

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)



TABLE OF CONTENTS

STUDIES

Nadežda LINDOVSKÁ: Feminist Playwright Iveta Škripková	99
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Dmitri... The Next One	126
Andrej MAŤAŠÍK: Scheme Contra Imagination	142
DAGMAR PODMAKOVÁ: Theatre Festivals of the Drama Theatre in the 1970s and 1980s	150
Miroslav BALLAY: Expressive Tendencies in the Contemporary street Theatre	173
Miroslava TRÁVNIČKOVÁ: Dream in Musical and Drama Concept of the Operas <i>Excursions of Mr. Brouček</i> and <i>Juliette</i>	191
Jan ŠVÁBENICKÝ: From Genre Terminology to Sociocultural Phenomenon II. The Picture of New Popular Genres in Italian Cinema of 60's – 70's.	205

OUTLOOKS

Karol MIŠOVIC: Actress Zdena Gruberová	219
Zuzana LAURINČÍKOVÁ: The Glory of the word in v Poděbrady ...	236
Ludovít PETRAŠKO: Conspirator from Kamchatka	241

NOTES

Miroslava TRÁVNIČKOVÁ: Child in the auditorium and on the Stage	249
Jozef OVEČKA: Visionary Štepka and his silent protest on the Stage	251

Na obálke vľavo hore titulná strana bulletinu posledného ročníka celoštátnej divadelnej prehliadky *Divadlo dnešku* v októbri 1989. Grafický návrh Tomáš Berka. Vľavo dolu Marianna Mackurová ako Hana G. v inscenácii Bábkového divadla na Rázcestí (*Ne)známy osud Slovenky Hany Gregorovej*. Vpravo Zuzana Kanócz ako Mokrú Dittu v inscenácii *Fetišistky* Ivety Horváthovej v Slovenskom národnom divadle. Snímky Dano Veselský a Denisa Kolesárová, archív Divadelného ústavu a Bábkového divadla na Rázcestí. Autor koláže fotografií Marek Petržalka.

OBSAH

ŠTÚDIE

- Nadežda LINDOVSKÁ: Feministická dramatická Iveta Škripková ... 99
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Dimitrij... ďalší 126
Andrej MAŤAŠÍK: Schéma kontra imaginatívnosť 142
Dagmar PODMAKOVÁ: Obraz relatívnej slobody mladých
tvorcov tvoriť a o tvorbe diskutovať 150
Miroslav BALLAY: Výrazové tendencie súčasného
pouličného divadla 173
Miroslava TRÁVNIČKOVÁ: Fenomén snu v hudebně-
-dramaturgické koncepcii oper *Juliette a Výlety pana Broučka* 191
Jan ŠVÁBENICKÝ: Od žánrové terminologie k sociokulturnému
fenoménu II. 205

ROZHLADY

- Karol MIŠOVIC: Zdena Gruberová 219
Zuzana LAURINČIKOVÁ: Sláva slova v Poděbradoch 236
Ľudovít PETRAŠKO Sprisahanie z Kamčatky 241

POZNÁMKY

- Miroslava TRÁVNIČKOVÁ: Dítě v hledišti i na jevišti 249
Jozef OVEČKA: Vizionár Štepka a jeho tichý protest
na divadelných doskách 251

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík.

Redakčná rada: Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Sylvia Huszár (Maďarsko), Georgij Kovalenko (Rusko), Tatjana Lazorčáková (Česká republika), Nadežda Lindovská, Miloš Mítrík, Danièle Montmarteová (Francúzsko), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Česká republika), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici, súkromného archívu PhDr. Dagmar Podmakovej, CSc., archívu redakcie a z dokumentačných fondov Divadelného ústavu v Bratislave.

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 Maťašík

Preklady do anglického jazyka: Mária Švecová (1) a Ivan Palúch.

Technická redaktorka: Jana Janíková

Adresa redakcie: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: ++421 2/ 54 777 193

Fax: ++421 2/ 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 15. mája 2012.

FEMINISTICKÁ DRAMATIČKA IVETA ŠKRIPKOVÁ

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Významná slovenská divadelníčka Iveta Škripková je známa ako riaditeľka Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici a Medzinárodného divadelného festivalu Bábkarská Bystrica, ako režisérka a zakladateľka prvého slovenského feministického divadelného Štúdia TWIGA, autorka a realizátorka pozoruhodných divadelno-edukačných projektov. Pôsobí aj ako dramatička, ktorá získala viacero ocenení v súťažiach o najlepšiu divadelnú hru na Slovensku i v Česku. Táto skutočnosť sa však ocitla v tieni jej divadelných aktivít. Pritom Škripkovej koncept rodovo citlivej „gynodrámy“ významne rozširuje tematický a filozofický záber súčasnej slovenskej drámy o nové estetické nástroje na vyjadrenie ženskej skúsenosti v dramatickom umení. Jej hry majú provokatívny a experimentálny charakter, nadväzujú na tvorbu Jany Juráňovej a cielene rozvíjajú líniu feministickej drámy na Slovensku. Ich reflexia si vyžaduje osvojenie feministického diskurzu ako jedného z prístupov k analýze divadla a drámy. O to viac, že Škripková systematicky využíva priestor dramatickej a javiskovej tvorby na šírenie a rozvoj rodovo citlivého myslenia a na jeho integráciu do slovenského umeleckého a spoločenského kontextu. Svojimi hrami posilňuje vnímavosť verejnosti voči rodovým stereotypom a genderovým otázkam.

Matka feministického divadla na Slovensku

Známa divadelníčka Iveta Škripková pôvodne vyštudovala filmovú scenáristiku a dramaturgiu na VŠMU, ale od roku 1985 až doteraz pôsobí v banskobystriickom Bábkovom divadle na Rázcestí (BDNR). Začínala ako radová dramaturgička, neskôr sa postavila na čelo divadla, ktoré vo funkcii riaditeľky vedie už dvadsať rokov.¹ O niečo kratšie pôsobí ako riaditeľka Medzinárodného festivalu Bábkarská Bystrica, ktorý sa koná na pôde BDNR každé dva roky a je najväčším a najprestížnejším bábkarským podujatím na Slovensku.

Dramaturgickú prácu Škripková od začiatku spájala s autorskou tvorbou. Postupne od dramatisácií diel iných autorov prešla k písaniu vlastných dramatických textov. Vytvárala tak základ pre inscenácie pre deti a dospelých, ktoré v BDNR vznikali v spolupráci s režisérom Mariánom Peckom. V roku 1992 sa v ich divadelnej dielni zrodila inscenácia *Dojímate ma veľmi... (fragmenty zo života a diela Dominika Tatarku)*, ktorá výrazne zarezonovala v dobovom kultúrnom kontexte a potvrdila autorské ambície dramaturgičky Ivety Škripkovej.

Pod vplyvom ženského intelektuálneho časopisu *Aspekt* sa v polovici 90. rokov 20. storočia začala zaujímať o feminizmus a rodovú problematiku, čo výrazne po-

¹ Iveta Škripková je riaditeľkou Bábkového divadla na Rázcestí od roku 1992.



Július Meinholm: *Neplač, Anna*. Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 21. a 22. 9. 2001. Réžia Marián Pecko. Scéna Peter Jankú a. h. Kostýmy Eva Farkašová a. h. Zľava Mariana Kovačechová, Marianna Mackurová (Anna), Alena Sušilová. Snímka Denisa Kolesárová. Archív BDNR.

znamenal jej ďalšie smerovanie.² Prelomovým sa stal rok 2000, vtedy spolu s režisérom Mariánom Peckom a v spolupráci s Katedrou anglistiky a amerikanistiky Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici na pôde BDNR uskutočnila prvý slovenský feministický divadelný a zároveň vzdelávací projekt *Šamanky*. Projekt pozostával z troch častí a jeho realizácia trvala dve divadelné sezóny: 2000/2001 a 2001/2002. Súčasťou projektu bola inscenácia hry *Neplač, Anna* (premiéra 21.-22.9.2001), ktorú Škripková podpísala pseudonymom Július Meinholm. V tomto dramatickom texte autorka po prvý krát zúročila feministické inšpirácie a znalosť rodových štúdií. Prostredníctvom hry *Neplač, Anna* Iveta Škripková de facto nadviazala na snaženie autorky prvej slovenskej programovo feministickej divadelnej hry

² Po rokoch svoju skúsenosť z objavenia *Aspektu* Škripková opisala nasledovne: „Prvé číslo *Aspektu* som objavila v roku 1994. /.../ Kočíkovala som svoje druhé dieťa, dcéru, zastala pred malým kníhkupectvom v Banskej Bystrici, objavila číslo *Aspektu* o bosorkách. Kúpila som ho, lebo som zachytila v divadelných kruhoch, ako sa z *Aspektu* vysmievať. Bola som zvedavá, čo je pravdy na tom, že feministky sú militantné nespokojné ženské. Čítala som a ticho sa čudovala, čítal to vôbec niekto?, čo proti tomu, čo píšú, preboha, majú? /.../ Odvtedy *Aspekt* čítam stále. Bol pre mňa bombou informácií. Stal sa mojou súkromnou revolučnou školou v poznávaní sveta. Postupne som si uvedomovala biedu vzťahov a neznalosť, v ktorej žijeme na Slovensku. Vďaka *Aspektu* som spoznala mriežku, či mreže mocenských vzťahov, nielen politických, ale medziľudských. Ich prejavy v našom živote. V správaní, v myslení. Stereotypy v tvorbe. Akoby odťahovali predo mnou závesy. *Aspekt* mi uľahčoval prežiť vtedajšie zložité osobné i pracovné obdobie.“ KYSELOVÁ, Eva. Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo *Ženským*, teda iným hlasom a perom. Rozhovor s Ivetou Škripkovou. In Ďurčová, Katarína (ed.). *Deti revolúcie. Zborník významných prác súťaže a edukačného projektu Divadelného ústavu*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010, s. 160. ISBN 978-80-89369-16-4.



Július Meinholm: *Neplač, Anna*. Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 21. – 22. 9. 2001. Réžia Marián Pecko. Scéna Peter Jankú a. h. Kostýmy Eva Farkašová a. h. ZIava Mariana Kovačechová, Marianna Mackurová (Anna), Alena Sušilová. Snímka Denisa Kolesárová. Archív BDNR.

Jany Juráňovej (*Misky strieborné, nádoby výborné*, 1998). Práve od roku 2000 Bábkové divadlo na Rázcestí ako jednu z tém svojej tvorby rozvíja javiskovú reflexiu ženskej skúsenosti prostredníctvom rodovo citlivého pohľadu.

Ďalším prelomovým momentom sa stala profesionálna aj osobná skúsenosť Ivety Škripkovej zo študijného pobytu v New Yorku a v Atlante v USA v rámci programu ArsLink v roku 2002. To, čo tam zažila, opísala v rozsiahlom profilovom rozhovore s mladou teatrologičkou Evou Kyselovou nasledovne: „Tam som sa zúčastnila prednášok rodových štúdií v nabitej aule na tamojšej univerzite. Bol to pre mňa šok. Nabité sála i otázky, ktoré verejne riešili. O kulte krásy, povinnosti byť sexuálne príťažlivá, aby si uspela, o domácich prácach, za ktoré sa má ženám platiť... No, šok. Tam som sa zoznámila s prácou výtvarníčky a režisérky Julie Taymorovej. Tam som zažila, že všetko je možné, nie ako u nás, nič sa nedá. Videla som tam skvelé ženské, ale aj homosexuálne či lesbické divadlo. A zrejme vtedy som sa rozhodla. Spolupráca s Mariánom Peckom, ktorú som považovala za gros svojej praxe, neodpovedala na moje otázky. /.../ A tak som sa rozhodla. Zvyšné roky, čo mi ostávajú v divadle, venujem skúmaniu žien/mužov z pohľadu genderu, z pohľadu žien, ktoré nepatria medzi mocenskú majoritu.“³

³ KYSELOVÁ, Eva. Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo Ženským, teda iným hlasom a perom. Rozhovor s Ivetou Škripkovou. In Ďurčová, Katarína (ed.). *Deti revolúcie. Zborník víťazných prác súťaže a edukačného projektu Divadelného ústavu*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010, s. 161. ISBN 978-80-89369-16-4.



Z iniciatívy Ivety Škripkovej sa v Banskej Bystrici realizovala séria pozoruhodných feministických divadelných projektov.⁴ Dramaturgička sa postupne etablovala ako divadelná režisérka a zároveň pokračovala v písaní hier s rodovou problematikou.

Feministické divadelné aktivity BDNR v roku 2007 vyústili do založenia prvého slovenského divadelného štúdia venujúceho sa stvárneniu ženskej skúsenosti z hľadiska rodu/genderu. Toto v našich podmienkach unikátne štúdio dostalo pomenovanie TWIGA. Ide o skratku, pozostávajúcu z prvých písmen slov: T-Theater, W – Women, I – Improvisation, G – Gender, A – Action.⁵ Päť anglických slov zároveň stručne približuje divadelný program banskobystričského štúdia. Jeho kreatívny priestor využívajú kmeňové členky a členovia BDNR ako aj študentky a študenti Akadémie umení v Banskej Bystrici. Sporadicky pokračuje spolupráca

BDNR s Univerzitou Mateja Belu a to aj na poli rodovo citlivých divadelných projektov.

Mesto Banská Bystrica ako rodisko a sídlo slovenského feministického divadla sa v istom zmysle slova stalo kultúrnym fenoménom. Ktovie, do akej miery si uvedomuje, že jeho divadelníčky a divadelníci robia priekopnícku prácu. Tvorba Bábkového divadla na Rázcestí má inšpiratívny estetický rozmer a zároveň významný etický a poznávací presah. Divadlo svojimi aktivitami posilnilo univerzitný status Banskej Bystrice, pretože síce nie de iure ale určite de facto pôsobí ako banskobystrič-

⁴ Bábkové divadlo na Rázcestí v Banskej Bystrici uskutočnilo sériu vskutku pozoruhodných umeleckých, výchovných a občianskych feministicky orientovaných projektov. Po *Šamankách* nasledovala spolupráca BDNR s kampanou *Piata žena*, zameranej proti násiliu páchanému na ženách. V rámci druhého ročníka kampane Iveta Škripková v spolupráci so ženskou organizáciou Fenestra realizovala v Košiciach 14. 2. 2003 scénické čítanie z knihy Evy Ensler *Vagina Monológy*. V divadelnej sezóne 2003/2004 BDNR v spolupráci s Fakultou humanitných vied Univerzity Mateja Bela realizovali štvordielny projekt *Predavačky príbehov*, orientovaný na ženskú literárnu skúsenosť. Pri príležitosti uvedenia iniciatívy Umlčané svedkyne na Slovensku BDNR 18. 6. 2004 prezentovalo projekt *Babské mystériá*. V rokoch 2005 až 2008 sa BDNR zapojilo do veľkého viacročného cyklu združených projektov www.ruzovymodrysvet.sk, realizovaných v spolupráci s občianskymi združeniami Aspekt, Občan a demokracia, Škola základ života, n.f. a Nadnárodnej spolupráce WEGA (Women European Gender Action), zameraných na rodovú senzibilizáciu slovenskej spoločnosti prostredníctvom rôznorodých vzdelávacích aktivít, vrátane divadelných. V rokoch 2005 – 2010 BDNR hostilo a spoluorganizovalo sériu stretnutí Klubu EQ, reflektujúcich rôzne aspekty rodovej problematiky. Pozri výročný bulletin BDNR, *Desať rokov ženskej skúsenosti v Bábkovom divadle na Rázcestí*. Banská Bystrica : Bábkové divadlo na Rázcestí, 2011, (nečíslované strany).

⁵ Feministicky orientované štúdio BDNR v Banskej Bystrici bolo pôvodne, v čase svojho vzniku, uvádzané ako Štúdio T.W.I.G.A., v súčasnosti v materiáloch divadla je názov reprodukován ako jedno slovo, ktoré nie je prerušované bodkami: TWIGA.

ká alternatívna univerzita. Mladá univerzita s originálnym programom, úspešnými výsledkami a produktívnym laboratóriom umeleckého výskumu. Divadelná univerzita, ktorá pod vedením svojej riaditeľky už viac ako desaťročie poukazuje na rodové stereotypy, scitlivo vnímavosť voči gendrovým otázkam. Samotnou svojou existenciou láme vulgárne predstavy o feministickej literatúre, umení, filozofii, divadle, atď. Odstraňuje zaujatosť, búra komunikačné bariéry, vytvára priestor pre scénické vyjadrenie ženskej životnej skúsenosti a ženskej kreativity, núti zamýšľať sa nad rodovými aspektmi výchovy a vzdelávania, nad príčinami a podobami rodinného násillia, nad otázkami dôsledkov rodovej ne/rovnosti v privátnej i spoločenskej sfére každodenného života. Sprítomňuje nám ženské dejiny. Širí znalosti o ženách-umelkyniach. Rozvíja zmysel pre ľudskú dôstojnosť. Napomáha šíreniu hodnôt demokratickej občianskej spoločnosti.

Vďaka emancipačným snahám Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici sa slovenské divadelníctvo môže pochváliť tým, že nezaostáva za svetovými trendmi. Paradoxne sa to deje mimo Bratislavy, t. j. mimo hlavného kultúrneho a vzdelávacieho centra našej krajiny.

Iniciačnú úlohu v rozvíjaní divadelnej tvorby v intenciách gendrovej problematiky nesporne zohrala práve Iveta Škripková. Preto ju môžeme smelo označiť za zakladateľku a súčasne za symbolickú matku feministického divadla na Slovensku. Ako prvá slovenská divadelníčka mala odvahu prihlásiť sa k feminizmu v spoločnosti, ktorá ho démonizovala a vnímala v negatívnom svetle. Mala silu znášať nepríjemné následky tohto rozhodnutia a trpezlivo vysvetľovať, že feminizmus neznamena agresívne odmietanie mužov. Svojimi inscenáciami presvedčila publikum, že: „feminizmus je normálny. Je to len ďalšia metóda, ako spoznať samého seba, túto krajinu, a vidieť naše chyby, omyly a snáď cestu von z rodového zajatia.“ Bezprostredne za seba dodáva: „Osobne vnímam gender ako obrátenú perspektívu univerzálneho sveta. A v tejto obrátenej perspektíve sa cítim voľne. /.../ Gender je pre mňa štvrtý rozmer.“⁶

Popri organizačnej, koncepcnej, dramaturgickej a režijnej práci sa Škripková naďalej venuje dramatickej tvorbe. Počínajúc projektom Šamanky píše divadelné hry s rodovou problematikou, viaceré svoje texty inscenovala v svojom materskom súbore (*Neplač, Anna*, 2001; *Citová výchova hadej ženy*, 2007; *Napísané do tmy. (Ne)známy osud Slovenky Hany Gregorovej*, 2009; *Variácie lásky*, 2011 – hra vznikla originálnym autorským prepojením dramatizácií próz Boženy S. Timravy *Za koho ísť* a Eleny M. Šoltésovej *Moje deti*). Popri hrách pre dospelých píše aj rodovo citlivé hry pre deti, napríklad *Anička Ružička a Tonko Modrinka alebo ako sa z Aničky stala faganička a z Tonka babec* (BDNR, 2006). Zúčastňuje sa súťaží v dramatickej tvorbe na Slovensku aj v Čechách. Niekoľkokrát bola finalistkou súťaže Dráma (*Fetišistky*, druhé miesto 2005; *Sestry Dušehojivé*, 2007; *Omrviniky*, 2009). Hru *Fetišistky* v sezóne 2007/2008 uviedlo Slovenské národné divadlo.⁷ Viacnásobne uspela v súťaži o najlepšiu československú autorskú hru reflektujúcu rodovú tematiku a problematiku rovných príležitostí žien a mužov *Zlatá divadelná žaba (Predavačka koží*, tretie miesto 2007; *Black and White*, tre-

⁶ KYSELOVÁ, Eva. Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo Ženským, teda iným hlasom a perom. Rozhovor s Ivetou Škripkovou. In Ďurčová, Katarína (ed.). *Deti revolúcie. Zborník víťazných prác súťaže a edukačného projektu Divadelného ústavu*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010, s. 164. ISBN 978-80-89369-16-4.

⁷ Premiéra 12. 1. 2008, Štúdio Činohry SND, réžia Soňa Ferancová.



Július Meinholm: *Neplač, Anna*. Opolski teatr lalky i aktora, Poľsko. Premiéra 5. 2. 2011. Réžia Marián Pecko. Scéna Pavol Andraško. Kostýmy Eva Farkašová. Mariola Ordak-Świątkiewicz (Anna). Snímka archív Opolského bábkového divadla.

tie miesto 2008). V Prahe v roku 2010 dosiahla aj svoj najvýraznejší autorský úspech: druhé miesto v Cene Alfréda Radoka 2010 a zároveň hlavnú cenu Zlatá žaba za hru *Rodinné blues*.⁸ Do projektu Divadelného ústavu *Sarkofágy a Bankomaty* (2009), venovaného 20. výročiu Nežnej revolúcie a obsahujúceho sériu minihier autorov stredného pokolenia prispela textom *Ženská kabala*. Je spoluautorkou a režisérkou kolektívnych projektov BDNR *Mocad(r)ámy*, *(ZA)páračky*, *Šmíračky* – ožívujúcich ženské hlasy, ženské príbehy a ženský údel. Pri tvorbe týchto textov sa spolu s členkami a spolupracovníčkami Štúdia TWIGA čiastočne inšpirovali postupmi dokumentárneho divadla. Škripková – dramatička má na svojom konte niekoľko rozhlasových hier, vydala dve zbierky poviedok pre deti. Rozvíja množstvo ďalších aktivít, ako napríklad spolupráca s európskym projektom kreatívneho písania *Platforma 11+* (r. 2011), zameraným na rozvoj tvorivosti tínedžerov a tínedžeriek.

Tvorba dramatičky a divadelníčky Ivety Škripkovej má priekopnícku povahu. Je nielen pionierkou rodovo-citlivého divadla, ale aj inšpiratívnych umelecko-edukačných projektov, nového modelu komunikácie divadla s mestom a s publikom. Ako jedna z prvých na Slovensku začala rozvíjať programy, zamerané na výchovu divákov. Nebojí sa inovácií, nezvyčajných v našich končinách. Iniciovala, napríklad,

⁸ Do anonimnej súťaže o najlepšiu divadelnú hru česky alebo slovensky píšuceho autora/autorky o Cenu Alfréda Radoka 2010 bolo prihlásených 42 dramatických textov. Daný ročník súťaže bol výnimočne prepojený so súťažou o najlepšiu československú hru s rodovou tematikou, reflektujúcou otázky rovných príležitostí mužov a žien Zlatá divadelní žaba.



Július Meinholm: *Neplač, Anna*. Opolski teatr lalky i aktora, Poľsko. Premiéra 5. 2. 2011. Réžia Marián Pecko. Scéna Pavol Andraško. Kostýmy Eva Farkašová. Snímka archív Opolského bábkového divadla.

vznik interaktívnych predstavení pre batoľatá a ich rodičov nazvaných *Batolárium*.⁹ Napriek všeobecným pochybnostiam a nezriedka aj sarkastickým poznámkam o (ne)zmysle zavádzania rodových aspektov do divadelnej tvorby sa jej podarilo získať autoritu v pozícii feministickej divadelníčky. Hoci rozsah jej aktivít je pozoruhodný, ich odborná reflexia je naopak skromnejšia. Možno ide o dôsledok lokálnej, viac psychologickkej, než reálnej izolácie od centra. Možno je to výsledok dešpektu či prinajmenšom ostychu voči feministickému zameraniu jej tvorby. Možno došlo k súhre viacerých skutočností, faktom ale je, že najmenej pozornosti sa dostáva Ivete Škripkovej ako feministickej dramatičke. Jej hry a inscenácie predstavujú celú sériu feministických provokácií, ktoré však odborná verejnosť akosi vytesňuje zo svojho povedomia. Zdráha sa zdvihnúť hodenu rukavicu a vstúpiť do dialógu o tzv. ženských otázkach.

V súčasnosti chýba uvedomenie si rozsahu Škripkovej dramatickej tvorby ako aj analýza jej špecifickej tvorivej metódy a novátorstva. Jej hry sú vnímané pomerne prvoplánovo, o čom svedčí aj pohľad teatrológa Jána Šimka, prezentovaný v novej súbornej publikácii *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*.¹⁰ Dramatička je predstavená predovšetkým ako autorka hier pre deti a mládež, z tzv. hier pre dospelých je spomenutá jediná – *Fetišistky*. Rozsah jej tvorby je podstatne zredukovaný a zastrešený

⁹ *Batolárium* je určené pre batoľatá od 10 mesiacov do 3 rokov. Škripková sa so svojimi spolupracovníčkami/kmi inšpirovali skúsenosťou a praxou súčasných amerických divadelníkov.

¹⁰ ŠTEFKO, Vladimír a kolektív autorov. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, 816 s. ISBN 978-80-89369-36-2.



Iveta Škripková: *Anička Ružička a Tonko Modrínka alebo ako sa z Aničky stala faganička a z Tonka babc.* Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 16. 3. 2006. Réžia Iveta Škripková. Výtvarná spolupráca Katarína Lucinkiewiczová a. h. Hrá Mária Šamajová. Snímka archív BDNR.

všeobecnou charakteristikou: „V diele Ivety Škripkovej nájdeme reflexiu rodových otázok v súčasnom svete“.¹¹ Podľa Šimka: „Doménou hier Ivety Škripkovej je /.../ dráma s citlivosťou na rodové problémy, sústreďujúca sa najmä na rodovú politiku súčasnej spoločnosti a sociálnu nerovnosť medzi mužmi a ženami“.¹² Dramatička Škripková sa naozaj usiluje kultivovať citlivosť divadla a publika voči tradičným rodovým stereotypom a to predovšetkým tým, že ich v svojej tvorbe odhaľuje a zviditeľňuje. Možnosť sústrediť sa na *rodovú politiku súčasnej spoločnosti* a na analýzu *sociálnej nerovnosti medzi mužmi a ženami* nepatrí k jej hlavným zámerom, danú optiku prenecháva povolanejším odborníkom, najmä zo sféry sociológie a politológie. Pravidelne sa spolu s BDNR zapája do občianskych, vzdelávacích a umeleckých projektov tohto zamerania. Ako dramatička však svoje výpovede viac smeruje do subtilnejšej polohy, snaží sa odkrývať skryté zákutia našich súkromných životov. Pritom si je nepochybne vedomá známej feministickej premisy o tom, že všetko súkromné má zároveň svoju politickú výpovednú hodnotu. Snáď aj preto nie je odkázaná, aby priamočiaro transformovala súčasnú rodovú politiku Slovenskej republiky do jazyka drámy.

¹¹ ŠIMKO, Ján. Slovenská dráma po roku 1989. In ŠTEFKO, Vladimír a kolektív autorov. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s.658. ISBN 978-80-89369-36-2.

¹² ŠIMKO, Ján. Slovenská dráma po roku 1989. In ŠTEFKO, Vladimír a kolektív autorov. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s.657. ISBN 978-80-89369-36-2.

Iveta Škripková cielene využíva priestor drámy a divadla na šírenie a rozvoj rodovo citlivého myslenia, na jeho integráciu do slovenského umeleckého a spoločenského kontextu. Snaží sa odblokovať strach verejnosti z feminizmu. Vedome rozvíja feministické inšpirácie s dôrazom na ich filozofické, psychoanalytické a antropologické aspekty. V tom do značnej miery spočíva výnimočnosť Škripkovej postavenia v kontexte súčasného slovenského divadla a drámy.¹³ Nadviazala na feministickú líniu, ktorú vniesla Jana Juráňová a dôsledne skúma jej možnosti, varíruje ich. V rámci širokého spektra feministických inšpirácií¹⁴ našla oporu a filozofický základ, ktorý ale nebol dešifrovaný a ocenený. Pritom samotná autorka celé roky úporne deklaruje svoj záujem o zachytenie a skúmanie ženskej skúsenosti z gynokritického hľadiska.¹⁵ Komorné, rodinné, intímne príbehy jej hier sú zvyčajne ukotvené vo všednej každodennosti, vyrastajú zo skúmaného pozorovania života a zároveň z veľmi dobrej znalosti literatúry z oblasti feminizmu a rodových štúdií, majú svoje konkrétne intelektuálne podhubie. Otázka - v čom sa prejavuje rodová citlivosť hier dramaticky Ivety Škripkovej a prečo sa divadelníčka hlási ku gynokritike – zatiaľ zostáva otvorená.

Kto vlastne píše tie hry?

Hoci na prvý pohľad sa táto otázka môže javiť ako bizarná, jej nastolenie iniciovala samotná autorka. Svoje hry totiž píše, podpisuje a následne publikuje pod viacerými menami. Text *Neplač, Anna* prezentovala ako dielo istého Júliusa Meinholma. Pod hrou *Citová výchova hadej ženy* sú podpísané Júlie Meinholmové. Hry *Fetišistky*, *Sestry dušehojivé*, *Predavačka kože*, *Ženská kabala*, *Black and White*, *Omrviniky* a *Rodinné blues* sú signované menom Iveta Horváthová. Autorkou textu, venovaného Hane Gregorovej *Napísané do tmy* je Iva Há. Autorkou *Variácií lásky* je Iva Š. Duch „mnohoautorstva“ akoby nakazil tvorbu Štúdia TWIGA. V prípade kolektívne vytváraných textov, na ktorých sa Škripková autorsky podieľala je pod *Šmíračkami* podpísané Trio Bes, pod *(Za)páračkami* Ludmila Baladická.

