tcha- na, či krátkometrážny film *Vtáčik s bielymi očami* (1962) Nguyen Van Thonga, ktorý bol ocenený na MFF v Karlových Varoch, *Sedemnásta rovnobežka: dni a noci* (1972) a *Dievča z Hanoia* (1974) režiséra Nguyen Hai Nina, sa odohrávajú v časoch bojov voči cudzím vojskám. Do filmu sa, ako je z týchto náznakov zrejme, premieta jasne formulovaný postoj komunistickej moci nielen voči cudzím vojskám, ale i juhovietnamskej vláde, ktorá stála v opozícii voči komunizmu. Jednotlivé filmy tak ilustrujú verziu dejín, písanú víťazmi. Ide tu o jednoznačnú ideologizáciu filmu, s jej nespochybniteľnými dogmami. Pravdou však je, že Vietnamci sú dodnes hrdí na zjednotenie severnej a južnej časti zeme. Patrónom oslobodenia a zjednotenia je Ho Či Min, od roku 1955 prezident Vietnamu.

Filmová renovácia

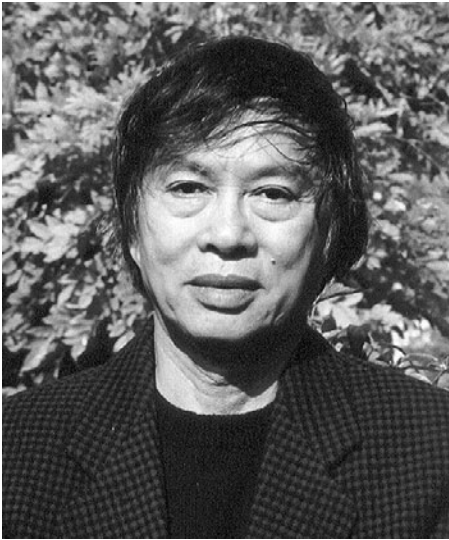
S liberalizáciou ekonomiky (*doi moi* – renovácia) podľa čínskeho vzoru, začína Vietnam v druhej polovici 80. rokov. Je to obdobie, kedy trh zaplavujú videoprehrávače a obrovský boom zažíva televízia. Počet vyrobených filmov sa teda od roku 1987 znižuje a zaplavujú ho filmy Ázie, ale aj Európy a USA. Uvoľnenie sa prejavuje hľadáním nových tém i nových výrazových prostriedkov. Náznaky zmeny nastupujú už začiatkom 80. rokov filmami režisérov Tran Van Thuya *Pohľad na Hanoi* (1983), *Príbeh dobrého chovania* (1987) a *Katolík v okrese Thong Nhat* (1985)¹².

V roku 1984 nakrútil režisér Dang That Minh, jeden z najrešpektovanejších vietnamských klasikov, film *Keď príde desiaty mesiac*, príbeh o mladej žene Duyen, ktorá navštevuje svojho muža na severe zeme. Slúži v armáde, ale ona sa po príchode dozvie, že padol. Doma ju okrem malého syna Tuana čaká aj starý manželov otec. Je chorý a tak sa žena rozhodne, že mu smutnú správu neoznámí. Využije sympatie dedinského učiteľa a básnika Khanga a poprosí ho, aby na výročie smrti manželovo-

¹⁰ Hmongovia – horské etnikum, žijúce na severe Thajska, Laosu a Vietnamu. Zúčastnili sa vojny (1959-1975) na strane Američanov, CIA ich naverbovala do boja proti Vietkongu. Po jej skončení mnohí z nich emigrovali do USA.

¹¹ Tieto filmy sú prístupné v plnej verzii na www.youtube, ale bez titulkov. Ich podrobný popis je na www.asiafilm.tv v ruskej verzii.

¹² chýba pozn.



Režisér Dang That Minh, klasik vietnamského filmu. Snímka archív autorky.

vej matky napísal svokrovi list. Jej vzťah so sympatickým učiteľom sa mimovoľne prehĺbuje. Príbuzní však zachytia odkaz, ktorý jej napísal, vzťah sa zverejní, čo ženu postaví do nepriaznivého svetla. Ako manželka vojaka sa neprijateľne skompromitovala. Učiteľ sa v tejto situácii rozhodne odísť.

Starec umiera a praje si, aby k jeho smrteľnej posteli prišiel syn, preto chce, aby mu žena napísala. Ona to samozrejme nemôže urobiť a tak sa za otcom rozbehne jej malý syn. Zastaví auto s vojakmi a oznámi im, že ide za otcom. Jeden z vojakov s ním slúžil a vie, že je mŕtvy. Príde k starcovi, ktorý sa domnieva, že je to jeho syn a umiera.

Film aj napriek svojmu melodramatickému vyzneniu nesie znaky ideologizácie, na záver optimisticky veď za zvukov hudby na námestí štátne zástavy. Režisér, zreteľne ovládajúci poetický filmový slovník, kladie dôraz na zobrazenie života roľníkov.

Duyen, ktorá účinkuje v predstaveniach ľudového divadla sa pod tlakom ťaživej situácie utieka k ochranným duchom a jej predstavy sú príležitosťou rozohrať celé spektrum folklórnych motívov. Základným postojom filmov z tohto obdobia je slúžiť ako dôkaz pre obvinenie kapitalistického sveta z útľaku, násilia a následných vojen atď. Sú v značnej miere orientované na popis, ilustráciu utrpenia a ich hrdinovia vystupujú v roli obete. Oba termíny „vina“ i „obet“ sú síce z religiózneho slovníka, ale tak ako v iných komunistických spoločnostiach sa stali súčasťou ideologickej stratégie, vtelenej do filmu, literatúry a ostatných umeleckých druhov. Zaujímavé je, že vo vietnamskom filmovom portfóliu absentujú tzv. budovateľské filmy, zobrazujúce industrializáciu „novej spoločnosti“. Príčinou samozrejme sú dlhotrvajúce vojny, ale tento druh filmov absentuje i v čínskom prostredí, kde sa najmä v období razantného ekonomického experimentu „Veľkého skoku“ Čína snažila dobehnúť Západ v produkcii ocele.

V roku 1995 nakrútil Dang That Minh film *Smútok za vidiekom*. Vracia sa do detstva a rozpráva o dospievaní pätnásťročného chlapca Nhama. Opúšťa školu, lebo musí matke pomáhať na poli a jeho život naplňa okrem práce široká rodina a jej členovia. Film je okrem chlapcovho príbehu rozšírený aj o portréty Nhamových tiet, strýkov, bratrancov a sesterníc. Do dediny prichádza krásna Quyen. Vychovávala ju Nhamova tetka, ale dievča odišlo z dediny hľadať iný život. Na návštevu prichádza z Hongkongu, kde pracuje v obchodnom dome ako účtovníčka. Bola jednou zo skupiny emigrantov, pokúšajúcich sa utiecť z Vietnamu na člne. Podarilo sa jej to a žila v utečeneckom tábore. Aby sa odtiaľ dostala, vydala sa za Američana, žila v USA, ale manželstvo stroskotalo a tak sa usadila v Hongkongu. Pre Nhama je krásna mladá žena stredobodom pozornosti. Sleduje ju pri kúpaní a inšpiruje ho k písaniu básní. S nechuťou sa na toto romantické priateľstvo pozerá Nhamova švag-

riná Ngu. Tvrdo pracuje, je sama, jej muž Ky odišiel pracovať do továrne, ale tam si našiel novú ženu a odvtedy ho nevidela. Je zatrpknutá a tajne na Quyen žiarli. Pri jednom z intuitívnych zblížení, kedy sa ju snaží chlapec utešiť a ona ho objíma, dostane prvú erekciu. Ngu je zmätená a s výčitkami odíde.

Quyen sa zoznami s miestnym učiteľom, ktorý jej vykladá svoje kritické postoje voči ťažkej práci roľníkov a ich malých zárobkoch. Každodenný rytmus narúša tragická udalosť, z nákladného auta spadnú dve ťažké rúry a zabijú dve dievčatá, idúce zo školy. Jednou z nich je Nhamova sestra Mee. Rodina je v ťažkej depresii, nasleduje pohreb a chlapca čaká na stole povolávací rozkaz. Nastupuje do armády, Ngu mu podáva zošit, chce, aby pokračoval v písaní básní. Na jednu zo stránok píše vyznanie lásky k vlasti a vysiela ju do širokého zeleného údolia.

Napriek evidentnej naivite mnohých scén, často prešpikovaných vlasteneckým ideologickým klišé, alebo sladkastými romantickými stereotypmi, má film svoju vizuálnu kultúru najmä v zobrazení prírody, práce na ryžových poliach i dedinských sviatkoch a rituáloch. Jedna zo scén sa odohráva počas predstavenia vodného bábkového divadla¹³, kde sa stretáva celá dedina, etnografickú hodnotu má i tradičný pohreb dvoch dievčatiek. V každej domácnosti sú oltáre predkom, ku ktorým sa členovia rodiny modlia a obracajú s prosbami. Je tu neustále prítomná i voda, ako poetický a zároveň dôležitý leitmotív existencie, odkázanej na jej životodarný pohyb. Režisér tak vytvára portrét života na vietnamskej dedine v 90. rokoch, kedy sa už mnohé mení k lepšiemu. Fakt, že vo filme hovorí emigrantka Quen o úteku na čln¹⁴ do Hongkongu, je jedným z takýchto signálov. Ďalším je monológ učiteľa o kriticknej situácii na vidieku, kedy si roľník za svoju celodennú prácu môže kúpiť tak dve cigarety. Ak komunistická cenzúra pripustila takéto scény, nebola to samozrejme náhoda.

Na vietnamský vidiek je situovaný i film Nguyena Thanh Vana *Piesočné životy* z roku 1999. Ku svojej žene Thoe na juhu krajiny sa po dvadsiatich rokoch, vracia jej muž Camh. Ich životy rozdelila vojna. Za Canhom prichádza i jeho druhá žena s dcérou a všetci sa snažia o vzájomné pochopenie a spolužitie. Pradivo zložitých vzťahov dopĺňa jednonohý Huy. Snaží sa márne o nadviazanie vzťahu a blúdi beznádejne po dedine. Sprevádza ho mladá žena Hoa. Prišla o nohy, ale túži po dieťati. Dedina sleduje všetky pokusy o obnovenie rodinných vzťahov a je ponorená do každodennej práce na poliach i love rýb na mori. Hoa prehovára Thoe, aby sa pokúsila o dieťa, nakoniec však sama otehotnie. Žena s malým dievčatom, dcérou Canha, sa



Nguyen Thanh Van, režisér filmu *Piesočné životy* z roku 1999. Snímka archív autorky.

¹³ Vodné bábkové divadlo – druh tradičného vietnamského divadla, pri ktorom sa dej odohráva na vodnej hladine. Drevené bábkky sú na dlhých tyčiach, ovládané spoza bambusovej opony.

¹⁴ O situácii vo Vietname v 70. rokoch natočila film *Ludia z člnov* hongkongská režisérka Ann Hui. Popisuje zážitky japonského novinára, ktorý je svedkom existencie pracovných táborov a prenasledovania v tvrdom komunistickom režime.



Záber z filmu *Tri sezóny* režiséra Tony Buia z roku 1999. Snímka archív autorky.

nakoniec rozhodne pre odchod. Thoa je svedkom bolestnej rozlúčky svojho muža s novou rodinou. Kúpi mu lístok a donúti ho pripojiť sa žene s dcérkou. Na záver príbehu však vidíme Canha, sledujúceho odchádzajúci vlak.

Podobne ako v predchádzajúcom filme, tvorí priestor deja predovšetkým krajina, piesočné duny a more, dedinské sviatky s tradičnými rituálmi. Film je obrazom rozkladného vplyvu vojny, ktorá zanechala rozdelené rodiny a invalidov, snažiacich sa o obnovenie prirodzeného toku života.

Vietnamský film deväťdesiatych rokov vykazuje znaky nedramatických príbehov, snažiacich sa o zachytenie jemného pradiava ľudských vzťahov v melancholických akordoch, naplnených prírodnou lyrikou. Odráža sa v nich roľnícky životný štýl a jeho dynamika, kam opatrne prenikajú nové tóny ohlasujúcej sa zmeny. Je zreteľnejšia v mestskom prostredí, do ktorého situuje svoj film *Tri sezóny* (1999) režisér Tony Bui. Je to ďalší z najčastejšie spomínaných filmov, dokladajúcich prenikanie vietnamskej filmovej tvorby do širšieho diváckeho povedomia. Režisér skladá z niekoľkých osudov mozaiku života na juhu Vietnamu, v okolí mesta Ho či min (Saigon). Do niekoľkých postáv sa premietajú rozmery poetické i historické, mestské i vidiecke.

Prvou motivickou líniou je vzťah dievčaťa Kien An, zbierajúceho kvety lotosu. Každý deň ich nesie do mesta na predaj. Pri zbere spieva pieseň, ktorá upúta učiteľa Daa. Pripomína mu detstvo. Muž má lepru. Znetvorila jeho tvár a tak sa skrýva v útrobach pobrežného chrámu. Je básnikom, ale nemôže písať, lebo choroba ho zbavila prstov. Kien An mu ponúkne pomoc, chce zapisovať jeho básne, ktoré znetvorený učiteľ recituje.

Hai je rikšiar, vozí na upravenom bicykli turistov. Stretáva prostytutku Lan a zamiluje sa do nej, vyčkáva ju pred hotelmi a vozí domov. V súťaži rikšiarov vyhrá 200 dolárov a chce s Lan prežiť noc v luxusnom hoteli. Kúpi jej nočnú košeľu, odmieta sexuálne služby, chce sa len pozerat ako mladá žena zaspáva. Hai je neodbytný, dvorí sa mladej žene a tá jeho city nakoniec prijíma.

Pred bývalým barom pre amerických vojakov každý deň sedí zamyslený Američan (Harvey Keitel), bývalý vojak. Prišiel do bývalého Saigonu hľadať svoju dcéru. Jej matka umrela a pred smrťou mu poslala jej fotografiu. Stretáva ju a presvedča o odhodlaní zmieriť sa s minulosťou. Malý chlapec Woody s dreveným pultom na krku predáva okoloidúcim cigarety a drobné predmety. Američan medzi nimi objavuje americký zapaľovač. Chlapcovi objedná pivo. Keď vypnú prúd a chlapec zaspí, jeho pult zmizne. Hľadá ho a obviňuje Američana, že mu ho ukradol. Nakoniec ho nájde u zdrogovaného muža v parku. Chlapec blúdi mestom, je fascinovaný filmom na bielom plátne, vžije sa do deja westernu a nechtiac ho roztrhne. Objaví sa pred ním rozosmiate publikum a ledva ujde uvádzačom.

Stav učiteľa Daa sa zhoršuje, odmieta služby Kien An, už jej nemá čo diktovať a zakrátko umiera. Zanecháva jej knihu svojich básní. Dejová línia filmu má reflexný charakter, tvoria ju výseky zo života hrdinov, každý z nich nakoniec nájde blízkeho človeka.

Tento film získal v roku 1999 Cenu publika, Cenu za najlepšiu kameru a Grand Prix na filmovom festivale v Sundance. Bol to prvý koprodukčný vietnamsko-americký film. Vznikol vďaka zrušeniu embarga, ku ktorému došlo po nástupe prezidenta Billa Clintona v USA.

Mnohé z príbehov spomínaných vietnamských filmov pripomínajú formou i obsahom diela socialistického realizmu, zamerané na zobrazenie života robotníkov a roľníkov, pracujúceho ľudu, s akcentom na negatívne dôsledky vojen.

Minh Nguyen-Vo (absolvent americkej filmovej školy UCLA) nakrúca v roku 2004 film *Strážcovia byvolov*, kde sa už rysuje poznateľná sebadôvera v hľadaní intenzívnejšieho rozmeru lyrizmu v zobrazení krajiny a osudov, ktoré sa do nej vpisujú. Rodina chudobného roľníka žije biedne, je sužovaná dlhmi a nedostatkom pastvín pre ich dvoch vodných byvolov. Jeho syn Kim, aby ich uchránil pred hladom sa rozhodne vyhľadať vhodné miesta, kde by sa napásli. Pridá sa k skupine pastierov. Sužujú ich však potulné bandy a jeden z byvolov umiera. Po návrate domov sa rodina musí vzdať aj druhého byvola aby splatila dlhy. Chlapec sa potíka po okolí, rezignuje na otrocký život a pokoru, ktorú vyznáva jeho otec. Toho opustí žena a on v osamelosti umiera. Kim sa od matky dozvedá, že bol jeho adoptívnym otcom.

Tento film určuje nový smer vývoja vietnamského filmu. Aj kvôli tomu, že ho natočil vietnamský emigrant s francúzskym kameramanom, úspešne ignoruje všetky ideologické nánosy, odkazy i dôrazy a vytvára poetický obraz roľníckeho života. Zručne prekonáva i pretrvávajúci problém predchádzajúcich filmov s rozprávaním príbehov, ktoré sa často rozpadávali do akéhosi poetického dojmologizovania a strácali rytmus.

Pozornosť v posledných rokoch vyvolal film *Biele hodvábné šaty* (2007) režiséra Luu Huynha. Získal rad ocenení na medzinárodných filmových festivaloch a bol dokonca nominovaný na Oscara. Príbeh chudobnej slúžky a sluhu, ktorí za dramatických okolností utečú z domu boháča a začnú síce samostatný, ale biedny život je síce dojímavý, ale neprekračuje zaužívané stereotypy socialisticko-realistického



V roku 2004 natočil režisér Minh Nguyen-Vo ďalší z výrazných vietnamských filmov – *Strážcovia byvolov*. Snímka archív autorky.

spôsobu nazerania na realitu. Biele šaty – tradičná tunika *ao dai*, ktorú Gu daroval svojej žene Dan a tá z nej nakoniec ušije šaty do školy pre jednu zo svojich dcér, sú metaforickou rekvizitou, sprevádzajúcou ich neľahké životné osudy, plné útlaku a utrpenia.

Dôkazom postupného uvoľňovania sa, je i americko-vietnamská koprodukcia *Rebel* (2007) Truc Charlie Nguyena, producenta, scenáristu i režiséra. V roku 1982 emigroval do USA, kde tento fanúšik bojových umení začal svoju filmovú kariéru spolu s bratom Johnny Tri Nguyenom, predstaviteľom jednej z hlavných rolí filmu. V čase natáčania filmu už má za sebou kaskadérske účinkovanie v oboch dieloch *Spidermana* (2002,2004).