Tieto mená môžeme vnímať ako sériu pseudonymov. Môžeme ich obmieňanie chápať tiež ako rozmarnú post – postmodernú hru s identitami, ako konštruovanie akejsi multiplicitnej osobnosti mnohých tvárí. Kulturológovia upozorňujú, že multiplicitná identita „zdôrazňuje /.../ neustále sa presúvajúce pozície subjektu, pričom ložiská rozdielnosti, vôkol ktorých sa utvárajú kultúrne identity, sa neustále množia a šíria. K týmto diskurzívnym pozíciám patrí okrem iného triedna identifikácia, gender, sexualita, vek, etnicita, národnosť, politický postoj (k viacerým problémom), morálka, náboženstvo atď., ktoré sú už samé o sebe nestále. /.../ Množina príbehov

¹³ V súčasnosti máme rozvinutú ženskú dramatikú a tvorba Ivety Škripkovej tvorí jej súčasť. Ženské písanie však nie je automaticky prejavom feministickej tvorby. O hranici medzi ženským a feministickým umením sa vedú spory. Podľa jedného z názorov feministická tvorba sa vyznačuje vedomou reflexiou a využívaním kategórií feministickej teórie. V prípade divadelnej a dramatickej tvorby Ivety Škripkovej o tom niet pochyb.

¹⁴ Ako pravidelne pripomína v svojej činnosti Združenie Aspekt - u nás sa ešte stále zabúda, že neexistuje len jedna jediná ustálená feministická teória, ale ide o mocný prúd pozostávajúci zo širokého názorového spektra početných feminizmov.

¹⁵ Pozri, napr. curriculum vitae Ivety Škripkovej, pripojené k publikácii jej hry *Omrviniky* In *Dráma 2009-2010*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. s. 116. ISBN 978-80-89369-37-9.



Júlie Meinholmové: *Citová výchova hadej ženy*. Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 14. 3. 2007. Obnovená premiéra 9. 5. 2012. Réžia Iveta Škripková. Výprava Soňa Mrázová a. h. Snímka Dodo Šamaj, archív BDNR.

o našom „ja“ nie je len výsledkom posúvania jazykových významov, ale tiež následkom zmnoženia a diverzifikácie sociálnych vzťahov, kontextov a priestorov interakcie (hoci vznikajú v rámci diskurzu či jeho prostredníctvom).¹⁶ Netreba zabúdať ani na žurnalistickú a literárnu tradíciu používania pseudonymov ako karnevalovej či divadelnej masky, alebo kostýmu. Zvlášť blízky môže byť podobný prístup práve pre divadelníčky a divadelníkov.

V prípade mena Iveta Horváthová, ktorá je vlastne väčšinou autorkou hier Ivety Škripkovej existuje pomerne prosté vysvetlenie: ide o dievčenské meno riaditeľky, dramaturgičky a režisérky BDNR. Jej celé meno v civilnom živote znie Iveta Škripková-Pecková.

Predstavená množina mien nám naznačuje, že divadelníčka Iveta Škripková si v istom zmysle chce zachovať dištanc, chce sa odlišiť od dramatičky. Dramatička sa hlási predovšetkým k svojmu rodnému, dievčenskému menu, alebo inými slovami k svojej pôvodnej identite, nadobudnutej pri narodení. Praktická divadelníčka prijala meno vyjadrujúce identitu, ktorú nadobudla v priebehu života v dôsledku zmeny svojho statusu zo slobodnej ženy za vydatú. Dramatička sa priklonila k praxi, pomerne rozšírenej medzi ženami-umelkyňami a sčasti aj vedkyňami: k návratu k menu používanému za slobodna. K zdôrazneniu svojej vnútornej integrity a emancipovanosti. Ide zväčša o symbolický krok, vyjadrujúci zachovanie vernosti pôvodným

¹⁶ BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha : Portál, 2006, s. 125 – 126. ISBN 80-7367-099 – 2.



Júlie Meinholmové: *Citová výchova hadej ženy*. Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 14. 3. 2007. Obnovená premiéra 9. 5. 2012. Réžia Iveta Škripková. Výprava Soňa Mrázová a. h. Snímka Dodo Šamaj, archív BDNR.

osobným hodnotám a životným cieľom, ako aj vernosti svojmu rodu (v zmysle famílie) a svojmu pôvodu. V prípade feministickej dramatičky ide v podstate o veľmi logický postup.

Na konkrétnu otázku, týkajúcu sa varíovania podpisov Škripková odpovedala: „Čo sa týka pseudonymov, je to iba hra, zábavka.“¹⁷ Ale každá hra, vrátane tých detských, zvykne mať určitý zmysel. Tak je tomu aj v danom prípade. Výberom mena/pseudonymu / identity autorka vlastne definuje zorný uhol, určujúci jej autorský postoj a jazyk, ktorým je hra napísaná. Pseudonym Július Meinholm odráža zámer autorky, ktorý priznala v podtitule hry *Neplač, Anna*: „inscenácia pre herečky, ktoré hrajú príbeh ženy, napísaný podľa muža“. Ďalej sa rozohráva v istom zmysle pirandellovská situácia, v ktorej sa umenie a život, ilúzia a realita stretávajú, problematizujú a relativizujú spôsobom, ktorý čiastočne evokuje slávnu hru *Šesť postáv hľadá autora*. U Škripkovej/Horváthovej sa údajný renomovaný autor Július Meinholm stáva neprítomnou postavou hry, s ktorou do zvláštneho dialógu vstupuje herečka, stvárňujúca hlavnú postavu – Annu. Čitateľ a divák sa stávajú svedkami divadelnej skúšky. Meinholm je síce fyzicky neprítomný a neobjavuje sa na javisku, ale je zastúpený svojou hrou „na inšpiratívnu tému akou je žena“. Banálny text, vyjadrujúci

¹⁷ KYSELOVÁ, Eva. Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo Ženským, teda iným hlasom a perom. Rozhovor s Ivetou Škripkovou. In Ďurčová, Katarína (ed.). *Deti revolúcie. Zborník víťazných prác súťaže a edukačného projektu Divadelného ústavu*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010, s. 162. ISBN 978-80-89369-16-4.



Júlie Meinholmové: *Citová výchova hadej ženy*. Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 14. 3. 2007. Obnovená premiéra 9. 5. 2012. Réžia Iveta Škrípková. Výprava Soňa Mrázová a. h. Snímka Dodo Šamaj, archív BDNR.

mužskú predstavu o vnútornej dráme ženy, ktorá namiesto vytúženého syna porodila dcéru a zažíva manželskú krízu, sa dostáva do konfliktu so životnou pravdou. Herečka, občas na nerozoznanie prepojená s Annou, bráni voči autorovi, voči režisérovi, voči mužskej autorite ako takej a hlavne voči svetu patriarchálnych stereotypov autenticitu ženského cítenia a právo na sebaurčenie a sebvýjadrenie.

Napokon, už na začiatku hry je reálna existencia autora spochybnená.

„Herečka: /.../ Viem, máme hovoriť o tej inšpiratívnej téme, akou je žena. Je to veľmi inšpiratívna téma. A my sme sa tu kvôli tomu zišli. Touto hrou mám povedať... nie... mám hrať... niečo zo seba... mám hrať aj za teba... pekne a múdro, aby stálo za to spracovať všetky tie podnety a inšpirácie o žene ako takej. Július Meinholm... (rozosomej sa)... to mi pripomína Július Meinel – chuť dobrej kávy!...“¹⁸

Július Meinholm je síce mystifikáciou, no mystifikáciou dôležitou. Prostredníctvom jeho pomyselnej existencie skutočná autorka modeluje zrážku mužského a ženského myslenia, mužského a ženského jazyka, mužských a ženských hodnôt. Poukazuje na iracionalitu asymetrie vzťahov, v ktorých žena zastáva podriadenú pozíciu, v ktorej obe domáceho násillia majú chápať a podriaďovať sa násilníkovi, v ktorej syn / chlapec / muž vždy majú väčšiu hodnotu a autoritu, než dcéra/ dievča/ žena.

¹⁸ Chuť dobrej kávy, motív z hry *Neplač, Anna* sa po rokoch opäť pripomenie v tvorbe BDNR vďaka *Mocad(r)ámam*, cyklu mini drám zo života v ženskej koži, alebo inými slovami cyklu ženských spovedí, ktoré by mohli byť vyzozprávané pri šálke dobrej kávy.

MEINHOLM, Julius. *Neplač, Anna*. In *Aspekt*. (ročník neuvedený), 2002, číslo 1, s. 169. ISSN 1336-099X.



Júlie Meinholmové: *Citová výchova hadej ženy*. Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 14. 3. 2007. Obnovená premiéra 9. 5. 2012. Réžia Iveta Škripková. Výprava Soňa Mrázová a. h. Snímka Dodo Šamaj, archív BDNR.

V hre *Citová výchova hadej ženy* meinholmovská téma pokračuje, autorky Júlie Meinholmové sú skrz svoje meno zjavne spriaznené s autorom hry *Neplač, Anna*. Aj tu je prítomné divadlo na divadle, ale v modifikovanej podobe akejsi psychodrámy. Jej strojkyňami aj objektmi terapie sú ženy. Snažia sa pochopiť väzby medzi matkami a dcérami a dedením ustálených názorov na to, čo znamená byť dievčaťom, ženou, manželkou, matkou.¹⁹ Autorský subjekt sa z mužského zmenil na ženský. Problém písania o ženách však predsa len zostal, aj keď sa posunul do inej roviny. Prekážku už netvorí mužský konštrukt ženského sveta, ale prekonanie pocitu zbytočnosti zachytenia priemernej ženskej existencie.

„Píšem o výnimočných ženách a ich diele! O nositeľkách Nobelovej, Pulitzerovej ceny! Nie o živote obyčajnej ženskej, ktorá porodila dve dcéry, pozerala televízor a jediné, čo bolo na nej zaujímavé, že nechodila do kostola! Život do jednej vety“²⁰, tvrdí docentka Ada v dialógu s terapeutkou Ajou. Zdráha sa napísať hru o vlastnej matke, hru, ktorá by sa mala stať podkladom pre terapiu jej vlastnej sestry. Úporne vysvetľuje doktorke: „Celý svet je zaplavený hrami o šťastných a nešťastných ženách, o krásnych a škaredých dievčatách, ktoré prežívajú svoj srdcervúci príbeh lásky./.../

¹⁹ Skúmaniu vzťahov medzi matkami a dcérami feminizmus venuje značnú pozornosť. V tomto zmysle cekový výber témy pre hru *Citová výchova hadej ženy* aj jednotlivé čiastkové témy, artikulované v texte nadväzujú na túto tendenciu.

²⁰ MEINHOLMOVÉ, Júlie. *Citová výchova hadej ženy*. Banská Bystrica : rozmnoženina pre interné potreby BDNR, 2006, s. 4.

Ženský osud je vďačný námet a ak je ešte trochu pošahaná, tým lepšie /.../ renomovaní muži a renomované ženy píšu o ženách, v tisíckach románov vystupujú ženy ako hlavné hrdinky, ženy sa stále na niečo využívajú ako ikony... bez žien to jednoducho nejde /.../. Do tohto mora kypriaceho neutíchajúcim ženstvom mám kvapnúť pár zbytočných viet o ďalšej priemernej žene a pritom nemám nijakú správnu motiváciu. Dvakrát tri rozvité prívlastky. Bez ozdôb sa nevyjadním/.../“²¹

Napokon sa ženy púšťajú do odkrývania materských a ženských svetov, inšpirujú sa jungiánsky orientovanou psychoanalýzou, prechádzajú skoro rituálnou a zároveň symbolickou hrou na sebaobjavovanie. Pripomínajú si rodové stereotypy, ktoré formujú ženský život a ktoré sa doslova recyklujú z matky na dcéru. Prechádzajú školou žien, pripomínajú si slabé, ale aj silné, obrodné stránky ženskosti. Všetko preto, aby oživilo vedomie dcéry, zdrvene matkinou smrťou.

Po *Citovej výchove hadej ženy* väčšinu ďalších svojich divadelných hier Iveta Škripková podpísala menom Iveta Horváthová. Znamenalo to konečné priznanie autorského subjektu. V jej písaní došlo k posunu optiky: oslobodila sa od protestu proti mužskému písaniu ako aj proti ženskému písaniu zameranému na exkluzívne ženy a situácie ženského bytia. Začala svoje divadelné výpovede formulovať vo vlastnom mene, zo zorného uhla vlastných životných, občianskych, estetických, filozofických názorov a skúseností. Sústredila svoju pozornosť predovšetkým na rôzne aspekty a etapy ženských osudov, prezentované rodovou optikou.

Škripková tvrdí: „Z môjho pohľadu je rozdiel medzi písaním žien a mužov. Univerzálny pohľad na tvorbu je mi (už) cudzí. Očakávanie na nás – mužov a ženy – kladené v živote sú iné, bez ohľadu na reálne možnosti a my sme po uši vtiahnutí/té do tejto hry. Keďže som genderka, rada parafrázujem Wirginiu Woolfovú, nežijeme vo vzduchoprázdne, ale v neviditeľnej sieti vzťahov. Sme formovaní/é rodovými vzťahmi v rodine, deľbou práce, rozdelením rolí medzi mužov a ženy v konkrétnej spoločnosti, dedíme (ne)rodové tradície, hodnoty a normy, kódujeme nimi jazyk, prenášame to rodovo slepou výchovou z pokolenia na pokolenie. A do tvorby. Naše (ne)rodové bunky máme v sebe, že si to ani neuvedomujeme. Väčšinou o tom nevieme. Rodová príslušnosť nie je len formalitou, je to pečiatka, ktorá nás nasmeruje do správneho košiara. V akej miere, to závisí od individuality. Skúste sa z neho vymaniť! Všetko uvidíte... Stále platí, vlastný tieň/rod neprekročíš?“²²

Divadelné hry aj divadelné inscenácie robí z pohľadu ženy, ukotvene v svojej ženskej životnej skúsenosti, odmietajúcej tzv. všeobecnú univerzalistickú interpretáciu sveta a oboznámenej s feminizmom a rodovými štúdiami. Táto optika patrí ku gyno-krytickému divadlu a dráme. Čo sa vlastne skrýva za termínom, ktorý v svojej tvorbe uplatňuje a do našej divadelnej praxe vnáša Iveta Škripková?

²¹ MEINHOLMOVÉ, Júlie. *Citová výchova hadej ženy*. Banská Bystrica : rozmnoženina pre interné potreby BDNR, 2006, s. 4-5.

²² KYSELOVÁ, Eva. Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo Ženský, teda iným hlasom a perom. Rozhovor s Ivetou Škripkovou. In Ďurčová, Katarína (ed.). *Deti revolúcie. Zborník výtazných prác súťaže a edukačného projektu Divadelného ústavu*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010, s. 163. ISBN 978-80-89369-16-4.



Iveta Horváthová: *Fetišistky*. Činohra SND, Bratislava. Premiéra 12. 1. 2008. Réžia Soňa Ferancová. Scéna a kostýmy Eva Rácová. Zdena Studenková (Maryla). Snímka Dano Veselský. Archív Divadelného ústavu, Bratislava.

K otázke gynokritiky

Pojem gynokritika etablovala známa americká literárna vedkyňa, predstaviteľka druhej vlny feminizmu Elaine Showalter. Zasadila sa o rozvoj feministickej literárnej teórie a o presadenie princípov interpretácie umeleckého textu z pohľadu ženy. Jej prvé ťažiskové práce venované konceptu gynokritiky vznikli na prelome 70. a 80. rokov 20. storočia. Vychádzala z kritiky konceptu ponímania mužskej literatúry ako literatúry, prezentujúcej univerzálne ľudské hľadisko, keďže podobný univerzalizmus spravidla maskuje vytesnenie ženskej skúsenosti a ženského nazerania na svet. Predstavuje totiž takmer výlučne mužské hľadisko, posilňuje mužskú dominanciu, navonok interpretovanú ako všeobecný univerzálny humanistický postoj.

Showalter analyzovala rozvoj anglo-americkéj ženskej literatúry, pričom konštatovala tri vývojové fázy. Prvú fázu (r. 1840 – 1880) označila za feminínnu a súčasne za fázu imitácie, jej súčasťou bola snaha spisovateliek „intelektuálne sa vyrovnáť mužskej kultúre a prijať jej predstavy o ženskej povahe.“²³ Viaceré anglické spisovateľky tohto obdobia využívali mužské pseudonymy, aby zaradili svoje diela do kontextu mužskej tvorby, považovanej za kvalitnejšiu, než ženská.

Druhú fázu (r. 1880 – 1920, obdobie boja za volebné právo žien) Showalter predstavila ako feministickú a teda fázu protestu proti mužskej kultúre a súčasne ako fázu uvedomenia a obhajoby vlastných hodnôt.

²³ INDRUCHOVÁ, Libora. Elaine Showalter a gynokritika. In *Aspekt*, číslo 1, rok 1995. (ročník a ISSN neuvedené.) s. 91-92.

Rozvoj ženskej literatúry po r. 1920 vnímala ako tretiu fázu – vyslovene ženskú, zameranú na seba-objavenie, odmietanie napodobňovania či protestu, oslobodenie sa od závislosti na mužskej literatúre a kultúre. Autorky tohto obdobia začali skúmať špecificky ženskú skúsenosť ako autentický zdroj ženského umenia.

Táto vývojová triáda, model a charakteristika základných etáp evolúcie anglickej ženskej literatúry neskôr poslúžili ako odrazový mostík pre analýzu rozvoja literárnej tvorby znevýhodnených alebo menšinových etnických, rasových alebo sexuálnych skupín. Elaine Showalter mala veľký vplyv na rozvoj feministickej literárnej vedy. Neskôr však samotná autorka priznala, že sa v koncepte evolúcie ženskej literatúry dopustila vyumelkovanosti a zjednodušenia, pravda, v záujme rozvoja feministickej teórie.

K prínosom Elaine Showalter patrí skutočnosť, že nabádala ženy čitateľky ku kritickému čítaniu literatúry písanej mužmi, tento prístup označila ako feministické čítanie (*feminist critique*). Iný prístup odporučila pre vnímanie tvorby žien-spisovateľiek, práve jeho pomenovala ako gynokritiku, t. j. písanie a čítanie ženskej literatúry zo ženskej perspektívy. Prináša oslobodenie žien od tradície mužskej literatúry a umožňuje jej vytváranie vlastnej tradície. Pomáha konštituovať píšuce ženy ako svojskú literárnu skupinu, pomáha ženám vymaniť sa zo stereotypného spájania s niečím menejcenným.

Gynokritika sa snaží „o vytvorenie ženskej štruktúry pre analýzu textov písaných ženami.“²⁴ Podľa Showalter sa gynokritika začína tam, kde dochádza k oslobodeniu od absolútne lineárnych konceptov literárnej histórie vytvorenej mužmi. Treba prestať vtlačať ženy medzi riadky mužskej tradície a namiesto toho je dobré zamerať sa na zviditeľnenie sveta ženskej skúsenosti a interpretovať ženskú tvorbu prostredníctvom ženskej optiky.²⁵ Je dôležité oprostíť sa od zdôrazňovania problematiky odlišnosti mužského a ženského písania a snažiť sa pochopiť svojráznosť ženskej tvorby nie ako reakcie na sexizmus ale ako prezentácie ženskej reality ako takej. „Showalter vidí rozdiel medzi mužskou kritikou a gynokritikou v tom, že sa mužská – vedecká – kritika usiluje o očistenie od subjektivity zatiaľ, čo gynokritika presadzuje autenticitu a osobnú skúsenosť. Showalter stavia gynokritiku nad feministické čítanie, pretože feministické čítanie je orientované na muža a ak by sme týmto spôsobom študovali ženské stereotypy, sexizmus mužských kritikov a obmedzenú úlohu, ktorú ženy hrali v literárnej histórii, nedozvieme sa nič o tom, čo ženy cítili a akými skúsenosťami prechádzali, dozvieme sa iba to, čo si muži mysleli, čím by ženy mali alebo naopak nemali byť.“²⁶ Showalter zároveň priznala metóde feministického čítania istú váhu a poznávaciu hodnotu, lebo napomohla k vyslobodeniu sa žien zo zajatia mužských hodnotiacich kritérií. Vcelku však poznamenala, že ide len o jeden z mnohých možných spôsobov interpretácie textu.²⁷

²⁴ INDRUCHOVÁ, Libora. Elaine Showalter a gynokritika. In *Aspekt*, číslo 1, rok 1995. (ročník a ISSN neuvedené.) s. 92.

²⁵ Elaine Showalter. Pokus o feministickú poetiku. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Divčí válka s ideologií*. Praha : SLON, 1999, s. 220. ISBN 80-85850-67-2.

²⁶ INDRUCHOVÁ, Libora. Elaine Showalter a gynokritika. In *Aspekt*, číslo 1, rok 1995. (ročník a ISSN neuvedené.) s. 92.

²⁷ Pozri SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 129-130. ISBN 978-80-86429-69-4.

Showalter tiež rozpracovala rozdelenie ženského písania a kritiky na štyri modely, ktoré sa vzájomne v mnohom prekrývajú: biologický, lingvistický, psychoanalytický a kultúrny, pričom každý podrobne charakterizovala, pomenovala ich plusy aj prípadné mínusy. „Každý z nich sa usiluje definovať a rozlíšiť kvality ženy-spisovateľky a ženského textu; každý model predstavuje tiež určitú školu gynocentrickej feministickej kritiky s vlastnými obľúbenými textami, štýlmi a metódami.“²⁸

Biologický orientovaná feministická kritika zdôrazňuje ako zdroj obraznosti ženskú telesnosť. Showalter považuje „skúmanie biologickej obraznosti v písaní žien za užitočné a dôležité, pokiaľ chápeme, že sa na ňom podieľajú aj iné faktory, než anatómia. Predstavy o tele majú zásadný význam pre pochopenie toho, ako ženy chápu a pociťujú svoju situáciu v spoločnosti; nemôže existovať žiadny telesný výraz, ktorý by nebol sprostredkovaný aj lingvistickými, sociálnymi a literárnymi štruktúrami“.²⁹

Lingvistický model feministickej literárnej kritiky okrem očisty jazyka od sexistických aspektov a falických významov operuje konceptom vytvorenia ženského jazyka ako súčasť „dekolonizácie“ žien. Antropológia dokonca pozná množstvo príkladov ženských jazykov najmä v minulosti. Obhajobu ženského jazyka Showalter vníma ako politické gesto s obrovskou emocionálnou silou, prostredníctvom ktorého sa nám prihovárajú „duchovia potlačeného jazyka“, ale ktoré naráža na vlastné mantinely, pretože neexistuje žiadny ženský rodový jazyk, „ktorý by sa významne odlišoval od dominantného jazyka“. Za zmysluplnejšie považuje „sústrediť sa na prístup žien k jazyku /.../. Problémom nie je, že by jazyk nestačil na vyjadrenie ženského vedomia, ale že ženám bol odopretý prístup k úplným zdrojom jazyka a že sú nútené mlčať, používať eufemizmy či vyhýbavé reči.“³⁰



Iveta Horváthová: *Fetišistky*. Činohra SND, Bratislava. Premiéra 12. 1. 2008. Réžia Soňa Ferancová. Scéna a kostýmy Eva Rácová. Zdena Studenková (Maryla), Táňa Pauhofová (Michaela), Kamila Magalová (Soňa). Snímka Danu Veselský. Archív Divadelného ústavu, Bratislava.

²⁸ SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 138. ISBN 978-80-86429-69-4.

²⁹ SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 143. ISBN 978-80-86429-69-4.

³⁰ SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 148-149. ISBN 978-80-86429-69-4.

Analýza autorkinej psyché a vzťahu tvorivosti k rodovej problematike sa stala centrom záujmu psychoanalyticky orientovanej feministickej kritiky. Tá výrazne využíva poznatky biologicky a lingvisticky zameranej gynokritiky a jungiánskej psychológie, usiluje sa o rozvinutie feministickej psychoanalýzy kooperujúcej s rodovými štúdiami. Slabinu psychoanalytických modelov feministickej kritiky Showalter vidí v tom, že nemôžu postihnúť napr. oblasť historického či ekonomického kontextu a vplyvu.³¹

Za najkomplexnejší a najdôveryhodnejší model gynokritiky Showalter považuje model tzv. ženskej kultúry. Obsahuje v sebe všetky predchádzajúce prístupy (biologický, lingvistický, psychoanalytický), jeho výhodou je však schopnosť zahrnúť do svojej interpretácie aj sociálne presahy a súvislosti, v ktorých sa ženské písanie rodí v s ktorými zákonite komunikuje.

Rozmanitosť kultúrnych síl a konštruktov kultúrneho prostredia ovplyvňuje ženskú psychiku, podmieňuje spôsoby, ktorými ženy vnímajú svoju telesnosť a sexualitu, určuje ideály lingvistického správania. Teória ženskej kultúry akceptuje skutočnosť, že triedne, etnické, národnostné, historické rozdiely medzi ženami spisovateľkami sú rovnako dôležité determinanty ich tvorby ako kategória gender. Zároveň uznáva existenciu nadčasovej kolektívnej ženskej kultúrnej skúsenosti.³²

Pri formovaní teórie gynokritiky Showalter vychádzala z literárnej praxe a jej potrieb. Dôsledne sa opierala o výsledky výskumu ženskej literatúry druhej polovice 20. storočia, no odmietla utopickú možnosť rozvoja izolovanej ženskej rovnako ako izolovanej mužskej kultúry, obe považovala za abstrakcie. Nabádala uvedomiť si existenciu tzv. dvojhlasého diskurzu v písaní, ktorý vždy zahŕňa „sociálne, literárne a kultúrne dedičstvo umlčaných aj dominantných“.³³ Tvrdila, že veľkou výhodou modelu ženskej kultúry je to, že „môže generovať svoje vlastné skúsenosti a symboly, ktoré nie sú len obrátenou stranou mužskej tradície“, pričom má potenciál stať sa „pozitívnym zdrojom sily a solidarity, rovnako ako negatívnym zdrojom bezmocnosti“.³⁴

Literárna vedkyňa Pam Morrisová, autorka monografie *Literatúra a feminizmus*, začiatkom 90. rokov 20. storočia pri zhodnotení prínosu gynokritiky pre rozvoj výskumu ženského písania zdôraznila predovšetkým fakt, že išlo o pozitívny kritický projekt v protiklade k negatívnej feministickej kritike mužských literárnych diel. Vo veľkej miere aj vďaka Showalter a ďalším americkým teoretickým, napr. Sandre Gilbertovej a Susan Gubarovej, sa pozornosť literárnej vedy konečne sústredila na analýzu ženskej literárnej produkcie, na zhodnotenie jej prínosu, poznanie jej tvorivých metód.³⁵ Predtým energia skúmania smerovala najmä k rekonštrukcii ženskej

³¹ SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 155. ISBN 978-80-86429-69-4.

³² SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 155-156. ISBN 978-80-86429-69-4.

³³ SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 162. ISBN 978-80-86429-69-4.

³⁴ SHOWALTER, Elaine. Feministická kritika v divočině. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit*. Praha : SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2007, s. 166. ISBN 978-80-86429-69-4.

³⁵ MORRISOVÁ, Pam. *Literatúra a feminizmus*. Brno: Host, 2000, s. 78-80. ISBN 80-86055-90-6.

literárnej tradície a obžalobe dominantnej mužskej kultúry zo sexizmu, falocentizmu etc. pri vytváraní obrazov žien. Treba však pripomenúť, že feministicky orientovaná literárna veda sa nerozvíjala iba na americkom kontinente. Aj európska feministická teória priniesla svoj koncept analýzy ženského písania – écriture feminine³⁶, ktorý samotná Showalter označovala za čiastočne blízky gynokritickému pohľadu. Americké aj francúzske teoretičky druhej vlny feminizmu inšpirovali ďalší rozvoj feministickej estetiky, filozofie, literárnej vedy a iných vedných disciplín.

Teóriu Elaine Showalter v polovici 90. rokov 20. storočia na Slovensku a v Česku ako prvá propagovala Libora Oates-Indruchová. Vtedy vyslovila priam vizionársky názor, že táto teória môže byť aktuálna pre naše krajiny. Videlo sa jej, že práve zažívajú podobnú intelektuálnu situáciu ako bola východisková situácia v čase rozvoja druhej vlny feminizmu.³⁷ Koncept gynokritiky si skutočne našiel živnú pôdu v slovenskom divadle a stal sa inšpiračným zdrojom pre divadelnú a dramatickú tvorbu BDNR v Banskej Bystrici. Treba si však uvedomiť, že mnohé podnety Elaine Showalter ako aj iných významných feministických teoretičiek časom doslova vsiakli do feministickej teórie a praxe a stali sa jej bežnou súčasťou.

Od gynokritiky k dráme

Znalosť perspektívy gynokritického prístupu k ženskej tvorbe umožňuje citlivejšie posudzovať zámyery, výsledky a vývojovú cestu dramatičky Ivety Škripkovej. Jej hra s pseudonymami nadobúda v svetle literárnej teórie Elaine Showalter hlbšie významenie.

Július Meinholm nás odkazuje na mužskú literárnu a divadelnú tradíciu a jej odmietnutie. Júlie Meinholmové píšu hru, v ktorej sa ženy oprostujú od imitácie mužskej kultúry a objavujú uzdravujúci aspekt špecificky ženského sveta. Iveta Horvátho-



Iveta Horváthová: *Fetišistky*. Činohra SND, Bratislava. Premiéra 12. 1. 2008. Réžia Soňa Ferancová. Scéna a kostýmy Eva Rácová. Zuzana Kanócz a.h. (Mokrú Ditta). Snímka Dano Veselský. Archív Divadelného ústavu, Bratislava.

³⁶ Koncept ženského písania – écriture feminine je spojený s francúzskymi feministickými teoretičkami Hélène Cixous, Luce Irigaray a Juliou Kristevou.

³⁷ INDRUCHOVÁ, Libora. Elaine Showalter a gynokritika. In *Aspekt*, číslo 1, rok 1995. (ročník a ISSN neuvedené.) s. 93.



Iveta Horváthová: *Fetišistky*. Či-
nohra SND, Bratislava. Premiéra
12. 1. 2008. Réžia Soňa Ferancová.
Scéna a kostýmy Eva Rácová. Zde-
na Studenková (Maryla). Snímka
Dano Veselský. Archív Divadelné-
ho ústavu, Bratislava.

vá sa plne ponorila do priestorov ženských skúseností a začala tvoriť vlastnú novú ženskú tradíciu dramatickej tvorby. Jej súčasťou je hľadanie a odкрývanie špecificky ženských tém, priblíženie ženského vnímania maskulínneho sveta, vypovedanie zamĺčovaných femininných obsahov, uvedomovanie si ženskej telesnosti, programové skúmanie ženského a mužského jazyka, analýza identity dnešných mužov aj žien.

Zameranosť autorky hlavne na ženskú skúsenosť a ženskú optiku neznamená vy-
lúčenie mužov z jej zorného poľa. Napokon, muži sú neustále prítomní v rozhovo-
roch ženských postáv, v ich spomienkach, úvahách a snoch. Pri príležitosti premiéry
hry *Fetišistky* dramaticka v jednom z interview povedala: „Nerobíme divadlo len pre
ženy. Súčasťou rodového myslenia je nediskriminovať. Aj hra *Fetišistky* je o ženách
len zdanlivo. Je to obraz sveta, v ktorom žijeme, a ten predsa nevytvorili len ženy.
Reakcia, samozrejme, závisí od individuality každého muža. Som presvedčená, že
kríza identity sa dotýka aj ich.“³⁸

Muži sú v rôznej miere sprítomnení vo všetkých hrách Ivety Škripkovej a to aj
vtedy, keď sa fyzicky neobjavia. V takom prípade bývajú zastúpení iným spôsobom:
v hrách *Neplač*, *Anna* a *Fetišistky* sa Režisér a Jediný (mimočodom, tiež režisér) ocita-
jú mimo obraz, je však počuť ich hlas. Svet neprítomných mužov neustále preniká do
dramatického priestoru sveta žien. Pripomína sa raz skrz spomienky, fotografie, skrz
ženské rozprávanie o svojich životoch; inokedy cez jazyk, poznačený sofistikovanos-
ťou alebo naopak mužským zúfalstvom a vulgarizmami. Žena v hre *Ženská kabala*
sa snaží vyrovnáť so zadaním: „Mužskými hypersexistickými, hyperprimitívnymi
a hypernásilnými slovami vyjadriť modernú ženu v záchvate iracionálnej mužskej
deštrukcie... a pritom neváhať a ničoho sa nebáť!“, jej pokus prerastá do výstupu
rozsiahlej „lingvistickej seansy“, počas ktorej sa pokúša hovoriť ako muž, no nevie sa
zmieriť so „zlými slovami“. Usiluje sa prehovoriť sama za seba, ale zisťuje, že nená-
jde „správne slová v nesprávnej reči“, je uväznená v mužskom jazyku a konštatuje:

³⁸ *Fetišistky* - rozhovor a autorkou Ivetou Horváthovou. In *Ižurnál*, 23. január 2008. [http://www.izurnal.sk/index.php?Itemid=43&id=2033&option=com_content&task=view, marec 2012]

„Neviem sa vyjadrovať. Necítim sa dobre v tomto jazyku, ani predtým, ani teraz. Nie je to môj jazyk“.³⁹

Feministická dramatická zachytáva u nás ešte stále málo reflektovanú skutočnosť, že osudom žien je žiť v autoritatívnom a dominantnom svete mužov. Svete, v ktorom sa nezriedka strácajú a odcudzujú samé sebe. Ženy v hrách Ivety Škripkovej často cítia, že nežijú život podľa vlastných predstáv. Nachádzajú sa pod tlakom tradícií, stereotypov, médií. Sú ich objektom, žijú v zajať svojich rodových rolí. Autorka vlastne tematizuje ženské hľadanie vlastného jazyka, vlastného priestoru, vlastného rai-son d'être, alebo povedané inými slovami dôležitosť sebauvedomenia žien. Potrebu oslobodenia sa od patriarchálnych rodových stereotypov. Často ich pripomína a zviditeľňuje. Dramatická v svojich hrách rada cituje dobre známe a rozšírené tzv. rady do života, ktoré sú vlastne súčasťou patriarchálneho diskurzu. Hoci sa Škripková primárne sústreďuje predovšetkým na vyjadrenie ženskej skúsenosti, chápe, že tlak rodových stereotypov postihuje nielen ženy, ale aj mužov. Citované rady sa tradujú z generácie na generáciu a stanovujú, čo znamená byť správnou ženou/ správnym chlapom, akceptovanými v spoločnosti. V hre *Neplač, Anna* staršie ženy pripomínajú Anne recept na dobré manželstvo: „Vernosť. Úcta. Skvelé omáčky. A syn do kolísky. Tak, srdiečko /.../ Potrebuješ syna, decko... a vašu rodinu to zocelí“.⁴⁰ Otec v hre *Rodinné blues* pouča syna, ktorého ne baví šoférovať: „Nie si predsa baba, aby si bol taký nemožný za volantom. /.../ Čo si to za chlapa, že nemáš rád autá? Prídeš tomu na chuť, uvidíš. /.../ Auto je dokonalá mašina. Auto je ako žena, musíš s ním jemne a citlivo manipulovať.“⁴¹ V *Citovej výchove hadej ženy* sa objavuje množstvo materských rád a postrehov, od stručného upozornenia „Každá stará dievka je podozrivá,“ po rozsiahly návod „Zlaté moje, nebuďte také vážne. Usmejte sa. /.../ Keď sa neusmejete, babuľky moje, každý si bude myslieť, že ste veľmi dôležité. A to nie je dobrá devíza pre mladé dievča. Neusmiata vyzerá ako namyslená. A fažko si niekoho nájde. Muži majú radi usmiata a pritom skromné ženy, také nenápadné, tiché.“⁴² Hru pre deti a ich rodičov *Anička Ružička a Tonko Modrinka alebo ako sa z Aničky stala faganička a z Tonka babec* Iveta Škripková vybudovala na konflikte rodových stereotypov vo výchove chlapcov a dievčat. Upozornila na údajne netradičné záujmy „faganov“ o bábičky a „nežných ružičiek“ o autička ako na prejav slobody detskej osobnosti, ktorú netreba potláčať.

Popri zdedených odporúčaní autorka v svojich dramatických textoch zaznamenáva tlak médií, ktoré s obľubou ponúkajú ženám najrozmanitejšie „kľúčové rady na zažitie manželskej radosti“. Ženský časopis Pergamen v hre *Predavačka kože* na svojich stránkach propaguje nasledovné postupy: „Nikdy neobviňuj svojho muža. Skúmaj, čo si zle spravila. /.../ Uvarené - upratané, nezaťažovať starosťami, obdiv stá-le a sex kedykoľvek sa mu zachce. A bude raj na zemi!“⁴³ Inokedy dramatická cituje

³⁹ HORVÁTHOVÁ, Iveta. *Ženská kabala*. In *Sarkofágy a bankomaty. Kľúčová slovenská dráma strednej generácie*. Dekodér – informačná príloha. Jún – august 2009. Kód, roč. 3, 2009, č. 6. ISSN 1337-1800. (strany nie sú číslované)

⁴⁰ MEINHOLM, Julius. *Neplač, Anna*. In *Aspekt*. (ročník neuvedený), 2002, číslo 1, s. 174. ISSN 1336-099X.

⁴¹ HORVÁTHOVÁ, Iveta. *Rodinné blues*. Rukopis, 2010. Synove blues, II. obraz.

⁴² MEINHOLMOVÉ, Júlie. *Citová výchova hadej ženy*. Banská Bystrica : rozmnoženina pre interné potreby BDNR, 2006, s. 19, 18.

⁴³ HORVÁTHOVÁ, Iveta. *Predavačka kože*. Rukopis, 2007, 2. Dejstvo. Kožená fantázia, 4. obraz. Nie je duša ako duša. Seansa 3.



Iveta Horváthová: *Fetišistky*. Činohra SND, Bratislava. Premiéra 12. 1. 2008. Réžia Soňa Ferancová. Scéna a kostýmy Eva Rácová. Zl'ava Kamila Magálová (Soňa), Zdena Studenková (Maryla), Táňa Pauhofová (Michaela). Snímka Danó Veselský. Archív Divadelného ústavu, Bratislava.

sexisticky zafarbené výroky z pera známych osobností, ako, napríklad, Nietzscheho slová: „Šťastie muža sa volá chcem. Šťastie ženy sa volá – on chce“.⁴⁴

Tému patriarchálnych rodových stereotypov, ich útlaku a negatívneho dopadu na cítenie a životy (nielen) žien Škripková prekladá do jazyka drámy a rozohráva na viacero spôsobov. Sleduje vytváranie rodovej identity a zväzujúceho pôsobenia rodových rolí. Samu seba definuje ako „genderku“, čím sa hlási k ponímaniu rodu ako premenlivého historicko-sociálneho konštruktú; ako k naučenému, kultúrne akceptovanému a predpísanému spôsobu správania a vystupovania žien a mužov.⁴⁵ Dramatické postavy v jej hrách sú neustále konfrontované s nárokmi, ktoré spoločnosť, okolie, alebo aj oni samé na seba nakladajú v súvislosti s naplnením predstáv o ženskosti a mužskosti. Škripková prostredníctvom dramatických textov jednak odkrýva manipulatívny charakter panujúcich rodových predsudkov, jednak nastoľuje

⁴⁴ HORVÁTHOVÁ, Iveta. *Sestry Dušehojivé*. In BEŇOVÁ, Juliana (ed.). *Dráma 2006*. Bratislava : Divadelný ústav, 2008, s. 142. ISBN 978-80-88987-97-0.

⁴⁵ KICZKOVÁ, Zuzana. Rod (Gender). In *Glosár rodovej terminológie*. Dostupné na [www.glosar.aspekt.sk]. Heslo Rod (Gender) dostupné na [http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=173, apríl 2012].

Rod sa zvykne definovať ako „sociálne“, resp. „kultúrne“ pohlavie. Pohlavie nie je nerozlučne späté s rodom. Rodové štúdie odlišujú pojmy pohlavie (sex) a rod (gender). „Sex“ sa priraduje k anatomicky definovanému pohlaviu. Pojem 'Gender' je zameraný na sociálnu konštrukciu rolí a atribútov, ktoré vystupujú ako rodovo špecifická norma, slúžia ako znak sociálnych dimenzií rodovej identity.“ Pozri KICZKOVÁ, Zuzana. Jej inakosť, jej identita? In FARKAŠOVÁ, Etela – KALNICKÁ, Zdeňka – KICZKOVÁ, Zuzana (editorky). *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Bratislava : Archa, 1992, s. 13. ISBN 80-7115-067-3.

tému problémov s identitou. Dochádza k nim často v dôsledku nesúladu postavy, jej správania a vnútorného prežívania so „správnym“ naplnením rodovej role. Žena nie je dostatočne „ženská“, matka dostatočne „materská“, dievča „dievčenské“ atď. – z hľadiska (zväčša vágných) noriem spoločnosti. Ešte výraznejšie falošnosť zastaraných rodových stereotypov vyznieva v konfrontácii s témou sexuálnych menšín. V poeticky a humorne ladenej hre *Sestry Dušehojivé* sa dramatická situácia odvíja od tajomstva lesbickej identity mŕtvej sestry a dcéry. Vysvitá, že takmer všetci v rodine, vrátane matky, poznajú pravdu, no navzájom sa pred jej poznaním chránia. Na jednej strane dokázali prijať a akceptovať lesbickú identitu sestry, na druhej strane neveria, že to dokáže urobiť ešte niekto. Dané tajomstvo vnímajú ako tabu a najradšej by ho zo svojho života vytesnili. Chorobu, v dôsledku ktorej sestra zomrela, môžeme chápať ako metaforu neprijatia jej pravej identity zo strany vonkajšieho sveta.

Známy dramatik Viliam Klimáček v predslove k zborníku dramatických textov z finále súťaže *Dráma 2006* vyjadril sympatiu voči hre *Sestry Dušehojivé*: „Rodinné dusno, zatajovanie, nenaplnenosť, predsudky. Gay a lesbické hry sú na Slovensku stále výzva a preto treba privítať autorkin zámer písať o tomto svete tak, ako sa to už vonku desiatky rokov robí. Vieme, aký silný impulz priniesla téma sexuálnych menšín do svetovej drámy /.../“.⁴⁶

V monodráme *Black and White* dramatická roztáča špirálu komunikácie medzi rodmi a vytvára dvojjedinú androgýnnu postavu BlackandWhite: pána Blacka a pani White. Androgýn sarkasticky demonštruje mužské a ženské jazykové, hodnotové, sociálne, emocionálne kódy.⁴⁷ Ide o odborníka/odborníčku na komunikáciu, pričom na komunikáciu zameranú na manipulačné techniky získavania výhody a prevahy v pracovných, obchodných i súkromných vzťahoch. Dvojjediný a súčasne dvojrodový androgýn vie, že „vzťahy medzi ľuďmi, konkrétne medzi mužom a ženou, našimi jedinečnými pohlaviami, sú alfou a omegou každej komunikácie“. Svojim klientom a klientkam vysvetľuje, že závisia „od nálepky, ktorú dostaneš od narodenia! Muž – žena,“ a sľubuje, že keď zvládnu umenie komunikácie, oslabí to závislosť od nálepky: „najlepšie bude, keď sa to stane tvojim jobom. /.../ My, androgýnne osoby, nechceme radiť. /.../ My, androgýnne osoby chceme úspešne prežiť. Život v komunikácii medzi – nie ľuďmi, ale medzi mužmi a ženami! A to nás neučí nikto, zlato. Dám na to svoj krk“.⁴⁸ Napokon sa ukáže, že pod identitou androgýna sa pravdepodobne ukrýva sklamaná mladá žena, ktorá utrpela porážku v ringu rodových zápasov.

Hry *Fetišistky* a *Predavačka koží* sú kompozične i výpovedne príbuzné. Dej oboch je situovaný do mediálneho prostredia. Spôsob zobrazenia hlavných postáv i samotnej témy atribútov ženskosti, jej formovania, verejnej prezentácie a vnútorných obsahov

⁴⁶ KLIMÁČEK, Viliam. Dáma menom slovenská dráma. In BEŇOVÁ, Juliana (ed.). *Dráma 2006*. Bratislava : Divadelný ústav, 2008, s. 8. ISBN 978-80-88987-97-0.

⁴⁷ Androgýn – „osoba, ktorej správanie, spôsoby obliekania a hovorenia sa považujú za súčasne maskulinne aj feminínne, alebo za ani maskulinne a ani feminínne, resp. osoba, ktorá prevracia rodové očakávania. Slovo androgýn pochádza z gréčtiny – kombinuje pomenovanie muža (andros) a ženy (gyne).

Hoci sa tento pojem používa na označenie fyzického vzhľadu, odlišuje sa od hermafroditizmu, t.j. súčasného výskytu ženských a mužských pohlavných orgánov na tele jednej osoby. Androgýn sa nachádza „medzi“ tradičnými rodmi, resp. tradičné rodové roly odmieta. Androgýnnosť je identitou často stelesňovanou ikonami hudobnej pop-kultúry (napr. v 80. rokoch Boy George, David Bowie).“ KOBOVÁ, Lubica. Androgýn. In *Glosár rodovej terminológie*. Dostupné na [www.glosar.aspekt.sk]. Heslo Androgýn dostupné na [http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1<r=a&vid=127, apríl 2012].

⁴⁸ HORVÁTHOVÁ, Iveta. *Black and White*. Rukopis, 2008. Prvá časť a la Black. III. Alfa a omega.



Iva Há: *Napísané do tmy. (Ne)známy osud Slovenky Hany Gregorovej*. Štúdio TWIGA Bábkového divadla na Rázcestí, Banská Bystrica. Premiéra 19. 6. 2009. Réžia Iveta Škripková. Výprava Miriam Struhárová a. h. Marianna Mackurová (Hana G.). Snímka Denisa Kolesárová. Archív BDNR.

sa dá pomenovať ako kaleidoskopický. Z rôznych zorných uhlov sa realita javí rôzne, vytvára rozdielne obrazy a niekedy až protichodné významy. K analogickým premenám dochádza pri pootočení každého kaleidoskopu. Mediálna hviezda Maryla (*Fetišistky*) i obdivovaná tvorkyňa ženského časopisu Halina (*Prédavačka koži*) sú prezentované z viacerých aspektov. Sú zamestnanými ženami, úspešnými skúsenými ženami, sú matkami, priateľkami, majú množstvo pozitívnych úmyslov atď. Žijú život ženských starostí a radostí a súčasne sa podieľajú na tvorbe mediálneho tlaku na ženy, prispievajú k diktátu moderného ideálu krásy a nereálneho ideálu mladosti. Dramatička zámerne vkladá do úst dospievajúcej Marylinej adoptívnej dcéry sugestívnu otázku adresovanú matke: „ /.../ ako je to?! Rozmnožuješ svojou popularitou ZLO alebo to ZLO obmedzuješ svojou láskou?“⁴⁹ V oboch dramatických textoch sa viacnásobne mení optika nazerania na obraz ženy a ženskosti, čo prináša nový pohľad a hlavne umožňuje ukázať ako sa konštruuje a relativizuje zobrazenie ženy v médiách a v reklame.

Iveta Škripková zvyčajne využíva pomerne jednoduché východiskové situácie, ktoré postupne rozohráva a zložito navrstvuje. Pôvod situácie máva korene v minulosti a niekedy býva spojený s tajomstvom. Súčasťou autorskej stratégie dramatickej je postupné odhaľovanie minulosti a jej tajomstiev. S obľubou využíva postupy analytickej drámy. Prostredníctvom odkrývania predhistórie odkrýva podstatu a súvislosti problémov, ktoré riešia hlavné postavy. Situácie a dialógy, ktoré rozohráva, jej umožňujú ísť dôsledne cestou gynokritickej analýzy, t.j. uplatniť a zdôrazniť ženské videnie a cítenie sveta.

Divadelné hry Ivety Škripkovej, aj tie, ktoré neboli inscenované v BDNR, nesú na sebe pečať materskej scény. Je im vlastná komornosť témy i priestoru a zároveň obraznosť, vychádzajúca zo skúseností divadelníčky, ktorá dobre pozná možnosti bábkového divadla, princípy pohybu a premeny divadelného znaku či tvorby javiskovej metafory a počíta s nimi už v textovej rovine.

Samostatnou témou Škripkovej tvorby je záujem o otázky jazyka, o skúmanie mužskej a ženskej reči. Vo viacerých hrách sa pokúša vytvárať svojráznu ženskú reč, tým nadväzuje na hľadanie a oživovanie tzv. strateného materského jazyka. Ekviva-

⁴⁹ HORVÁTHOVÁ, Iveta. *Fetišistky*. Citované podľa textovej verzie hry publikovanej v Bulletin činohry SND k inscenácii *Fetišistky*. Premiéra 12. 1. 2008. s. 68.



Ludmila Baladická: *(Za)páračky*. Štúdio TWIGA Bábkového divadla na Rázcestí, Banská Bystrica. Réžia Iveta Škripková. Výprava Zuzana Malcová a. h. Alena Sušilová. Snímka Denisa Kolesárová. Archív BDNR.

lent ženského jazyka sa pokúša preniesť do celkového komponovania dramatického textu a vytvárania symbolických významov a metaforických presahov. Kompozičná štruktúra jej hier býva pomerne zložitá. Máva mozaikovitú podobu, v ktorej sa stretá a strieda svet reálny s metafyzickým a snovo surreálnym. Komplikovanosť výstavby textu niekedy komplikuje jeho vnímanie a zrozumiteľnosť. Treba však mať na pamäti, že dramatická tvorba Ivety Škripkovej má do značnej miery experimentálny charakter. Jej koncept rodovo citlivej „gynodrámy“ významne rozširuje tematický a filozofický záber slovenskej drámy o nové estetické nástroje na vyjadrenie ženskej skúsenosti v dramatickom umení. Škripkovej tvorba po roku 2000 je jednoznačne artikulovaná ako feministická. Pre slovenskú teatrologiu a divadelnú kritiku z toho vyplýva naliehavá úloha osvojiť si feministický diskurz a využívať ho ako jeden z nástrojov analýzy divadla a drámy. V opačnom prípade sa dostane do podozrenia z toho, že ešte stále neprekonal nekorektné hierarchické ponímanie vzťahu medzi rodmi.

Od uvedenia hry *Neplač, Anna* uplynulo desať divadelných sezón, naplnených písaním nových rodovo-citlivých dramatických textov. Dnes do určitej miery môžeme rekapitulovať prvé desaťročie tvorby feministickej dramatičky Ivety Škripkovej/Horváthovej. Jej autorský rukopis prešiel vývojom od zložitých mozaikovitých textových štruktúr s metafyzickými presahmi a výraznou prevahou ženských postáv k hrám s ucelenejšou a prehľadnejšou kompozíciou. V *Rodinnom blues* (2010) sú štyri dramatické postavy: dve ženské a dve mužské a takmer symetrická kompozícia. V centre pozornosti sa ocitá rokmi a každodennosťou znavená rodina s dospievajúci-

mi deťmi - synom a dcérou. Všetci dostávajú k dispozícii vlastný dramatický priestor pre vlastné blues a vyjadrenie vlastného pohľadu. Záverečné blues patrí rodine, ktorá si napriek všetkým vnútorným kataklizmám dáva novú šancu, lebo vníma svoju príbuznosť a citovú previazanosť.

V poslednom období dramatička obohatila svoje autorské skúsenosti o postupy dokumentárneho divadla v hre *Napísané do tmy. (Ne)známy osud Slovenky Hany Gregorovej*. Prostredníctvom textu *Variácie lásky* a už spomenutej hry o spisovateľke Gregorovej sa prihlásila k slovenskej ženskej literárnej tradícii a jej ženskej interpretácii, k tvorbe Hany Gregorovej, Eleny Maróthy Šoltésovej a Boženy Slančíkovej Timravy.

Dramatická tvorba Ivety Škripkovej/Horváthovej zaznamenáva vzburu súčasných žien voči pretrvávajúcej rodovej asymetrii. V jej hrách je prítomný humor, ale aj istá edukatívna rovina. Slúžia ako škola poznania rodových stereotypov a seba-uvedomenia žien. Spoluvytvárajú slovenskú ženskú kultúru a vyzývajú k rozvoju ženskej kreativity.

Samotná autorka sa v bežnom živote naďalej vyrovnáva s množinou rolí, ktoré sa snaží zvládnuť. Riaditeľka, režisérka a dramatička na margo svojej „multiplicitnosti“ hovorí: „Všetky moje roly majú svoje plusy a mínusy. V každej z nich som sa dozvedela/dozvedám veľa o sebe a ľuďoch. Z tých troch rolí, môžem povedať, že som programovo nechcela byť riaditeľkou, ani som nemala zámer stať sa režisérkou. Rozhodli o tom rôzne životné peripetie. V pozícii riaditeľky som sa naučila veľa užitočných vecí, napr. o sile byrokracie, o zneužívaní moci nadriadených úradov, o našej bezmocnosti voči politickým rozhodnutiam, ako škodia a mútia vody netaľentovaní ľudia... že práca s ľuďmi je výborná, a súčasne príšerná. Režisérkou som sa stala postupne, lebo nikoho/tvorcov/mužov nezaujímali problémy, ktoré sa ma dotýkali (rodové korene správania mužov a žien, vyfabrikované obrazy mužov a žien v umení, androcentrizmus, domáce násilie a pod.). Štúdio TWIGA je mojím ostrovom slobody, spolu s herečkami sme sa odvážili robiť inscenácie o ženách z gynokritického pohľadu. Pokúšame sa o iné pohľady na svet žien a mužov, o autorské ženské herectvo. A mne to pripadá dôležité a úžasné, ak sa pocitovo a profesionálne stretnem v týchto témach s tímom žien/ľudí, od ktorých som závislá. Inak je to peklo. Takže z toho mi vychádza, že najslobodnejšie sa cítim, keď píšem. Tam som závislá len sama od seba.“⁵⁰

FEMINIST PLAYWRIGHT IVETA ŠKRIPKOVÁ

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Iveta Škripková is known primarily as a director of the At the Crossroads Puppet Theatre in Banská Bystrica, as a director and founder of the first Slovak feminist theatre Studio TWIGA (Theatre - Women - Improvisation - Gender - Action), and the director of the International Theatre Festival Puppetry Bystrica. The study focuses on the work of Iveta Škripková - playwright, which is numerous but underestimated

⁵⁰ OVEČKA, Jozef. *Iveta Škripková – prvá dáma Bábkového divadla na Rázcestí*. In artblog. sk, 15.február 2011. [<http://artblog.sk/2011-02-15/iveta-skripkova-prva-dama-babkoveho-divadla-na-razcesti/>, marec 2012]

and little known. Her concept of gender-sensitive „gynodrama“ significantly extends the thematic and philosophical scope of contemporary Slovak drama, adding new aesthetic instruments to express the women’s experience in the field of drama. Her plays of experimental nature are linked to the work of Jane Juráňová and intentionally follow a line of feminist drama in Slovakia. Slovak theatre and theatre criticism face an urgent task to adopt a feminist discourse and use it as an instrument for analysis of theatre and drama.

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

DIMITRIJ... ĎALŠÍ

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Dimitriovská problematika zaujíma v svetovej dramatickej spisbe také miesto, ako sa ušlo máloktorému panovníkovi.

Kým *Boris Godunov* sa odohráva v rokoch 1598-1605, dimitriovská téma počas jeho panovania kľíči a rezonuje potom – v čase „smuty“¹. Veď hoci Dimitrij II. (Grigorij Otrepiev)² zomiera už v roku 1606, z bezmenných radov sa vynárajú noví, čoraz horší pretendenti... aj keď na trón nikdy nedosiahnu.

A tak Dimitrij zostáva jediným samozvancom, ktorý si zasluhuje pozornosť dramatikov. V čase po jeho zabití a pred nástupom Romanovcov sa prvý samozvanec stáva mýtom – zjavil sa ako rozprávkový deus ex machina, veľkodušný a odhodlaný ukončiť vlekly problém schizmy medzi východnými a západnými kresťanmi. Ibaže zmizol z dejinnej scény tak rýchlo ako sa na nej zjavil.

Po Dimitrijovom odstránení prišli naozaj zlé časy (aké museli byť, ak uvažíme, že dostali prívlastok temné, hoci nasledovali len pár desaťročí po krutovláde Ivana Hrozného!) – a tak sa otázka, čo by sa stalo, keby samozvanca neboli zosadili, vynárala u jeho súčasníkov čoraz naliehavejšie. Nostalgia za Dimitrijom, neochota uveriť v jeho smrť vytvárala podhubie pre drsných chlapíkov, prisvojujúcich si meno v detstve zabitého cároviča, a teraz už aj zabitého prvého samozvanca.