Jeho príbeh začína v roku 1922, vo Vietname, ovládanom francúzskymi kolonialistami. Le Van Cuong (Johnny Tri Nguyen) pracuje pre vládne tajné služby, snažiace sa zastaviť stúpajúcu vlnu odporu voči kolonialistom. Pri jednej z potýčok zatknú mladú dievčinu Vo Thanh Thuy (vietnamská popová hviezda Ngo Thanh Van). Cuongov kolega Sy (Dustin Nguyen, žijúci v USA) ju drasticky vypočúva, chce sa dozvedieť, kde sa skrýva jej otec, vodca povstalcov. V Cuongovi vrcholí znechutenie voči všetkému, čomu dovtedy slúžil. Pomôže dievčine k úteku a pridá sa k nej. Po rôznych peripetiách sa dostanú do dediny, kde sa skrývajú povstalci. V päťach však majú Sya. Pochopil zradu Cuonga a snaží sa zneškodniť nielen jeho, ale celé vedenie, vrátane jej otca. V záverečnej scéne zápasu vífázia vzbúrenci a Sy doplatí na konflikt životom.

Plagát k filmu *Biele hodvábne šaty* režiséra Luu Huynha z roku 2007. Snímka archív autorky.



Film sa stal vo Vietname hitom i vďaka profesionálnym výkonom v bojových, akčných scénach. Úspešný nástup populárneho akčného žánru inšpiruje i vznik ďalších hitov. Je ním napríklad film *Zápas* (2010) režiséra Le Thanh Sona, opäť s Johnny Tri Nguyenom a speváčkou Veronicou Ngo (Ngo Thanh Van, s rodičmi emigrovala v 80. rokoch do Nórska). Pozorovať si zaslúži i prvý muzikál *Saigonská love story* (2006) režiséra Ringa Le (opäť emigrant žijúci v USA). Do vietnamského filmového portfólia sa úspešne zapísal i ďalší Vietnamec, absolvent kalifornskej filmovej školy UCLA Ham Tran filmom *Cesta po páde* (2006), inšpirovaný dramatickými udalosťami po páde Saigonu v roku 1975. Ham Tran je jedným z producentov filmu *Rebel*.

Ďalšími filmami, ktoré sa v posledných rokoch objavili na svetových festivaloch sú filmy *Plávajúce životy* (2010) a *Neboj sa, Bi!* (2010). Aj keď sa v oboch objavuje neustále prítomný motív rozvrátenej rodiny, zaujímavovo rozvíjajú a posúvajú formálne možnosti nového vietnamského filmu.

Podiel vietnamskej emigrácie na formovaní domácej kinematografie bude mať v nasledujúcich rokoch nepochybne stúpajúci vplyv. Prísun kapitálu, technického zázemia i skúseností s distribúciou a predajom, sa odrazí na kvalite a dúfajme že i na odideologizovaní jednotlivých filmov.



Film *Vôňa zelenej papáje* režiséra Tran Anh Hunga (1993) bol prelomový, pretože uviedol na plátna svetových festivalov prvého vietnamského tvorca. Snímka archív autorky.

Majster národného vizuálu

Asi najznámejším vietnamským režisérom je Tran Anh Hung. Narodil sa v roku 1962 v Danangu, ale ako dvanásťročný, v roku 1975, emigroval s rodičmi do Francúzska. Vyštudoval na Ecole Lumière a jeho prvé dva krátke filmy *Žena vydatá* za *Nam Xuonga* (1989) a *Kameň čakania* (1991), signalizovali zrod nevšednej režisérskych osobnosti.

V roku 1993 debutoval filmom *Vôňa zelenej papaje*, krehkým príbehom slúžičky Mui, prichádzajúcej pracovať do aristokratickej domácnosti. Dozrieva na krásnu mladú ženu a vzťah s milencom z vyššej spoločenskej triedy je prvou skúškou jej citov. Tran Anh Hung sa ponára do uzavretého prostredia, sleduje dotyky dievčatka s domácimi prácami v kuchyni, pri príprave jedla, ktorej sa učí od starej slúžky. V pozadí prebieha rodinná dráma, manžel domácej pani odišiel so všetkými peniazmi a ona je vystavená výčitkám svokry.

Svet domácnosti dopĺňa svet miniaturizovanej prírody, snímanej z pohľadu zvedavého dievčatka. Kvapky dažďa, kvety i zelenina, či drobný hmyz, to všetko je predmetom fascinujúcej vizuálnej reči, stelesňujúcej základné esenciálne prvky vietnamského umenia, krehkú krásu a poetickú nostalgiu. Tento štýl rozprávania okamžite upútal svetovú filmovú verejnosť a z MFF v Cannes si odniesol cenu Camera d'Or. Film bol zároveň nominovaný na Oscara v kategórii zahraničných filmov.

Aj keď sa režisér vybral do Vietnamu hľadať interiéry i exteriéry, nakoniec natáčal vo Francúzsku. Dôvod takéhoto riešenia bola podľa všetkého snaha vyhnúť sa konkrétnej vojnovéj minulosti, ktorá v mnohom poznamenala tamojšiu realitu. „Vyrástol som vo Francúzsku a chcel som vytvoriť film, ktorý by bol stelesnením Vietnamu. Zistil som ale, že neexistuje žiadny obraz nášho kultúrneho dedičstva. Ak chce japonský filmár natočiť film o Japonsku, on, alebo ona, sa môže obrátiť k množstvu umelcov ako je Ozu, či Mizoguchi. Mojm problémom bolo, že som za sebou nemal takéto kinematografické pozadie. Musel som ho teda vytvoriť. Možno povie, že som teda urobil film o ničom, že je to len zámerne a umelo vytvorené filmové dedičstvo. Asi je

to pre mňa len taká pomôcka, ale tejto formulácie sa držím. Nie je presná, ale dúfam, že pri ďalších filmoch si túto potrebu vyjasním.“¹⁵

Ako vysvetľuje v rozhovore, za kostru príbehu si zvolil literárne klišé, ktoré slúžilo pre vytvorenie poézie každodenných úkonov v domácnosti. “Chcel som takto vytvoriť rytmus filmu, rytmus, ktorý ako dúfam, reprezentuje vietnamský životný štýl a odhaľuje dušu krajiny.“¹⁶ Postavu dospeljej Mui, ktorá rieši svoje milostné problémy, vytvorila manželka režiséra Tran Nu Yen- Khe. Objavuje sa i v jeho ďalších filmoch.

O dva roky nasleduje film *Rikšiar* a odhaľuje v ňom radikálne odlišnú stránku vietnamskej reality. Jeho hrdina, mladý chlapec prichádza do Saigonu a od majiteľky rikši (bicykel upravený na dopravu pasažierov) si jednu prenajíma. Vzápätí mu však zdroj obživy ukradnú a on stojí pred problémom splatiť žene dlh. Takto sa dostáva do područia mafie.

Chlapec prišiel pri nehode o otca, matka umrela keď bol dieťa a jeho dve sestry zarábajú predajom vody (staršia – Tran Nu Yen- Khe) a čistením topánok (mladšia). Centrálnou postavou gangu je mladý muž (Tony Leung Chiu Wai), básnik, podvodník, vrah a ako sa ukáže aj pasák. Staršia sestra sa stáva jeho obeťou, dovedie ju k prostitúcii. Plní zvrhlé želania zákazníkov, ale svojho pasáka miluje. Chlapec slúži gangu a postupne sa dostavuje rozklad. Strelí si guľku do hlavy po tom, čo sa teatrálny pomaže modrou farbou. Smrť hlavného protagonistu súvisí s rozpadom sveta, ktorý sa mení na kopy odpadu. Nahrádzajú ho nové, unifikované výškové stavby a hygienické tenisové ihriská.

Režisér v tomto filme rozširuje svoj poetický register o dokumentárne postupy, estetizuje ich a včleňuje do príbehu, kde rezonuje nový sociálno-kritický a v podstate modernizačný akcent.

Je mimochodom zaujímavé sledovať osudy bicykla v svetovej kinematografii. *Zloďej bicyklov* (1948) Vittoria De Sica sa objavujú po vojne a jednoduchý príbeh filmu sa v autentických kulisách zničenej Európy stáva kultovým filmom neorealizmu. Ten sa šíri nielen po Európe, ale mieri aj do Ázie, inšpirujú sa nim takmer všetky začínajúce, alebo obnovujúce sa kinematografie. Bicykel ako významný indikátor chudoby a zároveň snahy vyrvať sa z jej požierajúcich chápadiel je symbolom sociálnej mobility i sociálneho statusu. Nie je náhoda, že bicykel, ako hlavná rekvizita, sa objavuje aj v čínskom filme režiséra šiestej generácie Wanga Xiao-shueia *Pekingské bicykle* (2001).

V priebehu ďalších rokov natáča filmy *Vertikálny lúč slnca* (2000) a *Prichádzam v daždi* (2008).

Svetoznámy román japonského spisovateľa Haruki Murakamiho *Nórske drevo* (1987), vychádzajúce z rovnomenného hitu Beatles, si režiséra okamžite po prečítaní získal. Jeho sfilmovanie však narážalo na Murakamiho ostentatívny odpor voči akýmkoľvek dramaturgiám jeho románov. Keď sa o pár rokov predsa len rozhodne pre súhlas s natáčaním, okamžite ho oslovia producenti Trinh Anh Hunga. Súhlasí so stretnutím v Tokiu a po dlhých diskusiách Murakami súhlasí. Práva však dáva režisérovi a nie producentom.

Murakamiho román, zložitá lovestory dospievajúcich teenagerov, odohrávajúca sa v 60. rokoch je výnimočný najmä popisom atmosféry bezvýchoodne mučivého erotického temna, ponoreného do alkoholu, hudobného ošiaľu a snahy žiť v nepoznanom

¹⁵ <http://bombsite.com/issues/46/articles/1733> [13.1.2012]

¹⁶ Ref. 15.

svete. V tejto spleti sa mňajú a opätovne stretávajú krehké stvorenia, túžiace po láske. Smrť tu koluje ako dekadentne príťažlivá vidina harmonického konca. Príbeh devätnásťročného mladíka Watanabeho (Kenichi Matsuyama) a jeho vzťahu k dievčine Kaoko (Rinko Kikuchi), zotavujúcej sa po samovražde Kizukiho, jej chlapca, je blúdenie vo vlastnej emocionálnej krížovke. Kaoko sa nemôže vymaniť z depresie a tak sa rozhodne odísť do sanatória. Watanabe stretáva protipól dievčiny, sebavedomú Midori. Ich vzájomné zblíženie narúša tieň Kaoko, ktorú chodí Watanabe navštevovať do sanatória. Murakami v tomto románe vytvoril portrét generácie, ktorá „nečítala Marxa, počúvala Coltranea a plakala pri filmoch Passoliniho“.

Čo z toho ostalo vo filme? Niet v ňom predovšetkým príznačnej provokujúcej uvoľnenosti, kolujúcej swingujúcim desaťročím. Režisér odkrýva drámu citov v subtilnej, lyrickej podobe dozrievajúcich mladých ľudí, ich sexualita má intímny rozmer a dravosť prostredia ustupuje do úzadia, premieta sa viac do prírodnej kulisy. Takémuto riešeniu sa pripôsobuje aj kamera Marka Lee Ping Bina¹⁷.

Osobitou kapitolou tvorby Trahn Anh Hunga je spätosť s francúzskou kultúrou. Storočie koloniálnej nadvlády zanechalo vo Vietname nezmazateľné stopy, citeľné nielen v koloniálnej architektúre, z ktorej sa dnes najmä v mestách Hoi An, Hue ale aj v Hoči-min City (Saigon) a Hanoi, stal obľúbený turistický artikel. Francúzi stáli pri zrode moderného vietnamského umenia. Založili umelecké školy, čo výrazne vplývalo na modelovanie novej západno-východnej syntézy vo vietnamskom umení. K domácim umeleckým tradíciám, rozvíjajúcim sa pod čínskym vplyvom sa počínajúc 19. storočím pridáva populárny romantizmus v literatúre¹⁸, nové žánre sa rozvíjajú aj v divadle, výtvarné umenie sa oboznamuje i s impresionizmom. Pôvod sofistickovanosti foriem s nádychom dekadencie i jemného humoru, a mnohé ďalšie charakteristiky Tranhovej tvorby je možné hľadať v schopnosti absorbovať a syntetizovať francúzske vplyvy.

Komparatívne inšpirácie

Osobitosť rozvoja vietnamského filmu sa výraznejšie profiluje pri porovnaní so situáciou čínskej kinematografie. Pripomeňme si stručne jej základné vývinové osi: v roku 1982 absolvovala Pekingskú filmovú akadémiu piata generácia filmárov a ich prvé filmy otvárajú novú kapitolu v dejinách čínskeho filmu. Charakterizuje ju predovšetkým vizuálna inovácia tradičných tém, siahajúcich do minulosti, narúšanie formálnych i ideových stereotypov zobrazovania. Vo filme *Žltá zem* (1985) režiséra Čchena Kchai-ke a kameramana Čang I-mou rozširuje dovtedajšie spôsoby snímania, výraznú úlohu začína hrať krajina a jej plastický výraz, prostredie tvorí kontrastný bod k príbehom jednotlivých hrdinov a intenzifikuje tému samoty a beznádeje. Toto široké „otvorenie“ reálneho prostredia a jeho kompozičná estetizácia spolu s relativizáciou dovtedy jednoznačných – ako negatívnych tak pozitívnych – hrdinov, otvárajú priestor pre reinterpretáciu národnej histórie.

V ďalšom prelomovom filme *Jeden a osem* (1983) režiséra Čanga Tün-čao sa dokon-

¹⁷ Mark Lee Ping Bin (1954) taiwanský kameraman, spolupracoval s Tranh Anh Hungom aj na filme *Vertikálny lúč slnka*, rovnako aj na väčšine filmov taiwanského režiséra Hou Hsiao Hsiena. Nahradil Christophera Doyla na filme *Wong Kar waia Stvorenie pre lásku* (2000).

¹⁸ Počas francúzskej koloniálnej vlády prešla vietnamčina na latinu.

ca z kriminálnikov stávajú hrdinovia v boji proti Japoncom. Nastupujúci tvorcovia sa obrátili pre inšpiráciu hlboko do čias feudálnej Číny, jej roľníckej society, žijúcej v archaickom svete a jeho tradíciách. Rey Chow¹⁹ hovorí o autoetnografii čínskeho filmu.

Na takýto smelý a sebavedomý krok oprávňuje novú generáciu na jednej strane existujúca tradícia čínskeho filmu, ktorý držal najmä v 30. rokoch krok so svetom a na druhej potreba reagovať na novú spoločenskú situáciu novými výrazovými formami. Každá nasledujúca generácia sa tak dôsledne vymedzuje voči tej predchádzajúcej. Po revolučných sfilmovaných baletoch Maovej manželky Ťiang Čing²⁰ z obdobia kultúrnej revolúcie (1966-1976) a melodramach dovtedy najznámejšieho režiséra Sie Ťina, prichádzajú mladí tvorcovia spočiatku s experimentami, ktoré sa po niekoľkoročnom období etablovania stávajú žiadúcim komerčným artiklom. Exotizácia čínskych filmových príbehov je predmetom kritiky novej generácie. Otvorene priznáva svoju marginalizáciu a hlási sa k undergroundu, surovým obrazom skutočnosti v dokumentárnej a neštylizovanej verzii.

Ďalším faktorom, odlišným od vietnamských susedov bola skutočnosť, že Čína nebola vystavená koloniálnemu tlaku. Ten v mnohom síce domácu kultúru spochybňuje, ale na druhej strane ponúka alternatívu, tak ako to bolo v prípade Vietnamu francúzske kultúrne dedičstvo.

Vietnamský film nemal tradície, voči ktorým by sa vymedzoval. Stál vo svojich začiatkoch plne v službe ideologických potrieb komunistického štátu. Jeho schematické výrazové prostriedky boli určené potrebami zobrazenia triedneho boja, boja proti okupantom a oslavy budovania novej spoločnosti. Problémy s dramatickými naratívnyimi štruktúrami vyplývajú do značnej miery z prevládajúcej tradície poetických foriem, ktoré sa len postupne prispôbujú potrebám dramatických príbehov. Túto situáciu veľmi presne pomenúva režisér Trahn Anh Hung, prichádzajúci z francúzskej emigrácie, kde získal filmové vzdelanie. Práve on v roku 1993 prichádza s formálnym novátorstvom, čerpajúcim z domácich zdrojov. Film *Vôňa zelenej papáje* je poetickou introspekciou do mikrosвета tradičnej rodiny a jeho vizualita je budovaná estetizáciou zástupných prvkov prírody v podobe rastlín na dvore domu, či jej plodov, pripravovaných slúžkami v kuchyni. Takýmto spôsobom je určené prostredie, kde sa odohráva príbeh dospievania a dozrievania hlavnej hrdinky.

Film *Strážca byvolov* prekonáva poetickú „internalizáciu“ a sebavedomejšie otvára príbeh do kultúrne symptomatického prostredia, vietnamského vidieka počas pravidelných záplav. Táto tematická orientácia vytvára priestor pre originálne a pôsobivé filmy, pripomínajúce razantný obrat novátorských trendov v kinematografii čínskeho suseda. Ak si zbežne zmapujeme lokalizáciu prvých filmov čínskej piatej generácie, je evidentné, že svetový ohlas získali práve takouto voľbou, pokračujúcou v rozvinutí historickej inšpirácie v jednotlivých filmoch.

Materiálom pre zaujímavé medzikultúrne porovnanie je inšpirácia japonského filmu francúzskou „nouvelle vague“ v 60. rokoch v dielach Nagiši Ošimy, Masahiro Šinodu či Jošišige Jošidu. Japoncom, ako „notorickým frankofilom“ pomohli filmy Truffauta, Godarda, Rohmera či Chabrola nielen hľadať vlastný individuálny štýl, ale

¹⁹ Ray Chow – americká kultúrna antropologička, autorka knihy *Primitive Passions : Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema* (1995) Columbia University.