Napokon, Dimitrij nebol o nič väčším samozvancom ako Boris Godunov a nebol ani o nič viac cudzincom ako poľský kráľovič Vladislav, ktorého sa bojár i o pár rokov po Dimitriovom odstránení snažili získať pre ruský trón napriek ozbrojeným konfliktom, aké mali s jeho otcom kráľom Sigismundom. Vladislavovi dokonca vopred skladali prísahu, ibaže otec ho nepustil do Moskvy, kde sa prednedávnom Poliaci „s víťaznou hrdosťou nadchýnali nimi zinscenovaným divadlom – vzbúreným planúcim morom, ktoré sa rozlievalo okolo nich a sľubovalo im bezpečnosť, ako si mysleli, nestarajúc sa o budúce stáročné následky takého skutku a podceňujúc pomstu Rusov!“³

Keďže Rurikovci boli pôvodne Variagovia, ešte aj v roku 1612, šesť rokov po smrti prvého samozvanca panovalo presvedčenie, že ideálny cár by mal byť cudzinec s dynastickým pôvodom.⁴ Okrem stredovekej viery v narodených pod šťastnou hviezdou,

¹ „*Smutnoje vremja*“ sa u nás nesprávne prekladá ako smutné časy, ide skôr o etymológiu odvoditeľnú od slova mútny, neusadený – správnejší preklad by bol časy nepokojov alebo temné časy.

smúta – zmätky, nepokoje, *smútno* – nejasne, matne, temne, hmlisto, *smutit' sa* – zmiasť sa

² Karamzin ho na odlišenie od ďalších samozvancov nazýva Rastriga (mních, ktorý sa vzdal kutne, mníšskeho stavu). Toto označenie v sebe nesie určitú apriórnosť, preto ho nepreberáme.

³ KARAMZIN, Nikolaj Michajlovič. *Isstorija gosudarstva Rossijskogo*. Nizverženije Vasilija i meždunarčivje. Gody 1610-11. Tom 12. Glava IV, s. 56. (elektronicky na www.Lib.ru/Klassika – iz/lib.ru/k/karamzin_n_m/text_1050.shtml)

⁴ „lučšij car dolžen byť inozemec deržavnogo plemeni...“ či analogicky „sud'ba Rossii ne terpit vence- nosca otečestvennogo“ In. Ref. 3. Tom 12. Glava 5, s. 60.

tu bol aj dejinný fakt, že samovládovia mali tendenciu riediť rady elít, likvidovať potenciálnych konkurentov, čo nerobil len Ivan Hrozný, ale aj slabý Vasilij Šujský, ktorý síce sedel na nepevnom tróne „stojacom v poľskej krvi“, ale napriek tomu mal účasť na smrti hrdinu Michaila Skopina.⁵ Karamzin rezumuje takéto straty a následnú bezútešnosť situácie príslovím: „Dovoľno bylo sil, ne dostavalo toľko človeka.“ Síl bolo dosť, ale konkrétny človek chýbal.

Chýbal vo chvíli, keď zvrhli cára Vasilija Šujského, a s ním i patriarchu Hermogena, ktorého dosadil. Patriarchom sa opäť stal Ignác, pôvodom cyperský Grék, introvizovaný už za Dimitrija po Godunovovom Jóbovi. V týchto personálnych zmenách jasne vidíme črtať sa dve tendencie: otázka je len ako ich pomenujeme... Od tohto pomenovania závisí, či budeme dejiny (a tým aj historickú dramatikú) čítať inteligentne, s pochopením ich vnútornej logiky.

V súvislosti s podmienkou ruských poslov, aby budúci cár, kráľovič Vladislav prijal ich vieru, Karamzin cituje poľského historika: „Títo ľudia sa pramálo starali o práva štátu, argumentovali jedine cirkvou, kláštormi, obradmi, a len tieto si cenili ako hlavný predmet, nevyhnutný pre ich duševný pokoj a šťastie.“⁶ Pre Rusov bola podstatná viera ich cára.

„Poliaci píšu: Vzdoroval nám len osemdesiatročný patriarcha (Hermogenes) v obavách z panovníka inoverca, ale aj jeho už chladné zhrubnuté srdce obmäkčila prívetivosť a milé zaobchádzanie Hetmana (Žolkevského), ktorý v častých rozhovoroch s ním vždy chválil grécku vieru, takže aj patriarcha sa mu napokon stal úprimným priateľom.“⁷

Ako vysvetliť pozitívne prijatie poľského Hetmana Rusmi vrátane patriarchu, a to patriarchu národne orientovaného? V niečom sa to podobá prijatiu samozvanca Dimitrija... Alebo ako vysvetliť, že talentovaný mních Grigorij Otrepiev z Čudovho kláštora, čiže samého srdca Kremľa, patriarchovi pod nosom, je v zhode s poľským klérom a rovnako dobre ho prijímajú i po vstupe do Moskvy?

Nuž zrejme len tým, že nie sú predstaviteľmi latinizácie (a eventuálne ešte aj vyznavačmi poľskej kultúrnej nadradenosti), ale obaja – Hetman i Dimitrij – sú nositeľmi uniatskej idey. Ak aj Dimitrij nie je legitímny pre svoj rurikovský pôvod, legitímna je idea, ktorú nesie.⁸ Na rozdiel od väčšiny svetských vládcov je nielen bystrý, ale aj teologicky a historicky erudovaný. Samozvanec sa dobre orientuje v situácii – on oslobodí a prizve späť z pustatín politicky prenasledovaný nepohodlný klérus, medzi ktorým je aj niekoľko nedobrovoľne podstrihnutých mníchov z radov bojarov významných rodov.⁹

⁵ „Moskva znova zdvihla hlavu nad rozsiahlym cárstvom... videla v kniežati Michailovi príčinu tej výraznej zmeny k lepšiemu, a nechránila ani jeho pokoru ani bezpečnosť: kde sa objavil, všade ho oslavovali a vítali výkrikmi živej lásky, skutočnej, spravodlivej, no nebezpečnej: lebo závisť už neskovaná strachom, chystala otravu... a rozdráždená nadšením národa kypela jedom, nevidiac v slepej zlobe, že aj sama bude jeho obeťou.“ In. Ref. 3. Tom 12. Glava III, s. 40.

⁶ Ref. 3. Tom 12. Glava III, s. 38.

⁷ Ref. 3. Tom 12. Glava IV, s. 48.

⁸ „Vari mohol Rím oddávna hlásajúci nevyhnutnosť spoločného vystúpenia kresťanských štátov Európy proti Otomanskej ríši neodobriť Lžidimitriove plány? Jednako, pápež mal príčinu nespoliehať sa na Samozvanca horlivosť k Latínskej cirkvi, vidiac ako sa v listoch vyhýba každému jasnému slovu o Zákone. Zdá sa, že Samozvanec ochladol v úsilí urobiť z Rusov pápežencov... a ak by aj panoval dlhšie, sotva by k tomu pristúpil.“ Ref. 3. Tom 11. Glava IV, s. 43.

⁹ „Mníchovi Filaretovi, niekdajšiemu prvému veľmožovi cárskeho dvora dáva hodnosť Rostovského

Dimitrija nezahubila lož, ale neopatrnosť, s akou veľkoryso omilostil intrigujúceho Šujského, vetroplachosť a drzé rozťahovanie sa jeho poľského sprievodu, dovŕšené tým, že kráľovský posol si údajne trúfol verejne nazvať cára Dimitrija výtvorom Sigismundovým – teda, stali sa veci, ktorým sa dalo vyhnúť... Len opísanými zásahmi do cirkevného diania, tolerantnosťou nového cára voči bohoslužbám cudzincov, a nárastom počtu Poliakov latinizujúcej orientácie v Moskve možno vysvetliť ďalší Karamzinov výrok: „Ale najhorším nepriateľom Lžidimitrija sa stalo duchovenstvo.“¹⁰ Ak sa stalo nepriateľom, znamená to, že nie vždy ním bolo. Navyše, vzhľadom na zmienené milosti a nápravy krívd, je logické, že nepriateľom sa mu stala len časť duchovenstva.¹¹ A čo tí ostatní (nielen spomedzi kléru, lež aj z radov laikov)?

Čím Dimitrij pohýnal ľudské mysle, že o ňom uvažovali, aj keď už nežil? Aký fenomén, akú túžbu ľudských srdc predstavoval? Prečo boli ochotní za neho bojovať a zomierať? Výpovedné je zvolanie, akým vítali nového samozvanca, chystajúceho sa zaujať miesto uprázdnené násilnou smrťou svojho predchodcu: „Chvalabohu! Našiel sa poklad našich duší!“¹²

Hoci svetovú históriu nemožno limitovať na cirkevné dejiny, v dejinách sú obdobia, kedy sa cirkevné dejiny dostávajú do popredia, ba dokonca určujú charakter historickej narácie. Také je aj obdobie od zavrnutia Florentskej únie Vasilijom Temným po úsilie získať za cára poľského kráľoviča Vladislava a ukončiť tak obdobie temných čias. Dejinnému úseku, ktorý trval 150 rokov sa Karamzin venuje medzi 5. a posledným 12. zväzkom svojej dnes už klasickej historickej práce.

Čo vie o dejinách prvý samozvanec Dimitrij? Pozná problematiku spracúvanú Karamzinom až po 11. zväzok, ktorý sa končí jeho smrťou. Podľa Karamzina ho to najviac ho zaujíma od 10. zväzku – teda od vraždy maloletého cároviča v roku 1591. Ale to by bol úzky záber. Otrepiev pochádza z nám geo-politicky blízkeho územia z najzápadnejšej časti cárstva – Halíča, kde sa v jeho čase ešte stále pretriasajú udalosti opísané v 5. zväzku – recepcia Florentskej únie v Moskve. My však potrebujeme vidieť problematiku únie v širšom kontexte ako je Karamzinov. Urobme si preto krátky exkurz do tohto obdobia:

6. júla 1439 sa vo Florencii obnoví jednota Východnej a Západnej cirkvi – udalosť dostáva meno Florentská únia. Florentská únia potvrdzuje platnosť oboch obradov a oboch znení Kréda. Jej záverom je, že byzantínci i latínci hlásajú pravé kresťanské učenie.

Po vyhlásení únie sa delegáti koncilu vracajú do miest, ktoré zastupovali na Florentskom koncile, a vyhlasujú úniu z dôležitých centier cirkevného života. Trvá nejaký čas, kým sa únia rozšíri.

metropolitu. A tak tento bohobojný muž napokon získava útechu vídať tých, po kom mu túžilo srdce: bývalú manželku a syna. Od tých čias mníška Marfa a mladý Michail, ktorého jej zverili do výchovy, žili vo Filaretovej eparchii v Ipatievskom kláštore pri Kostrome.“ Ref. 3. Tom 11. Glava IV, s. 39. Michail, ktorý sa spomína v citovanom texte, je budúci zakladateľ dynastie Romanovovcov. Ich (romanovovská) dejinná narácia by teda mohla pripustiť, že samozvanec bol nástrojom prozreteľnosti alebo dejinného vývoja. Hoci Karamzin inokedy udivuje oblúkmi ďalekosiahlych súvislostí, akými dopĺňa chronologické plynutie svojho textu, tieto dva fakty uvádza pravdivo, ale nespojito.

¹⁰ Ref. 3. Tom 11. Glava IV, s. 45.

¹¹ „Hovorila, že chváliac sa priazňou nebies k nemu, písal vtedy (ešte pred príchodom do Moskvy) patriarchovi i samému cárovi: vinil Jóba zo zneužitia cirkevnej moci v prospech uchvatiteľa trónu, a Borisa s mierinosťou presvedčal opustiť trón, uchýliť sa v kláštore a žiť pre spásu duše, sľubujúc mu svoju cársku milosť.“ Ref. 3. Tom 11. Glava II, s. 32.

¹² Ref. 3. Tom 12. Glava II, s. 13.

1. októbra 1440 prichádza Izidor Solúnsky, metropolita Kyjeva a všetkých ruských zemí a delegát florentského koncilu za ruské zeme a Litvu, do Kyjeva. Dekrét Florentskej únie slávnostne prečíta v Sofijskom chráme. Únia je prijatá za hlaholu zvonov po celej krajine.

Izidor nezostáva v Kyjeve, ale cestuje ďalej na východ. Na Kvetnú nedeľu 1441 prečíta Izidor dekrét únie v Uspenskom chráme Moskovského Kremľa. Bezprostredne po prečítaní niet námietok, no o niekoľko dní je Florentská únia odmietnutá a zavrhnutý je aj jej nositeľ – metropolita Izidor. Počas 8 rokov zostáva stolec prázdny. Potom veľkoknieža Vasilij II. Temný ustanoví za metropolitu Jonáša (1448).

Hoci správa o únii prišla do Byzancie oveľa skôr než do Moskvy, panujú tam rozbroje a tak úniu slávnostne vyhlásili v Konštantinopoli až 12. decembra 1452. Lenže zakrátko nato, už 7. apríla 1453 padá mesto do rúk Turkom. To je rana pre úniu v gréckom prostredí, keďže kresťania sa dostávajú do područia moslimov. Turci majú z únie strach, lebo – hoci ich moc v tom čase rastie – jednota by z kresťanov urobila silnejšieho súpera na dejinnom poli.

V únii však zostáva veľká časť územia Slovanov. Prečo? Únia znamená akceptovanie kultúrnej (obradovej a jazykovej) plurality a zároveň spoločenstvo s rímskym biskupom. Dnes by sme to nazvali ekumenickým prístupom. U Západných Slovanov teda Florentská únia nebola absolútnou novotou, opierala sa o cyrilo-metodskú tradíciu: veď solúnski bratia prišli z Byzancie, ale svoje učenie obhájili v Ríme, a následne ho pred franskými útokmi zaštitili podporou pápeža.

Podobne ako grécke ostrovy a benátske dŕžavy, mala v 15. storočí aj časť územia Slovanov znaky diaspory. V takýchto okolnostiach ľudia prijali úniu pre jej konkrétne dôsledky: napríklad preto, aby príslušnosť ku konkrétnej obradovej tradícii nebola prekážkou sobáša s kresťanom praktizujúcim iný obrad. Dôležitým momentom tu bol, pravdaže, aj zrozumiteľný cirkevno-slovanský jazyk bohoslužieb. Únia teda predstavovala mierumilovný most medzi východom a západom. Jej odporcovia sa z oboch strán usilovali pohltnúť ju, alebo izolovať – obzorne povedané, zmeniť most na ostrov.

Vidíme to už o pár rokov po jej vyhlásení: keď v bitke pri Varne (1444) padne Ladislav Jagelovský, kráľ Uhorska a Poľska, na poľsko-litovský trón nastúpi 13-ročný Kazimír IV., ktorý v roku 1451 súhlasí s tým, aby Kyjev podliehal Moskovskému metropolitovi Jonášovi (1448-61). Vo veci cirkevného usporiadania mladý panovník zjavne prekračuje svoje kompetencie, lenže Moskva prijíma jeho iniciatívu. Kazimír chce, aby uniaty zmizli z jeho ríše, odníma im ich práva, ktoré garantoval jeho predchodca Ladislav, poslušný záverom Florentského koncilu a metropolitovi Izidorovi, a núti ich prijať latinský obrad. To on im dovolí stavať len drevené kostoly – Florentskú úniu považuje za prechodný jav a verí, že bez trvácných kamených stavieb zakrátko zmizne!¹³

V skutočnosti však Kyjevský prestol, na ktorý konštantinopolský patriarcha menuje Izidorovho žiaka Gregora II. Bolgarina (1458-73), zostáva v cirkevnej únii ešte veľa rokov. Potvrde-

¹³ Treba mať na pamäti, že v pätnástom storočí leží medzi Ruskom a Poľskom obrovská Litva, kde sa drží pohanstvo. Výpovedným detailom je, že Kazimír bol prvým poľsko-litovským panovníkom, ktorého pokrstili už ako dieťa, kým jeho jagelovskí predchodcovia sa nechávali pokrstiť až pred smrťou. Litva je v tom čase misijným územím. Napokon, práve preto prichádza do týchto končín teutónsky rád a pôsobia tam aj ruskí misionári. Ako slabne mongolská moc, narastajú ozbrojené strety Litovcov s Rusmi, ktorých územia Litva zabrala počas tatárskych vpádov.

V čase, keď sa latinsko-grécky teologický spor, ktorý sa mal urovnať Florentskou úniou, preniesol na severovýchod, si teda Litvu netreba predstavovať ako katolícku a už vôbec nie kultúrne nadradenú Rusku. Naopak, vzhľadom na stupeň kristianizácie mohlo v tomto období určitú nadradenosť pociťovať Rusko. Obe dŕžavy však boli nepripravené zaujímať postoj k zložitým teologickým otázkam. Lenže moc ich urobila pyšnými a neochotnými si to priznať, a tak sa na oboch stranách podkupovali rozptýlené tatárske družiny, aby plienili v územiach toho druhého!

nie Kyjeva ako metropolie (1457) je len reakciou Konštantinopolu na moskovskú autokefáliu z r. 1448. Pri moskovskej žiadosti o potvrdenie Jonáša si Konštantinopol uvedomuje prítomnosť uniatských kresťanov nielen v Poľskom a Uhorskom kráľovstve, ale aj v západnej časti ruských zemí. Preto voči Moskve, menujúcej Jonáša bez jeho súhlasu, Konštantinopol uplatní zmierlivý postoj a príležitosť využíva na to, aby dal uniatom nezávislú metropoliu.

Nový titul kyjevského biskupa znie: metropolita Kyjeva, Galície a celej Rusi, kým moskovský biskup používa titul: metropolita Moskvy a celej Rusi. V používaní titulov sa metropolití vyhýbajú priamej konfrontácii, aká by nastala menovaním totožných sídelných miest, ale oba tituly obsahujú aj výraz „celej Rusi“, resp. „všetkých ruských zemí“. Táto duplicita v tituloch situáciu komplikuje – znamená, že rozdelenie teritória na dve časti nepovažuje ani jedna strana za definitívne.

Toto všetko Dimitrij vie. Vie, že v Rusku svetská moc v čase panovania Vasilija Temného odmietnutím záverov Florentského koncilu vytvorila umelý vieroučný problém, spolarizovala dávne napätie medzi Rímom a Byzanciou a následne si do veľkej miery podriadila cirkevnú hierarchiu. V situácii cirkevnej podriadenosti svetскеj moci tak vznikol predpoklad, že riešenie môže priniesť jedine panovník, ktorý by revidoval vzťah Ruska k Florentskej únii...

Ak sa tak malo stať, bol najvyšší čas, aby sa taký cár zjavil, lebo moskovský centralizmus¹⁴ a tlak na Kyjev rástol¹⁵. Za vlády Borisa Godunova (oficiálne počas panovania cára Fiodora Ivanoviča) vznikol moskovský patriarchát (1589)¹⁶, čím sa Moskva aj de jure osamostatnila od Konštantinopolu. Reakciou na to boli lokálne únie¹⁷, teda pokusy o iné riešenie problému – ich nówum bol prechod uniatov¹⁸ spod konštantinopolskej správy pod rímsku.¹⁹ Tento pohyb, o akom Florentský koncil nikdy neuvažoval, naozaj znamenal preskupenie síl, a prirodzene aj nie vždy šťastné zosilňovanie vplyvu latinského centra na byzantsko-slovanský svet.²⁰

¹⁴ Dôležitým dátumom v tomto procese je rok 1510, kedy pskovský Filotej v liste Vasilijovi III. napísal: „Dva Rímy padli, tretí (Moskva) stojí a štvrtého nebude.“ Ešte závažnejší fakt prináša rok 1547, kedy Ivan IV. Hrozný (1533-84) začal používať titul cár.

¹⁵ Nie je náhodou, že druhý samozvanec pochádzal z Ukrajiny, ani že ukrajinskí veľmoži i bojarské deti mu boli až do konca verní.

¹⁶ Konštantinopol si uvedomoval celú šírku problému a ako jeho posledný pokus udržať pomer síl stanovený Florentskou úniou možno vnímať to, že „Patriarcha Jeremiáš sa na spiatocnej ceste z Moskvy (v roku 1589) zastavil v Kyjeve, kde vysvätil za metropolitu Michaila Rogožu.“ In. Ref. 3. Tom 10. Glava IV, s. 50.

¹⁷ Prvá z lokálnych unii bola Brest-Litovská z roku 1595. Nasledovala Užhorodská únia z roku 1646. Napokon, všetky lokálne únie boli snahou potvrdiť uniatské tendencie pretrvávajúce na tomto teritórii. Svoj podiel na tomto procese mala aj klíma strachu z Moskvy a z bezhraničnej cárskej moci. Európske národy si ešte živo pamätali chýry o krutovláde Ivana Hrozného, ktorý dal usmrtiť moskovského metropolitu sv. Filipa II. (1566-68) len preto, že verejne kritizoval jeho spôsoby.

¹⁸ Hoci únia mala sympatizantov aj v Rusku, uniatstvo ako široké, o ľud opreté hnutie od roku 1440 zachytávalo predovšetkým územia dnešnej Litvy, Bieloruska, Ukrajiny a Moldovalaska. Na našom území zapustilo korene predovšetkým v uhorskej Ruténii (poľskej Lemkovíne).

¹⁹ V Breste (1595) spolu s biskupmi, medzi ktorými bol aj Michail Rogoža, zasadali posli pápeža i konštantinopolského patriarchu. Nejednota sa tam mohla vyskytovať len čo do podriadenosti Rímu alebo Konštantinopolu. Všimnime si, že možnosť podriaďiť sa Moskve vôbec neprichádzala do úvahy. V tejto súvislosti je dôležité, že jurisdikcia Konštantinopolu nevyučovala sympatiu k uniatstvu, nakoľko podľa Florentskej unie všetci kresťania byzantského obradu patrili pod Konštantinopol.

²⁰ V tomto svetle treba vnímať Karamzinov výrok: „V Litve nútili kresťanov východnej cirkvi stať sa pápežencami: hovoríme o začiatku únie Sigismundových čias, udalosti so závažnými politickými následkami, aké si sami jej aktéri nemohli želať ani predvídať.“ Ref. 3. Tom 10. Glava IV, s. 50.

Karamzin hovorí z perspektívy svojej dejinnej narácie, avšak správne pripomína vzdialenie sa praxe

V dôsledku nového trendu – v Uhorsku začatého až Užhorodskou úniou (1646) – ustupuje Dimitriovská idea do minulosti. Moskva, ktorá kritizovala Konštantinopol za zradu pravoslávia už v čase, keď sa ešte nachádzala v závislosti od neho, sotva mohla prijať za hlavu Rím²¹, považovaný za heretický už gréckymi odporcami Florentskej únie.

Avšak o pol storočia neskoršie datovanie Užhorodskej únie (od Brest-Litovskej) svedčí o tom, že kresťania byzantského obradu na Ukrajine a v Uhorsku sa najdlhšie držali Florentskej únie, a teda najdlhšie živili nádej na jej ďalšie mierové šírenie východným smerom. V tejto odlišnosti tkvie aj hlavná historická odlišnosť poľsko-ruských a uhorsko-ruských vzťahov.²²

Brest-litovská únia, resp. únia Sigismundových čias vyjadruje vtedajšiu poľskú orientáciu. Haličan alebo Rusín²³ Dimitrij s Poliakmi rezonuje na princípe uniatstva, avšak jeho smelé plány na oslobodenie Byzancie sú ambicióznejšie než ciele obranne koncipovanej lokálnej únie. V povahe Florentskej únie je univerzálnejší záber, podobne ako v povahe Dimitriovskej idey. Čitateľnosť Dimitriovej pozície však sťažuje jeho krátke panovanie a predčasná smrť. No práve nere realizovaný potenciál historickej postavy ju robí atraktívnou a láka dramatikov, aby ju vzkriesili. Preto Dimitrij následne zarezonuje v dramatickej spisbe.²⁴ Stáva sa tak v období, ktoré si nanovo potrebuje otvoriť otázku svojej národnej a ľudskej identity. Čo by bolo keby...

A tak prichádzajú ďalší samozvanci, aj keď už len na scénu dejín divadla. Friedrich Schiller píše drámu *Demetrius* (1805) a Hebbel drámu *Dimitrij* (1863).²⁵

od postulátov Brest-Litovskej únie – nerovnosť uniatského kléru s latinským. Jeho kritika vyúsťuje do komentáru: „A tak sme za šťastného panovania cára Alexeja ľahko získali Kyjev a Malorus.“ Ref. 3. Tom 10. Glava IV, s. 51.

²¹ Čo znamenala maximálna otvorenosť k západnému kresťanstvu, nájdeme medzi podmienkami, za akých by cár Fiodor Ivanovič bol prijal poľskú kráľovskú korunu: „Zaväzuje sa ctíť pápeža a neprekázať jeho právomoci nad poľským duchovenstvom, ale zároveň nedopustiť, aby sa miešal do záležitostí Gréckej cirkvi.“ In: Ref. 3. Tom 10. Glava II, s. 17.

²² Dobré slovensko-ruské vzťahy obdobia národného uvedomenia podľa mňa nadväzujú okrem iného aj na tradíciu dobrých rusko-uhorských vzťahov.

²³ V Klimovej dráme sa vyskytuje táto možnosť – síce len raz a aj to vo forme otázky, či intuície (ste rusín), z čoho nemožno robiť príliš ďalekosiahle závery. Isté však je, že nielen u Klíma, lež vo všetkých dramatických spracovaniach dimitriovskej témy Poliaci Dimitrija vnímajú ako trochu iného než sú sami, a pýtajú sa, aký duchovný svet, akú víziu predstavuje.

²⁴ „Akoby sa potvrdil Mníškov príhovor k cárovi: „Nie slepému šťastiu, ale Prozreteľnosti sa divíme v tvojom osude!... História a básnictvo ťa preslávia za odvahu a mnohé ďalšie dobré vlastnosti – náhli sa ich ukázať svetu! ...A Dimitrij ho pozorne počúval, neprestajne si utierajúc slzy šatôčkou.“ Ref. 3, Tom 11. Glava IV, s. 47.

²⁵ Prvenstvo medzi dramatikmi má Lope de Vega, ktorý publikuje drámu *El Gran Duque de Moscovia e y Emperador Perseguido* v roku 1617, avšak napísal ju možno už v roku 1606, teda ešte pred smrťou hrdinu, keďže Demetrio v jeho hre nezomiera! V tejto súvislosti je pozoruhodná projekcia myšlienkových prúdov lusitanizmu a sebastianizmu do ruskej témy, ktorá je pre Španielov exotická. Lopeho Boris odmieta veriť chýru o samozvancovi argumentujúc tým, že aj v Španielsku a Portugalsku sa kriesiac meno Dona Sebastiana (ktorému Lope venoval samostatnú hru *La tragedia del rey Don Sebastián de Portugal*), podchvilou objavujú podobní pretendenti:

“Ejemplos os puedo dar,
No sólo que antiguamente
muchos reyes se fingieron
por aquellos que murieron,
pero en esta edad presente;
Porque en Portugal de España

V ruskej literatúre sa látky chopí celá záplava autorov: po Sumarokovom spracovaní (1771) tému definitívne presadí Puškin (1799-1837). *Boris Godunov*, či presnejšie prvá verzia s názvom *Komedija o care Borise i o Griške Otrepieve* (1825)²⁶, vyzve na svet diela už z radov prvých priateľov, ktorým Puškin prečítal ešte neschválenú a až do roku 1831 po viacerých úpravách na vydanie čakajúcu hru.

Spisovateľ a historik, slavianofil a priateľ Šafárika a Palackého Michail Pogodin²⁷ píše diela: *Istorija v licach o care Borise Fjodoroviče Godunove* a *Istorija v licach o Dimitriji Samozvance*, Alexej Chomiakov tvorí drámu *Dimitrij Samozvanec*.

Ešte aj Puškinov špión a plagiátor, neskorší cárrov poradca v poľských záležitostiach Fadej Bulgarin napísal historický román *Dimitrij Samozvanec* (1830). Inak, takýto ľudia sami osebe za nič nestojaci, vždy vytvárajú štruktúry a vzájomne sa podporujú (gróf Uvarov, generál Benckendorff, historik Ustrialov). A tak Ustrialov získava súhlas vydať preklad francúzskej knihy priameho účastníka Dimitriovských búrok Jacquesa Margereta (1607), s úvodom tvrdo kritizujúcim jeho vykreslenie samozvanca v pozitívnom svetle – „kritika bola namierená voči Puškinovej charakterokresbe Dimitrija ešte pred publikovaním jeho drámy Boris Godunov.“²⁸

Medzitým dejiny nestáli: v novembri 1830 vypuklo Varšavské povstanie, a o mesiac nasledovala ruská intervencia – prirodzene, akékoľvek sympatie k Poliakom sa opäť stali neželané. „Cár Mikuláš Romanov Lžidimitrijom pohúdal.“²⁹ Zrejme si nechcel pamätať, že jeho rod by sa na trón nikdy nedostal bez samozvancovo veľkodušného zásahu...³⁰

V novej situácii mal aj historický Dimitrij byť videný ako nástroj zahraničnej politiky a nie ako osloboditeľ vítaný ruským národom. Vo vernosti tejto logike sa z Puškinovho *Borisa Godunova* vypúšťala aj scéna zvaná *Ograda monastyrskaja*³¹, ktorá ukazovala, že Grišku k úteku a samozvanectvu podnecoval starší mních Čudovho kláštora, teda, že aj na strane ruskej cirkvi bola sympatia pre dimitriovskú ideu.

O generáciu neskôr nasledujú trilógie Ostrovskeho (1867) a A. K. Tolstého (1863-69), no predovšetkým Musorgského opera *Boris Godunov* v dvoch autorských (1869, 1872) a viacerých ďalších úpravách – národná opera, ktorá sa najviac ujme a natrvalo presadí problematiku aj na svetových javiskách.