²⁰ Ťiang Čing (1914-1991) – Maova tretia manželka, poverená počas „kultúrnej revolúcie“ revolučnými reformami čínskeho umenia.

viedli i k oslobodeniu sa od existujúcej tradície klasického štúdiového modelu výroby filmov. Spôsob, akým francúzska kultúra ovplyvnila dve rozdielne kinematografie – japonskú a vietnamskú, je súčasťou aktuálneho diskurzu Východ-Západ s jeho rozsiahlym reťazcom kultúrnej výmeny. S postupujúcou globalizáciou bude stále aktuálnejšie sledovať mechanizmy, podieľajúce sa na vzniku nových tvarov i obsahov.

S rozvojom ekonomiky a pokračujúcim otváraním sa svetovým trhom sa zvyšuje pravdepodobnosť, že i vo vietnamskom filme dôjde k zintenzívneniu záujmu vybudovať systémy, ktoré pomôžu tvorbe na ceste k originalite a dôvere k bohatým zdrojom domácej kultúry.

Vietnamské inšpirácie

Nielen úchvatné prírodné kulisy, ale i história sa dostala do európskych i amerických filmov. Asi najznámejším je film Jean Jacquesa Annauda, natočený podľa autobiografického románu Marguerite Durasovej *Milenc* (1992), rozohrávajúci milostnú epizódu z jej života vo Vietname, kde sa narodila.

V rovnakom roku vznikol i ďalší francúzsky film *Indočína* Régisa Wargnier, príbeh o zložitých osudoch majiteľky plantáže Éliane Devries (Catherine Deneuve) a jej adoptovanej vietnamskej dcéry Camille, odohrávajúci sa v období stúpajúceho odporu voči francúzskej kolonizácii.

Vietnamskou históriou sa inšpiroval i Oliver Stone. V roku 1993 natočil film *Nebo a zem* s Tommy Lee Jonesom v roli amerického vojaka Steve Butlera. Hlavnou postavou príbehu je vietnamská dievčina Le Ly Hayslip (Hiep Thi Le) a jej dramatické osudy počas vojny. Po týraní juhovietnamskými vojakmi, znásilnení vojakmi Vietkongu, uteká s matkou do Saigonu, kde slúži v dome bohatého Vietnamca. Zo vzťahu s domácim pánom sa narodí dieťa a ona musí dom opustiť. Živí sa ako podomová obchodníčka a zamiluje sa do nej americký vojak. Zoberú sa a po kapitulácii mesta s ním odchádza do USA, kde jej životná dráma pokračuje. Film bol posledným zo Stoneovej vietnamskej trilógie *Platoon* (1986) a *Narodený 3. júla* (1989).

Podľa románu Grahama Greena *Tichý Američan* natočil v roku 2002 režisér Phillip Noyce rovnomenný film. Michael Cane v ňom vytvoril postavu Thomasa Fowlera, britského novinára pracujúceho v Saigone počas Indočínskej vojny (1946-1954), ktorá skončila porážkou Francúzov pri Dien Bien Phu.

Tieto filmy sú kronikou dramatických historických udalostí, odohrávajúcich sa vo Vietname takmer celé 20. storočie a zároveň zaujímavým študijným materiálom, dokresľujúcim realie, v ktorých sa vyvíjala vietnamská kinematografia.

Citované filmy

- Pohreb Khai Dinh* (Funeral of King Khai Dinh),
Korunovácia imperátora Bao Daia (Enthronement Ceremony of Bao Dai),
Strašidelný cintorín (1938 – Canh dong ma /The Ghost Field)
Na jednej rieke (1959 – On the Same River, Nguyen Hong Nghi a Pham Ky Nam)
Manželia A-Phu (1961 -Vo chong A-Phu, Mai Loc)
Sestra Tu Hau (1963 – Chi Tu Hau, Pham Ky Nam)
Začína búrka (1966 – Noi gio, Nguyen Hui Than)
Vtáčik s bielymi očami (1962- Con chim vanh khuyen, Nguyen Van Thong)

- Sedemnásť rovnobežka: dni a noci* (1972 – Vi tuyen 17 ngay va dem, Nguyen Hai Nin)
Dievča z Hanoia (1974 – Em be Ha Noi, Nguyen Hai Nin)
Pohľad na Hanoi (1983 – Ha Noi trong mat ai, Tran Van Thuy)
Príbeh dobrého chovania (1987 – Chuyen tu te, Tran Van Thuy)
Katolík v okrese Thong Nhat (1985 – Ngoai cong giao huyen Thong Nhat, Tran Anh Tra)
Keď príde desiaty mesiac (1984 – Bao gio cho den thang muoi, Dang That Minh)
Smútok za vidiekom (1995 – Thuong nho dong que, Dang That Minh)
Piesočné životy (1999 – Doi cat, Nguyen Thanh Van)
Tri sezóny (1999 – Three Seasons, Tony Bui)
Strážca byvolov (2004 – Mùa len trâu, Minh Nguyen-Vo)
Biele hodvábné šaty (2007- Ao lua Ha Dong, Luu Huynh)
Rebel (2007- Dong Mau Anh Hung ,Truc Charlie Nguyen)
Zápas (2010 – Bay Rong, Le Thanh Son)
Cesta po páde (2006 – Journey From The Fall, Ham Tran)
Saigonská love story (2006 – Saigon Love Story, Ringo Le)
Plávajúce životy (2010- Canh dong bat tan, Phan Quang Binh Nguyen)
Neboj sa, Bi! (2010-Bi, dung so!, Dang Di Phan)
Žena vydatá za Nam Xuonga (1989 – La femme mariée de Nam Xuong,Tran Anh Hung)
Kameň čakania (1991- La pierre de l'attente, Tran Anh Hung)
Vôňa zelenej papáje (1993- Mùi du du xanh, Tran Anh Hung)
Rikšiar (1995- Xich lo, Tran Anh Hung)
Zlodeji bicyklov (1948 – Ladri di biciclette, Vittorio De Sica)
Pekingské bicykle (2001 – Shiqi sui de dan che, Wang Siao-šuai)
Vertikálny lúč slnka (2000 – Mua he chieu thang dung, Tran Anh Hung)
Prichádzam v daždi (2008- I Come With The Rain, Tran Anh Hung)
Nórske drevo (2010 – Noruwei no mori, Tran Anh Hung)
Žltá zem (1985 – Huang tu di, Čchen Kchai-ke)
Jeden a osem (1983 – Yi ge he ba ge, Čang Ĺün-čao)
Milenec (1992 – L'Amant, Jean Jacques Annaud)
Indočína (1992 – Indochine, Régis Wargnier)
Nebo a zem (1993 – Heaven and Earth, Oliver Stone)
Platoon (1986 – Platoon, Oliver Stone)
Narodený 3. júla (1989 – Born On July 3rd, Oliver Stone)
Tichý Američan (2002 – Quiet American, Phillip Noyce)

VIETNAMESE DOZEN

VIERA LANGEROVÁ

The environment of this South Asian country is immersed in the water element. The seas and rivers, their intricate delta channels, surrounded by vibrant green jungles, rice fields and floating villages, colorful boats and fishermen – all this creates a poetic essence of Vietnamese visuals, projected to nearly every film. It forms also the key to the cultural topography of the country with a turbulent history with al-

ternated and mixed influences of Chinese, French, American and Soviet. In its co-ordinates, the military paradoxically intertwines the lyrical, Confucian severity meets Taoist poetry and creates in this „country floating on the water“ theater of dramatic counterpoints..

On the pages of Slovak theater magazine, the Slovak filmologist Viera Langerová gradually explores exotic national cinemas from the perspective of European culture. This time, she provides a comprehensive analysis of the situation of filmmaking in turbulently changing Vietnamese society. She examines the degree of authenticity and impact of non-national initiatives, whether during the French colonial rule, during the protracted war, until the new expansion of cinema after a peaceful reunification of Vietnam and its first inroads into the context of the most advanced film cultures.

FILMOVÝ HOROR A JEHO VÝVOJ

VIKTÓRIA PROHÁSZKOVÁ
teoretička mediálnej a umeleckej komunikácie

Abstrakt: Horor je žáner, ktorý v súčasnosti čoraz viac a viac nabera na popularite a presahuje do všetkých oblastí médií a umenia. Najstarší, literárny horor je najobľúbenejší v Spojených štátoch Amerických alebo v Japonsku, kde má táto tradícia pevnejšie korene a dlhšiu históriu. U nás sa uprednostňuje vo filmovej podobe.

Príspevok sa zameriava na horor vo filme. Vo všeobecnosti definuje žáner, jeho dominanty a typologické variácie. Popisuje historický vývoj žánru v danej oblasti a predostiera profily najvýznamnejších predstaviteľov filmovej hororovej tvorby. Na záver charakterizuje recipientov a ich dôvody pre vyhľadávania daného žánru.

Kľúčové slová: žáner, subžáner, horor, film, režisér, násilie, tajomno, nadprirodzené javy.

1 Úvod

Najstaršou a najsilnejšou ľudskou emóciou je strach. Je v ľuďoch zakotvený už oddávna. Práve strach inicioval vznik viery a náboženstva. Bol to strach z neznámych a tajomných úkazov, ktoré si ľudia nedokázali vysvetliť inak ako prostredníctvom zosobnenia vyššej sily, ktorá rozhoduje o ich osudoch. Týmto spôsobom si ku každému nevysvetliteľnému javu priradzovali nejakú postavu, ktorej prisudzovali nadprirodzené schopnosti a neporaziteľnú silu. A keďže ľudská fantázia nepozná hranice, vytvorila sa široká škála archetypálnych postáv bohov, strašidiel, netvorov, démonov, duchov i zloduchov. Začali sa o nich šíriť príbehy a legendy, ktoré opisovali ich nepremožiteľnú moc. Napriek tomu, že rozvojom vedy sa mnohé dovedy nepochopiteľné javy racionálne vysvetlili, tieto archetypy a legendy sa dodnes využívajú v literatúre i iných odvetviach umenia.

Na strachu a fantázii sa zakladajú predovšetkým žánre science fiction, fantasy, thriller a horor, ktoré podľa môjho názoru tvoria tzv. fantastickú štvoricu (žánrov). Práve kvôli tomu sa stáva, že sa tieto žánre aj prelínajú a obohacujú navzájom.

2 Horor ako žáner

Definícia žánru hororu je rôznorodá. Viacerí autori sa snažili vytvoriť takú definíciu, ktorá by horor dokázala úplne odlíšiť a oddeliť od príbuzných resp. blízkych žánrov science fiction a thrilleru. Vždy však skončili v slepej uličke, pretože atribúty, ktoré prislúchajú jednému žánru, možno nájsť aj v tom druhom. Charakterizovať horor ako žáner vyvolávajúci v recipientovi napätie nie je celkom presné, pretože rovnako aj science fiction, thriller či detektívka a kriminálka iniciujú pocit napätia. To isté platí

aj pre pocit strachu alebo zobrazenie krvi, ktoré sú ďalšími znakmi hororovej tvorby, ale rovnako ich možno nájsť aj ostatných spomenutých žánroch.

Dominic Strinati vo svojom diele *Úvod do štúdia masmediálnej kultúry* poskytol pre charakterizovanie hororu ako žánru nasledovnú definíciu. „Horor je žáner, ktorý vyjadruje potrebu útlaku ak je zobrazovaná hrôza interpretovaná ako vyjadrenie nepríjemných a rušivých túžob, ktoré má obsiahnuť.“¹

Horor je pestrý žáner, ktorý je obtiažne vystihnúť jednou definíciou. A preto najpresnejšie je definovanie hororu prostredníctvom jednotlivých kategórií a prostredníctvom jeho subžánrov.

Todorov rozlišuje tri formy hororu ako žánru: tajomný (uncanny), čarovný (marvellous) a fantastický (fantastic).

Pri prvej kategórii (tajomný – uncanny) koniec príbehu zahŕňa prvky nadprirodzeného, udalosti, ktoré sa zdajú byť nereálne, nemožné či iracionálne, alebo udalosti, ktoré sa riadia zákonmi rozumu ale sú neveriteľné, rušivé, nezvyčajné, šokujúce, neočakávané alebo ojedinelé. Divák/čitateľ má možnosť si ich vysvetliť po svojom. Zákonitosti reality pritom zostávajú nedotknuté. K tejto kategórii je možné uviesť napríklad filmy *Taste of Fear* (1961), *Nightmare* (1964), *Psycho* (1960), alebo filmy prelínajúce sa so žánrom science fiction. Mimoszemšťania pritom môžu byť neľudskí, ale nie neprirodzení – predstavujú hranice ľudského poznania.

Pri druhej kategórii – čarovnom horore, zdanlivo iracionálne a nepochopiteľné javy môžu byť vysvetlené jedine akceptáciou druhej vrstvy reality – nadprirodzena, po dobu trvania príbehu. Na to, aby bolo možné vysvetliť nepochopiteľné javy z príbehu, musíme akceptovať nové „zákony prírody“. Do tejto kategórie patria filmy s upírmami, vlkolakmi, živými mŕtvolami, démonmi a pod.

Tretia kategória (fantastický horor) nám neumožňuje jasné vysvetlenie pre iracionálne, ponúka nám niekoľko alternatív. Divák/čitateľ sa môže rozhodnúť, či si jav vysvetlí ako existenciu paranormálneho fenoménu alebo ako halucinácie hlavného protagonistu. Fantastický horor vyvoláva v recipientovi pochybnosti a váhanie medzi prirodzenou a nadprirodzenou alternatívou, ktorú môže (ale nemusí) zdieľať s postavou. Príkladom sú filmy *Shining* (1980), *Cat People* (1940. roky), *The Innocents* (1920) alebo *I Walked With a Zombie* (1940. roky)².

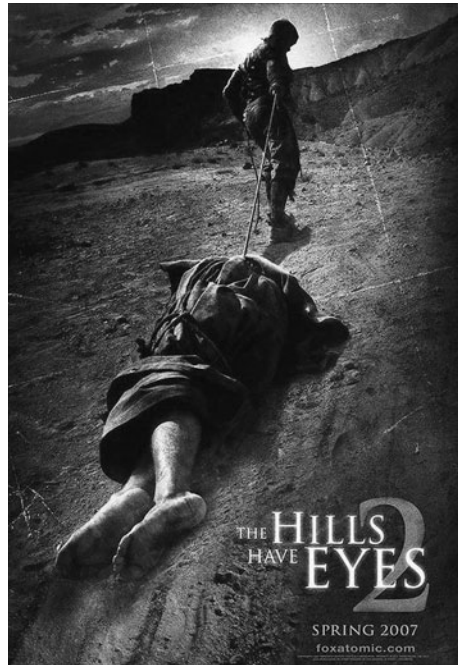
3 Subžánre hororu

Vidiecky horor (rural horror), tiež nazývaný aj redneck horor (redneck znamená v preklade chrapúň, „sedlák“) sa neviaže iba na špecifické lokality (dediny, vidiek). Ide o horor odohrávajúci sa na miestach izolovaných od civilizácie, ktorý zároveň zahŕňa miestnu legendu, mýtus či poveru. Príkladom sú filmy ako *Hory majú oči* (Hills have eyes, 1977, remake 2006), séria *Lesný duch* (The Evil Dead 1981; Evil Dead II, 1987; Evil Dead III, 1992), *Smrteľná horúčka* (Cabin Fever, 2002), *Oslobodenie* (Deliverance, 1972), *Pach krvi* (Wrong turn, 2003)

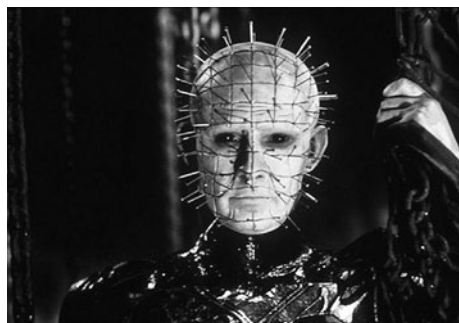
¹ STRINATI, Dominic. *An Introduction to Studying Popular Culture*. New York, London : Routledge, 2000. s. 82. ISBN 0- 415-15767-6.

² STRINATI, Dominic. *An Introduction to Studying Popular Culture*. New York, London : Routledge, 2000. s. 80 – 114. ISBN 0- 415-15767-6.

Plagát k filmu *Hory majú oči 2* (*The Hills Have Eyes 2*, 2007). Réžia Wes Craven. Zdroj: http://www.im-pawards.com/2007/posters/hills_have_eyes_two.jpg

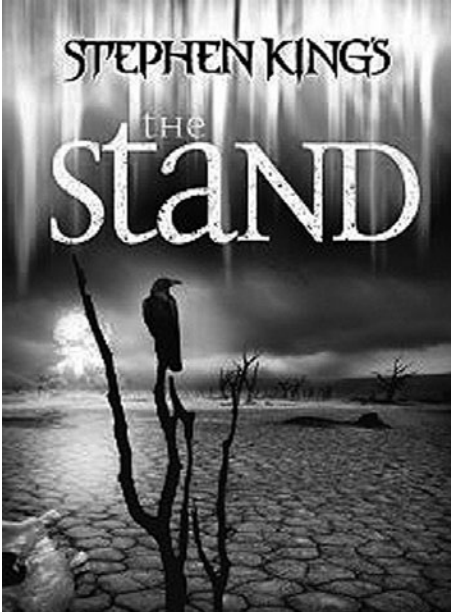


Kozmický horor (cosmic horror) najlepšie charakterizuje tvorba Howarda Phillipsa Lovecrafta. Vo svojich dielach písal o civilizácii, pochádzajúcej z vesmíru, ktorá ovládala zem ešte pred ľudstvom. Kozmický horor v sebe zahŕňa prvky science fiction a zobrazuje emócie, keď človek objaví to, o čom by najradšej nič nevedel. Okrem Lovecraftovej tvorby sem možno zaradiť aj diela Clivea Barkera, Petera F. Hamiltona či zbierku poviedok *Kráľ v žltom* od Roberta W. Chambersa.



Záber z filmu *Hellraiser* (1987). Zdroj: <http://www.popcrunch.com/wp-content/uploads/2011/04/Hellraiser-1987-500x351.jpg>

Apokalyptický horor (apocalyptic horror) pojednáva o konci sveta zapríčinenom rôznymi faktormi. Nazýva sa aj horor konca sveta (end-of-the-world horor) a môžeme sem zaradiť diela ako *Vzdor* (The Stand, 1994) alebo román *Mobil* (2006) od Stephen Kinga či diela Roberta McCammona.



Plagát k filmu režiséra Stephen Kinga *Vzdor* (The Stand, 1994). Zdroj: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTI3MDYzMDczOF5BM15BanBnXkFtZTcwMDI2MDU1MQ@@._V1._SY317_CR5,0,214,317_.jpg

Kriminálny horor (crime horror) v sebe spája prvky detektívky a hororu. Základom je kriminálna zápleтка a stupňujúce sa napätie s prídavkom hororových prvkov. Do tejto kategórie môžeme zaradiť filmy *Vraždy podľa Judáša* (Resurrection, 1999), *Seven* (Seven, 1995) alebo taliansky *Tenebre* (1982).



Záber z filmu *Vraždy podľa Judáša* (Resurrection, 1999). Zdroj: <http://epg.kabeleins.de/epgimg/251b-bab2160025479e879ff81e75c111-w620.jpg>

Erotický horor (erotic horror) v sebe kombinuje zmyslovú alebo sexuálnu obraznosť s hororovými podtónmi alebo prvkami deja. Najznámejším archetypom erotického hororu sú upíry. Medzi autorov tohto subžánru možno zaradiť Wratha Jamesa Whitea, Lucy Taylorovú, Clivea Barkera, Anne Riceovú, Michaela Garretta, Amy Wrenchovú či Jeffa Gelba.

Záber z filmu *Dracula* (Dracula, 1992). Réžia Francis Ford Coppola. Zdroj: http://i94.photobucket.com/albums/l110/blaque_07/Dracula3.jpg



Okultný horor (occult horror) sa zameriava na tematiku vyhánania diabla, príchod antikrista, kulty, mystiku, kliatby, teda na celú škálu tzv. okultných vied. Príkladom sú filmy série *Exorcista* (The Exorcist, 1973), *Constantine* (2005), *3:15 zomrieš* (The Amityville Horror, 1979; remake 2005), *Príchod diabla* (The Omen, 1976; remake 2006) či séria *Nezvratný osud* (Final Destination, 2000 – 2003 – 2006 – 2009 – 2011).

Záber z filmu *Vyháňač diabla* (The Exorcist, 1973). Réžia William Friedkin. Zdroj: <http://athiestbiblistudy.files.wordpress.com/2010/11/the-exorcist2.jpg>



Psychologický horor (psychological horror) sa zakladá na strachu hlavného protagonistu, na jeho pocite viny, viere a nestabilnom emočnom rozpoložení. Vychádzajúc z týchto faktorov ďalej rozvíja zápletku, napätie a hrôzu. Príkladom sú *Šiesty zmysel* (*The Sixth Sense*), *Projekt Blair Witch* (*The Blair Witch Project*), *Americké Psycho* (*American Psycho*), Harrisova séria filmov o kanibalovi Hannibalovi Lecterovi: *Červený drak* (*Red Dragon*), *Mlčanie jahniat* (*Silence of the Lambs*), *Hannibal* a *Hannibal: Zrodenie* (*Hannibal Rising*), *Kruh* (*The Ring*) alebo román Stephena Kinga *Geraldova hra* (*Gerald's Game*).



Záber z hororu *Kruh* (*The Ring*, 2002). Zdroj: http://www.dvdactive.com/images/reviews/screenshot/2005/11/ring_7.jpg

Cieľom **surrealistického hororu (surreal horror)** nie je len porozprávať strašidelný príbeh ale zároveň chce čitateľa/diváka rozrušiť a vyviešť z miery. Tento subžáner okrem klasických prvkov hororu obsahuje aj prvky surrealizmu: snovosť, bizarnosť, fantastika či grotesknosť. Príkladom je tvorba Davida Lyncha, Davida Cronenberga, *Jakubov rebrík* (*Jacob's ladder*, 1990) alebo *Angel Heart* (1987).



Surrealistický horor *Jakubov rebrík* (*Jacob's Ladder*, 1990). Réžia Adrian Lyne. Zdroj: <http://www.virginmedia.com/images/scaryscenes-jacobs-ladder-590x350.jpg>

Viscerálny horor (visceral horror) je najšokujúcejším zo subžánrov hororu. Je plný krvi a brutality. Zobrazuje najnechutnejšie a najzvrátenejšie formy vražd, zohavenie a zmrzačenie ľudského tela. Do tohto žánru patria *Texaský Masaker motorovou pílou* (The Texas Chainsaw Massacre), séria *Saw*, *Hostel*, alebo tvorba spisovateľa Jacca Ketchuma.

Typický záber z filmu *Texaský masaker motorovou pílou* (The Texas Chainsaw Massacre, 1974). Réžia Tobe Hooper. Zdroj: http://blogs.examiner.co.uk/moviesfilmscinema/texas_chainsaw_massacre.jpg



4 Filmový horor

Ak sa začne rozoberať sila médií a ich pôsobenie na recipienta, na vrchole rebríčka sa nepochybne ocitne televízia a film. Je to spôsobené tým, že do procesu vnímania diela zapájajú zrak a sluch súčasne a tým zážitok zintenzívňujú. Zasahujú „tú čas našej mysle, kde sa predstavivosť prejavuje najplodnejšie; dosahujú to využitím diktatúry vizuálnej kulisy.“³

Tim Dirks definuje filmové žánre ako „rozličné formy alebo identifikovateľné typy, kategórie, klasifikácie alebo skupiny filmov, ktoré sa opätovne objavujú a majú podobné, príbuzné alebo bezprostredne rozoznateľné vzory, syntax, filmové techniky alebo konvencie, ktoré zahŕňajú jeden alebo viac z nasledujúcich elementov: výpravy (a rekvizity), obsah a predmet, témy, atmosféru, trvanie, zápletku, centrálnu naratívnu diania, motívy, štýly, štruktúry, situácie, znovu sa objavujúce ikony (napríklad šesťstranové revolvery a kovbojské klobúky vo westernoch), vedľajšie postavy (alebo charakteristiky), a hviezdy.“⁴

Filmový horor (a horor vo všeobecnosti) je pravdepodobne najvyhranenejším žánrom vôbec, ktorý má za sebou dlhú, dynamickú históriu. Dynamickú v tom

³ KING, Stephen. *Danse Macabre*. New York : Berkley, 1981, s. 118 ISBN 0-425-10433-8.

Preklad autorky z anglického originálu: „... part of our minds where the imagination moves most fruitfully; they do so by imposing the dictatorship of th visual set.“

⁴ DIRKS, Tim: *Film Genres: Origins & Types*. [online]. [citované 2012-04-02]. Dostupné na: <http://www.filmsite.org/filmgenres.html>. Preklad autorky z anglického originálu: „Film Genres are various forms or identifiable types, categories, classifications or groups of films that are recurring and have similar, familiar or instantly-recognizable patterns, syntax, filmic techniques or conventions – that include one or more of the following: settings (and props), content and subject matter, themes, mood, period, plot, central narrative events, motifs, styles, structures, situations, recurring icons (e.g., six-guns and ten-gallon hats in Westerns), stock characters (or characterizations), and stars.“

zmysle, že jeho popularita v istých historických cykloch klesala a v ďalších vzrastala, vytvárajúc tak sínusoidnú krivku. V týchto obdobiach sa objavovali osobnosti hororovej tvorby, ktoré obohatili kinematografiu o niekoľko desiatok strašidelných filmov a potom upadli do zabudnutia.

Narácia filmového hororu je vo svojej podstate rovnaká ako pri ostatných hollywoodskych filmoch: poriadok – jeho narušenie – opätovné nastolenie poriadku. Pri horore je poriadok spoločnosti narušený príchodom nejakého monštra, ktoré môže mať neľudský i ľudský zjav. To znamená, že monštrum môže byť:

1. fiktívna príšera (mutant, mimozemšťan, zombie, upír, vlkolak a pod.);
2. alebo to môže byť človek (sériový vrah, šialený vedec atď.)

Príšera zvyčajne ľuďom hrozí brutálnymi vraždami alebo spôsobí úplný chaos v spoločnosti. Keď už sa zdá byť všetko stratené, objaví sa človek – hrdina, ktorý disponuje nadľudskými vlastnosťami a vďaka nim monštrum zdolá. Aby sa napätie ešte viac vygradovalo, príšera môže ešte ožiť a vrátiť sa na plátno alebo obrazovku na niekoľko sekvenčí. Tento naratívny postup charakterizoval (takmer) všetky počiatkové horory a môžeme ju nájsť aj v súčasných filmoch, aj keď niekedy s menšími obmenami.

4.1 Vývoj filmového hororu

Začiatky žánru filmového hororu možno datovať takmer zároveň so začiatkom filmu ako takého. Ich zrod iniciovala hororová literatúra prameniaca v ľudových povestiach a rozprávkach, mágií, bosoráctve, mýtoch, bájkach či príbehoch o duchoch. Motívy prvotnej gotickej literatúry (diela autorov ako Marry Shelleyová, Bram Stoker a i.) boli témami prvých filmov tohto žánru. Za jeho najvýraznejšieho priekopníka môžeme považovať nemé filmy z obdobia nemeckého expresionizmu ako boli *Kabinet Doktora Caligariho* (1920, režisér: Robert Wiene), *Nosferatu* (1922, rež.: Friedrich Wilhelm Murnau) či *Golem* (1915, rež.: Paul Wegener).

Gotický ráz sa prejavoval jednak prostredím deja, ktorý sa odohrával v strašidelných starých sídlach, zámkoch a hradoch, na hmlistých tmavých miestach. Protagonistami boli neľudské, nadprirodzené bytosti ako upíri, šialenci, démoni, nepriateľskí duchovia, príšery, zombíci ako Frankenstein, rozdvojené osobnosti typu Jekyll/Hyde, satanickí zloduchovia, vlkolaci, blázniví vedci a čudáci. Niekedy ním bolo aj neviditeľné a nemateriálne zlo, ktorým bolo prostredie naplnené.

Nástupom zvuku v 30. rokoch 20. storočia sa hororová kinematografia ešte viac rozšírila. Na raste jej popularity sa podieľala aj intenzívna filmová tvorba v Hollywoode, ktorá zo svojho repertoáru nevynechala ani tento žáner.

V Hollywoode preslávili horor režisér Tod Browning a jeho stálica herec Lon Chaney. Spolu nakrútili filmy ako *Mimo zákona* (*Outside the Law*, 1921), *Nesvätá trojica* (*The Unholy Three*, 1925) či *Na západ od Zanzibaru* (*West of Zanzibar*, 1928). Okrem toho Chaney účinkoval v dielach ako *Hrbáč z Notre Damu* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923) režiséra Wallacea Worsleyho a *Fantóm Opery* (*The Phantom of the Opera*, 1925) Ruperta Juliana.⁵

⁵ Preklady názvov diel podľa autorky.

V roku 1920 sa nakrútila prvá filmová verzia Stevensonovho *Doktora Jekkyla a Pána Hyde* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) s Johnom Barrymoreom v hlavnej úlohe, ktorý bol, tak ako aj *Fantóm Opery*, mnohokrát prepracovaný a adaptovaný. O jedenásť rokov neskôr v dielni režiséra Jamesa Whalea vznikla prvá adaptácia románu Marry Shelleyovej, *Frankenstein*, ktorého stvárnil Boris Karloff. V roku 1935 na obrazovkách debutovala legenda o vlkolakovi (*Londýnsky vlkolak* – *The Werewolf of London*). Ďalšími kultovými dielami tohto obdobia boli: *King Kong* (1933), *Drakula* (*Dracula*, 1931), *Čudáci* (*Freaks*, 1932), *Neviditeľný muž* (*The Invisible Man*, 1933), *Múmia* (*The Mummy*, 1932), *Požierač mŕtvov* (*The Ghoul*, 1933) a mnohé ďalšie. Okrem toho vzniklo mnoho diel, ktoré tieto základné legendy skombinovali, ako napríklad *Frankestein a Vlkolak* (*Frankenstein Meets the Wolfman*, 1943).⁶

V 50. rokoch 20. storočia nadobudol horor aj isté poslanstvo. Prostredníctvom neho tvorcovia vyjadrovali obavy z fenoménov doby akým bola napríklad Studená vojna. Najvýznamnejšou filmovou metaforou na tento jav bola *Invázia lupičov tela* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) režiséra Dona Siegela. Vo filme *Neuveriteľný zmenšujúci sa muž* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957) režisér Jack Arnold poukázal na následky ožiarenia. Po nevydarenom experimente sa hlavná postava začne zmenšovať a aj najbanálnejšie veci každodenného života ako jeho vlastná mačka či pavúk znamenajú pre neho smrteľné nebezpečenstvo.

V tomto období začali filmové štúdiá experimentovať aj s trojdimenzionálnym efektom. Film *Múzeum voskových figurín* (*House of Wax*, 1953) priniesol hercovi Vincentovi Priceovi, ktorý stvárnil sochára profesora Henryho Jarroda, slávu a titul „kráľ hororu“.

Šesťdesiate roky boli érou prvých adaptácií diel Edgara Allana Poea, v ktorých si hlavnú postavu zahral väčšinou Vincent Price. Boli to diela: *Zánik domu Usherovcov* (*The Fall of the House of Usher*, 1960), *Jama a kyvadlo* (*The Pit and the Pendulum*, 1961), *Predčasný pohreb* (*The Premature Burial*, 1962), *Príbehy hrôzy* (*Tales of Terror*, 1962), *Haoran* (*The Raven*, 1963), *Zámok, v ktorom straší* (*The Haunted Palace*, 1963), *Maska červenej smrti* (*The Masque of the Red Death*, 1964) *Ligein hrob* (*The Tomb of Ligeia*, 1964).

Bolo to však aj obdobie keď Alfred Hitchcock produkoval svoje najúspešnejšie filmy ako *Psycho* (1960), *Vtáky* (*Birds*, 1960) či *Marnie* (1964). Vynikli aj filmy *Rosemary má dieťa* (*Rosemary's baby*, 1968) poľského režiséra Romana Polańskiego a prvý zo série zombie-filmov Georgea Romera, *Noc živých mŕtvov* (*Night of the Living Dead*, 1968).

Sedemdesiate roky 20. storočia boli pre hororovú tvorbu veľmi plodné. Charakterizovalo ich čoraz intenzívnejšie zobrazovanie násillia, krvi a brutality. V roku 1971 popredný americký režisér Stanley Kubrick natočil podľa rovnomenného románu Anthonyho Burgessa film *Mechanický pomaranč* (*Clockwork Orange*), ktorý bol plný násillia, vražd a behavioristických experimentov, ktoré sa snažili tieto negatívne javy eliminovať. V roku 1974 Tobe Hooper vyslal do sveta svoj nízkorozpočtový film *Texaský masaker motorovou pílou* (*The Texas Chainsaw Massacre*), ktorý sa stal kultovým. O niekoľko rokov neskôr sa natočili ďalšie pokračovania príbehu o vyčítaní sériového vraha Eda Geina. V roku 1975 vznikol film *Rocky Horror Picture Show*, ktorý

⁶ Preklady názvov diel podľa autorky.

v sebe spájal žánre hororu, muzikálu a komédie a ktorý sa neskôr dočkal aj divadelnej adaptácie. V tom istom roku vznikol aj trhák Stevena Spielberga o vraždiacom bielom žralokovi, nazvaný *Čeluste* (Jaws). Ďalšie významné diela tohto obdobia boli *Vyháňač diabla* (The Exorcist) Williama Friedkina z roku 1973, *Halloween* Johna Carpentera z roku 1978 či *Votrelec* (Alien) Ridleyho Scotta z roku 1979.

V 80. a 90. rokoch vládli hororu tzv. krváky, ktorých hlavným aktérom bol väčšinou psychicky narušený sériový vrah, voliaci si za svoje obete dospievajúcu mládež alebo ženy. Zrodili sa legendy ako Freddy Krueger z *Nočnej mory v Elm Street* (A Nightmare on Elm Street) a Jason z filmu *Piatok 13.* (Friday the 13th). Boli také úspešné, že ich tvorcovia rozvinuli do série filmov a v roku 2003 ich dokonca vo filme *Freddy vs. Jason* postavili oproti sebe. V roku 1988 sa zrodila postava vraždiacej bábičky Chucky, ktorá debutovala vo filme *Detská hra* (Child's Play), neskôr pribudli ďalšie dva diely. Bolo to teda aj obdobie trilógií a sérií filmov:

- trilógia Sama Raimiho o vraždiacich zombíkoch: *Lesný duch* (Evil Dead, 1981), *Lesný duch 2* (Evil Dead 2: Dead by Dawn) a *Armáda temnôt* (Army of Darkness, 1992);
- séria ôsmich filmov Hellraiser inšpirovaná tvorbou všestranného umelca Clivea Barkera, ktorá dokonca presiahla až do 21. storočia: *Hellraiser* (1987), *Hellraiser 2: Zviazaný pekлом* (Hellraiser II: Hellbound, 1988), *Hellraiser 3: Peklo na zemi* (Hellraiser III: Hell on Earth, 1992), *Hellraiser 4: Pekelný jazdec* (Hellraiser IV: Bloodline, 1996), *Hellraiser 5: Inferno* (2000), *Hellraiser 6: Vyslanec pekla* (Hellraiser VI: Hellseeker, 2002), *Hellraiser 7: Návrat mŕtvych* (Hellraiser VII: Deader, 2005) a *Hellraiser 8: Pekelný svet* (Hellraiser VIII: Hellworld, 2005);
- debut z tetralógie natočenej podľa románu Thomasa Harrisa *Mlčanie jahniat* (Silence of the Lambs, 1991), ktorého ďalšie časti boli natočené až v rokoch 2001 – 2007: *Hannibal* (2001), *Červený drak* (Red Dragon, 2002) a *Hannibal: Zrodenie sa* (Hannibal: Rising, 2007)
- trilógia *Vreskot* (Scream) z dielne Wesa Cravena (1996, 1997, 2000).