Spracovanie témy v ruskej dramatickej spisbe si zaslúži osobitnú prácu. V tomto výčte sú pre nás z hľadiska časopriestorových súvislostí osobitne zaujímaví náš krajan Jonáš Záborský s cyklom *Lžidimitriády* (1866), Ján Palárik s historickou tragé-

mil intentaron reinar,

que los hizo castigar

Felipe“ In: DE VEGA, Lope. *Obras completas*. BAE, XV, Madrid : 1966. p. 368.

²⁶ *Komedija o care Borise i o Griške Otrepieve*, 1825 – rozobrané vydanie prvej verzie Puškinovej drámy edične pripravil Sergej A. Fomičev z r. 1993, nadviažuc tak na predrevolučný edičný počin P. O. Morozova.

²⁷ Ako autor drámy *Marfa posadnica Novgorodskaja* otvoril Pogodin r. 1830 inú historickú tému, riešiacu problém podriadenia Novgorodskej republiky centrálnej moci Moskovského veľkokniežaťa, do ktorej možno tiež premietnuť zvolený religionistický prístup.

²⁸ DUNNING, Chester. Rethinking the canonical text of Pushkin's Boris Godunov. *The Russian Review*, 60 (October 2001), s. 585.

²⁹ Ref. 28, s. 587

³⁰ Pozri poznámku č. 9.

³¹ V 10-zväzkových Sobraných spisoch A. S. Puškina z roku 1958, s ktorými pracujem, je táto scéna zaradená za drámu – nájdeme ju medzi textami, ktoré z nej boli vypustené. V slovenskom preklade dodnes chýba.

diou *Dimitrij Samozvanec* (1871) a náš súčasník Viktor Klim s drámou *Dimitrii* (2003).

V štúdiu sa však nebudem zaoberať Záborským a Palárikom, ale Klimom a Schillerom, ku ktorého spôsobu rozvíjania témy sa Klim hlási podnázvom svojej drámy.

F. Schiller: *Demetrius*

Schillerov *Demetrius* je fragment. Zvláštny fragment, lebo autor ho neopustil preto, že stratil inšpiráciu alebo ho zaujali iné úlohy, ale preto, že ho od práce na dráme „odtiahla“ smrť. Fakt, že autor zomrel v priebehu písania druhého dejstva spoluvytvára auru tohto diela. Schiller (1759-1805) nebol len dramatik, ale aj profesor histórie, a tak voľba práve tejto dejinnej látky z celého množstva historických tém ukazuje na jej dôležitosť. Znamená to, že zvolená dejinná problematika sa neobmedzuje na parciálne dejiny, ale cez rusko-poľské vzťahy rieši univerzálny problém.

Avšak Schiller ako Nemeč cez historickú látku, a osobitne cez postavy Dimitrija a Marfy, nerieši páľčivý problém národných dejín, ale etickú otázku, ktorú Pašteka pomenúva ako „nátlak osudu žiť v lži“.³²

Na historickej látke autor skúma vzťah idey a formy jej presadzovania, cieľa a prostriedkov na jeho dosiahnutie. Náboženskú pravdu nemožno dosiahnuť politickou, či vojenskou cestou. Podobne jednotu, čiže pravdu kresťanstva nemožno dosiahnuť lžou. Na druhej strane netreba zavrhnúť ideu (zjednotenie kresťanov, či samo kresťanstvo) pre nesprávnu formu jej presadzovania.

Schillerova hra nebola preložená do slovenčiny, preto si ju pripomeňme aspoň v obrysoch. Moju lektúru ovplyvnila snaha zistiť, čo z nej mohlo inšpirovať Klíma, ktorý sa na ňu odvoláva v podnázve, k novému dramatickému dielu.

Prvý výstup Schillerovej hry zaujme tým, že dimitrijovskú tému na snem neprinášajú poľskí páni, ale biskupi. K nim sa pridávajú veľmoži, kráľ, ktorý verí, že Rusko premôže len Rusko (Russland wird nur durch Russland überwunden³³) a *Demetrius*, ktorý je ako stelesnenie citovanej tézy rozhodnutý urobiť z otrokov ľudí a nepanovať nad zotročenými dušami:

Ich will aus Sklaven - - - Menschen machen,
Ich will nicht herrschen über Sklavenseelen.

Marína nabáda svojho snúbenca, aby stál po boku Dimitrija. A je to Marína, komu prisahajú ďalší Poliáci – z týchto momentov by sme mohli predpokladať že Schiller zamýšľal akcentovať postavu Maríny...

Druhé dejstvo nás však prenáša do inej situácie. Odohráva sa v ženskom pravoslávnom kláštore pri Beloozerskom jazere a stretáme sa v ňom s Marfou, matkou zavraždeného cároviča. Táto geniálne sformovaná postava je najväčším prínosom Schillerovho spracovania *Dimitriovskej* témy. Správu, že mŕtvi ožívajú a Dimitrij žije, dostáva Marfa najskôr od rybára a už pri nej sa zmieta medzi vierou a pochybnosťami.

³² PAŠTEKA, Július. *Ideový profil Friedricha Schillera ako dramatika*. In: *Eseje o svetových dramatikoch*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 55.

³³ SCHILLER, Friederich. *Demetrius oder Bluthochzeit zu Moskau*. In: *Schillers Werke in Fünf bänden*. Funfter Band. Bibliothek Deutcher Klassiker. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1967.

Keď ju navštívi patriarcha Jób so zvestou, že cár od nej očakáva, aby v spravodlivom hneve odhalila samozvanca, jej vnútorné reakcie sa ešte komplikujú. Nenávidí Borisa Godunova, veď je to on, kto dal úkladne zavraždiť jej dieťa. A tak ďakuje Bohu za vyslyšanie jej túžby po pomste. Jóbovu otázku, či ju môže nenávisť tak veľmi zaslepovať, Marfa odráža svojou: môže byť cár tak zaslepený, že čaká spásu odo mňa? (...dass er Erretung hofft von mir – von mir!)

Pozrime sa ako Schiller rozvíja tento psychologický pohyb:

„Prichádza čas záchrany, pomsty
a v mojej moci vidím mocných.“
(*Der Tag der Rettung und der Rache kommt,
Ich seh der Mächtigen in meiner Macht.*)

...

„Ak by aj nebol synom môjho srdca
musí byť synom mojej pomsty.“
(*Doch wär er auch nicht meines Herzens Sohn,
Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.*)

...

„Ak ho zapriem, je stratený.“
(*Verleugn ich ihn, so ist er ganz verloren*)

...

„Je to môj syn, nechcem pochybovať“
(*Er ist mein Sohn, ich will nicht daran zweifeln*)

Ako postava vo vývoji je Marfa pozoruhodná, osciluje nielen medzi zármutkom a túžbou, aby jej dieťa žilo, ale hľadá si aj svoju úlohu v dejinnom pohybe. Hľa, k akej argumentácii sa prepracúva: „veď ak si Dimitrij s jeho bábkou získal toľko stúpcov, ako by mu nemala veriť ona – vlastná matka!“ Vo chvíli, keď to vysloví, už verí, že ňou je...

Podobne Dimitrij uveril v svoje právo na trón. Argument dynastického práva, teda to, či je Dimitrij synom Ivana Hrozného, je tu vedľajší. Schiller na oboch postavách ukazuje, že viera je vecou rozhodnutia a odhodlania. Riziko voľby nesprávnej cesty, nesprávne zameranej vôle zostáva živé.

Schiller je explicitný aj v otázke prepojenia cirkevnej a svetskej moci (Jób – Godunov), ktorú iní autori len naznačujú, hoci je v súlade s historickou skutočnosťou. Nemôžem sa však ubrániť dojmu, že Schillerovi sa uľútilo – neodhodlal sa nechať Dimitrija zomrieť v súlade s logikou svojej premisy. Podobne Hebbel o polstoročia nedokončil svojho Dimitrija...

V. Klim: *Demetrii material*³⁴

Keďže ide o – pokiaľ viem – najnovšie (2003), a dosiaľ literárne nezverejnené ani neiscenované spracovanie dimitriovskej témy, považujem za nutné sprístupniť ho podrobnejšie. Je príznačné, že ide o drámu rusky píšuceho autora ukrajinského pôvo-

³⁴ KLIM, Viktor. *Demetrii material: Temné dni*. Nehistorická kronika na tému zo Schillera /Manheim – Kiev, 2003. autorský rkp. Všetky nasledujúce citáty sú z tohto nepublikovaného rukopisu.

du. Klim(enko) študoval réžiu u Anatolija Vasilieva a jeho texty sa vyznačujú netendenčným dejinným pohľadom a kvalitnou javiskovou rečou, ktorá v našom kontexte formálne pripomína Ballekove rozklady replík jednej postavy medzi viac hercov.

V 1. výstupe sa o stručné repliky delí osem poľských šľachticov s kráľom. Vzniknutá mozaika vytvára obraz poľského sejmu.

- „potrebujeme ideu, nie vojnu
- a aká idea nie je vojna (...)
- no vstúpiť do Moskvy pre dobro viery
- veď oni sú tiež kresťania (s. 5-6)
- (...)
- viera je
- boží dar
- nie dedičstvo (s. 8)

Dimitrijovi:

no vaša reč je čistá ste rusín, (...)“

na čo Dimitrij odpovedá:

- „som syn najhroznejšieho nepriateľa,“³⁵ (s. 9)
- „verím
- verím v svoj národ
- verím vo váš národ
- verím že Poľsko
- pomôže môjmu národu
- dýchať slobodne“ (s. 12)“

Tak hovorí Klimov Dimitrij, ktorý tvrdí, že Godunov zabil nie Dimitrija, ale vieru. Je to zvláštna postava. Z detstva si pamätá len oheň. Keď sa ho pýtajú, odkiaľ vzal cársky križ, vždy ho mal.

V nasledujúcom 2. výstupe Marínin otec hovorí jej snúbencovi:

- „videl som slzy
- svoje prelieval (...)
- verí tomu čo hovorí
- ja neverím
- nikto neverí
- iba on
- a viera
- viera je hrozná vec (...)
- keď hovorí
- sám Boh je s ním“ (s. 29)

Do dialógu vstúpi Marína:

- „ja verím ako on
- a kým mu budem vraviť cár
- dokáže všetko“ (s. 32)

³⁵ pod „vragom“ (nepriateľom) myslí Ivana Hrozného v zmysle Puškinovho: „Teň Gróznogo meňjá usynovíla.“

V 3. výstupe rozmýšľa Boris Godunov:

- „on zomrel
zostal živý
ja žijem
mŕtvy“ (s. 35)

„dav nie je človek
ani národ (...)
za to, že som v nich miloval
červa, a nie človeka“ (s. 38)

O Marfe, matke cároviča Dimitrija, Klimov Boris uvažuje pod Schillerovým vplyvom:

- „verila
po celý ten čas vedela
anjel zachránil jej dieťa od herodesa Borisa
samozvanca čo rozhodol
že trón dáva ľud a nie Boh“ (s. 41)

Marfina viera násobí Dimitriovu, zatiaľčo Boris je slabý, neverí si, pri spomienke na Ivana Hrozného vie, že sa mu nikdy nevyrovná. Sníva o očistnom kúpeli a prijíma posla so správami o Dimitriovi, ktorý víťazí bez toho aby tasil meč.³⁶

4. výstup zachytáva rozhovor na bitevnom poli, posiatom mŕtvymi a ranenými, kde blúdi nedotknuteľný Dimitrij a jeho pravá ruka – postava On (Marínin snúbenec):

DIM. „mŕtvi mŕtvi mŕtvi mŕtvi
to sa vám vrátil Ivanov syn
už máte pravého nástupcu
vstúpil na rodnú zem vstal z mŕtvych (...)
som syn Ivana cár
cár
cár
netvor (...)
a cárstvo diabol našeptal

ON. čo je to s vami pane

DIM. rozhnevaný list
boh napísal
telami čo stekajú z krvi (...)
nechaj ma
prijal som diabla za Boha“ (s. 48)

ON. „Boh je s vami pane (...)
zvítazili sme pane

DIM. zvítazili
pozri sa okolo

³⁶ Klimova metafora sa opiera o historické podanie: „Dimitrij šiel s mečom a manifestom... bol vždy vpredu a prehliadal nebezpečenstvo, pohľad mal pokojný, zdalo sa, že v Rusku nehľadá nepriateľov, ale spojencov.“ Ref. 3. Tom 11. Glava II, s. 27.

zvířazili sme
 o čom to
 vôkol nás havrany a mŕtvi
 ON. pozrite všetci sa vzdali
 DIM. toho ktorý sa vzdal viery
 všetci sa vzdali
 svoji
 cudzí
 bežali
 ako pred morom
 ON. bežali keď uzreli tvár
 tvár samej viery (...)
 DIM. poliaci
 čudný ste národ
 neviem či ako znamenie
 a či práve mne
 ako vravíš ty mojej viere
 patrila ten svetlejší stĺp“ (s. 50)
 ON. „veď Kristus tiež meč
 priniesol nie mier“

Marínin snúbenec, postava, ktorá psychologicky popiera samú seba pre niečo, v čom vidí vyšší zámer, uzatvára výstup celkom v duchu tejto podivuhodnej logiky – číta Dimitriovi ľúbostný list od Maríny. List, adresovaný obom mužom, hovorí o sne, ktorý nás vracia do situácie na bojisku.

5. výstup nás prenáša do Kremľa, kde sa Boris zhovára s dcérou. Vytvára dojem stagnácie, kým okolo prebiehajú dramatické udalosti, tu akoby sme sa vrátili do prerušenej scény:

– „ja dcérka moja o tom
 že zomriem
 a Boha niet
 a ja
 tvoj otec som stále kopil slová
 stále rozmýšľal
 zomriem
 a všetko poviem Bohu“ (s. 54)
 „veď vieš neveril som
 neverím
 že je niekto tam
 neviem kde (...)
 každý má v duši
 svojho samozvanca“ (s. 55)
 „(cár) Ivan
 prišiel za mnou
 prečo si
 to dieťa nezabil (...)
 na čo si mrzáka nechal žiť

aby sa v padúcnici vo dne v noci trápil
 a o mne
 všetci spomínali iba zlé (...)
 medzi nami
 to nebol spor
 medzi dobrom a zlom“ (s. 57)

Keď sa skončí Borisovo rituálne umývanie (znak smrti, príprava na pochovanie), vstúpi Igric. V rozhovore s ním sa téma porovnávania Borisa s Ivanom Hrozným rozvíja v inom tóne. Klimov Igric je vlastne variant postavy jurodivého.

V 6. výstupe sa objaví vrah skutočného následníka, vydierač, ktorý je temnou stránkou duše národa. Padne tu dokonca názor, že Boris mal nechať choré dieťa žiť, ale jeho motív je cynický – ľud by sa mrzákovi potešil... Keď samozvanec prebodne vraha, ten končí život so slovami:

- „ďakujem ti synak
 zomierajúc viem
 že v Rusku
 je zas cár“ (s. 82)

Vrahova smrť sa násobí správou, ktorú Dimitrijovi prináša Marínin snúbenec, že Boris si siahol na život.³⁷

7. výstup dáva pocití Schillerovskú inšpiráciu: Patriarcha Jób v ňom presvedča Marfu, matku skutočného Dimitrija, no tentoraz nie v Borisovom mene, aby zaprela samozvanca, ale aby spoločne zinscenovali zázrak nájdania strateného syna.³⁸ Boris je mŕtvy, niet komu sa mstiť a národu treba mier – argumenty patriarchu sú pravdivé, dokonca aj ekumenické, ale to, čo navrhuje, je klamstvo.

Marfina dráma je v tom, že nenávisť k Ivanovi Hroznému prenášala na ich dieťa, netúžila, aby žilo. Bála sa, že zdedí po Ivanovi morbidne sklony a bude prekliatím krajiny. Pocity viny si lieči podporou samozvanca, ale v hĺbke svojej unavenej duše nevie oklamať seba. Táto genetická argumentácia prináša do témy nový motív, v ktorom cítiť naše storočie.

Keď na scénu vojde Dimitrij, Marfa sa poteší, že sa podobá na Ivana a nebude treba luháť, dav to urobí sám. A predsa Dimitriovi pre istotu podá cibuľu, aby si natrel oči.³⁹ Obaja plačú a ľud nadšene pozdravuje cára.

Smrť dieťaťa a tak aj Borisova vina sa javia trochu zahmlene, akoby postavám splývali ich temné túžby so skutkami a už sami nevedia, čo chceli vykonať a čo naozaj vykonali. Celá tragédia vystúpi na povrch, keď Dimitrij navrhne Borisovej dcére sobáš a Xénia mu odvetí:

³⁷ Z Klimovej formulácie, akú Puškin používa v súvislosti s vraždou Borisovho syna, je zrejímavý je len fakt smrti a samozvancova nevinna na nej.

³⁸ Oporu takejto charakterokresby patriarchu možno nájsť u Karamzina: „Keď Jób slaboduchou účasťou v Borisových intrigách zbavený dôvery národa a bez odvahy zomrieť za pravdu a Fiodora, onemel od strachu a dokonca, ako hovoria, spolu s inými duchovnými bil čelom Samozvancovi, vari ponížene dúfal nájsť u neho milosť? No Lžidimitrij neveril jeho nehanebnosti...“ Až keď z neho v chráme ľud sňal bohoslužobné rúcho, Jób povedal: „...Teraz vidím biedu cirkvi, víťazstvo klamstva a herézy.“ Ref. 3. Tom 11. Glava III, s. 36.

³⁹ Aj falošný plač je motív v Puškina, kde pohnutie predstiera ľud, ktorý k nemu nútia.

- „Vnučka najhroznejšieho z cárskeho katov⁴⁰
sa vydáva za syna najhroznejšieho z cárov
aké budú mať deti
nie
prepáčte
nenávidím vás“ (s. 91)

Xénia uverila, že Dimitrij je Ivanov syn, a tak je aj táto situácia výsledkom splneného samozvaného želania presvedčiť ostatných o svojej identite. Je to tragický úspech, vďaka nemu si Dimitrij uvedomuje, že odteraz sa pravdy dočká len od nepriateľov.

Prichádza Marína s rétorikou o jedinom Bohu pre všetkých, a Dimitrij sa jej prizná:

- „som samozvanec
- si
a čo
ktože to nevie
- vedela si to od začiatku
klamala si mi
- nie
myslela som že sa chceš stať cárom
páčilo sa mi čo si vymyslel (...)
túžila som aby moje Poľsko
a aby tvoje Rusko (...)
ustal si
poď ku mne“ (s. 94)

A kým sa Marína s Dimitriom trápia, či sa lož má preniesť na lože, bojari Šujskí intrigujú, plánujú otvoriť hrob a podnieť svätorečenie zabitého dieťaťa-cároviča aby usvedčili samozvanca. Ich argumenty svedčia o tom, že nemajú nijaké riešenie:

- „je príliš dobrý
vzhľad má ako Ivan
a s babou ako je Marína
bojím sa
treba rýchlo
ibaže
čo ak sa mýlime“ (s. 101) – pripustia nakoniec...

Svet troch bojarov Šujských, svet bez akýchkoľvek ideálov nás vracia do súčasného sveta, v nejednom ohľade ešte krutejšieho a nezmyselnejšieho ako svet križiackých výprav, ktorý širšia verejnosť dnes pozná už len z chronických výpadov žurnalizmu. Táto psychologická groteska bojarskej dумы, zastúpenej výlučne klanom Šujských, je napísaná zrkadlovo vo vzťahu k prvému výstupu s pánmi v poľskom sejme. Klim zjavne reviduje karamzinovskú opozíciu⁴¹ demokratických princípov

⁴⁰ Xénia je vnučka Maľutu Skuratova, ktorý bol krutým katom Ivana Hrozného. Boris Godunov Maľutovi nie je pokrvný, je len jeho zať.

⁴¹ „Bolo tu riziko, že kremeľská дума by sa podobala varšavskému sejmu: búrlivému moru vášni, smrteľných pre poriadok a silu štátov.“ Ref. 3. Tom 10. Glava III, s. 41.

sejmu, oslabujúcich poľský štát paralyzujúcou rôznorodosťou postojov a centralizovanej moskovskej moci, kde obetovanie princípu slobody vedie k vnútorne i navonok silnému štátu.

Potom sa na scéne zjavia už len tri ženy – ich odlišná osobná situácia zdôvodňuje nekonzistentné prehovory. Dramatik privádza na scénu ženy, aby ukázal, aké sú perspektívy do budúcnosti.

Najskôr sa stretá Marína, odhodlaná dať Dimitriovi istotu materinskej lásky a ríši zdravé dieťa – vie, že Dimitrij je samozvanec a preto nijaké zlé gény nie sú – s Xéniou, ktorá jej pripomína náklad zdedených krívd, zločinov a dedičnosti. Xénia vie o zločinoch deda z matkinej strany, pred chvíľou sa dozvedela o Borisových a verí, že Dimitrij je degenerát.

Po Xénii prichádza k Maríne „svokra“ Marfa, ako dar jej prináša jed. Prichádza bez zloby, jed sa jednoducho raz môže zísť. Osciluje medzi strašným videním a dobrým želaním:

- „všetkým nám odpusti
naše srdcia
príliš je v nich želania dobra
a od nadmernej strasti v srdci hnev (...)
a boha okrem lásky nemáme
ak prestaneš ľúbiť
dušu malé dieťa
živé zahrabeš do mraveniska (...)
mala som príšerné videnie
krv a sneh. (s. 108)“

Marína vie, že medzi ňou a Marfou niet konkurenčného vzťahu, predtucha staršej ženy potvrdzuje jej vlastný sen: krv a sneh.

Do tohto obrazu ústi Klimova dejinná retrospektíva dimitriovskej témy dvesto rokov po Schillerovi, štyristo rokov po Dimitriovi a – vyše poltisícročia po odvrhnutí nádeje, akú prinášala Florentská únia. Dimitrij, posledný protagonista univerzálnej uniatskej myšlienky⁴² mal v úmysle po získaní cárskeho trónu začať výpravu za oslobodenie Byzancie a Jeruzalema.⁴³

⁴² Posol pápeža Klimenta bol dva razy v Moskve (1595, 1597) a upozorňoval, že v Konštantinopoli sultáni obchodujú s cirkevnými hodnosťami, otomanské vojsko utrpelo porážku v Perzii a Uhorsku, všade v Turecku panujú nepokoje, a tak nastal pravý čas vyslobodiť kresťanské zeme z jarma moslimov. Na výzvu, ktorá padla už za čias Godunova a cára Fiodora, reagoval až Dimitrij: „Samozvanec nepovedal ani slovo o zjednotení Cirkvi, hovoril len o svojom veľkodušnom zámere nežiť v zahálke, ale spolu s Imperátorom išť proti Sultánovi a zotrieť dŕžavu nevercov z tváre zeme.“ Ref. 3. Tom 11. Glava IV, s. 42.

⁴³ Desať rokov po Brest-Litovskej únii boli ešte aj medzi Poliakmi muži, ktorí sa riadili víziou Florentského koncilu. „Olesnický v obsažnej reči, argumentami starého a nového zákona dokazoval povinnosť kresťanských monarchov byť v spojeníctve a vzdorovať neverným. Oplakával pád Konštantinopolu a nešťastie Jeruzalema, chválil veľkodušný zámer cára oslobodiť ich od ťažkého jarma.“ Ref. 3. Tom 11. Glava IV, s. 50. Stadnický ho vyzýval: „konať jednomyseľne, aby sme zvrhli nenávidený polmesiac... a sláva tvoja zažari ako slnko v severných krajoch.“, (s. 48.) Nádej v Dimitrijovi videlo predovšetkým východné kresťanstvo. „Jeruzalemský patriarcha mu v liste ponížene oznamoval, že celá Palestína sa teší zo záchranu Ivanovho syna, vidiac v ňom svojho budúceho osloboditeľa, a že tri lampy vo dne v noci horia nad Kristovým hrobom za cára Dimitrija.“ (s. 39.)

Klim celú problematiku laicizuje a tým robí prístupnejšou súčasníkom. V jeho dráme nielen Dimitrij je (v súlade s historickou skutočnosťou) laikom, no niet v nej nuncia Rangoniho ani poľských jezuitov. Klérus zastupuje len patriarcha Jób, a ten nielenže nie je protihráčom Dimitrija, lež po smrti Godunova sa prikláňa na stranu samozvaného cára. Z vlastností tohto patriarchu Klim akcentuje jeho schopnosť prispôbiť sa svetskej moci.

Klim na historickej téme rieši vždy aktuálne mravné otázky a naozaj uvoľňuje dejinnú naráciu, čo si môže dovoliť aj vďaka tomu, že tá už bola objektivizujúco spracovaná Puškinom. V tom zmysle nadväzuje na Schillera, avšak na rozdiel od neho mravnú dilemu nesústreďí len do jednej, či dvoch postáv, ale v jednoduchých javiskových situáciách s prevahou dialógu medzi štyrmi očami otvára priestor pre introspekciu všetkých. V úvahách prevažuje minulé čas, slová neústia do konania a javiskové situácie sú len akýmsi od textu nezávislým pozadím.

Klimova dráma, súčasná ľahkým voľnoveršovým plynutím, no obsahovo ladená do temných a ťaživých romantických tónov, priznáva subjektívny prístup podnázvom „nehistorická kronika“. Ideovo nestranná, neodpovedá na historické otázky, ale koná už tým, že ich nastoľuje...

DMITRI... THE NEXT ONE

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

In her study, author is opening a question of False Dmitri dramatic representation from the neglected religionist point of view.

She argues against the simplification of the problem to dichotomy Latin – Byzantine (transposed to national terms as Polish – Russian) while such a reduction after the Council of Florence (1439) is almost absurd on the Slavic territory.

Having introduced a subtle distinction between universal (Florentine) and local (Brest-Litovsk) Unions, she proposes to attribute it to historic characters and eventually, depending on particular drama, even to dramatis personae.

Arguing that the tragic conflict might have resulted from the misunderstanding of the Poles engaged in Brest-Litovsk Union (under Roman jurisdiction, 1595) and Dmitri (1605-6) being still a partisan of Florence (all byzantine-rite Christians under the jurisdiction of Constantinople), she rejects the possibility that Dmitri's role had been purely instrumental in hands of foreign politics.

Consequently, she favors Dmitri as bearer of noble truly ecumenical idea, but tragically compromised by the revelation of his false personal identity. Dmitri actually believed in possibility of ending the Time of troubles and opening Russia new horizons by liberating the Constantinople. His assassination witnesses for the limits of the role of an individual in a historical process and gives him new life in drama and on the stage.

Study ends with the closer look on the most recent dramatic interpretation of Dmitri written by the Ukrainian-born rusophone dramatist Klim – example witnessing for the actuality of the topic.

SCHÉMA KONTRA IMAGINATÍVNOSŤ – DVA NOETICKÉ PRINCÍPY NORMALIZAČNÉHO DIVADLA

ANDREJ MAŤAŠÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Autor sa zaoberá vývinom slovenského profesionálneho divadla v období pred a po okupácii vtedajšieho Československa. Upozorňuje na situáciu v dramaturgii, ktorá po období relatívnej slobody a otvorenosti podnetom z iných kultúr pocítila po roku 1970 najzreteľnejšie tlak dogmatikov, žiadajúcich opätovnú izoláciu slovenského umenia od paralelných procesov v Európe a vo svete. Sleduje, ako sa s normalizačnými politickými tlakmi vyrovnávali popredné osobnosti slovenského divadla a akými prostriedkami im čelili mladší divadelníci.

Problematika vývoja divadelnej tvorby v intervale rokov 1970- 1989 sa dnes pričasto zjednodušuje, paušálne sa hovorí o „normalizácii“ a priorizuje sa ideologický hodnotiaci aspekt. Takýmto zjednodušeniam však dve decéniá reálnej a konkrétnymi inscenačnými výsledkami zakončenej tvorby slovenských dramatikov, režisérov, dramaturgov, hercov a scénických výtvarníkov odporujú. Iste, niekoľko konkrétnych titulov možno plným právom označiť za zbabelé ústupky ideologickému diktátu, alebo za priveľmi usilovné plnenie formálnej spoločenskej objednávky, ale – a naznačili to už naše predchádzajúce pohľady na jednotlivé konkrétne situácie slovenského divadla – nie je možné toto tvrdenie generalizovať.