Najznámejšie diela hororu 21. storočia sú japonské horory *Kruh* (The Ring, 2002 – remake⁷ podľa pôvodného Ringu, 1998) a *Kruh 2* (The Ring Two, 2005), *Nenávisť 1-3* (The Grudge 1-3, 2004 – 2009) alebo *Temná voda* (Dark Water, 2002). Z dielne Jamesa Wana pochádza zatiaľ päťdielna séria *Pilka* (Saw) o tzv. jigsaw vrahovi (angl. jigsaw = skladačka), ktorý možno zaradiť do kategórie krvákov s detailne vypracovanou zápletkou. Známe sú aj remaky starších filmov ako napríklad *Hory majú oči I-II* (Hills Have Eyes, I – II) alebo *Netvor z čiernej lagúny* (Creature From the Black Lagoon, 2007) alebo pokračovania úspešných hororov zo starších čias ako napríklad niekoľko ďalších dielov *Vyháňača diabla* (The Exorcist).

Vývoj filmového hororu môžeme na základe prevládajúcich motívov a elementov rozdeliť do štyroch cyklov:

1. Prvý cyklus (začiatok 20. storočia po koniec 30. rokov)

Predstavuje prvopočiatky hororového filmu. Ešte pred ozvučením filmu sa na filmových plátnach objavili hlavné archetypy a mýty o Frankensteinovi, Drakulovi, Dr. Jekyllovi a Mr. Hydeovi. Ozvučením filmu sa tvorba ešte viac rozšírila. Typickým znakom pre tento cyklus je zobrazovanie príšer ako netvorov, ktoré znamenajú pre ľudstvo smrteľnú hrozbu a preto musia byť likvidované. Tento prístup však nie je

⁷ Remake [čítaj: rimejk] = nové spracovanie filmového diela.

obmedzený iba na prvý cyklus, ťahá sa celou históriou hororovej tvorby, ale neskôr sa objavujú aj iné stanoviská.

2. Druhý cyklus (40. roky 20. storočia)

Cook tento cyklus nazýva „cyklom atmosférických, nízkorozpočtových hororov“.⁸ Filmy tohto obdobia stavali na atmosfére a napätí, sústredili sa na tematiku od cudzenia, paranoje a fantázie. Spadali pod subžáner psychologického hororu. Zobrazovali nezvyčajné, záhadné a bizarné udalosti bez toho, aby ich racionálne vysvetlili alebo ich zaradili medzi nadprirodzené javy. Môžeme ich teda zaradiť do kategórie, ktorú Todorov nazýval „fantastickou“. Príkladom sú „béčkové“ filmy Vala Lewtona *Mačací ľudia* (Cat People, 1942) alebo *Blázninec* (Bedlam, 1946).

3. Tretí cyklus (50. roky – 70. roky 20. storočia)

Tento cyklus priniesol preklopenie žánrov hororu a science fiction ako aj oživenie prostredníctvom špeciálnych efektov, ako napríklad 3D, širokouhlý formát, kvalitnejší zvuk či kostýmy.

Tretí cyklus bol tiež obdobím rozkvetu mládežníckeho hororu. Jeho snahou nebolo len vystrašiť a šokovať ale zároveň aj pobaviť. Okrem tradičných hororových elementov obsahoval teda aj prvky humoru resp. nastavil hororové prvky (krv, brutalita, príšery, násilie) tak, aby boli zábavné a nie strašidelné. Intenzívne sa propagovali a sprevádzalo ich množstvo doplnkových materiálov ako tzv. „fanzine“ magazíny, masky príšer, komiksy, knižky a iné.

Ďalším fenoménom tohto cyklu boli nízkorozpočtové horory z dielne Hammer Film Productions⁹, ktoré navracali klasickým mýtom (Frankenstein, Drakula a ostatné) gotický ráz¹⁰, prostredníctvom ktorého dosahovali komerčný úspech.

V 60. a 70. rokoch sa začali masovo produkovať filmy s upírskou tematikou, ktoré sa sústredili najmä na stvárnenie upírov ako žien a neskôr na zasadenie tejto klasickej postavy do súčasného sveta

4. Štvrtý cyklus (60. roky 20. storočia – súčasnosť)

Zameriaval sa na tematiku konca sveta, živých mŕtvol, posadnutosti diablom a okultizmu. Preslávili sa aj tzv. „krváky“ (slasher films), ktoré boli plné násilia a krvi a podnietili vznik hodnotiacej tabuľky, ktorá filmy klasifikuje podľa miery násilia, vulgárnosti a sexuality. Aj v tomto cykle vznikali science fiction horory, ako aj remaky klasických či zahraničných hororov.¹¹

Pri sledovaní hororu sa nám otvárajú dvere do strašidelného sveta, ktorý je priestorom pre podstatu samotného zla, bez toho aby sme boli v skutočnom ohrození. Vstúpením do tohto sveta môžeme odskúšať svoju odvahu a posúvať jej prah vyššie a vyššie. Kvalitný horor v nás stimuluje vylučovanie hormónov endorfinu, adrenalínu a kortikotropínu¹². Predstavuje pakt s diablom, ktorý nespôsobuje žiadnu

⁸ STRINATI, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*. New York, Londong: Routledge, 2000, s. 80 – 114. ISBN 0- 415-15767-6.

⁹ Hammer Film Productions je filmová produkčná spoločnosť so sídlom vo Veľkej Británii, ktorá bola založená v roku 1934. Zameriava sa na sci-fi, gotickú a hororovú tvorbu.

¹⁰ Gotický v zmysle tajomnej a hrozivej atmosféry príznačnej pre diela tzv. gotického románu, ktorý bol významným míľnikom v anglo-americkej literatúre v 19. storočí. Často po tomto druhu siahajú aj súčasní autori.

¹¹ STRINATI, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*. New York, Londong: Routledge, 2000, s. 80 – 114. ISBN 0- 415-15767-6.

¹² Hormón spôsobujúci husiu kožu.

bolesť, len nás obdarúva mocou, ktorou môžeme ovládať svoj pocit viny a strachu či prekonávať tabu.

Ak sa horory nakrútia dobre, ak sa nebudú spoliehať len na hrôzostrašné špeciálne efekty alebo budú akcentovať element záhady, ktorú treba vyriešiť, môžu sa stať veľmi silnými dielami, vkradnúť sa nám do snov, rozvíriť náš strach z iracionálneho a neznámeho a predovšetkým z hrôzy ukrývajúcej sa v hĺbke našich duší. Tie najlepšie diela tohto žánru sú práve tie filmy, ktoré hrôzu nezobrazujú priamo, ale namiesto toho ju len prefikánym spôsobom načrtávajú.

5 Najvýznamnejší tvorcovia hororových filmov

5.1 Alfred Hitchcock



Uznávaný majster hororu, režisér Alfred Hitchcock. Zdroj: <http://thefilmstage.com/wp-content/uploads/2012/04/alfred-hitchcock-5-9vzelnp7b9-1024x7681.jpg>

Syn londýnskeho zeleninára, inžinier, zamestnanec telegrafickej spoločnosti – ani jedno z týchto predchádzajúcich povolání nepredpovedá kariéru filmovej hviezdy a predsa sa stal filmárom. Majster napätia prešiel strastiplnou cestou kým sa z neho stal najuznávanejší režisér žánrov hororu, thrilleru a kriminálky.

Alfred Joseph Hitchcock sa narodil 13. augusta 1899 v londýnskom Leystone. Do filmového priemyslu vstúpil ako návrhár scén v roku 1920. O tri roky neskôr kvôli nečakanej chorobe režiséra musel prevziať a dokončiť film *Vždy sa priznaj svojej žene* (Always Tell Your Wife). Jeho práca natoľko ohúrila vedenie filmového štúdia, že mu následne umožnili režírovať film *Číslo 13* (Number 13). V roku 1925 nasledoval nemecko-anglický koprodukčný snímok *Záhrada rozkoše* (The Pleasure Garden), ktorého úspech naštartoval Hitchcockovu kariéru. Ročne nakrútil niekoľko filmov, ktoré dosiahli úspech nielen v rámci Británie ale aj v Spojených štátoch.

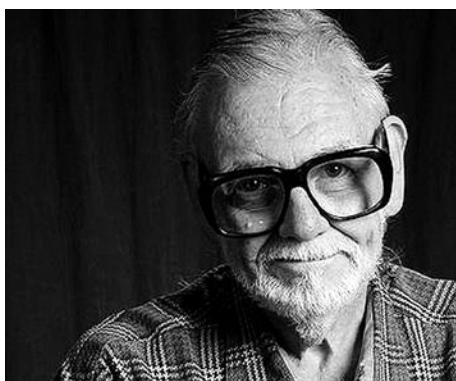
Koncom 30. rokov ho americký producent David O. Selznick pozval do USA a ponúkol mu réžiu filmu *Rebecca*, známeho aj pod názvom *Mŕtva a živá* (Rebecca, 1940). Príbeh o manželoch de Winterovcoch, ktorých prenasleduje prvá, zosnulá manželka bol nakrútený podľa románovej predlohy spisovateľky Daphne Du Maurier. Z jej diel čerpal Hitchcock námet na viacero svojich filmov.

Ďalším prelomovým dielom jeho tvorby je *Psycho* (1960), kultový film o vrahovi Normanovi Batesovi, ktorý je utláčaný vlastnou matkou a kvôli tomu trpí syndrómom rozdvojenej osobnosti. Vo filme *Vtáci* (Birds, 1963) všetky vtáky ovládne ne-

vysvetliteľná sila a začnú napádať ľudí. Film *Marnie* (1964) sa snaží odhaliť príčinu strachu z červenej farby hlavnej protagonistky, Marnie.

Tak ako pre Hitchcockov zjav bolo typické formálne oblečenie, neodlúčiteľnou súčasťou jeho filmov sú detaily účesov hlavných ženských postáv, ktoré stvárňovali väčšinou blondínky. Kúpeľňa je dôležitým dejiskom alebo miestom úkrytu pred nebezpečenstvom. Hitchcock najradšej nakrúcal v interiéroch, kde bol pánom osvetlenia a mohol ho využiť aby sa čo najviac vystupňovalo napätie. Za týmto účelom taktiež využíval zobrazovanie tieňov na stenách či striedanie rôznych typov záberov. Častou tematikou resp. motívom jeho filmov bola stratená alebo pomýlená identita. Využíval tiež čierny humor a takmer v každom filme sa objavil aj sám, v krátkej vedľajšej role.

5.2 George Romero



Režisér George A. Romero. Zdroj: <http://www.irishfilmmakers.com/wp-content/uploads/George-A.-Romero.jpeg>

Filmom *Noc živých mŕtvov* (Night of the Living Dead) v roku 1968 Romero navždy zmenil tvár hororu. Film inšpiroval mnoho tvorcov k pokusom o napodobnenie a inicioval obdobie zombie-hororov.

George Andrew Romero, narodený 4. februára 1940 v New Yorku, sa začal venovať filmárskemu remeslu už ako stredoškolač. Na univerzite Carnegie – Mellon v Pittsburgu študoval umenie, dizajn a divadlo až do roku 1961. po ukončení štúdia si založil vlastnú produkčnú spoločnosť Latent Image, ktorá sa zameriavala na výrobu priemyselných a televíznych reklám.

Neskôr sa obrátil na spoločnosť Hardman Associates, s ktorou natočil svoj celovečerný hororový debut, ktorý odštartoval jeho kariéru (*Noc živých mŕtvov*). V roku 1972 vznikol film *Sezóna čarodejnic* (Hungry Wives – Season of the Witch) o nešťastnej a znudenej manželke, ktorá sa zapletie do čiernej mágie a vražd. Nasledovali filmy *Šialenci* (Crazies, 1973) a *Martin* (1977). Prvý zobrazuje snahu vojska skrotiť vírus, ktorého obeť zošalejú, kým druhý ponúka nový pohľad na mýtus upírov.

V roku 1978 sa rozhodol nakrútiť druhý diel svojej zombie – série, *Úsvit mŕtvych* (Dawn of the Dead), v ktorom sa malá skupinka ľudí ukrýva pred živými mŕtvami v nákupnom centre. Predtým, než natočil tretí zombie-horor, spolu so spisovateľom Stephenom Kingom vytvorili film *Show hrôzy* (Creepshow, 1982), ktorý je filmovou antológiou piatich strašidelných príbehov. O tri roky neskôr potešil svojich fanúšikov filmom *Deň mŕtvych* (Day of the Dead), v ktorom sa posledných pár normálnych ľudí snaží nájsť sérum, ktoré by živé mŕtvy opäť oživilo.

Romero dal živým mŕtvolám pokoj na 20 rokov. Počas tejto prestávky natočil filmy *Vražedná opica* (Monkey Shines, 1988), *Dve diabolské oči* (Two Evil Eyes, 1990), *Temná polovička* (The Dark Half, 1993) a *Drtič* (Bruiser, 2000). Vo *Vražednej opici* si paralyzovaný Allan zaobstará špeciálne vycvičenú opicu, ktorá mu má uľahčiť život, ale po istom čase prevezme nad ním kontrolu. *Dve diabolské oči* sú adaptáciou dvoch poviedok Edgara Allana Poea (*Prípád pána Valdemara* a *Čierna mačka*) vsadené do prostredia súčasného Pittsburghu, ktoré Romero nakrútil v spolupráci s talianskym hororovým režisérom Dariom Argentom. *Temná polovička* je zasa sfilmovaný román Stephena Kinga, v ktorom sa spisovateľovo vymyslené alter-ego snaží prevziať kontrolu nad jeho životom za každú cenu. Vo filme *Drtič* sa riaditeľ reklamnej agentúry zobudí s bielou maskou namiesto svojej tváre. Využívajúc novú anonymitu sa začne mstiť všetkým svojim nepriateľom a odporcom.

V roku 2005 a 2007 Romero prispel do zbierky ďalšími dvoma zombie – horormi. Prvý z nich, *Krajina mŕtvych* (Land of the Dead) ukazuje divákovi svet, kde sa posledných pár ľudí, čo prežilo epidémiu skrýva v zabarikádovanom meste, kde bohatí žijú v prepychových mrakodrapoch a chudobnejší musia hľadať spôsob ako zabrániť invázii čoraz odolnejších zombíkov. V *Denníku mŕtvych* (Diary of the Dead) sa skupina študentov herectva rozhodne natočiť vlastný horor. Ich plány im prekazia skutočné živé mŕtvolky. V roku 2009 šiesty diel „mŕtvej“ série, *Prežitie mŕtvych* (Survival of the Dead), v ktorom živé mŕtvolky definitívne premôžu ľudstvo a ovládnu svet.

Romero vo svojich filmoch zobrazuje ohurujúcu atmosféru plnú napätia, momentov drámy, romantiky a čierneho humoru. Je to akási zmes fiktívneho hororu s hrôzou každodenného života, na čo poukazuje aj časté využitie sekvencií s rozhlasovým alebo televíznym spravodajstvom.

Napriek tomu, že režisér to sám popiera, mnohí kritici a diváci prisudzujú jeho filmom isté trpké, cynické posolstvo a sociálny podtext. Tak napríklad v *Úsvite mŕtvych* vidia satiru konzumnej kultúry, v *Dni mŕtvych* možno nájsť štúdium konfliktu medzi vedou a domobranou, či kritiku triednych rozdielov v *Krajine mŕtvych*; a vo filme *Martin* sú to pochybnosti v organizovaných systémoch, či už sú nadprirodzeného, spoločenského alebo iného charakteru.

5.3 Sam Raimi



Režisér Sam Raimi. Zdroj:<http://4.bp.blogspot.com/-BIIcXmBI3rw/T1Et4PGpOfI/AAAAAAAAABME/3pQhKkEVCLwM/s1600/SamRaimi.jpg>

Brutalita, čierny humor a nízky rozpočet – táto kombinácia je heslom amerického režiséra (nielen) hororových filmov, Sama Raimiho. Samuel Marshall Raimi sa naro-

dil 23. októbra 1959 v Michiganskom Royal Oaku. Už vo veku desiatich rokov malý Sam behal po okolí a natáčal filmy svojou kamerou na 8 mm film.

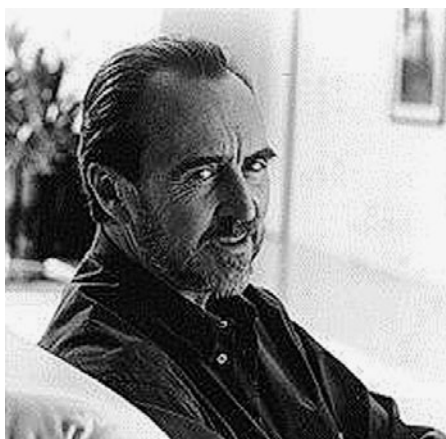
Spolu s kamarátmi Bruceom Campbellom a Robertom G. Tapetom neskôr napísali, režírovali, produkovali a strihali tri hororové krátkometrážne filmy: *To je vražda!* (It's Murder, 1977), *Hodiny* (Clockwork, 1978) a *V lese* (Within the Woods, 1978). Posledný z nich im priniesol dostatočné množstvo financií na to, aby sa mohli pustiť do produkcie väčšieho diela. V roku 1981 vznikol film *Lesný duch* (Evil Dead), ktorý však v Spojených štátoch nevyvolal veľký úspech. Raimi sa rozhodol vziať film do Európy, kde si získal popularitu.

O štyri roky neskôr Raimi nakrútil film *Vlna zločinu* (Crimewave, 1985), v ktorom nájomní vrahovia zavraždia majiteľa spoločnosti vyrábajúcej bezpečnostné systémy, prenasledujú svojho objednávateľa, jeho ženu a bifloša, ktorý je neskôr za vraždu krivo odsúdený. Film bol pre divákov miernym sklamaním ale Raimi sa nevzdal nakrútil pokračovanie svojho úspešného filmu o nevraživých zombíkoch a duchoch, *Lesný duch 2* (Evil Dead II). Vďaka nemu dostal ponuku na réžiu filmu *Darkman* (1990) o vedcovi – pomstiteľovi.

V roku 1993 sa vrátil k *Lesnému duchovi* a trilógiu zavíšil dielom *Armáda temnôt* (Army of Darkness). Po tomto filme sa však Raimi odklonil od žánru hororu a nakrúti westernovú romancu *Rýchlejší než smrť* (The Quick and the Dead, 1995) a kriminálny thriller *Hra snov* (For Love of the Game, 1999). K hororu sa vrátil filmom *Takmer dokonalý zločin* (The Gift, 2000), v ktorom sa žena s výnimočnými schopnosťami snaží nájsť nezvestnú mladú dievčinu. Následne sa podujal zrežírovať adaptáciu obľúbeného komiksu o pavúcom mužovi – *Spidermanovi* (Spiderman, 2002), a jeho (zatiaľ) dve pokračovania, *Spiderman 2* (2004) a *Spiderman 3* (2007).

Sam Raimi vo svojich filmoch väčšinou spolupracuje s hercom Bruceom Campbellom, svojim bratom Tedom Raimim, s Theodorom Cravenom alebo J. K. Simmonsom. Jedna z hlavných postáv na konci filmov často nahovorí komentár. Charakteristické pre neho sú rýchle zábery sledujúce pohybujúci sa objekt (napr. náboj zo zbrane), rýchly zoom na priblíženie dôležitého objektu alebo na oddialenie objektu a obsiahnutie širšieho okolia.

5.4 Wes Craven



Režisér *Nočnej mory z Elm Street* Wes Craven.
Zdroj: http://4.bp.blogspot.com/_TUdp7Beyeyk/TDjL19GmiEI/AAAAAAAAAIo/I9Poj65Ph5U/s320/wes_craven220.jpg

Wes Craven šokuje a straší svojich divákov už od roku 1972, keď sa prvýkrát premietal jeho debutový horor, *Posledný dom naľavo* (Last House on the Left). Narodil sa 2. augusta 1939 ako Wesley Earl Craven v Clevelande. Na Wheaton College v Illinois študoval anglickú literatúru. Po roku prerušenia z dôvodu choroby sa k štúdiu vrátil. Tentoraz sa rozhodol pre štúdium psychológie. Po ukončení štúdia v roku 1964 sa uplatnil najskôr ako univerzitný profesor. Neskôr sa zamestnal ako zvukár pre post-produkčnú spoločnosť v New Yorku.

Réžiu si prvýkrát odskúšal po boku Seana S. Cunninghama vo filme *Spolu* (Together, 1971). O rok neskôr začal produkovať vlastné filmy. Prvým bol už spomínaný *Posledný dom naľavo* (Last House on the Left), v ktorom banda psychotických utečencov unesie dve puberťačky hľadajúce zábavu. Následne natočil úspešný film *Hory majú oči* (Hills Have Eyes, 1977), ktorý na filmovom festivale v Sitgese vyhral cenu kritikov. Film bol spolu s druhým dielom *Kruté oči hôr* (Hills Have Eyes Part II, 1985), ktorý Craven natočil v roku 1985, obnovený v roku 2006 (prvý diel, réžia Alexandre Aja) a 2007 (druhý diel, réžia Martin Weisz).

V roku 1982 nakrútil film *Pomsta prichádza z močiaru* (The Swamp Thing), kde sa vedec stane obeťou nevydareného experimentu a nebezpečná chemikália ho premení na príšeru nútenú žiť v močiaru.

V roku 1984 vyprodukoval úspešný „krvák“ o legendárnej nočnej more menom Freddy Krueger, ktorá svoje obete zabíja vo sne. *Nočná mora z Elm Street* (A Nightmare on Elm Street) bola taká populárna, že sa nakrútilo niekoľko pokračovaní, vyšli knižné adaptácie, komiksy i počítačové hry. Craven sa však z celej série podieľal len na troch častiach: na prvej, na tretej – *Nočná mora v Elm Street 3: Bojovníci zo sna* (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors, 1987) a na siedmej – *Nová nočná mora* (New Nightmare, 1994).

V roku 1988 vznikol film *Had a dúha* (The Serpent and the Rainbow), v ktorom sa antropológ Dennis Alan rozhodne odcestovať na Haiti, aby zistil pravdu o droge premieňajúcej na živé mŕtvolu. V rokoch 1996 až 2000 vznikla tetralógia *Vreskot 1-4* (Scream, 1996; Scream 2, 1997; Scream 3, 2000; Scream 4, 2011) o psychopatickom vrahovi, ktorý svoje obete zabíja podľa filmu.

V roku 2005 vyprodukoval Craven dva filmy: horor *Prekliatie* (Cursed) a thriller *Nočný let* (Red Eye). V prvom trojica mladých ľudí musí zabiť krvilačného vlkolaka, aby sa zbavili svojej kliatby a vyhli sa premene na vraždiace beštie. V *Nočnom lete* musí dcéra politika čeliť svojim únosom, ktorý ju chce využiť na zosadenie jej otca z vedúceho postu. V roku 2006 ešte viac poľavil od strašenia a vzbudzovania hrôzy a nakrútil jeden segment pre film *Paríž, milujem ťa!* (Paris, je t'aime!), zbierku filmových poviedok o láske z mesta lásky.

Jeho tvorbu charakterizujú tematiky zameriavajúce sa na skúmanie hraníc medzi snom a realitou, na rodinné problémy resp. rozpad rodiny. Jeho hrdinovia vo filmoch musia konštruovať a vymýšľať preffikané pasce aby svojich nepriateľov porazili a často sú to práve ženy, ktorým Craven dáva silu a odvahu.

5.5 Alejandro Amenábar

Všestranný umelec, ktorý napriek neúspechom v škole dokázal, že má na to, aby sa stal uznávaným tvorcom v oblasti filmu. Syn španielskej matky a čílskeho otca, Alejandro Fernando Amenábar Cantos sa narodil 31. marca 1972 v Santiagu de Chile.

Všestranný režisér Alejandro Amenábar. Zdroj: <http://i2.listal.com/image/470134/600full-alejandro-amenabar.jpg>



Po roku sa však rodina kvôli nepriaznivej spoločenskej situácii presťahovala do Španielska. Amenábar študoval na Madriidskej Univerzite informačných vied a zameriaval sa na audiovizuálnu komunikáciu. Štúdium mu však robilo značné problémy a napokon bol vylúčený. To mu však nezabránilo v realizácii jeho sna. Debutoval v roku 1991 krátkometrážnym filmom *Hlava* (La Cabeza), po ktorom nasledovala *Divná posadnutosť doktora Morbia* (La Extraña obsesión del Doctor Morbius, 1992), *Hmyz* (Himenóptero, 1993) a *Mesiac* (Luna, 1994).

Povzbudený dvoma oceneniami za film *Hmyz* sa rozhodol námet prepracovať a predĺžiť, a tak vznikol celovečerný film *Diplomová práca* (Tesis, 1996). Film obdržal sedem cien Goya vrátane ocenenia za najlepší film a stal sa inšpiráciou pre film *8mm* Joela Schumachera. Následne v roku 1997 nakrútil film *Otvor oči* (Abre los ojos), ktorým síce trochu poľavil z napätia a odklonil sa od žánru hororu, ale opäť vytvoril dielo na vysokej úrovni. Film sa zaradil medzi 100 najlepších sci-fi filmov a inšpiroval Hollywoodsky snímok *Vanilla Sky* (Vanilkové nebo).

V roku 2001 sa opäť vrátil k tvorbe hororu/thrilleru a svojich fanúšikov potešil filmom *Tí druhí* (Los Otros). Film o žene s ťažko chorými deťmi, ktorej sa po príchode nového služobníctva začnú diať nezvyčajné veci sa zakladá na diele Henryho Jamesa *Utiahnutie skrutky* (Turn of the Screw).

Pre španielsky horor, a to nielen v prevedení Amenábara (ale aj napríklad najnovší príspevok režiséra Juana Antonia Bayonu), je typická orientácia na psychologický horor, pričom dôraz sa nekladie na množstvo preliatej krvi, ale na stupňovanie napätia a tajomnú atmosféru. Ďalšou typickou črtou pre Amenábara je častá spolupráca s hercom Eduardom Noriegom. Svoje filmy nielen režuruje, ale píše si aj vlastné scenáre. Okrem vyvolávania napätia v divákoch sa snaží svojim filmom dať aj nejaké posolstvo. Neočakáva od diváka len pasívnu absorpciu diela, ale podnecuje ho aj k premýšľaniu nad spracovanou tematikou.

5.6 Hideo Nakata



Japonský filmový horor sa spája najmä s menom režiséra Hideo Nakatu. Zdroj: http://cdn-premiere.ladmedia.fr/var/premiere/storage/images/cinema/exclus-cinema/actualites-cinema/hideo-nakata-adapte-out/12771580-1-fre-FR/hideo_nakata_adapte_out_portrait_w532.jpg

Jeho filmy preslávili japonský horor aj za hranicami tejto ázijskej krajiny a mnohé z nich inšpirovali amerických tvorcov k remaku. Hideo Nakata sa narodil 19. júla 1961 v japonskej Okayame. Po štúdiu žurnalizmu na Tokijskej Univerzite sa presadil ako asistent režiséra v štúdiu Nikkatsu. Pod vedením Masara Konumu sa vzdelával aj v oblasti filmu a vytváral si k nemu blízky vzťah. Debutoval v roku 1992 televíznym filmom *Božia ruka* (God's hand). O štyri roky neskôr nasledoval film *Duch herečky*¹³ (ang. Ghost Actress / Don't look down, jap. Joyurei), ktorým ohúril spisovateľa Suzukiho Kojiho. „Japonský Stephen King“ mu ponúkol svoj román *Kruh* (jap. Ringu), vďaka ktorému sa Nakata preslávil po celom svete. Kruh bol taký úspešný, že sa podľa neho nakrútil aj televízny seriál, ďalšie dve pokračovania a americké remaky.

Nakata nechcel, aby ho považovali za režiséra jedného žánru a tak po druhom dieli *Kruhu* natočil drámu *Spiaca nevesta* (ang. Sleeping Bride, jap. Garasu no nou, 2000), thriller *Chaos* (jap. Kaosu, 2000) a dokument o režisérovi Konumovi *Sadistické a masochistické* (Sadistic and Masochistic, 2000). V roku 2002 sa opäť vrátil k hororu a napísal scenár k filmu *Temná voda* (ang. Dark Water, jap. Honogurai mizu no soko kara), ktorý aj sám režíroval. O tri roky neskôr spolupracoval aj na americkom remaku.

V roku 2007 nakrútil dva horory. Prvý z nich, *Kaidan*, je o klianbe dvoch rodín, ktorá prechádza z rodičov na potomkov, a druhý, *Správa o smrti* (Death Note: L, Change the World), v ktorom sa detektív L snaží zastaviť vedcov vyvíjajúcich smrteľný vírus, ktorý by mohol vyhubiť celú populáciu.

¹³ Preklad názvu autorka.

Tak ako japonské horory vo všeobecnosti, aj Nakatove filmy sa zameriavajú na subžáner psychologického hororu. Zakladajú sa na dokonale vygradovanom napätí, prekvapivých momentoch, tematike nadprirodzených javov a to predovšetkým duchov, posadnutosti, exorcizmu, šamanizmu a predtuče. Najčastejšími archetypálnymi postavami sú duchovia yūrei. Podľa japonského folklóru sú to duše mŕtvych, ktoré sú pripútané k fyzickému svetu prostredníctvom silných emócií a ich konanie je ovplyvnené charakterom emócie držiacej ich na tomto svete. Najčastejšie je to však túžba po pomste a teda tzv. duch onryō (japonský názov pre ducha zjavujúceho sa aj vo filme *Kruh*). Charakteristické pre nich sú dlhé čierne strapaté vlasy, veľké čierne oči, biela pokožka a odev.

6 Prečo horor?

Horor je jeden z najparadoxnejších žánrov. Svojich prívržencom prifahuje takými prvkami, ktoré sa vo všeobecnosti považujú za odpudzujúce, znechucujúce a poburujúce. Ľudia sa v každodennom živote snažia vyhýbať násiliu, krvi, nebezpečenstvu a veciam, ktoré vyvolávajú zdesenie, strach a hrôzu. Napriek tomu sa však často rozhodnú siahnuť po hororovej tvorbe, ktorá je týmito prvkami nabitá. Prečo je teda horor taký populárny?

Podľa Lovecrafta, nadprirodzený horor vyvoláva v čitateľovi posvätnú hrôzu a tzv. „kozmickej strach“, ktoré on chápe ako hlavné identifikačné znaky žánru (Lovecraft, 1927). Podstatou kozmickej strachu je akási inštinktívna intuícia, ktorá nám dokáže odhaliť to, čo materialistická spoločnosť popiera. Je to „posvätná“ hrôza, príbuzná úžasu charakteristickej pre náboženstvo, ktoré nás chce uistiť o existencii takých vecí, ktoré materialistická spoločnosť nedokáže poňať. Noël Carroll však pripomína, že táto hrôza je len jedným z mnohých efektov hororu, pretože nie každé dielo tohto žánru môže byť označené za tzv. nadprirodzený horor (Carroll, 1990).

Ďalšia možnosť, ako vysvetliť príťažlivosť hororu, sa ponúka prostredníctvom príšer, ktoré predstavujú deformáciu reality, disponujú nadprirodzenou silou a schopnosťami. Sú to postavy stelesňujúce úctu voči a túžbu po takýchto vlastnostiach. Odpor, ktorý vyvoláva ich výzor, je prevážený obdivom, ktorý recipient pociťuje.

Psychoanalytická teória pri interpretácii horor stotožňuje resp. porovnáva so snami. Diela tohto žánru (audiovizuálne, literárne, vizuálne, atď.) chápe ako nočné mory. Monštra, násilie a ostatné charakteristické prvky hororu predstavujú metaforu na naše skryté a potlačené túžby. Ernest Jones vo svojom diele *O nočných morách* (On the Nightmare) píše: „Dôvod, prečo je objekt v nočnej more strašidelný a ohavný je jednoducho to, že zobrazenie ukrytých snov vo svojej zjavnej podstate nie je povolené a tak je sen kompromisom medzi túžbou na jednej strane a silným strachom podnieteným zábranou na strane druhej.“ (Carroll, 1990, s. 169)¹⁴

Na základe toho možno (ako príklad) interpretovať upírov z dvoch pohľadov. Vychádzajúc z povier a legiend postava upíra pozostáva z dvoch atribútov. Na jednej strane sú stelesnením návratu zosnulých do sveta živých a na druhej strane sú to

¹⁴ Preklad autorky. (The reason why the object seen in nightmares is frightful or hideous is simply that the representation of the underlying wish is not permitted in its naked form so that the dream is a compromise of the wish on the one hand and on the other of the intense fear belonging to the inhibition.)

tvory cicajúce krv. Ak tieto dva elementy predstavujú potláčané túžby, potom postava upíra je stelesnením túžby po opätovnom stretnutí so zosnulými blízkymi a jej zvädzania, pričom podľa Jonesa majú tieto skryté túžby sexuálny charakter, ba dokonca až s prvkami sadomasochizmu, nekrofilie a incestu.

Nie každý hororový motív má však sexuálny ráz. Ďalšie postavy sú personifikáciou utláčanej úzkosti alebo latentných fantázií. Napríklad v románe Stephena Kinga *Carrie*, ako aj v iných dielach s motívom telekinézy, hlavná postava stelesňuje túžbu po pomste, realizáciu túžob o pohľade, ktorým sa dá zabiť a o všemohúcnosti ľudskej vôle.

Súčasní teoretici, ako napríklad Rosemary Jacksonová, pristupujú k interpretácii hororu ako k represívnym kultúrnym schematizáciám. Jednotlivé motívy sú manifestáciou toho, čo je v spoločnosti utláčané kultúrnymi konvenciami; predstavujú také javy, ktoré naša spoločnosť považuje za nereálne. Často sa dokonca horor považuje za formu vyjadrenia nesúhlasu s politickou a spoločenskou situáciou, ako aj úzkosti z útlaku a tyranie. Toto stvárňovanie má pritom za cieľ odstránenie represie a rozšírenie hraníc reálnosti.

Ďalším veľmi častým motívom je rozdvojená osobnosť, ktorú možno nájsť v takých postavách ako je Dr. Jekyll (Robert Louis Stevenson – *Čudný prípad Doktora Jekylla a Pána Hyda*), Dorian Gray (Oscar Wilde: *Portrét Doriana Graya*), legenda o vlkolakoch, o stvoreniach, ktoré sú krížením človeka so zvieratom, alebo aj v sériovom vrahi, ktorý trpí syndrómom rozdvojenej osobnosti. Tento motív je možné z filozoficko-náboženského aspektu interpretovať ako večný konflikt dobra a zla, rozumu a pudu, človeka a netvora. Keďže horor nemá vždy šťastný koniec, kde elementy dobra zvíťazia nad zlom, tento motív ponúka aj hypotézu o tom, čo by sa mohlo stať, ak kontrolu nad ľuďmi a svetom prevzmu negatívne sily a je zároveň akýmsi varovaním pre človeka, aby konal v duchu dobra.

Podľa Johnsonovej je možné rozlíšiť štyri motivačné skupiny, ktoré podnecujú divákov k pozeraniu hororových filmov:

1. *gore watching* (volný preklad: pozeranie kvôli krvi) – tento prístup odzrkadľuje zvedavosť po fyzickom násilí a pomstychtivosti. Diváka zaujíma spôsob, akým obeť umierajú, rád vidí to, čo si obeť zaslúžia. Má rád pohľad na krv a vnútornosť. Charakterizuje ho nízka miera vcítania sa, znížená bojazlivosť a zvýšená miera pomstychtivosti.
2. *thrill watching* (pozeranie kvôli napätiu) – divák sa zaujíma o pocit napätia a vzrušenia vyvolávaný hororovým filmom. Charakteristická pre neho je vysoká miera vcítania sa a túžba po dobrodružstve.
3. *independent watching* (pozeranie kvôli nezávislosti) – sú to nezávislí diváci, ktorí zastávajú istú rolu, ktorá predpokladá testovanie vlastnej dospelosti a odvahy. Charakteristická pre nich je nízka miera dispozičnej empatie
4. *problem watching* (pozeranie kvôli určitému problému) – divák horor sleduje preto, lebo sa cíti opustený, nahnevaný a snaží sa vyhnúť problémom v rodine. Hľadá vzrušenie z týrania a často sa identifikuje s obeťou prejavujúc tým pocit vlastnej bezmocnosti.¹⁵ (Johnson, 1995)

Existuje mnoho teórií o tom, čo nás ženie k týmto dielam, ktoré si často protirečia,

¹⁵ JOHNSTON, Deirdre D. Adolescents' Motivation for Viewing Graphic Horror. In *Human Communication Research*, r. 21, 1995, č. 4.

a ktoré nedokážu obsiahnuť kompletnú hororovú tvorbu, ale len niektoré motívy či subžánre hororu a ktoré sa vzťahujú len na určitú obmedzenú kategóriu recipientov.