Rovnako by bolo v rozpore s realitou, ak by sme prijali čiernobiely koncept vnímania vývoja pred oficiálnym začiatkom obdobia spoločenskej normalizácie a po ňom (máme tu na mysli časový interval naštartovaný stranickými previerkami od jesene 1969 do prijatia *Poučenia z krízového obdobia* v decembri 1970, čo historici označujú ako dátum faktického ukončenia obrodného procesu, ktorý sa začal v jeseni 1967 a kulminoval v lete 1968 okupačným vpádom vojsk piatich „bratských štátov“ do vtedajšieho Československa). Už letný pohľad na repertoár slovenských divadiel (budeme sa zaoberať predovšetkým činohernou tvorbou) nás presvedčí, že v rokoch 1967 – 1970 bol repertoár prevažnej väčšiny z nich v podstate tradičným mixom súčasného pôvodného i zahraničného repertoáru a návratov ku klasickým titulom slovenskej i svetovej drámy. Spomedzi pôvodných autorov nachádzame na programoch najčastejšie hry Ivana Bukovčana a Petra Karvaša, svetovú súdobú tvorbu reprezentovali najmä Friederich Dürrenmatt, Jean-Paul Sartre, Edward Albee, Slawomir Mrozek a Arthur Miller, zo starších E. O’Neill, W. Shakespeare, A. P. Čechov, B. Brecht a spomedzi slovenských klasikov J. Gregor Tajovský, J. Palárik a I. Stodola. No pomerne veľký priestor v repertoároch slovenských divadiel patril aj – ba práve – v čase ideologického a spoločenského uvoľnenia, likvidácie cenzúry a zreteľného nárastu občianskej angažovanosti obyvateľstva, inscenáciám vyslovene zábavného charakteru, situačným komédiám, detektívkam a podobne. Sartrovu filozofickú dišputu *Diabol a pánboh* či Shawovu *Svätú Janu* ako priamu reakciu na okupáciu uviedlo jediné divadlo,

zato *Tri letušky v Paríži* Marca Camolettiho, Feydeauov *Chrobák v hlave* či *Kaviár alebo šošovica* Giulio Scarnicchio a Renza Tarabusiho lákali divákov vo viacerých divadlách, od Košíc po Bratislavu a od Prešova po Komárno.

V jednotlivých divadelných súboroch sa zmena orientácie, teda zmena názorového a umeleckého profilu, alebo normalizácia, začala prejavovať v rozličnom čase a rôznej intenzite. Zvolenská činohra Divadla J. Gregora Tajovského napríklad už 22. apríla 1970 premiérovala scenár Júliusa Trégera *Človek Lenin (Samovar a lampa)*, „epizódy zo života a fragmenty z myšlienok V. I. Lenina“ k storočnici vodcu ruskej boľševickej revolúcie. O rok neskôr k 50. výročiu vzniku Komunistickej strany Československa už uviedli slovenské divadlá rovno celú kolekciu inscenácií. V činohre SND to bola Brechtova *Matka Guráž a jej deti* v réžii Jana Kačera, na Novej Scéne Chazinove *Hviezdy a patróny* v naštudovaní Jozefa Palku, v Divadle na korze Büchnerov *Woyzeck* v réži V. Strniska a pásmo poézie Jána Poničana, Fraňa Kráľa, Daniela Okáliho, Františka Hečka, Ladislava Novomeského, Petra Jilemnického, Miroslava Válka a Milana Rúfusa *Kolíška* v réžii I. Lemboviča, v nitrianskom Krajevom divadle Višnevskeho *Optimistická tragédia* v naštudovaní Miloša Hynšta, v Maďarskom oblastnom divadle Arbuzovova hra *Môj úbohý Marat* (na scéne Thália v Košiciach) v réžii I. Ivanča, vo Zvolene Rachmanovov *Profesor Poležajev* v réžii M. Rajevského a.h., Divadlo SNP v Martine uviedlo literárno-dramatické pásmo Štefana Halása *Cesta...*, v ktorom režirujúci autor uviedol o.i. fragmenty z diela Klementa Gottwalda, Pavla Horova, Miloša Krna, Milana Lajčiaka, Nikolaja Pogodina, Mira Procházku a iných, v košickom Štátnom divadle naštudoval Vladimír Petruška Pogodinovu hru *Tretia patetická* s Františkom Dadejom v úlohe V. I. Lenina a prešovské Divadlo J. Záborského odpremiérovalo drámu Leva Romanoviča Šejnina *Korunný svedok* v réžii Milana Bobulu.

Tieto inscenácie možno považovať za prvé príznaky „novej línie“ naznačujúcej budúce smerovanie slovenského divadelníctva. Paradoxne, na dvoch z týchto inscenácií sa priamo podieľali režiséri, ktorí v tom čase už v Českej (socialistickej) republike mali kádrové problémy – Jan Kačer a Miloš Hynšt – a ďalšia len dokumentuje formalizmus, ktorý v tej dobe začal opäť v spoločnosti dominovať – venovať okruhu výročí KSČ naštudovanie Büchnerovho *Woyzecka* nemožno nevnímať ako ostantatívne ironickú manifestáciu absurdnosti samotného nápadu kampaňovito v divadle oslavovať politické jubileá.

Nazdávame sa však, že zreteľná reorientácia dramaturgie, keď záujem o všeobecne, teda v euroatlantickom kultúrnom kontexte rešpektované diela a autorské osobnosti, začali nahrádzať autori, ktorých prioritnou kvalifikáciou bolo verbalizované občianske prihlásenie sa k marxistickému svetonázoru a triednemu pohľadu na spoločnosť, teda inými slovami výmena Sartra, Dürrenmatta, Millera či Becketa za Višnevskeho, Pogodina a Brechta, to bola len prvá, hoci najzreteľnejšia a najviditeľnejšia zmena. Pokiaľ by ostalo iba pri nej, mohlo divadlo kontinuálne rozvíjať zaujímavé spektrum inscenačných poetík, ktoré sa zrodili z kvasu a intelektuálnej výmeny názorov v rokoch šesťdesiatych. Napokon, Turčanova inscenácia Brechtovej hry *Videnia Simony Machar-dovej* v DJGT či neskôr Párnického naštudovanie jeho hry *Muž ako muž* v Poetickom súbore Novej scény dokumentujú opodstatnenosť názoru teoretikov a historikov drámy, že tento, ale i iní ideológmi normalizácie akceptovaní a preferovaní autori, popri vyhranenom osobnostnom občianskom názore disponovali aj dostatočnou mierou talentu a schopnosti vytvárať textovú štruktúru, umožňujúcu rozmanité interpretačné rozkrytia a inšpirujúce veľmi subjektívnu javiskovú kompozíciu.

Podstatnejší ako reprofília dramaturgie bol iný paralelný pohyb v slovenských divadlách. Ambíciu vedúcich umeleckých individualít profilovať sa rozvíjaním originálneho rukopisu, ktorú vidíme v dejinách našej divadelnej kultúry od čias Hoffmana a Jamnického a ktorá v šesťdesiatych rokoch cez tvorbu Pavla Haspru v Nitre, Igora Ciela vo Zvolene a Miloša Pietora v Martine znamenala, že pre naše divadlá prestalo byť prioritou úsilie o „uniformitu“, o maximálne priblíženie sa vzoru, ktorý zakladatelia týchto divadiel videli v bratislavskom Národnom divadle a hľadali a kultivovali práve osobitosti, ktorými sa odlišovali. Isteže, divadlá repertoárového a zájazdového typu, akými všetky naše divadlá s výnimkou SND a košického Štátneho divadla vždy boli (a mohli by sme na tomto mieste zoširoka argumentovať, že v malých ani nie stotisícových mestách a ich rovnako málopočetných aglomeráciách iný typ divadla nie je dlhodobo ani udržateľný) priestor na individuálnu profiláciu poskytovali len stiesnený, takže ani tie najrešpektovanejšie režisérské osobnosti nemali šancu v priebehu jednej sezóny dostať viac ako jednu príležitosť tvoriť naozaj slobodne. Aj Pietor, Haspra a Ciel režírovali popri inscenáciách, ktorými rozvíjali či aspoň naznačovali nové možnosti svojich divadelných poetík, aj tituly, označované ako „prevádzkové“, teda prevažne obľúbené komédie, detektívky a oddychové tituly. Jediné Štátne divadelné štúdio poskytlo v umeleckom súbore činohry, teda ľudovo v Divadle na korze, priestor v ktorom Miloš Pietor a Vladimír Strnisko mohli pracovať kontinuálne a výsledok sa vzápätí dostavil – za dve sezóny boli v minipriestore Divadla na korze položené základy „slovenskej divadelnej reformy“, hoci to nepredznamenal nijaký manifest či verbalizovaný program, iba sa sústredene realizoval koncept tvorby, ktorého základy sa formovali už o niekoľko rokov skôr v projekte SoNDA na Malej scéne SND v opozícii k Zacharovmu a Budského divadelnému programu. Bol tu zrazu jasný a neprehliadnuteľný dôkaz, že divadlo nepotrebuje nevyhnutne ku svojmu rozvoju masívne a zložité technológie, početný súbor umeleckých a technických pracovníkov, atmosféru výnimočnosti a sviatku. Bol tu zrazu jasný a neprehliadnuteľný dôkaz, že diváka do divadla nemusí lákať herec prizdobený maskérom, operajúci sa o ortopedicky dokonalý prednes literárne nespochybniteľného textu a chodiaci v priestore veľkoryso architektonicky evokujúcom vonkajšie okolnosti dramatickej situácie. Tesnosť kontaktu herca s divákom spôsobila, že bolo vylúčené akékoľvek predstieranie, patetické gesto, „kaširovaná“ reakcia – vo vzdialenosti meter od prvých divákov bol v pivnici bývalého Bristol baru herec úplne obnažený, odkázaný iba a výlučne na seba. A na silu myšlienky, ktorej sa stal v ten-ktorý jedinečný večer nositeľom.

Nová skúsenosť umelcov, ktorí mali v čerstvej spomienke všeobecné spoločenské nadšenie a vôľu podieľať sa na obrode a modernizácii spoločnosti, ale aj zjednocujúcu silu tragédie prvého rána okupácie a elasticky protichodné postoje časti spoločenských elít, ktoré z jasne protiokupačných postojov bez väčšieho zaváhania „elegantne“ prešli na rétoriku akceptujúcu tvrdenia o protisocialistických tendenciách a prijímajúce „bratskú pomoc“ (a máme tu na mysli už prvé akty tohto druhu, teda podpísanie Moskovských protokolov, zmluvy o „dočasnom“ umiestnení vojsk Varšavskej zmluvy na území ČSSR, znovuzavedenie cenzúry, vyhlásenie tzv. Vysočanského zjazdu KSC za nulitný – teda všetko fakty, ktoré ešte signovali všeobecnej popularite a podpore sa tešiaci „muži Januára“ na čele s Alexandrom Dubčekom) – to všetko zohralo svoju úlohu ako vstupné determinanty tvorby divadelníkov od jari 1970. Mnohí vnímali realitu pragmaticky – tak, ako „podporovali Dubčeka“, pretože strana a vláda ich inštruovali, že to je ten správny názor, s rovnakým zdôvodnením

sa tohto názoru spolu so stranou a vládou aj vzdali. Zjednodušene povedané, ak od nich vedenie divadla chcelo, aby sa zaoberali absurdnou dramatikou, alebo Sartrom, s pedantnosťou remeselníkov svojej profesie sa tejto úlohy ujali a splnili ju v miere, ktorú limitovali iba ich tvorivé kapacity. A s rovnakou profesijnou rutinou sa po začiatku normalizácie venovali iným textom a divadelným poetikám.

Problémovjšie boli osudy vyhranenejších a veľkých umeleckých individualít. Pre generáciu, ktorá formovala podobu slovenského divadla od vojnových rokov a ktorej značná časť patrila medzi presvedčených ľavicových intelektuálov – komunistov to bolo o to komplikovanejšie, že takýto zásadný zvrzat prežívali už po druhý raz. Po prvýkrát sa v mene spoločenského ideálu zriekli svojich estetických preferencií na začiatku päťdesiatych rokov, keď im strana nadiktovala participovať na prebudovaní spoločenského poriadku a žiadala od divadla, aby sa plne vložilo do služieb ideológie a triedneho boja, a aby túžbu po vyváženej kompozícii obsahu a formy nahradilo zobrazovacou schémou socialistického realizmu. Po necelom desaťročí sa vtedy ukázalo, že stranačka disciplinovanosť doviedla divadlo na okraj priepasti a tí, v záujme ktorých – vraj – bolo treba obetovať umelecké presvedčenie, teda „nový socialistický divák“, o triedny boj na javisku nejavili záujem. S tým sa stretali okolo seba v každodennej praxi a od divadla čakali čosi iné, ako opäť len fúriky, čižmy, uniformy, dialógy o percentách plnenia plánu a ideologické ponaučenia ako žiť. Preto s takým nadšením – a pre ideológov dodnes nepochopiteľne – privítalo hľadisko plné robotníkov a roľníkov v roku 1954 Zacharovo naštudovanie *Veselých paničiek z Windsoru*. Mnohí z tvorcov, ktorí ešte mali v pamäti kritiku formalizmu, následne kritiku schématicizmu, ktorí sa podieľali na modernizácii podôb slovenského divadla v rokoch šesťdesiatych a verili v možnosť nového, humánneho socializmu, si museli byť vedomí, že sa opäť schyľuje ku skúške charakterov. Jozef Budský využil svoje postavenie rešpektovanej vedúcej režisárskej osobnosti a vytvoril si v činohre SND na niekoľko sezón svoj vlastný svet – poučene už nevstupoval do otvorených názorových stretov, koncentroval sa na nespochybniteľné diela svetovej klasiky a napokon sa cez Gorinovu *Šašovskú komédiu* s gestom klauna, ktorého smutným osudom je vždy byť pre spoločnosť iba zdrojom zábavy, nech hovorí akokoľvek dôležité či podstatné pravdy, s divadlom a verejným pôsobením definitívne rozlúčil. Pre Karola L. Zachara bola situácia rovnako zložitá, jeho ľúbezné, vierou v človečenské dobro, láskou a čistotou presýtené pastelové a harmonické akvarely zrazu začali pôsobiť nenáležito – veď v dobe, keď ľudia menili názory ako chameleóni, keď sa pre vyslovený názor opäť začali prenasledovať aj deti, keď sa stalo normálne, že ľudia na verejnosti hlásali čosi iné, ako v súkromí a v každom vyslovenom slove sa hľadali skryté významy, boli Zacharove insitné obrázky z maľovanej truhlice nenáležité. Zachar niekoľko sezón tápal, až napokon v roku 1974 uviedol hudobno-zábavné dielko poľskej autorskej dvojice Ernest Bryll a Katarzyna Gärtnerová *Na skle maľované*, ktoré sa paradoxne stalo bestsellerom normalizácie – pesničkami nasýtené pásmo komických zbojníckych výstupov umne pospriadaných okolo ústredného jánošíkovského motívu splnilo – zdá sa – úplne rovnakú funkciu ako o dvadsať rokov skôr *Veselé paničky z Windsoru*: ponúklo divákovi dve hodiny veselí a príjemnosti, bez priameho presahu k životu, ktorý ostal za dverami divadla.

Miloš Pietor, ktorý v úvode normalizácie odišiel z Martina a stal sa určujúcou umeleckou osobnosťou Novej scény, rozšírenej o – s malými výnimkami – členov činohry zrušeného Divadla na korze, vtláčil činohernej novoscénickej tvorbe osobitú

pečať. Nie je úlohou tohto príspevku analyzovať tvarové charakteristiky jeho inscenácií, ale cez *Hamleta*, *Tri sestry* a ďalšie svoje inscenácie vniesol do tvorby Novej scény noetické zásady, ktoré boli charakteristické pre jeho najlepšie martinské diela a na ktorých sa profilovala činohra Divadla na korze. Marián Pôbiš ich definoval slovami: „Ich pohľad na svet je poznačený skepsou – dávno sa už odnaučili veriť iba slovám a okázalo proklamovaným ideám, vedľa, že veriť sa dá len konkrétnym činom a hmatateľným faktom. Slovo je pre nich len čosi všeobecné, konkrétnu podobu nadobúda iba v konfrontácii s ľudským gestom.“¹ A Vladimír Štefko konštatoval, že „Nie je náhodné, že v ich dielach mocne zvučali otázky morálky doby a jej človeka, sila jeho životných dispozícií, jeho vitálnej energie, jeho charakter, prispôsobivosť, servilnosť či odhodlanie zápasíť o ľudskú dôstojnosť. Ambícia demýtizovať ustálené hodnoty či pseudohodnoty, viedli k celému radu nových „čítaní“ klasických diel – domácich i svetových. V najlepšíh opusoch týchto tvorcov sa rozličným spôsobom skúmal stav spoločnosti a človeka v nej a čo je zvlášť pozoruhodné, mnohé z týchto diel vyjadrovali celkom otvorene nádej k prelomeniu krutierov doby a času. Nebolo defetizmu a ak hrdinom bol človek zlomený (čechovovské inscenácie M. Pietra, L. Vajdičku), bol to vždy skôr apel ako rezignácia. Skôr výstraha ako ústup.“²

Bratislavské podmienky boli špecifické jednak preto, lebo riaditeľ Slovenského národného divadla Ján Kákoš ako člen predsedníctva Mestského výboru KSS mohol v istých situáciách divadelníkom pomáhať a aj tak robil, ale aj preto, lebo v metropole Slovenska koncentrovaný štátny a stranícky aparát bol na divadlo previazaný množstvom otvorených, ale i podprahových prepojení, odvodených od regionálnej spolupatričnosti, konškoláckych väzieb či konfesionalnej orientácie a okrem toho spoločnosť mediálne všeobecne známych a populárnych divadelníkov funkcionári stranického aparátu, zväčša prichádzajúci z anonymity vidieka, priamo vyhľadávali. V mimobratislavských divadlách bola situácia náročnejšia, pretože stranícki ideológovia nepocítovali natoľko spoločenskú autoritu divadelníkov (a objektívne ju ani členovia týchto súborov nemohli mať, pretože neboli z obrazovok natoľko známi ako ich bratislavskí kolegovia). Vladimír Just vývoj v paralelnej českej divadelnej kultúre charakterizuje ako recidívu. „Nešlo totiž zďaleka iba o výber titulov, ale o recidívu národnobuditeľskej funkcie divadla vo všetkých jeho zložkách. Najmä v herectve a réžii ožili zasunuté štýlové vrstvy a postupy./.../ Tieto rezíduá postupne a nenápadne pripravovali oficiálne kamenné scény na prekvapujúco ľahký zvrät od krátkodochého vlasteneckého „Sturm und Drang“ (autor má na mysli inscenácie, ktoré vznikli v jeseni 1968 ako priama odpoveď divadelníkov na situáciu okupácie – pozn. A.M.) ku konformnej lojalite s režimom. Prekvapujúco krátka vzdialenosť od vlasteneckého vzdoru k otvorenej kolaborácii je daná paradoxným spoločným menovateľom oboch týchto postojov, ktorým je poetika fráze (fráze nielen literárnej a dramatickej, ale i myšlienkovvej, tematickej, situačnej, gestickej, mimickej, intonačnej, hudobnej a výtvarnej). A tak bez veľkej námahy cez noc vymenení noví šéfovia súborov tie isté scény, na ktorých ešte včera duneli svoje vzletné kadencie patetické postavy českej národnej mytológie zaplnili podľa direktív zhora rovnako patetické postavy mytológie komunistickej (sovietskej i tuzemskej). Od Husa k Leninovi, od

¹ POBIŠ, Marián. Od noetiky k poetike. In. *Slovenské divadlo*, 19, 1971, č. 4, s. 513.

² ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In. ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália-press, 1996, s. 261.

Drahomíry k Anne Proletárke, od mýtického Oldřicha k nemenej mýtickému Zápo-
tockému či Fučíkovi bolo zrazu rovnako blízko, ako od Júliusa Zayera k Vojtěchovi
Traplovi, od *Kutnohorských haviarov* (ND 1970) ku *Vstanú noví bojovníci* (ND 1971)./.../
Od prvého k druhému prešli kamenné divadlá s takou udivujúcou ľahkosťou – často
v priebehu jednej-dvoch sezón – okrem iného preto, že sa pre ne pokiaľ ide o štýlové
návyky, techniky, poetiky i etiky mnoho nezmenilo. Všetky tieto hry, postavy a idey
bolo možné hladko a bezbolestne zahrať s rovnakou machou a rutinou, ako postavy
a idey predchádzajúce a zdanlivo protikladné.”³

Bolo zaujímavé, že situáciu, keď došlo v krátkom čase k výrazným personálnym
zmenám prakticky vo všetkých slovenských divadlách, nemôžeme vnímať ako ge-
neračnú zmenu. V niektorých prípadoch síce riaditeľov v už penzijnom, alebo tesne
predpenzijnom veku nahradili o desať-pätnásť rokov mladší kolegovia, prevažne sa
však odvolávaní a dosadzovaní riaditelia a umeleckí šéfovia regrutovali z rovnakých
generačných vrstiev. V niektorých prípadoch sa podarilo „prevereným“ umelcom
prejsť do významnejších súborov (Miloš Pietor z Martina na Novú scénu, Milan Bo-
bula z DJZ Znamenov do Štátneho divadla v Košiciach). Veľký priestor sa otvoril pred
mladými absolventmi umeleckých škôl, ktorí nastupovali do divadiel v priebehu pr-
vých rokov normalizácie a ktorí mali viac „dôvery“ a možností ako generácia tvorcov
vtedy vo veku okolo 40 rokov, ktorá bola automaticky „podozrivá“ z oportunistu
a často pôsobila pod Damoklovým mečom, pretože neprešla previerkami – či už
straníckymi, alebo pri vzniku nových ideových umeleckých zväzov – bezúhonne.
Títo tvorcovia boli potom najspoľahlivejšou oporou nových vedení divadiel a mali
rozhodujúci podiel na uvádzaní tuctovej produkcie preferovaných žánrových ob-
rázkov zo súčasnosti z pera domácich i prekladových sovietskych a iných spriatele-
ných autorov a len sporadicky sa dostávali k uvádzaniu náročnejších diel, na ktorých
mohli rozvíjať svoje divadelné poetiky. Ako príklad stačí uviesť Pavla Haspru či Karla
Spišáka – v oboch prípadoch ide o výrazné a talentované individuality, ktoré boli
na začiatku sedemdesiatych rokov pripravené umelecky profilovať súbory, v ktorých
pôsobili a ktoré osvedčili svoje schopnosti na celom rade vynikajúcich umeleckých
činov. Oboch normalizácia zastavila v tvorivom rozlete a hoci svoj talent vedeli vy-
užiť napríklad pre bohatú prácu v televízii, v divadlách sa k umelecky závažnejším
titulom dostávali v sedemdesiatych rokoch iba zriedkavo.

S výnimkou Karola L. Zachara pre všetkých dosiaľ spomínaných divadelných
tvorcov platí, že dramatický text čítali a inscenáciu komponovali vychádzajúc zo zá-
sad vedeckého svetového názoru a marxistickej estetiky. Dramatickú osobu vnímali
predovšetkým ako produkt svojho okolia a svojej doby a dramatickú postavu kon-
cipovali ako priemet historickej analógie so súčasnosťou. Rovnaké bolo východisko
našich dramatických autorov, ktorí v skúmanom období obohatili repertoár o množ-
stvo nových textov. Lyrickosť a poézia poslúžili často len ako zásterka, umožňujúca
vyhnúť sa plagátovej transparentnosti deklarovaných ideí. Len zriedkavo sa darilo
prekročiť hranicu medzi tým všeobecne typickým a jedinečne originálnym, ako sa
podarilo v Hasprovom naštudovaní Solovičovho *Meridiánu* obsadením Gustáva Vala-
cha, rešpektovanej mravnej autority otvorene sa hlásiacej ku kresťanskému presved-
čeniu, do postavy starého komunistu Benedika.

³ JUST, Vladimír. *Divadlo normalizace (1969 – 1989)*. Citované podľa <http://www.ulozto.cz/x93mqhv/ceska-divadelni-kultura-divadlo-za-normalizace-pdf>, s. 91, 22.2.2012.

Tvorcovia, ktorí do divadla prichádzali v sedemdesiatych rokoch si priniesli inú metódu zobrazovania sveta okolo seba na javisku. Dejiny nevnímali marxisticky ako produkt trvalého zápasu starého s novším a teda automaticky lepším, ale ako hrčovito spletený reťazec príčin a dôsledkov konkrétnych činov konkrétnych ľudí. Na javisku nechcú a nepotrebujú hrdinu, ktorý je nositeľom typických charakteristík, príznačných pre nejakú množinu reálne jestvujúcich indivíduí, ale originálnu a jedinečnú individualitu. Súčasne prichádzajú s nedôverou k slovu – veď vzdialenosť „Hosana“ a „Ukrižuj“ je aj na základe ich životnej skúsenosti len minimálna. Láka ich scénická akcia a javiskový obraz a znovuprebúdzajú k životu túžbu po divadelnej metafore. Neplatí to samozrejme paušálne, aj medzi tvorcami z vtedy mladej generácie sú aj umelci, ktorí nemali problém včleniť sa do etablovaných súborov, prevziať ich tvorivé metódy a osvojiť si zaužívané schémy zobrazovania. A v niektorých prípadoch aj prevziať funkciu nositeľov dominantných normalizačných ideí a akcentov, hoci závese zaodených do modernejších foriem či pracujúcich poetikami a technológiami odporovanými vo vtedy najprogresívnejších európskych divadlách.

Vývoj divadla v období normalizácie môžeme rozčleniť aj podľa toho, či tvorcovia majú ambíciu zaujímať cez divadelné dielo konkrétne spoločenské postoje, alebo či sa usilujú o zreteľnú „neangažovanosť“. V kombinácii s generačným rozvrstvením môžeme hranice medzi týmito dvoma postojmi vnímať na osiach reprezentovaných menami Budský – Pietor – Strnisko – Uhlár – Polák a Zachar – Bednárik – Nvota. Umelci v prvej skupine nerezignovali na teoretický predpoklad, že v silách divadla je aktívne ovplyvňovať prebiehajúce spoločenské procesy a je povinnosťou tvorcu reagovať na aktuálne spoločenské podnety. Dominantnou témou sa potom pre nich stáva zápas hrdinu so sebou samým a s podmienkami v ktorých žije. Je v jeho moci, silách a schopnostiach meniť seba a následne meniť aj svet, potrebuje na to však vieru, odvalu a vytrvalosť. Tvorcovia v druhej skupine sa aktuálnou realitou odmietali v divadle zaťažovať. „Všetky tieto divadlá nechceli nič viac a nič menej, ako zatvrdilo pokračovať vo svojej práci: skúmať ľudské hranice a možnosti, možnosti kolektívnej a individuálnej improvizácie, slovných významov a pohybov, možnosti lásky a nelásky a aj ľudskej krutosti. Možnosti duší a predmetov a ich vzájomných vzťahov, pochopenie i nepochopenie. Hranice tónov a ticha.“⁴ poznamenal na margo tohto typu divadelných aktivít Vladimír Just.

Dodajme, že veľmi charakteristický pre túto líniu je dôraz na hravosť divadla a otvorenie veľkého priestoru pre herca – komedianta. A výsledkom tvorivého procesu je človek, aký by mal byť, nie človek, aký je.

Naopak pre typ divadla, ktorý by sme – keby ten pojem nebol v našich súradniciach taký sprofanovaný – mali označovať ako divadlo občiansky angažované, je príznačné presvedčenie, že podstatou divadelného umenia je dialóg, ktorý prebieha medzi hľadiskom a javiskom, teda že v divadle zákonite má a musí dochádzať k vyjasňovaniu si postojov k najrozmanitejším spoločenským udalostiam a tendenciám. Pre tú časť slovenských divadelníkov, ktorí sa v závere šesťdesiatych rokov pripravovali zaujať pozíciu lídra v našej divadelnej kultúre išlo však aj o „tvorivý dialóg herca s režisérom. Funkciou herca (v Divadle na korze) nie je len tlmočiť všetky významy, ktoré v hre nachádza režisér, ale aj vypovedať za seba a touto sebvýpove-

⁴ Ref. 3, s. 100.

d'ou ozvlášťňovať dramatické postavy. Len sebvýpoveďou sa herec môže dostať za hranice bežného, konvenčného, všeobecného herectva, pri ktorom človek na javisku neexistuje bytostne, sám za seba, ale iba ako zástupný znak obecnej idey a typu. Úlohou režiséra je teda vyprovokovať herca k vzájomnému dialógu, prinútiť ho k sebvýpovedi a nájsť mu miesto v priestore hry k sebaodhaleniu. Iba tak sa herec môže vyhnúť extrémom – byť bábkou v rukách režiséra, alebo nikým neobmedzovaným, no zato amorfným, beztvárnym sólistom.“⁵

Nedá sa dnes spätne odhadovať, aký by bol vývoj tohto typu tvorby, pokiaľ by nedošlo k jeho neorganickému prerušeniu a zlikvidovaniu Divadla na korze. Je pravdou, že presunom tohto typu divadelných aktivít na Novú scénu sa k výstupom (inscenáciám) dostával podstatne širší okruh divákov, z udalostí, ktoré predtým predstavovali len malý zlomok divadelného diania sa stali rešpektované fakty, výrazne meniace postavenie vtedy druhej bratislavskej scény a silne ovplyvňujúce dianie v celej našej divadelnej tvorbe. Na druhej strane sedemdesiate roky predstavujú z hľadiska tejto skupiny divadelníkov sériu kompromisov – prvým je už prechod z priestoru divadelného experimentu na pôdu prevádzky dvojsúborového repertoárového divadla, ďalším nutnosť adaptovať sa na repertoárovú rozptýlenosť, zapájanie tvorcov do rôznych tvorivých tímov, čo spôsobovalo diskontinuitnosť ich úsilí a končiac zapojením sa veľkej časti pôvodne na divadelnú tvorbu koncentrovaného okruhu umelcov do často umelecky neveľmi náročných, no lukratívnych, filmových a televíznych produkcií.