Každý prívrženec hororovej tvorby má svoje vlastné dôvody, prečo vyhľadáva tvorbu plnú odstrašujúcich prvkov a motívov. Niektorí chcú vyskúšať to, čo v reálnom živote nie je dovolené; niektorí chcú uniknúť pred neprijemnou realitou; niektorí testujú svoj charakter; niektorí zvyšujú svoju toleranciu zdesenia a strachu aby sa tak vyhli panickým reakciám v prípadných nebezpečných životných situáciách. Mnohokrát ani sami nevedia vysvetliť či popísať, čo ich poháňa k vyhľadávaniu výstupov hororovej produkcie, vedia iba, že z nich majú pôžitok. Vždy však existuje dôvod, aj keď môže byť ukrytý v najhlbších a najtemnejších zákutiach našej duše a vedomia, ktorých nahliadnutie je zložitá.

John a Anna Laetitia Aikinovci vo svojej eseji *O pôžitku odvodenom od predmetov hrôzy* (On the Pleasure Derived From Objects of Terror) píšú: „... očividný pôžitok, s akým lipneme na objektoch pravej hrôzy, ktoré ani prinajmenšom nezahŕňajú naše morálne pocity a nevyvolávajú žiadne nadšenie okrem deprimujúcej túžby, je ťažko vyriešiteľným paradoxom našej duše.“¹⁶

Použitá literatúra

- BADLEY, Linda: *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Westport : Greenwood Press, 1996. ISBN 0-313-29716-9.
- CARROLL, Noël: *The Philopophy of Horror*. London : Routledgem, 1990. ISBN 0-415-90216-9
- CASTLE, Mort: *On Writing Horror*. Cincinnati : Writer's Digest Books, 2007. ISBN 1-58297-420-9
- JOHNSTON, Deirdre D.: *Adolescents' Motivation for Viewing Graphic Horror*. IN : Human Communication Research, r. 21, 1995, č. 4.
- KING, Stephen: *Danse Macabre*. New York : Berkley, 1981. ISBN 0-425-10433-8.
- MORGAN, Jack: *The Biology of Horror*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2002. ISBN 978-0-8093-2471-2.
- STRINATI, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*. New York, Londong: Routledge, 2000. s. 80 – 114. ISBN 0- 415-15767-6.
- TURNER, Graeme: *Film as social practice*. New York, London : Routledge, 1997. ISBN 0-415-21595-1
- BEAN, Robert: *H.P.Lovecraft, 1890-1937*. [online]. [citované 2012-04-02]. Dostupné na: <http://www.uncp.edu/home/canada/work/allam/1914-/lit/lovecraf.htm>.
- BREURE, Leen: *Development of the Genre Concept*. [online]. [2012-04-02]. Dostupné na: <http://people.cs.uu.nl/leen/GenreDev/GenreDevelopment.htm>
- DIRKS, Tim: *Film Genres: Origins & Types*. [online]. [citované 2012-04-02]. Dostupné na: <http://www.filmsite.org/filmgenres.html>
- LOVECRAFT, Howard Phillips: *Supernatural Horror in Literature*. [online]. [2012-04-02]. Dostupné na: <http://gaslight.mtroyal.ca/superhor.htm>
- ROGER, Clark Schlobin: *Children of a Darker God: A Taxonomy of Deep Horror Fiction and Film and Their Mass Popularity*. [online]. [2012-04-02]. Dostupné na: <http://wpl.lib.in.us/roger/CHILDREN-OF-A-DARKER-GOD-A-TAXONOMY-OF-DEEP-HORROR-FICTION-AND-FILM-AND-THEIR-MASS-POPULARITY.html>

¹⁶ CARROLL, Noël: *The Philopophy of Horror*. London : Routledgem, 1990. ISBN 0-415-90216-9, s. 161. Preklad autorky z angl. originálu: „... the apparent delight with which we dwell upon objects of pure terror, where our moral feelings are not in the least concerned and no passion seems to be excited but the depressing one of far is a paradox of the heart ... difficult of solution.“

THE HORROR FILM AND ITS DEVELOPMENT

VIKTÓRIA PROHÁSZKOVÁ

Abstract: Horror is a genre which is gaining more and more popularity and spreads into all media and art fields. The oldest, literary horror is the most popular in the United States of America and Japan, where this tradition has the strongest roots and the longest history. In our country, the film production is preferred.

The paper focuses on horror in film production. It defines the genre in general, its dominants and typologic variations. It describes the historical development of the genre in this particular field and presents the profiles of the most significant representatives of the horror film. In conclusion, it characterizes the recipients and their reasons for seeking the genre.

Key words: genre, subgenre, horror, film, director, violence, the mysterious, supernatural phenomena.

PO PRVÝ RAZ V RUŠTINE

Sil'vestr Siropul: *Vospominanija o ferraro-florentijskom sobore*. Sankt-Peterburg: Universitetskaja kniga – Spb. Naučnoje izdani-je. 2010. 345 strán. ISBN 978-5-903525-49-2.

Spomienky Silvestra Syropoula boli do-siaľ prístupné len vo francúzskom preklade V. Laurenta (Rím, 1971). Ruským prekladom diakona Alexandra Zanonca získava ne-frankofónny čitateľ prvú príležitosť zoznámiť sa s týmto byzantským prameňom.

Silvester Syropoulos bol jedným z účast-níkov ekumenického koncilu vo Ferrare – pre-neseného neskôr do Florencie (1439) – ktorí podpísali dekrét zjednotenia gréckej a rímskej cirkvi, ale po návrate do Konštantinopolu svoje podpisy stiahli. Napísanie *Spomienok na Ferrarsko-Florentský koncil* motivovala autora snaha vysvetliť a obhájiť svoje rozporupl-né konanie. Cieľom tohto diela nebolo podať záznam teologických debát (v tejto veci autor odkazuje na podrobné *Acta latina* a *Acta grae-ca*), ale zachytiť atmosféru udalosti z pohľadu jej byzantských aktérov.

Keďže Grékov a Latíncov v tom čase už nespájala všeobecná znalosť jazyka druhej strany, koncilová práca prebiehala paralelne v dvoch skupinách. Táto prípravná fáza na latínskej i byzantskej strane sa potom premie-tala do spoločných stretnutí.

Syropoulove *Spomienky* sú významným prameňom pre porozumenie dialógu vo vnútri byzantskej delegácie. Rozprávanie kla-die dôraz na psychológiu postáv. Akcentuje motívy ako námaha cestovania, neistota, fi-nančná tieseň, cnenie po vlasti a obavy o ňu.

Hoci má rozprávanie subjektívnu povahu a jeho autor neskrýva svoju snahu ospravedl-niť sa, predsa má hodnotu svedectva priameho a vzdelaného účastníka udalosti, a tak aj nesporne väčšiu informatívnu hodnotu ako diela neskorších oponentov Florentskej únie.

V rusofónnom prostredí vytvára kontrast s dielami ako *O páde a zvrhnutí Izidora Tmokr-ného*, v ktorom Simeon Suzdaľský vykresľuje metropolitu ruských zemí a Ruténie Izidora Solúnskeho ako démonicky zlého človeka. Syropoulos, naopak, vyzdvihuje Izidorove cnosti a schopnosti, uvádza príklady na to, že

Izidor nevracia urážky, a ak treba ustúpiť lepšie miesto, sadne si hoci na zem. Ešte aj jeho horlivosť za úniu vykresľuje pomerne objek-tívne a sympatiu k nemu stráca až v momen-te, keď je Izidor „vzdvihnutý do kardinálskej záhuby.“ (s. 38)

Pre Syropoulov opis uniatsky oriento-vaných krajanov je modelové práve takéto videnie: vždy ide o náhly pád osobnosti ne-motivovaný jej predošlým životom. Opakova-nie takejto psychologicky nepravdepodobnej schémy umožňuje otvorené čítanie Syropou-lovej knihy: oprávnené sa môžeme spytovať, či sa vo svojom úsudku nemýli autor. Tým skôr, že na iných miestach prejavuje mimo-riadny cit pre psychologickú kresbu charak-terov a situácií.

Po koncile kolovali chýry, že únia sa do-siahla za peniaze a pocty. Syropoulos – už vo vlastnom záujme – podrobne vyvracia pria-mu väzbu medzi podpisom a vreckovým, ktoré Byzantínci dostávali počas pobytu v Ta-liansku. Mnohí z nich boli mnísi, a teda mimo-domovských kláštorov naozaj úplne bez prostriedkov. O tejto nutnej forme podpory boli s Latíncami dohodnutí už pred koncilom. Syropoulos dokonca opisuje, aké nepríjemnosti im spôsobovala nepravidelnosť a omeškanie týchto platieb.

Ďalším argumentom neskorších odpor-cov únie bolo použitie násilia na koncile... Keďže moc tam predstavoval cisár, pozrime sa na osobnosť panovníka ako ju zachytáva Syropoulos. Ján VIII. Paleológ, ktorý v únii vidí jedinú možnosť záchranu Byzancie pred Turkami, hovorí: „Neviem, či príde k zjedno-teniu alebo nie, ale usilujem sa oň. Všetci by mali byť otvorení pre túto možnosť.“ (s. 205)

Keď sa Gréci po debate o vsuvke do Kré-da bránia skúmať správnosť učenia, ktoré z takéhoto rozvinutia vyplýva, cisár ich vy-zýva: „Ak nepoviem nič o učení, bude to znamenať, že tézu so vsuvkou prijímame ako správnu.“ (s. 198)

V situácii, keď Syropoulos hovorí, že pred Bohom sa každý bude zodpovedať len za svo-ju dušu, Ján v snahe zavrieť koncil a urýchliť návrat do Byzancie reaguje na pasivitu svojich krajanov pastoračným argumentom: „Klérus chýba svojim veriacim, a tak nesie morálnu zodpovednosť za zlo konané počas jeho ne-

opodstatnenej neprítomnosti doma.“ (s. 270)

Ak vidíme kolísavosť postojov a komplikovanosť byzantských charakterov, pochopíme, prečo cisár žiada od každého písomné stanovisko – už vtedy sa obáva možnosti, že časť ľudí zmení názor. Na druhej strane, odmieta návrh anatematizovať opozíciu a najväčšiemu odporcovci únie Markovi garantuje bezpečný návrat domov.

Na koncile sa Markovi málopočetní tajní stúpenci cítili prouniatskými krajanmi odvrhnutou a prehladanou skupinkou, ale o násilí tu nemôže byť ani reči. Veď jediné, čo uniatu po návrate do Byzancie od Marka žiadajú, je aby sa neuchádzal o stolec patriarchu... Nový patriarcha Metrofan hovorí odporcom únie: „Nezriekam sa vás. Budem vás pozývať dva, tri a veľa ráz, a verím, že sa s nami spojíte.“

Po pripomienkach niektorého z hierarchov, vyslovených už po podpise dohovoru, cisár povie: „Načo sa robíte sudcami seba i iných? To vyplýva z vašej predpojatosti, zdá sa, že ste sa v nej rozhodli prebývať navždy a preto vás zarmucuje dosiahnuté. Často som hovoril, že musíme pochybovať o našom i o rímskom učení, aby sme obe podrobili skúmaniu, kým koncil nevynesie rozhodnutie, ktoré potom bezpodmienečne prijme. Hoci som zvolal koncil a ako cisár by som sa mohol prikloniť na niektorú stranu, sám som sa vnútorne nastavil tak, aby som sa nepridržal učenia našej cirkvi ako dokonalého, no aby som nepohrdal ani učením rímskej cirkvi, kým koncil oboje preveroval.“ (s. 276)

Cisárov postoj vyznieva veľmi otvorene, prekvapuje, že v koncilovom prostredí a dobe, kde bol veľký priester pre znamenia a symbolické interpretácie prírodných úkazov, javí charakteristiky kritického vedeckého myslenia. Aj keď prívlastky najtichší a najkrotkejší, akými sa k cisárovi obracajú jeho poddaní, môžu byť len formálnym vyjadrením želaných kvalít a cností, a postava cisára je vykreslená komplexnejšie, predsa jej konanie nesie znaky trpezlivosti, veľkorysosti, a vo vzťahu ku koncilu predovšetkým vedomia hraníc vlastných právomocí.

Je zvláštne, že Gregoriovci Scholariovi – vo Florencii ešte laickému filozofovi a stúpencovi únie, neskôr však antiunionistickému patriarchovi Konštantinopolu – venuje Syropou-

los tak málo priestoru, no to, čo o ňom píše, zodpovedá skutočnosti.

Napokon, ani Marka, ktorého obdivuje, lebo nemenil postoje a bol hlavným odporcom únie, Syropoulos nezachytáva jednostranne. Prekvapuje opisom situácie, kedy sa Markos uráža preto, že Alexandriu má zastúpiť mladý cisársky kaplán Gregorios Mammias, a on, ktorý zastupuje Antiochiu, má preto menej popredné miesto. Gregorios sa následne zarmucuje nad tým, že Markos sa pre neho trápi bez príčiny. Ruský preklad v súvislosti s obooma používa termín „soblazn“ – pokušenie (s. 115-118).

Historická literatúra z 20. storočia často uvádza, že Markos spochybňoval autentickosť textov svätých, nehovorí však, na akom základe tak konal. Syropoulos osvetľuje jeho postoj negatívnou skúsenosťou s aktualizovaným odpisom kréda v záznamoch 7. ekumenického koncilu, ku ktorému sa na začiatku debát pristupovalo akoby vsuvka *filioque* bola jeho pôvodnou súčasťou... keby to bolo tak, nebolo by bývalo schizmy, a tak ani potreby Florentského koncilu. Hoci to – po výhradách Byzantíncov – uznali aj Latínci a spomenutý text stiahli, nešťastný precedens pre pochyby na byzantskej strane sa už stihol vytvoril.

Markos Eugénikos z Efezu usiloval o vypustenie vsuvky z latinského kréda. Svoje presvedčenie odôvodňoval jasným argumentom: „Keby cirkev prostredníctvom Kréda nehlásala učenie so vsuvkou, postupne by vo všeobecnom vedomí uhaslo aj samo alebo s menším úsilím.“

Na začiatku koncilových debát sa Markos pýta, či má postupovať polemicky, či podľa ekonomie, a cisár ho povzbudí, aby sa nebál ani konfrontačného tónu. Zvolený prístup však Markos potom už nikdy neprekoná, ani keď ho v určitej fáze koncilu – po vyjasnení hlavných sporných otázok – patriarcha a cisár žiadajú o uplatnenie princípu ekonomie a z neho vyplývajúcu zhovievavosť (*snischoždenije*). Markos berie celú polemiku na seba: „Ak mám podporu všetkých, púšťam sa do boja, v opačnom prípade tu budem len sedieť ako ostatní“ (s. 207). Aj tento postoj – prílišnú autonómiu a kladenie podmienok ostatným – Syropoulos na niektorých miestach označuje za „soblazn“. Markovo konanie sa mu tak javí

predovšetkým v kontexte koncilu, ktorého princíp spočíva v kolektívnom rozhodovaní. V tejto súvislosti Syropoulos cituje Bessarionove slová o Markovi: „Zbytočne sa rozprávam s posadnutým človekom, veď blaznie“ (s. 250). Pred úlohou nad sily Marka vystríhajú viacerí krajanovia, ba patriarcha poďakuje tomu, kto Marka ohraničí.

Zaujímavé je, že keď Markos žiada o bezpečný návrat „nakoľko sa veci vyvíjajú iným smerom“, uvádza, že pôvodne chcel žiť ako mních, „primerane svojej miere“. Priznáva „Vzal som na seba úlohu prevyšujúcu moje sily.“ (s. 275)

Markos v nádeji na víťazstvo svojej predstavy o tom ako sa má únia uskutočniť, sľubuje: „Otvorene poviem svoj názor a mienku o daných veciach. Ak sa to bude páčiť ostatným, dobre. Ak nie, aj tak budem nasledovať svoju cirkev“ (s. 214). Aj jeho stúpenci obhajujú svoje opatrné konanie len obavami o spásu duše a sľubujú, že nebudú prekážať dielu uniátov. Avšak následné udalosti ukazujú, že sa tak nestalo.

V súvislosti so situáciou, kedy sa pápež Eugen dozvedá, že Markos nepodpísal zjednotenie, súčasná literatúra o koncile cituje spravidla len prvú, efektnejšiu polovicu Eugenovho výroku: „Takže sme neurobili nič...“ Výrok však po povzdychu pokračuje slovami: „Zajtra budeme slúžiť liturgiu zjednotenia.“ (s. 285). Pápežovo sklamanie teda vzápätí strieda nádej a dva póly výroku vyjadrujú aj vedomie stavu vecí: únia nie je hotová aktom podpisu, a za jej presadenie bude treba bojovať.

Ale vidieť problém len v byzantíncoch by bolo omylom. Chyby možno nájsť aj na latínskej strane, a Syropoulou kritiku nemožno vždy pripísať na vrub jeho zaujatosti. Predovšetkým vleklý spor medzi stúpencami pápeža a bazilejským snemom oslaboval jednotu

Západu a zmenšoval byzantské vyhliadky na vojenskú pomoc.

Vo Florencii sa uskutočnili debaty o vsuvke, o kvasenom a nekvasenom chlebe, o očistení, o právomoci pápeža, ale dôležité pastoračné otázky zostali na samý koniec, ba napokon sa ani neriešili: napríklad, praktika rozvodu v Byzancii. Pritom práve takéto otázky sú podstatné pre praktický život kresťanského ľudu.

Pre otázky cirkevnej organizácie a na odstránenie dvojakej hierarchie v diaspore pápež ponúkal príliš pragmatické riešenia: zvoliť za konštantinopolského patriarchu latinského, ktorý bol starý a bohatý – grécka cirkev by v krátkom čase získala jeho prosriedky...

Gréci chceli po slávnosti zjednotenia slúžiť byzantskú liturgiu v prítomnosti Latíncov, aby sa vo všetkom zachovala rovnosť. Nevyhoveli im, ako píše Syropoulos „sú v moci povýšenectva a chvastúnstva.“ (s. 299)

Florentská únia padla predovšetkým preto, lebo padol Konštantinopol, a s ním posledná časť Byzantskej ríše. Syropoulos špecifikuje sedem príčin, prečo sa tak stalo. Ako poslednú príčinu (a jedínú spôsobenú latínskou stranou), uvádza skutočnosť, že legát Condulmaro, mladý pápežov synovec, chcel vojsť na byzantský dvor na koni, čo v Konštantinopoli vnímali ako uzurpovanie cisárskeho privilégia.

Už fakt, že všetkých sedem príčin pádu únie je inej než teologickej povahy, pričom mimoriadne silné sú ich psychologické motívy, robí zo Syropoulových Spomienok cenný prameň – a to nielen k poznaniu dejín. Dielo možno čítať aj ako výzvu povzniesť sa nad osobné zármútky a skupinové ambície, ktoré prekážajú kresťanskej jednote.

Anna A. Hlaváčová

ČESKÉ DIVADLO

MIHOLOVÁ, Kateřina – VRZBA, Jiří. *Julius Caesar* (Shakespeare – Frejka – Tröster). MIHOLOVÁ, Kateřina – ŠALDOVÁ, Lenka – JEŽKOVÁ, Zuzana. *Zmoudření Dona Quijota* (Dyk – Zavřel – Kysela). Praha : Divadelní ústav, DAMU, Augias, edícia Odborné monografie, 2011. Spracovanie podkladov a vydanie bolo podporené grantom Grantovej agentúry Českej republiky č. 408/06/0097 a 408/09/212.

Divadelné dielo žije len v okamihu svojho vzniku. Pre jeho rezonanciu nie je dôležité iba samotné vrcholné vzopätie tvorivých síl kolektívu umeleckých a mimoumeleckých tvorcov, nevyhnutnou podmienkou je i prítomnosť diváka spôsobilého s dielom komunikovať, odčítať v ňom obsiahnuté posolstvá a odkazy a aktívne ich vnímať a reflektovať. Po poslednej „opone“ sa dielo stáva minulosťou a o jeho hodnotách či chybách svedčia už len súbory archívnych dokumentov a pamäťové stopy v tvorcoch a divákoch.

Pod pojmom „archívny dokument“ sme si dlho mohli predstavovať len zachované zápisy textov, na základe ktorých inscenácie vznikali. V čomsi pomohla archeológia, o niečom vieme skrze diela súdobých výtvarných umelcov a po rozšírení fotografie sa objavila možnosť zachytiť herca – najsamprv iba v kostýme naaranžovaného v ateliéri, neskôr už priamo na javisku a v akcii. Najcennejšími sú svedectvá súdobých „divadelných kritikov“, prispievateľov novín a časopisov, ktorí sa usilovali spropagovať niektoré výsledky divadelných snažení i tým, že ich popisali tak, aby si akú-takú predstavu urobili aj ľudia, ktorí žili ďaleko od miest, v ktorých sa mohli na predstaveniach sami zúčastniť. A neskôr už svedectvá špecializovaných odborníkov, divadelných kritikov. Divadelné múzea a archívy v celej Európe sú preto veľmi podobné – majú rozsiahle kolekcie výstižkov z printových médií, špeciálne fondy scénografických a kostýmových návrhov i divadelných plagátov a „cedulí“ (textový oznam o uskutočnení predstavenia a súpis účinkujúcich), knižničné súbory divadelných hier, často exemplárov použitých pri konkrétnej inscenácii (najcen-

nejšie sú režijné knihy, ale veľa sa dá dozvedieť z textov, ktoré si rozličnými poznámkami dopĺňali jednotliví účinkujúci herci) a naostatok sú to súbory fotografií a od záverečnej štvrtiny minulého storočia už aj videozáznamov. Takéto špecializované archívy využívajú spravidla len bádatelia a študenti na prípravu seminárnych či záverečných prác, pre laika nepredstavujú samé o sebe veľké lákadlo a skôr čaká na rozmanité súbory, ktoré odborníci z takýchto kolekcii dokážu pripraviť na výstavné účely (jubileá divadiel a umeleckých osobností).

Pražský Divadelný ústav začal realizovať zaujímavý projekt, ktorý by mohol časom zohrať významnú úlohu pri vzdelávaní nových generácií divákov (a určite aj začínajúcich tvorcov). Rozhodol sa priblížiť na dostupnom modernom nosiči sériu (zatiaľ) desiatich vynikajúcich inscenií, ktoré zohrali kľúčovú úlohu pri formovaní moderného českého divadla. Na jednom DVD tak záujemca nájde sústredené všetky dochované dokumenty (dobové recenzie, neskoršie historicko-teoretické návraty k inscenácii, texty ozrejmujúce koncepciu inscenácie, scénografické a kostýmové návrhy, ale i 3D rekonštrukciu scény s možnosťou simulovať jej premeny, zachované fotografické snímky a audiovizuálne dokumenty (partitúry, zvukové záznamy alebo rekonštrukciu „ako to asi znelo“).

Nechýba samozrejme kľúčový odborný výstup projektu – textová monografia inscenácie, ktorá zo sústredného materiálu vytvára plastický obraz divadelného diela a skúma v čom bola výnimočnosť práve tejto inscenácie pre ďalší vývoj českej divadelnej tvorby.

Čestné prvé miesto v novej edícii Odborné monografie dostala inscenácia hry Viktora Dyka *Zmoudření dona Quijota*, ktorú v roku 1914 v Mestskom divade na Královských Vinohradech našťudoval režisér František Zavřel. „Inscenácie, ktorá je bez pochybností považovaná za počiatok moderného divadla v Čechách a ktorej zlomený stĺp v záverečnej scéne symbolizuje už po celé generácie zlomový okamih, od ktorého sa datuje všetko moderné. Nový výskum odhalil, že v skutočnosti stĺp na javsku asi nikdy zlomený nebol.“ – píše v metodologickej poznámke k rekonštrukcii *Zmúdenia dona Quijota* vedúca rieši-

teľského tímu K. Miholová. Zaujímavosťou je, že v priebehu prípravy rekonštrukcie scény Františka Kyselu sa podarilo objaviť dobové náčrty scény od javiskového majstra Divadla na Vinohradoch K. Kuttu a na DVD tak možno porovnať dve v detailoch odlišné makety – jednu ako si riešenie predstavoval scénický výtvarník a druhú, ako vyzerala po zapracovaní „potrieb praxe“.

Monografiu uvádza teoretický exkurz do dobovej spoločenskej a umeleckej situácie a popis expresionizmu nastupujúceho v prvom desaťročí 20. storočia na javiská. Pokračuje charakteristikou *Dykovho dona Quijota* v komparácii s veľkým Cervantesovým vzorom. Podľa Miroslava Rutteho „smutnou postavou nie je v Dykovej hre rytier Quijot, ktorý napriek všetkým svojim bláznovstvám a streštenostiam vyrastá na tragický symbol idealistu, ktorý umiera hrdo na svojom čistom štíte, ale smutnými postavami sú všetci tí praktickí a učení ľudia, tí všakovo preoblečení realisti, ktorí v mene prízemného rozumu vražia veľký tvorivý sen“. Treba dodať, že Dyk, hoci ho ako básnika rešpektovali, nenašiel v divadle pred Zavřelovou inscenáciou porozumenie. Jaroslav Kvapil, vtedy rozhodujúca osobnosť (najskôr dramaturg, potom umelecký šéf Národného divadla) o jeho textoch napísal, že to „vždy bola oveľa viac vtipná improvizácia ako účelne a zákonito budované delo dramatické“. Z rekonštrukcie sa potom dozvedáme, aké posuny v texte režisér Zavřel považoval za potrebné urobiť a veľký priestor je venovaný vývoju spolupráce režiséra so scénografom s explikáciou jeho návrhov. Kľúčový význam pre užívateľa DVD monografie má kapitola, zaraďujúca Františka Zavřela do kontextu modernej českej divadelnej réžie. „František Zavřel – v súvislosti s hľadaním nového javiskového štýlu – zrejme prišiel s výraznejším vedením hercov ku konkrétnym akciám, ku konkrétnym gestám, ako u nás bolo v tom čase obvyklé. Vojta Novák videl Zavřelovu režijnú knihu k Wedekindovej *Lulu*: bola „preplnená poznámkami takmer pre každé slovo a zmenu jeho nálady, dôrazu, sily či tónu; pre stavbu viet a pasáží, pre skupiny hercov – skrátka úplný obraz vedeckého riadenia práce.“ Jaroslav Křička spomínal, ako režisér počas skúšok „určuje

výraz a tempo každého slova, každý pohyb a postoj. Hercovi zostáva jeho postava, hlas a temperament, ktorým buď dokreslí, alebo skreslí režisérova náčrt.“ A aj Otokar Fischer, vynikajúci prekladateľ a dramaturg, neskôr aj umelecký šéf činohry Národného divadla, obdivoval, aký mal Zavřel „zjemnený zmysel pre jednotlivosti: dbal, aby slová dialógu boli sprevádzané, dopĺňované, spojované, oživené pohybmi, postojmi, sadaním, pauzami, a aby každé dejstvo a každý význačný výjav mal svoju iniciálku a svoj záverečný bod či vykričník, rušnú introdukciu a – ak je to možné – rázne finále.“ Kritika na Zavřelových inscenáciách oceňovala súhru a štýlovú jednotu. Zavřelove pražské inscenácie sú považované za počiatok expresionizmu u nás, najmä inscenácia Wedekindovej *Lulu*, ktorá je priamo označovaná za „demonštráciu expresionistického hereckého štýlu.“ V prípade *Zmúdreňia dona Quijota* sa skôr ako o expresionizme v herectve píše o odklone od naturalizmu ku štylizovanému hereckému prejavu.“

V ďalších kapitolkách sa monografia zaoberá herckými výkonmi, hudobnou zložkou inscenácie a veľký priestor je venovaný aj dobovej kritickej reflexii a neskorším návatom odborníkov k nej.

Prednosťou pred možnou alternatívou printovej publikácie je možnosť okamžite sa dostať k prameňom, o ktoré sa monografia opiera, overiť si kontexty citátov a vizualizovať si niektoré tvrdenia na obrazovom materiáli (hoci, vzhľadom na dátum premiéry Zavřelovej inscenácie *Zmúdreňia dona Quijota*, je ich poskromne).

* * *

Druhým zväzkom edície je DVD venované inscenácii historickej drámy Williama Shakespeara *Julius Caesar*. V pražskom Národnom divadle ju v roku 1936 naštudoval Jiří Frejka, jedna z vedúcich osobností českej medzivojnovovej avantgardy a v dvadsiatych rokoch 20. storočia zakladateľ Osvobozeného divadla, divadla DADA či Moderného štúdia. Od roku 1929 (po neúspešnom rokovaní s podnikateľom Bařom o možnosti viesť pripravované moderné divadlo v Zlíne) sa stal režisérom Národného divadla, čo niektorí

jeho avantgardní Tavicovi súputníci považovali spočiatku za „zradu“, ale ako sa ukázalo, Frejkovi sa podarilo ovplyvniť podnetmi moderného divadla českú divadelnú kultúru cez Národné divadlo omnoho efektívnejšie ako prácou na malých experimentálnych javiskách.

Štruktúra DVD je rovnaká ako v prípade Zavřelovej inscenácie *Zmúdenia dona Quijota*, avšak vzhľadom na výrazne zmenenú spoločenskú situáciu je podkladov a prameňov omnoho viac. Len dobových recenzií, ktoré vyšli v denníkoch a časopisoch je 30! A ďalších 95 prameňov našli zostavovatelia v neskorších návratoch k Frejkovej inscenácii.

Sám Frejka na sklonku tridsiatych rokov definoval svoju predstavu o divadle: „Ako by sme nazvali dnešný tvar? Asi dáko ako „hyperbolický realizmus“. Vystupuje pred divákmi zo šera absolútneho priestoru. Asociuje vonkajškovú skutočnosť zátiším, ale jeho reč je hyperbolická, v skratke. Jeho vnútorná skutočnosť je však realizmus scénický, ktorý nesie a zvýrazňuje herca.“ Miholová charakterizuje Frejkovo uvažovanie o divadle na základe jeho vlastných esejí a štúdií a zdôrazňuje jeho osobité chápanie hercovej tvorby. Cituje Frejku (*Človek, ktorý sa stal hercom*, Praha, 1929): „Nemá zmysel púšťať sa do zložitého vysvetľovania charakterov postáv a filozofického odôvodňovania režijnej koncepcie, pretože pre herca je dôležité a prirodzené niečo iné: Predovšetkým musí byť postava pochopená viac ako intuitívne...totož reflexne, a iba potom je možné konštruovať ďalej, ale skôr iným typom myslenia ako je myslenie abstraktné, čisto rozumové a ideové. Nezáleží na tom, že postava Richarda III. je napísaná s istým morálnym zahrotením a vlastne veľmi málo záleží na tom, že je charakterizovaný ako odporný a po moci bažiaci typ. To sú pomocné znaky. Najdôležitejšie pre herca je na nej jej najsubjektívnejšia stránka, ono večné vnútorné prehrávanie z výbojného veľmoža do sladkého dvorana, dôležitejšie je... dôkladne sa vykúpať v pocitoch, citoch a emóciách.“

Vzácné a pre budúceho čitateľa Miholovej monografie neobyčajne užitočné sú stránky, na ktorých hutne a encyklopedicky výstižne píše o Frejkovej spolupráci s architektom Františkom Trösterom. Ale všetky tieto texty

tvoria len vstup k analýze inscenácie *Juliusa Caesara*, ktorú činohra Národného divadla premiérovala 9. 6. 1936. Frejka napísal do programového časopisu článok, v ktorom vysvetlil svoj dramaturgicko – režijný – scénografický zámer, dnešným slovníkom koncept, inscenácie. Zaujímavé je, že kritik Václav Tille postavil svoju negatívnu recenziu práve na – podľa jeho názoru – kontraste medzi deklarovanými ambíciami tvorcov a výsledkom, ktorý videl na javisku. Samotnú koncepciu Frejkovho výkladu Shakespearovej tragédie rozoberá autorka veľmi detailne a podkladá svoje tvrdenia citáciami z recenzií. Zaujme napríklad, že „Frejka svojmu hrdinovi demagogické a možno aj diktátorské sklony odpúšťa v mene konštruktívneho činu. Miloš Hlávka použil dokonca termín, ktorý dnes naháňa strach – „tvorivá demagógia“: „Frejka vyladil „Caesara“ na tému antoniovskú: ... V tejto línii sa Frejkovi tiež dobre pracuje: scény s Antoniom sú herecky, režijne jasné, citovo i duchovne priamočiare. Antonius kráča s Caesarom s rezkou optimistickou pružnosťou okolo spiklencov, ktorí sa zhrčia v tieni obrovského jazdeckého pomníku. Potom ten nefalšovaný žiaľ nad Caesarovou mŕtvolou a úprimná snaha pracovať so spiklencami, ale pracovať, pracovať. Vyzerá to tak, ako by chcel len rečami pripomínať Rímanom ich záväzok k Caesarovi a nutnosť pokračovať. Ale na fóre reaguje na Brutusa, ktorý vo vyvedie z rovnováhy a vlastná reč potom Antonia strhne (Frejka s Boháčom akceptovali pravdivosť jeho reči a neurobili z nej len virtuóznym exemplár demagógie – je to u nich demagógia tvorivá). Ďalší dej rozvratu sa potáca v temnotách a v zmätkoch a až objavenie Antonia s Octaviom prináša svetlo, zomknutý ľud, nadradenosť tvorivej mladosti, slávnosť víťazov.“

Miholová opakovane dokumentuje, že inscenácia *Julia Caesara* bola dielom, ktoré svojim významom prekročilo rámec československého divadelníctva. Okrem Frejkovej režijnej invencie a výsledkov jeho práce s hercami to podčiarkuje aj nezvyčajne cenný vklad scénografa Františka Tröстера, ktorý výrazne prekročil dovtedy obvyklý vplyv scénografa na celkovú podobu inscenácie. „Bol to práve *Julius Caesar*, ktorý sa dostal do priamej

súvislosti s tvorbou Oscara Niemeyera – a neurobil to nik menší ako Niemeyer sám: „Na druhom bienále javiskového výtvarníctva v Sao Paule v roku 1959, kde František Tröster dostal zlatú medailu najlepšieho svetového scénografa, vyhlásil Oscar Niemeyer, že je potrebné posunúť začiatok modernej scénickej architektúry do roku 1936, k dátumu premiéry *Julia Caesara*: „vznikol tu nový tvar, ktorého krycím menom je scénický urbanizmus, ktorý ráta s časom, rytmizovaným vnímaním diváka a je vyznačený premenlivosťou obrazu. Dráma si razí týmto priestorom riečisko s premenlivou šírkou a hĺbkou. Obrazy drámy sa spájajú do jedného celku a prestávky, ktoré boli kdysi technickou nevyhnutnosťou, presúvajú sa dovnútra dramatického diela, premieňajú sa... do artikulácie drámy, na samotnú dramatickosť. Tröster tak objavil nehmotné prostriedky scénografie, priestor, čas.“

Veľmi cenná je Miholovej rekonštrukcia Frejkovej správy s hercami. Rozoberá na základe režijnej knihy a dobových postrehov

výstup za výstupom, popisuje spôsob ako ich režisér priestorovo aranžoval a ako jednotlivých hercov viedol k naplneniu požadovaných významov, no súčasne inšpiroval k osobnostnému umeleckému vkladu.

Treba oceniť odvahu realizačného tímu pod vedením Kataríny Miholovej, že sa prvozecky odhodlal využiť zatiaľ v našich zemepisných šírkach neobvyklý nosič na prezentáciu vynikajúcich divadelných inscenácií z rokov dávnych. Určite by aj pre poznanie slovenskej divadelnej minulosti bolo osožné a užitočné, keby sme disponovali podobnými rekonštrukciami inscenácií Jána Borodáča, Jána Jamnického, Ferdinanda Hoffmanna, Jozefa Budského či Karola Zachara a ďalších tvorcov. Je len škoda, že pred poldruha desaťročím podobný projekt na prezentáciu diela jedného z dominantných zjavov slovenskej scénografie zostal len v rovine plánu... Kiež by sa časom potvrdila pravdivosť príslovia – Exempla trahunt!

Andrej Maťašík