SCHÉMA KONTRA IMAGINATION - TWO NOETIC PRINCIPLES OF THEATRE IN THE PERIOD OF NORMALIZATION

ANDREJ MAŤAŠÍK

The author deals with the development of Slovak professional theatre in the period before and after the occupation of the former Czechoslovakia. He highlights the situation in dramaturgy, which after a period of relative freedom and openness to influences from other cultures fell after 1970 under the pressure from dogmatists, demanding re-isolation of Slovak art from parallel processes in Europe and worldwide. The author shows how prominent personalities of Slovak theater as well as the younger artists reacted to the pressure of political normalisation.

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

⁵ POBIŠ, Marián. Od noetiky k poetike. In. *Slovenské divadlo*, 19, 1971, č. 4, s. 526.

OBRAZ RELATÍVNEJ SLOBODY MLADÝCH TVORCOV TVORIŤ A O TVORBE DISKUTOVAŤ

Divadelné festivaly činoherného divadla v 70. a 80. rokoch 20 storočia

DAGMAR PODMAKOVÁ
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Autorka približuje stav a vývin významných divadelných festivalov v uvedenom období v celoslovenskom a celoštátnom (československom) charaktere. Vychádza zo súčasnej situácie nedostatku priestoru na zmysluplnú diskusiu o divadle, z nezáujmu analyzovať a počúvať sa. Pripomína záujem mladých tvorcov v tretej dekáde 20. storočia o reflexiu ich práce, o diskusiu na tému nových divadelných trendov, zmeny paradigmy, ktoré stagnáciou spoločnosti upadlo do stereotypov. Venuje sa vzniku, charakteristike a zmyslu týchto podujatí v rámci jednotlivých prúdov divadelného umenia. Informuje o celoštátnom festivale oficiálnych scén Divadlo dnešku, ktorý sa striedavo konal v Ostrave a v Košiciach. Najviac priestoru venuje celoštátnemu festivalu Divadelná mladosť (zameranému na novšie impulzy divadelnej tvorby prevažne mladých tvorcov), pri organizácii ktorého sa striedali České Budějovice a Prešov. Neopomína ani zástoj Akademického Prešova, celoslovenskej prehliadky ochotníckych vysokoškolských súborov. Upozorňuje na nepresné informácie v encyklopedických heslách, resp. na informácie o ďalších celoslovenských podujatiach.

Úvod do témy

Pred 20. ročníkom Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra (september 2011) poukázala jeho riaditeľka na absenciu kritických diskusií o divadelnej tvorbe, mysliac najmä na vôľu kritikov viac písať, diskutovať, zúčastňovať sa na hlasovaní o ceny DOS-ka (Divadelné ocenenia sezóny). V súvislosti s požiadavkou doplnkového systému, ktorý by umožnil kritikom viac cestovať, písať, povedala: „Je veľká otázka, či vôbec na Slovensku existuje divadelná kritika ako istá kasta – skupina profesionálov, ktorí majú skúsenosti, vzdelanie, autoritu a odvahu povedať, kam sa divadlo uberá.“¹ Vzápätí priznala, že „...nemajú kde publikovať, priestor na reflexiu sa radikálne zúžil. Už teraz vôbec nezistíte vývinové tendencie posledných rokov, je to tragické, je to ako životné prostredie bez ekológov. Stav kritiky je veľmi dôležitý, umenie potrebuje veľké kritické osobnosti. Veľkí kritici predsa vždy vedeli komunikovať aj s obecnosťou.“² Prekvapujúce konštatovanie odzrkadľuje zlyhanie individuálnej historickej pamäti, ktorá sa časom už pretransformovala do kolektívnej. Stav mlčania o súčasnom divadle v horizonte posledných dvadsiatich rokov na verejnej či internej pôde divadiel je dôsledkom urputného potláčania historickej pamäti, respektíve niektorých predstaviteľov kritickej obce.

¹ ANDREJČÁKOVÁ, Eva – KÁROVÁ, Darina. My tu na Slovensku chceme mainstream. [Rozhovor.] In *Sme*, 21. 9. 2011, ako aj <http://divadlo.sme.sk/c/6065555/my-tu-na-slovensku-chceme-mainstream.html> [cit. 18. 5. 2012].

² Ref. 1.

Kritické uvažovania o divadelnej činnosti, ktorá zahŕňa všetky formy jej prejavu (od tradičných inscenácií cez rôzne druhy performance až po divadlo bezdomovcov) sa obmedzilo na informáciu reklamného charakteru, respektíve oznamu pred a po produkcii. Hodnotenie konkrétnej inscenácie/výsledku bez presahu do minulosti, t. j. bez porovnania s minulými aktivitami/výsledkami/smerovaním divadla a jednotlivých tvorcov, zúčastnených na tom-ktorom diele, sa pomaly stáva normou. Nehovoriac o tom, že chýba konfrontácia s okolitým svetom, pričom by stačilo porovnanie napríklad len s okolitými krajinami.

Tento stav sa vytvoril:

- a) vedome – v novej spoločnosti po roku 1989 demokratickým (väčšinovým), pritom však skoro politickým rozhodovaním o tom, kto bude o divadle písať, kto hovoriť, a to hneď od roku 1992. Spomeňme si na prvé diskusie festivalu Divadelná Nitra, ktoré sa sústreďovali viac na to, čo bolo, kto komu a do akej miery prislúhoval, a nie na to, čo bude, ako dokážeme reflektovať novú situáciu, novú tvorbu, reakcie divákov. Logicky sa otvoril priestor tým, ktorí sa dovtedy menej vyjadrovali, hoci na Slovensku neboli z týchto diskusií vylúčení ani dovtedy (interné prehliadky divadiel, semináre a i.);
- b) vývojovo – zánik časopisov, postupným znižovaním priestoru na väčšie analýzy, porovnávaní vo vnútri divadelných súborov, jednotlivých tvorcov s pohľadom do budúcnosti (zánik dvojtyždenníkov *Dialóg*, *Film a divadlo*, transformácia mesačníka *Javisko* a zmena jeho periodicity);
- c) udržiavaním tohto stavu – spôsob hlasovania o ceny (DOS-ky), kvalifikácia účastníkov ankety, obmedzený prehľad o celoročnej tvorbe divadelníkov na celom území Slovenska; volanie po kvalitnej kritike mohlo aj zo strany Združenia slovenských divadelníkov prísť skôr ako len pri 20. ročníku už etablovaného festivalu Divadelná Nitra;
- d) absencia spoločenskej objednávky prostredníctvom organizácií v zriaďovateľskej pôsobnosti Ministerstva kultúry SR, konkrétne Divadelného ústavu (od roku 1999), ktorý má najoptimálnejšie podmienky na vytvorenie priestoru na takéto stretnutia pre všetkých teatrológov a kritikov, ochotných a schopných diskutovať aj o vývinových tendenciách toho-ktorého divadla, tvorcov, či celkovo o teórii a dejinách divadla.³

Neexistujú mechanizmy na to, aby sa tento stav nepremietol do kolektívnej pamäti. Panuje presvedčenie, že ani v minulosti tu nič nebolo, respektíve že všetko, čo sa vytvorilo, publikovalo, hodnotilo, bolo zlé. V poslednom období sa čoraz častejšie hovorí aj na odbornej pôde o tom, že doba normalizácie, ako sa označuje čas od apríla 1969 až do roku 1989, bola v Čechách a na Slovensku odlišná.⁴ Završením normalizačného procesu bolo prijatie *Poučenia z krízového obdobia v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ* (december 1970, ÚV KSČ). Tento text popisuje priebeh a ukončenie Pražskej jari z hľadiska stalinského videnia sveta a jeho plnenie zásadne ovplyvňovalo

³ Podľa webových stránok či individuálnych charakteristík je na Slovensku vysoké množstvo divadelných teoretikov, ale ako šafranu je zásadných teoretických štúdií o divadle, resp. vedeckých monografií. Pomenovanie „divadelný teoretik“, ale aj „divadelný kritik“ sa sprofanizovalo.

⁴ Aj Iveta Radičová priznáva u nás „mäkší priebeh normalizácie“, keď píše, že „Na Slovensku sme obdobie husákovskej normalizácie prežívali inak a Česi to asi vnímajú.“ RADIČOVÁ, Iveta. 20 rokov od rozpadu Československa. In *Sme*, 2012, roč. 20, č. 115 (19. 5. 2012), s. 13.



Pozvánka na celoslovenskú prehliadku Divadlo deťom, september 1987. Grafický návrh Ján Zavarský. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

výraznejších umeleckých činov, ako posledných 20 rokov. Ak si mladí ľudia nepamätajú, nevedia čo sa stalo 17. novembra 1989, ako majú vedieť čo bolo v polovici 70. rokov? Na Slovensku nevyšli žiadne osobitné publikácie o divadelnom myslení mladých v profesionálnom divadle. Ale najsmutnejšie je konštatovanie, že žiadny historik sa nevenoval tomu zvláštnemu javu, že aj v čase najtvrdšej normalizácie to v divadelnom umení – na rozdiel od iných umení – bolo naozaj výrazne inak.

Na príkladoch činohry (zjednodušene pod tento pojem zahŕňame viaceré druhy nehudobného divadla, ako činohru, malé javiskové formy, ale aj pantomímu, divadlá poézie a i.) si pripomeňme minimálne tri skupiny (ne)inštitucionálnych foriem divadla. Prvou je oficiálna, ktorú tvorili tzv. kamenné divadlá (nemali povinnosť zájazdovej činnosti) a tzv. zájazdové (okrem hrania na domácej pôde mali určený okruh pôsobnosti⁵). V minulosti sme už písali o tom, ako zriaďovateľ (Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky, ďalej „MK SSR“) podmienoval splnenie plánu a teda aj prísľub na odmeny riaditeľa počtom uvedených pôvodných slovenských hier, ruskej a sovietskej dramatiky a i. Druhú skupinu – alternatívny prúd divadelného umenia – tvorili vysokoškolské súbory, súbory malých javiskových foriem a nepravidelná produkcia tzv. „poddivadiel“ v divadlách v rámci aktivít mládežníckej organizácie. Ich zriaďovateľmi boli fakulty, orgány Socialistického zväzu mládeže (skratka „SZM“), divadelné scény, kultúrne domy. Prinášali nové formy výpovede, priamo či nepriamo nadväzujúce na českú a ruskú avantgardu, či širšie sa rozvíjajúce

⁵ Povinnosť zájazdov nevyplývala zo štatútov divadiel (Pozri *Príručka právnych predpisov z odvetvia kultúry*, 3. časť. *Divadelníctvo*. Bratislava : Obzor, 1981), lebo všetky divadlá mali v nich určené sídlo a pôsobnosť na území Slovenskej socialistickej republiky, ale vyplývala z ďalších podmienených ukazovateľov, ako napr. úloha štátu a územnej samosprávy zvyšovať kultúrnu úroveň na celom území Slovenska.

život spoločnosti. V dobe, keď sa na západ mohlo cestovať len s ťažkosťami (devízové prísľuby, doložka, prechod prísne strážených hraníc), keď pohraničníci a colníci boli schopní rozobrať auto vracajúce sa z Budapešti z Formanovho oscarového filmu alebo Brookovho *Sna noci svätajánskej* len preto, že cestujúci nič nenakúpili, keď na mnohých pracoviskách vládol stranický diktát časti vzdelanostne a inak obmedzených ľudí, bola situácia najmä v divadelnom umení iná. V mnohých ukazovateľoch miernejšia (diktát stranických školení, povestný VUML – Večerná univerzita marxizmu-leninizmu), ale aj rozhodnejšia, odvážnejšia a v rozpätí devätnástich rokov z hľadiska kvalitatívneho overenia krátkou históriou priniesla viac



Titulná strana programového bulletinu celoslovenskej prehliadky Divadlo deťom, september 1987. Grafický návrh Ján Zavarský. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

alternatívne hnutie v Čechách. Tretiu skupinu tvorili ochotnícke súbory (túto formu charakterizuje aj zákon SNR č. 36/1978 Zb. o divadelnej činnosti, tzv. divadelný zákon). Ich zriaďovateľom boli obce, úspešné štátne podniky, orgány revolučného odborového hnutia pri týchto podnikoch, domy kultúry a iné. Pravidelne sa konali súťažné prehliadky postupového charakteru až po celoslovenské či celoštátne.⁶ Pri pomeňme, že od 60. rokov pracovali s týmito súbormi čoraz častejšie profesionálni divadelníci.

Prehliadky ochotníckych divadiel mali svoj okruh odbornej kritiky (zväčša stredného a vyššieho veku), študentské súbory priťahovali zasa najmä kritikov mladšieho a stredného veku. Neskôr sa začali prelínať. Rôzne podoby divadla, využitie výrazových prostriedkov, práca s textom, scénografickou zložkou a hercom, smerujúca k moderným trendom divadla na osi české-poľské a miestami aj ruské divadlo (najmä Jurij P. Lubimov) postupne formovalo rozvíjajúcu sa divadelnú kritiku. Schopnú prijať, pomenovať tieto formy v širších súvislostiach ako len jedného súboru, respektíve jedného festivalového ročníka. Súbory pozývali kritikov na hodnotenie, diskusie, mali záujem o ich názor. Neraz vznikali ostré polemiky aj medzi kritikmi, ktoré vychádzali najmä z poznania českého a poľského divadla, schopnosti odčítania a prijímania nových postupov tvorcov, ich zaradenia do kontextu vývoja iných umení (filmového, výtvarného či hudobného). Samozrejme, neraz nebolo o čom hovoriť. Ale mnohé inscenácie, menšie projekty od polovice 70. rokov, boli dostatočnou výzvou do diskusie, k pomenovaniu vnútorných pohybov divadla, nadväznosti na české či poľské divadelné hnutia.

⁶ Tieto prehliadky sa delili aj vo vnútri podľa charakteru (napr. tvorba pre deti, pôvodné texty) a vyspelosti. Pri tejto práci nás zaujímajú len okrajovo, v súvislosti s jedným divadelným festivalom.



Pozvánka na celoslovenskú prehliadku Divadlo deťom, september 1989. Grafický návrh Dušan Nágel. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

Ak na začiatku festivalového boomu v čase socializmu bola pre súbor nominácia na festival cťou, neskôr organizátori súperili, aby sa do programu dostali čo najzaujímavejšie produkcie z Čiech a Slovenska. A kritici, najmä ich stredná a mladá generácia, po absolvovaní „povinnej jazdy“ oficiálnych konferencií na rôzne témy vplyvu socialistického umenia na spoločnosť, neraz vytvorili akoby nezávislú platformu diskutujúcich divadelníkov z rôznych typov divadiel, ale aj televíznych a filmových scenáristov, dramaturgov či režisérov.

Slovenská všeobecná encyklopédia *Beliana* v hesle *Divadelné festivaly* okrem iného píše: „Ďalšiu kategóriu tvoria profesionálne d.[ivadelné] f.[estivaly] a p., k najst. patrí celoštátna čs. súťažná prehliadka profesionálneho divadelníctva (vrátane opery a baletu) Div. žatva, kt. sa konala každoroč. 1948 – 61 v Prahe. (...) V 70. a 80. rokoch sa striedavo v Ostrave a v Košiciach konali čs. prehliadky profesionálnych divadiel s názvom Divadlo dneška [správne má byť „dnešku“, nevedno či názov pozmenil jazykový redaktor mysliac si, že ide o genitív slova dnešok, pritom ide o o datív, teda divadlo komu? – dnešku, alebo je to chyba autora – pozn. D. P.]. V tom istom období sa striedavo v Čes. Budějoviciach a Prešove konal festival Div.[adelná] mladost.“⁷ Vo výpočte chýba napríklad celoslovenská prehliadka Divadlo deťom, od roku 1987 pričlenená k Bienále ilustrácií Bratislava, čím sa tento festival profesionálnych divadiel

⁷ Pozri *Encyclopaedia Beliana – slovenská všeobecná encyklopédia*. 3. zväzok, Č – Eg. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV; VEDA, 2003, s. 417. ISBN 80-224-0761-5.

pre deti ešte výraznejšie zviditeľnil v zahraničí. Spojenie so svetovým podujatím BIB „nezachytila“ ani *Encyklopédia dramatických umení* (známa pod skratkou „EDUS“⁸). Ale autor/autorka hesla do *Beliany* nemali v 90. rokoch tak vyvinutú individuálnu historickú pamäť, aby tam vložili pol riadka aj o tomto podujatí. Pritom toto obsiahle heslo pri ochotníckych súboroch smerom k zahraničiu informuje aj o tom, ktoré súbory reprezentovali Slovensko na svetovom festivale AITA/IATA v Monaku. Chýba výstižnejšia, hoci aj jednoriadková charakteristika paralelných festivalov najmä vo vzťahu k obdobiu normalizácie. Autor/ka hesla najnovšej encyklopédie celkom opomenul zmienku o prehliadke vysokoškolských súborov Akademický Prešov (v *EDUS*-e správne heslo, s. 18), pričom ani po roku 1989 nemožno prehliadnuť jeho zástoj v normalizačnom období. Najmä vo vzťahu k alternatívnemu divadelnému hnutiu v Čechách, rozvíjaníu „nových“ žánrov ako kabaret, satira a i.

V *Beliane* z roku 2003 nájdeme – žiaľ – aj nesprávny údaj o vzniku festivalu Divadelná Nitra (1991, správne má byť 1992), a to hneď na dvoch miestach.⁹ Žiadalo by sa spresniť aj striedanie festivalu Divadlo dnešku, ktorý vznikol v Ostrave najprv len ako národný festival (1971, 1972 s prizvanými slovenskými súbormi, od roku 1973 celoštátny), a až od roku 1976 sa konal striedavo v Košiciach a Ostrave (heslo v *EDUS*-e je presné, s. 297). Ani Divadelná mladosť nebol hneď celoštátny festival. Heslo o tomto festivale je aj v *EDUS*-e čiastočne nesprávne (s. 246). Informácia o prehliadke Divadlo mladých je tu zaradená len pod prehliadky a festivaly ochotníckych súborov.¹⁰

Zrekapitulujme teda fakty od začiatku.

Pokus o systematické pripomenutie

Tak ako štúdiové hnutie začalo v Čechách, tak aj iniciatívy stretávania sa mladých divadelníkov vznikli tam. Na pôde Zväzu českých dramatických umelcov sa pomaly začali formovať skupiny, ktoré nadväzovali na dianie napr. v brnianskom Divadle na Provázku, libereckom Štúdiu „Y“, Činohernom štúdiu v Ústí nad Labem a iných.¹¹ Nápad usporiadať festival najzaujímavejších produkcií s prevahou mladých tvorcov uprednostňujúci štúdiové divadlá práve v Českých Budějoviciach, a nie v Prahe, bolo strategicky dobré rozhodnutie. V Čechách mali agilné pobočky Svazu českých dramatických umelcov (skratka „SČDU“), čo sa dá vysvetliť aj tým, že mladých tvorcov bolo viac a mnohí z nich sa v oficiálnych divadlách nedostávali k výraznejšej práci, viaceré divadlá sa dôsledne podriadili normalizačnej línii, ktorej mladá generácia, ktorá nezažila 50. roky, nechcela len prikyvovať.

Podľa vzoru svetových divadelníkov (o. i. Jerzy Grotowski) vnímali divadlo ako laboratórium. Jeho podstata spočívala v metóde kolektívnej tvorby, v potrebe seba-vyjadrenia, v hľadaní nových, netradičných foriem. Jednou z nich bolo aj zrušenie steny medzi javiskom a hľadiskom (premena scénického priestoru, často mimo ofi-

⁸ *Encyklopédia dramatických umení*. 1. zväzok. A – L. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV; Veda, 1989, s. 297. ISBN 80-224-0000-9.

⁹ V spomínanom hesle *Divadelné festivaly a prehliadky* (s. 417) a v hesle *Divadlo Andreja Bagara* (s. 424).

¹⁰ Podľa *EDUS*-u „...V pol. 70. rokov sa konali 2 roč. festivalu Divadlo mladých (1976, 1978), kde okrem ochot, vystupovali aj prof. div. súbory. (s. 218).

¹¹ Bližšie som o tom písala v časopise *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 3, s. 402 – 416 v štúdiu s príznačným názvom *Slovenské divadlo v netradičných štúdiových priestoroch v 70 a 80. rokoch 20. storočia*.

	DK ROH Trnava	KD Dúbravka	ŠBD Bratislava
5. 9.	16.00 OTVORENIE v DPDM 18.00 TJUZ Moskva, ZSSR H. Ch. Andersen: Slávik	10.00 DAB Nitra M. Maeterlinck: Modrý vták	11.30 ETC Helsinky, Fínsko H. Pinter: Domovník 18.00 DJZ Sp. N. Ves W. Letki: Len sa nezlomíť
6. 9.	9.00 DAB Nitra M. Maeterlinck: Modrý vták 14.00 DJZ Sp. N. Ves W. Letki: Len sa nezlomíť		10.00 ŠBD Bratislava J. Mokoš: Hra 14.00 TJA Lyon, Francúzsko R. Demarcy: Tajomstvo
7. 9.	9.00 KBD Banská Bystrica D. Dušek: Pištáčík 14.00 ETC Helsinky, Fínsko H. Pinter: Domovník	19.00 TJUZ Moskva, ZSSR H. Ch. Andersen: Slávik	10.00 TJA Lyon, Francúzsko R. Demarcy: Tajomstvo 14.00 DJZ Prešov Nazarov — Orlov: Zlaté kuriatko
8. 9.	9.00 PS NS Bratislava J. Mokoš — M. Kákoš: Ukradnutý čas 14.00 DJZ Prešov Nazarov — Orlov: Zlaté ku- riatko	10.00 TJA Lyon, Francúzsko M. Yendt: Bubny z Valmy	10.00 a 14.00 KBD Banská Bystrica D. Dušek: Pištáčík 18.00 ETC Helsinky, Fínsko H. Pinter: Domovník
9. 9.	10.00 DIELŇA — ukážky prác zahr. režisérrov v DPDM Trnava	10.00 KBD Banská Bystrica D. Dušek: Pištáčík 14.00 DJZ Prešov Nazarov — Orlov: Zlaté kuriatko	18.00 DIELŇA 14.00 PS NS Bratislava J. Mokoš — M. Kákoš: Ukradnutý čas v Dome ROH. nám. F. Zupku
10. 9.	9.00 Seminár v DPDM 10.00 TJA Lyon, Francúzsko M. Yendt: Bubny z Valmy 14.00 ŠBD Bratislava J. Mokoš: Hra	10.00 PS NS Bratislava J. Mokoš — M. Kákoš: Ukradnutý čas	16.00 TJA Lyon, Francúzsko R. Demarcy: Tajomstvo ZÁVER PREHLIADKY

Program celoslovenskej prehliadky Divadlo deťom, september 1989, ktorá sa konala paralelne v Trnave a Bratislave. Hosťami prehliadky boli súbory z Helsínk, Lyonu a Moskvy (TJUZ so slávnou inscenáciou Andersenovho *Slávika* režisierky Genrietty Janovskej). Archív Divadelného ústavu Bratislava.

ciálnych divadelných sál), rozvíjanie autorského divadla, dialóg s divákom, interakcia. Dôležitú úlohu zohrala dramaturgia (odklon od realistickej interpretácie klasiky i súčasnosti, demýtizovanie tém a autorov), významotvornosť, hravosť, znakovosť scénografie, podieľajúcej sa aj na nepravidelnom priestore, premena herectva a i. Najdôležitejším faktorom bola skutočnosť, že zriaďovateľom týchto divadiel v Čechách a na Morave boli vtedy kraje (na Slovensku ministerstvo kultúry), stranícke a zväzacké (samostatné) orgány kraja, mesta i okresu mali silné slovo. V roku 1975 sa v Českých Budějoviach uskutočnil 1. ročník festivalu Divadelná mladosť (Divadelní mládí) bez slovenskej účasti, ale už v roku 1976 tam slovenské divadlo reprezentovali dva súbory: Divadelná fakulta VŠMU s inscenáciou pedagóga Miloša Pietora *Kazimír a Karolína* (Ödön von Horváth) a Poetická scéna s pásmom poézie *Hra o jablko*. Zatiaľ čo produkciu študentov, plnú hravosti, hereckej dynamiky, prijali účastníci s úsmevom a sympatiami, sošná prezentácia poézie sa ocitla mimo kontextu. Klubové diskusie českých kolegov už vtedy ukázali na ich erudovanosť, rozhladenosť v zahraničí (minimálne poznanie poľského divadla), skúsenosti s tvorbou štúdiových divadiel a pripravenosť diskutovať.

V októbri 1976 sa v Košiciach po prvý raz uskutočnilo Divadlo dnešku [pôvodne tiež iba český festival tzv. veľkých scén, neskoršie aj malé scény ako doplnenie, voľné diskusie sa nekonali, len v rámci seminárov na vopred určenú tému s pripravenými „štátotvornými“ referátmi]. Riaditeľ Divadla Jonáša Záborského v Prešove Ján Šilan

Titulná strana programového bulletinu celoslovenskej prehliadky Divadlo deťom, september 1989. Na konci bulletinu boli pre detských divákov omaľované obrázky. Grafický návrh Dušan Nágel. Archív Divadelného ústavu Bratislava.



využil prítomnosť českých a slovenských zväzových funkcionárov i divadelníkov a otvoril diskusiu o možnosti usporadúvania Divadelnej mladosti striedavo aj v Prešove. Tejto myšlienke nebol spočiatku nikto naklonený ani v Prahe, ani v Bratislave, aj z toho dôvodu, že mesto nemalo dostatok hracích priestorov, samotné Divadlo J. Záborského sa nevenovalo štúdiovým produkciám, známa bola mizivá schopnosť miestnych zväzáckych orgánov samostatne zorganizovať festival. Pre Prešov hovorilo zas divácke zázemie – vysoké percento obyvateľov v mladom veku, vysokoškôlkov, odchovaných Akademickým Prešovom.

EDUS o Akademickom Prešove (skratka „AP“) píše, že je to „celoslovenská prehliadka vysokoškolských ochotníckych súborov. Súťažia na nej divadlá činoherné, pantomimické a pohybovo-plastické útvary s hudobno-vokálnou zložkou i bez nej, divadielka poézie, sólového umeleckého prednesu, vlastnej literárnej tvorby a do roku 1984 aj umeleckého prekladu.“¹² Vznikla roku 1968, iniciatívy sa ujal Karol Horák a jeho Študentské divadlo pri Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika so sídlom v Prešove (jadro univerzity pôsobilo v Košiciach). Paradoxne, Akademický Prešov, až na krátke prestávky po roku 1989, existuje dodnes a prof. K. Horák je jeho stálou oporou. Hlavnými organizátormi boli Slovenské vysokoškolské ústredie Socialistického zväzu mládeže (skratka „SVÚ SZM“), ktoré bolo súčasťou Slovenského ústredného výboru SZM (skratka „SÚV SZM“) a Ministerstvo školstva SSR. SVÚ SZM, vysokoškolské centrum SZM malo citlivejší prístup k mládeži ako oddelenie kultúry SÚV SZM. Hlavnou úlohou SZM od roku 1970 „bylo ovládnuť vysoké

¹² Encyklopédia dramatických umení, 1. zväzok . A – L, s. 18.



Divadlo dnešku, október 1978, Košice. Záber zo seminára. Denník Pravda čítajú počas referátu sprava šéfredaktor časopisu Film a divadlo Miroslav Procházka, Móric Mittelmann-Dedinský, za ním s okuliarmi v rukách šéfredaktor časopisu Scéna Otakar Brůna. Snímka archív autorky.

a strední školy, znormalizovať stav na stredných a vysokých školách, cenzurovať názory mladých študujúcich ľudí, potlačovať včas svobodu názorů a posilovať v mladých ľidech vedomí mocenského, nemenného postavení KSČ. SSM sa stal predstupňom KSČ, cieľom bola výchova mládeže v duchu marxizmu-leninizmu.“¹³

Napriek tejto úlohe ponechávalo SÚV SZM najmä vysokoškolákovi istú voľnosť. Prešov bol ďaleko, v Košiciach ešte na krajskom výbore KSČ nesedeli takí normalizátori ako neskoršie, preto o tomto období môžeme hovoriť ako o relatívnej slobode. Akademický Prešov bol aj na tie časy štedro finančne dotovaný, spočiatku bol slobodný aj vo výbere programu/titulov. V júni 1969 účastníci v prešovskom Dome kultúry len závistlivo pozerali na Štepkovu hru *Z duba padol, oddýchol si*. V porote sedeli Milan Lasica s Júliusom Satinským a neskoršie rok čo rok Martin Porubjak, z VŠMU spočiatku Soňa Koreňčiová, neskôr už len Marián Míkola, režisér Ukrajinského národného divadla Ivan Ivančo, ktorý dokázal každý „ideový“ problém na rôznych orgánoch v Prešove nejako urovnať, Stanislav Rakús a iní.

Dnes sa zdá atmosféra, ktorú prežívali účastníci Akademického Prešova ako sen. „Nočné výpredaje“ satiry, kabaretov, improvizácií mladých ľudí slobodne sa vyjad-

¹³ http://cs.wikipedia.org/wiki/Socialistick%C3%BD_svaz_ml%C3%A1de%C5%BEE [cit. 15. 5. 2012] Ne-
našli sme inú charakteristiku tohto mládežníckeho hnutia, ktoré vzniklo v roku 1970 z Československého
svazu mládeže.

rujúcich, boli oázou slobody v uzatvárajúcej sa spoločnosti (každý ponúkol čo vedel, čo chcel, nedobré v zmysle starého, lacného zábavného znamenalo okamžitú a neúprosnú potupu do budúcnosti). Po celé roky bolo mesto plné ľudí, divadla, spevu, hudby, dlho do noci sa diskutovalo, recitovali sa básne. Univerzita vtedy žila len AP. Pod konfrontáciou činnosti študentov sa doslova schovali všetky aktivity, ktoré postúpili z krajských kôl. V Bratislave bol najväčší výber, ale aj najvyššia kvalita popri oboch prešovských súboroch – malých foriem a divadla poézie. Prinášali nových autorov, nové postupy. Formovali obrazotvornosť, reagovali na súčasnosť, ale aj na augustové udalosti. Ukázali, že umenie (divadlo, poézia, próza, vlastná tvorba) vzniká z pretlaku buď autorského divadla, ovplyvneného konkrétnym divadlom alebo autorom, resp. ako ponášku (napr. „vedecké“ prednášky fiktívnej postavy univerzálneho českého génia Járy Cimrmana v opakovanom podaní žilinských „dopravákov“). Postupne hlavní usporiadatelia skracovali finančné príspevky aj na festivaly, obmedzovali dramaturgiu.

Martin Porubjak, návštevník vrocavského festivalu Otvoreného divadla, sprostredkoval vlastné poznania z predstavení formou publikovania informácií, štúdií,¹⁴ ale aj v diskusiách s ochotníkmi, vysokoškolákmi. Na príkladoch V. medzinárodného študentského festivalu otvoreného divadla vo Vroclave rozvinul štyri základné znaky, ktoré charakterizovali účastnícke súbory: „1. otvorenosť priestoru, v ktorom sa hrá, 2. intenzívny a priamy kontakt s divákom, 3. herec ako najdôležitejšia zložka divadla, 4. divadlo ako pole medziľudských vzťahov“.¹⁵ Akademický Prešov sa v mnohom približoval stredoeurópskym trendom divadla, ponúkal alternatívnu tvorbu malých javiskových foriem (skratka „MJF“) – časom, témou, priestorom, použitými prostriedkami, žánrovou šírkou, usilujúc sa o divadlo metafory. Tvorcov MJF a ich divákov v 70. a prvej polovici 80. rokov charakterizovala a spájala potreba metaforického vyjadrenia sa prostriedkami divadla. Ukázalo sa, že amaterizmus ako inštitucionálny výraz i zámerný spôsob zmocnenia sa divadla, satirický pohľad mladšej generácie na svet, odpor ku konvenciám, sklon k miešaniu žánrov, rast významu autorského divadla, zmena hracieho priestoru, silnejúci význam hudobnej zložky a hľadanie výrazu a výpovede aj bez slov, spoluvytvárajú jednu z ciest, po ktorej sa možno uberať.

Vrocavský festival iste inšpiroval aj agilných mladých divadelníkov z martinického divadla, ktorí sa usilovali o vlastný Otvorený divadelný festival, ktorý by bol „...prístupný nielen pre profesionálnych umelcov, ale aj pre kvalitné, angažované ochotnícke, amatérske, študentské divadlo.“¹⁶ Hlavným usporiadateľom takého podujatia mali byť zväzacké orgány (obdoba Festivalu Politickej piesne v Martine, 1972 – 1989). Do úsilia spojenia/prepojenia súčasného, alternatívneho/štúdiového divadla s ochotníckym sa na Slovensku zapojilo aj Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky („MK SSR“) a Zväz slovenských dramatických umelcov („ZSDU“). Tak v roku 1976 vznikol v Martine nový festival pod názvom Divadlo mladých (ktorý narychlo vymysleli v kaviarni Štefánka dve pracovníčky MK SSR a ZSDU). Názov sa uchytil, festival nie.

¹⁴ Bližšie PORUBJAK, Martin. Prečo otvorené divadlo? In. *Slovenské divadlo*, 1976, roč. 24, č. 3, s. 402 – 410.

¹⁵ Ref. 14, s. 402.

¹⁶ Štatút Otvoreného divadelného festivalu v Martine. In. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

SLOVENSKÝ ÚSTREDNÝ VÝBOR SOCIALISTICKÉHO
ZVÁZU MLÁDEŽE

ZVÁZ SLOVENSKÝCH DRAMATICKÝCH UMELCOV
OV SZM MARTIN
ZO SZM PRI DSNP MARTIN

usporiadajú prehliadku divadelnej tvorby mládežníckych súborov

DIVADLO MLADÝCH '76

Martin 23. XI. — 27. XI. 1976
VENOVANÉ MESIACU ČESKOSLOVENSKO-SOVIETSKÉHO
PRIATELSTVA

Predstavenia na javisku DSNP	Predstavenia v Klube SZM DSNP	Predstavenia v ZK ROH TEES Memorandové nám.
<p>23. XI. A. F. Čechov IVANOV Eliška L. Vajdová DSNP soubor Radu prítel 19,00 hod.</p>	<p>A. Vampilov DVADSÁT MINÚT S ANJELOM Eliška E. Horváth ml., G. Šalaš DŠ SZM pri DSNP Martin 25,00 hod.</p>	
<p>Otto von Guericke KAZIMÍR A KAROLÍNA Eliška M. Pástor Vysoká škola múzických umení Bratislava 19,00 hod.</p>	<p>A. Dvořák OLEŠIA-MÁRIA-KATARÍNA Eliška Kubišková DŠ SZM Krajské divadlo Nitra 16,00 hod.</p>	
<p>J. Malin ZAHŔÁME SA PRE VÁS (KLAUDIA)A Eliška M. Pástor Divadlo pre deti a mládež — Trnava 13,00 hod.</p>		<p>PROMĚNY PODLE OVIDIA Eliška V. Martincová Soubor pohybového divadla Praha 19,00 hod.</p>
<p>Titus Maccius Plautus CHVASTŮŤ Eliška J. Beňadik Divadelný súbor SZM Záhrad 19,00 hod.</p>		<p>SOPHOLES / OIDIPUS / FRAGMENTY Eliška A. Turba DŠ SZM Divadlo J. G. Tajovského Zelená 16,00 hod.</p>
<p>J. Schönd MICHELANGELO Eliška J. Schönd NAIVNÉ DIVADLO Soubor Vysoká škola Liberec 19,00 hod.</p>		<p>K. Horák TIP-TOP BIOTOP alebo BLŠINEC Eliška K. Horák Divadelný súbor Filmová škola UPJŠ Prešov 16,00 hod.</p>

Predpredaj vstupeniek v pokladnici Divadla SNP

Program divadelnej prehliadky Divadlo mladých v Martine, november 1976, súčasť programového bulletinu. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

Od Martina k Prešovu

Organizátori SÚV SZM, ZSDU, Okresný výbor SZM Martin, Základná organizácia SZM pri Divadle Slovenského národného povstania v Martine venovali festival Mesiacu československo-sovietskeho priateľstva. Táto prax vyplývala: 1) z povinnosti organizátorov, divadiel reflektovať dôležité politické výročia, ako boli Veľká socialistická októbrová revolúcia (VOSR), zjazdy komunistickej strany, výročie vzniku KSČ, Oslobodenie, Slovenské národné povstanie (SNP) a iné (divadlá to mali v ročných úlohách), 2) stranické orgány potrebovali vykazovať činnosť, na ktorú mali v rozpočte cez iné organizácie aj finančné prostriedky. V takomto prípade sa hlavnému usporiadateľovi ľahšie vysvetľovalo, že nejde o pochybné, systému škodiace prejav mladých ľudí, keďže je to venované tomu a tomu. Pri tejto poznámke nemožno opomenúť šikovnosť dramaturgií a vedenia divadiel, že vedeli napísať a osobne aj

presvedčiť rôzne orgány od najnižšieho po najvyšší stupeň, že ten alebo onen titul sa práve hodí k tej téme a najlepšie vystihuje jej odkaz.

Napriek kostrbatým a neraz aj politicky účelným formuláciám niektorých poslaní festivalu („...popularizovať divadelnú tvorbu v širokých vrstvách mládeže, hlavne medzi robotníkmi“) a podmienka, že „Festivalu sa môže zúčastniť súbor, ktorého väčšina členov je v SZM“¹⁷, ktoré sa neobjavovali ani v oficiálnych materiáloch ZSDU či MK SSR, sa podarilo pripraviť pestrý dramaturgický program.

Na plagáte 1. ročníka Divadla mladých '76 – „prehliadky divadelnej tvorby mládežníckych súborov“ bol martinský Čechovov *Ivanov* (Divadlo SNP, réžia Lubomír Vajdička), *Kazimír a Karolína* (VŠMÚ, aj na festivale Divadelná mladosť, České Budějovice, 1976), Mokošova klauniáda *Zahráme sa pre vás* (Divadlo pre deti a mládež Trnava, réžia Mikuláš Fehér), *Michelangelo* (Naivní divadlo, Štúdio Ypsilon, scenár a réžia Jan Schmid) či *Proměny podle Ovidia* (Štúdio pohybového divadla Praha, réžia Václav Martinec). Z klubových produkcií organizátori vybrali Vampilovov text *Dvadsať minút s anjelom* (Divadelné štúdio SZM pri DSNP Martin, réžia Emil Horváth, ml., Ondrej Šulaj), kolektívnu réžiu Dovženkovho textu *Olesia-Mária-Katarína* (Divadelné štúdio SZM pri Krajovom divadle Nitra) a *Fragmentsy* Sofoklovho *Oidipa* (Divadelné štúdio SZM pri Divadle J. G. Tajovského vo Zvolene, réžia Andrej Turčan). Ochotnícke divadlo zastupoval Plautov *Chvastúň* (Zeleneč, réžia Jozef Bednárík) a vysokoškolské alternatívne hnutie *Tip-top Biotop alebo Blšíneec* (Divadelný súbor Filozofickej fakulta UPJŠ v Prešove, scenár a réžia Karol Horák). Viaceré z týchto inscenácií sa dostali do dejín divadla cez osobitné uchopenie témy, myšlienky, posolstva, nových postupov vo vzťahu slova, obrazu, scénografickej, hudobnej zložky vytvárajúc silný obraz javiskovej metafory so širším tematickým záberom ako ponúkala literárna predloha.

Kritici vítali taký výber, ktorý ostrý kritik Miloš Vojta v Tvorbe označil ako výzvu: *Narodil sa festival proti lhostejnosti*. Problém sa ukázal pri diskusiách. Kým na Akademickom Prešove prebiehali hodnotenia skôr formou prednášky, cvičenia na vysokej škole, na pôde profesionálneho divadla, kde boli divadelníci zvyknutí na koncízne a hĺbkové interné hodnotenia, sa ťažko hľadali východiskové pozície pri formulovaní hodnotiacich kritérií (od rozdielu v inštitucionálnej forme: plusy/mínusy, po narábanie s vyjadrovacími prostriedkami). Situácia sa tak vyhrotila, že nasledujúci ročník Divadla mladých 1978 sa konal už bez spoluúčasti Zväzu slovenských dramatických umelcov. Plagát festivalu tvorilo to, čo zásobník slovenských divadiel ponúkal: od profesionálnych divadiel po večery poézie, ochotnícke súbory atď. Ďalší ročník sa už nekonal.

Slováci sa sústredili na prípravu prvej Divadelnej mladosti v Prešove. Záujem pracovať na alternatívnych projektoch aj v rámci rôznych štúdií v divadlách, ktoré by priniesli okrem nového priestoru a zmeny funkcie scénografie a kontaktu s divákom aj moderný jazyk nepsychologického realistického herectva, bol, aj klíma bola priaznivá, ale menej činnosti a výsledkov. Dennodenná prevádzka zájazdových divadiel pohlcovala všetkých, nezanedbateľnou bola aj finančná otázka kvalitnejšieho života. Tvorcovia, ktorí sa sústredili na tvorbu v štúdiových poddivadlách namiesto privyrobenia si v televízii či v rozhlase, to mali aj v živote oveľa ťažšie. (Je asi príznačné, že

¹⁷ Ref. 16. Citujeme z pracovnej verzie štatútu, čoho dôkazom je nielen iný názov, ale aj nie presné formulácie.



Divadlo dnešku, október 1978, Košice. Záber zo seminára. Zľava Andrej Mafašik, Dagmar Venzarová, neskôr Podmaková a Zuzana Mikulová, za nimi (zľava) režisér a riaditeľ Štátneho divadla Košice Milan Bobula, režisér a umelecký šéf Ukrajinského národného divadla Prešov Ivan Ivančo, herec, umelecký šéf činohry Štátneho divadla Košice Anton Gýmerský. Za Milanom Bobulom sedí Eva Čičmancová, neskôr Fífková. Snímka archív autorky.

počas celého obdobia 70.a 80. rokov nevznikol žiadny projekt alternatívnej inscenácie/produkcie v Slovenskom národnom divadle či Novej scéne.)

Po prvý raz sa celoštátny festival Divadelná mladosť (skratka FDM) v Prešove konal už v roku 1977. Napokon sa hralo v domácej malej sympatickej historickej budove Divadla Jonáša Záborského („DJZ“), v Parku kultúry a oddychu – tradičný plesový arénový priestor, ktorý sa dal prispôbiť, a Prešovčania ponúkli aj netradičný, doslova avantgardný priestor, tzv. Štúdio 83. Dokončená ešte nepoužívaná kotolňa novej divadelnej budovy pripomínala obkladačkami, členením (stĺpy), odtokom, výlevkami skôr priestor na porciovanie mäsa ako tradičnú arénovú variabilitu.¹⁸

Zástupcovia DJZ mali štáb na prevádzke na prízemí divadla, zväzáci v Hoteli Dukla. Prví sa starali o odbornú obsahovú stránku, druhí o spoločenskú. Národné zväzy dramatických umení vyberali inscenácie (do Prešova, resp. do Košíc sa dostali aj tie inscenácie, ktoré neradi pražskí, ostravskí a niekedy aj budějovickí funkcionári videli doma). Program prvého slovenského ročníka¹⁹ bol priam excelentný. Po dve inscenácie Divadla Na prázdku (B. Polívka: *Am a Ea*, M. Pospíšil: *Velký vandr*), Na-

¹⁸ Neskôr práve tento priestor vynikajúco využil scénograf Ján Zavarský pri inscenácii Ballekovho *Pomocníka* (DJZ Prešov, réžia Jozef Prazmári, 1979).

¹⁹ V poradí to bol už tretí ročník FDM.

ivního divadla, Studio „Y“ Liberec (J. Schmid: *Třináct vůní*, Kolektívna improvizácia: *Večery pod lampou*), Divadla Na zábradlí Praha (A. Alegria: *Po laně přes Niagaru*, R. Athayde: *Vyučování dony Margaridy*) a po jednej z Divadla V. Nezvala Karlove Vary (Scherhaufarov text *11 dní křížníku kníže Potěmkin*) a Hanáckeho divadla z Prostějova (J. Švejda: *Havárie*). Slovenské zastúpenie bolo slabšie počtom i umeleckou výpoveďou (DJZ Prešov: Solovičove a Bázlikove *Plné vrecká peňazí*, Poetický súbor Novej scény Bratislava²⁰ s hrou bratov Čapkovicov: *Lásky hra osudná*, Kočanov *Závat* Divadla pre deti a mládež Trnava). Až v posledný deň Slováci ukázali svoje tromfy. Krajské bábkové divadlo Banská Bystrica²¹ uviedlo *Jánošíka* autorov J. Dvořáka, K. Milobedzku, K. Brožeka, J. Mokoša a bratislavská Nová scéna Goetheho *Clavija*.

Súčasťou festivalu bolo tradičné kladenie vencov k pamätníku sovietskych osloboditeľov na dnešnej Hlavnej ulici, návšteva pamätníka na Dukle. Plavba výletnou loďou na Zemplínskej šírave, kde sa nešetřilo bohatým občerstvením, bola vyvrcholením nočných diskusií. Začínali o 23.00 po poslednom predstavení a neraz trvali do svitania a bolo o čom hovoriť. Mnohé festivalové predstavenia priniesli kolegom podnety na diskusiu o kolektívnej tvorbe, o funkcii hudobnej zložky v divadle, syntetickom divadle, o úspornosti znaku, metafore, o potrebe stretávania sa a vyjasňovania si sporných názorov na funkciu divadla v tradičných divadelných domoch, jeho štúdiových sálach, či zmysle pracovať a záujme zriaďovateľa podporovať iné formy divadla, ako boli dovtedy preferované.

Pracovné diskusie v Českých Budějoviciach a v Prešove mali tvorivú atmosféru, boli v porovnaní s inými festivalmi inšpiratívne a slobodné, ľudia sa nebáli vystúpiť a povedať svoj názor. Nevládol tam „akademizmus“ seminárov, resp. divadelné klubov v Ostrave a v Košiciach s ich domácimi hereckými bardmi. Na seminároch, kde boli zväzoví a zväzácki funkcionári, stranícki aparátnici vystúpili aj tí, čo o pár mesiacov neskôr emigrovali.

Napríklad pracovník Ministerstva kultúry ČSR Karel Vondrášek nevynechal ani jeden festival, žiadnu (ani nočnú) debatu, aby potom už ako šéf pražského Divadla Na zábradlí začiatkom 80. rokov emigroval. V roku 1977 na záverečnom seminári v Prešove vystúpil ako zástupca MK ČSR: „Záverom teda možno povedať, že v súčasnom období triedneho a ideologického zápasu medzi svetom socializmu a kapitalizmu ostáva naďalej v popredí pozornosti otázka kultúry a umenia, a je preto akosi našou povinnosťou jednak venovať zvýšené úsilie marxistickej analýze buržoáznych koncepcií kultúry a umenia na jednej strane, a jednak našou teóriou kultúry estetiky jednotlivých vied o umení ísť v ofenzíve práve v relácii v pomere k týmto antikommunistickým reláciám kultúry a umenia a napokon vlastnou tvorbou, kvalitou našej práce, vysokou ideovosťou a umeleckým majstrovstvom práve ukazovať a dokazovať, hovoriť o prednostiach nášho života prostredníctvom umenia ako významnom nástroji formovania a duchovného obohacovania pracujúcich i mládeže v kapitalistických krajinách.“²²

²⁰ Na plagáte nesprávne označená ako Poetická scéna Bratislava. Od 1. 9. 1976 Poetickú scénu začlenili pod administratívu Novej scény s názvom Poetický súbor Novej scény.

²¹ Aj toto divadlo má na plagáte nesprávne uvedený názov – ako Krajské divadlo...

²² Protokol zo záverečného seminára III. ročníka festivalu Divadelná mladosť v Prešove dňa 24. 6. 1977. Stenografický prepis magnetofónového záznamu. In Archív Divadelného ústavu, pôvodne Zväzu slovenských dramatických umelcov, s. 10.



Pozvánka na celoštátny festival Divadelná mladosť, jún 1977, Prešov. Grafický návrh Ivan Popovič. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

Zástupca vedúceho oddelenia kultúry ÚV KSS Michal Masaryk v nasledujúcom vystúpení okrem iného konštatoval: „...naša socialistická spoločnosť vytvára optimálne podmienky pre rozvoj kultúry a umenia, že podporuje všetky talenty a najmä XV. Zjazd KSČ vytýčil ako jednu z kľúčových úloh starostlivosť o mladé talenty na pôde umeleckých zväzov, na druhej strane vytváranie šancí predpokladov pre občiansku a umeleckú angažovanosť i zaradenie sa v kultúrnom živote.“²³ Helmut Vácha, ako podpredseda SÚV SZM, bol už konkrétnejší: „...sme za hľadanie nových foriem, ale nikdy nedopustíme, aby sa viac-menej v hľadaní nových foriem zakrývala alebo znižovala naša latka náročnosti na samotný obsah tejto tvorby“.²⁴

²³ Ref. 22, s. 11.

²⁴ Ref. 22, s. 12.

Dátum	Hod.	Divadlo	Autor a hra	Miesto
20. VI. 1977	8.00	Príchod účastníkov festivalu „Divadelná mladost“		
21. VI. 1977	15.30	Kladienie vencov		
	16.00	Otvorenie festivalu „Divadelná mladost“		DJZ
	16.00	Divadlo Jonáša Záborského, Prešov	J. Solovič-I. Bázlik: Plné vrecká peňazí	DJZ
	19.00	Poetická scéna, Bratislava	Bratia Čapkovi: Lásky hra osudná	Štúdio 83
	21.00	Program LUT, tanec	Spoločenský večierok	PKO
	21.30	Divadlo Na provázku, Brno	Boleslav Polívka: Am a Ea	Štúdio 83
	23.00	Klub DJZ	Diskusia	Klub DJZ
22. VI. 1977	7.30	Odchod do Svidníka a na Duklu		
	16.30	Divadlo Na provázku, Brno	Miloš Pospíšil: Veľký vandr	Štúdio 83
	19.00	Divadlo Na zábradlí, Praha	Alonso Alegria: Po laně přes Niagaru	DJZ
	21.00	Program	Spoločenský večierok	PKO
	21.30	Divadlo Na zábradlí, Praha	Roberto Athaide: Vyučovní dny Margaridy	Ped. fak. Klub DJZ
	23.00	Klub DJZ	Diskusia	Klub DJZ
23. VI. 1977	9.00	Prijatie delegácie FDM na MsNV		MsNV
	10.00	Návšteva patronálnych závodov		
	11.00	Hanácke divadlo, Prostějov	Jiří Švejda: Havárie	PKO
	15.00	Divadlo pre deti a mládež, Trnava	Mikuláš Kočan: Závrät	DJZ
	20.30	Naivní divadlo, studio „Y“, Liberec	Ján Schmíd: Třináct vůní	DJZ
	21.00	Program	Spoločenský večierok	PKO
	23.00	Klub DJZ	Diskusia	Klub DJZ
24. VI. 1977	10.00	Záverečný seminár		PKO
	15.00	Divadlo V. Nezvala, Karlove Vary	Peter Scherhauser: 11 dní křížníku kníže Potěmkin	DJZ
	18.30	Divadlo V. Nezvala, Karlove Vary	Peter Scherhauser: 11 dní křížníku kníže Potěmkin	DJZ
	20.00	Naivní divadlo, studio „Y“, Liberec	Tauričevsky	PKO-dvorana
	21.00	Program	Kolektivna improvizácia: Večery pod lampou	PKO
	23.00	Klub DJZ	Spoločenský večierok	Klub DJZ
			Diskusia	Klub DJZ
25. VI. 1977	7.30	Zájazd na Zemplínsku štravu		
	17.00	Krajské bábkové divadlo, Banská Bystrica	Dr. J. Dvořák, K. Milobedzka, K. Brožek, J. Mokoš: Jánošík	DK ROH
	19.00	Nová scéna, Bratislava	J. W. Goethe: Clavijo	DJZ
	21.30	Klub DJZ	Diskusia	Klub DJZ
	22.30	Záverečné stretnutie účastníkov	Ukončenie festivalu „Divadelná mladost“	PKO

Podrobné informácie k festivalu dostanete v hlavnej budove DJZ, kde bude zriadené informačné stredisko, ktoré bude otvorené od 8. do 24. hod.

Program celoštátneho festivalu Divadelná mladost, jún 1977, Prešov. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

Najkonkrétnejší bol vedúci tajomník ZSDU Ján Slivko, keď okrem iného povedal: „...divadlo bude živé a divadlo bude atraktívne a divadlo bude pre nášho diváka prifažlivé vtedy, ak bude, ak dokáže hovoriť živou rečou, ak dokáže na javisku stvárňovať udalosti, problémy, pocity, starosti i žiale nášho dnešného človeka, a ak dokáže tieto veci sprostredkovať naozaj v umeleckej polohe, nie v polohe didaktickej, nie v polohe žurnalistickej, ale v polohe umeleckej metamorfózy, ktorá je vlastná tomuto druhu umeniu.“²⁵ Priznal, že už pri tomto ročníku sa rozchádzali názory na výber (toto konštatovanie či výhrada sa budú opakovať pri dramaturgii každého festivalu): „Nechceme, aby festival Divadelná mladost bol len akousi atraktívnou prehliadkou zaujímavých – najzaujímavejších inscenácií v republike, ale chceme aby festival Divadelná mladost bol festivalom mladých a pre mladých.“ Hovoril o tom, že sme sa „vybili“ v Martine v 1976 roku (štúdiové produkcie Nitry, Martina, že nemáme nič nové, pre ochorenie Trnavčania uviedli iný titul), že by mohlo prísť k prieniku generáčnych vrstvení a jednotlivých druhov umenia (výtvarníci, hudobníci), čo sa napokon nepodarilo. Dôležitou výzvou, na ktorú sa divadlá často odvolávali, bol názor, že „treba posilniť postavenie režiséra, dať mu väčšie právomoci, dať mu väčší priestor, ale zároveň aj upozorniť ho aj na väčšiu spoločenskú zodpovednosť za to čo robí.“²⁶

²⁵ Ref. 22, s. 16 – 17.

²⁶ Ref. 22, s. 19.



Divadlo dnešku, október 1980, Košice. Záber zo seminára. Zľava režisér Jozef Pražmári, dramaturg Slovenského národného divadla Anton Kret, dramaturgička Divadla Andreja Bagara Nitra Darina Kárová, pracovníčka Umenovedného ústavu SAV Eva Fifiková. Karikaturista Alexander Richter kreslí portrét Antona Kreta. Snímka archív autorky.

Vyslovil sa proti izolácii umenia, volal po štúdiách, kde si mladí mohli odskúšať nové formy, ako napr. v Nitre.

Na jeho slová reagovala Anna Sýkorová zo Štátneho divadla Košice, ktorá súhlasila s výzvou za experiment ako protest proti šedivosti, hovorila o tom, že samotná práca v repertoárových divadlách vylučuje rozdelenie na mladých a starších, o disciplíne, o príprave, o tom, že sa rieši rovnica mladí mladým, ale položila otázku, čo s rovnicou mladí starším.²⁷ Toto vystúpenie poukázalo na rozdiely celkového vnímania tvorby v divadlách. Na odlišnú situáciu v tzv. kamenných divadlách, medzi ktoré košické divadlo patrilo a v ktorom nebolo cítiť to podhubie na vznik štúdií, ktoré by vzniklo z pretlaku potreby (generačný problém, resp. práve tí najmladší doslova ťahali repertoár).

Darina Kárová pochválila J. Slivku, ale vyslovila sa k potrebe zmeny formy, keď povedala: „Štúdio, a vôbec mladé divadlo, musí ísť proti oficiálnej prevádzke a musí ísť proti veľkému divadlu (...) nie v oblasti ideovej, alebo v oblasti svetonázorovej, teda v oblasti závadnosti, či nezávadnosti myšlienky, to sú otázky známe, všetci sme občanmi tejto socialistickej republiky a ideové posolstvo umenia nám je jasné, to nakoniec dokazujú i predstavenia na tomto festivale. Myslím na oblasť formy, ktorá má umocniť onen ideový obsah z úst mladých ľudí znejúci ešte a obohatený ešte tým elánom, ktorý som spomínala. Štúdiové divadlo je teda kdekoľvek, či je tu divadlo existujúce samostatne alebo divadlo existujúce popri prevádzke ako divadlo zalo-

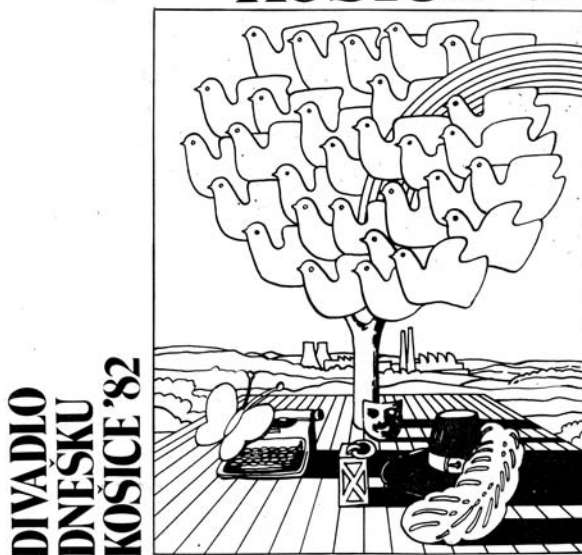
²⁷ Ref. 22, s. 21 – 22.

Titulná strana programového bulletinu celoštátnej divadelnej prehliadky Divadlo dnešku Košice, október 1982. Grafický návrh Ján Zavarský. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

DIVADLO DNEŠKU

celoštátna divadelná prehliadka

KOŠICE '82

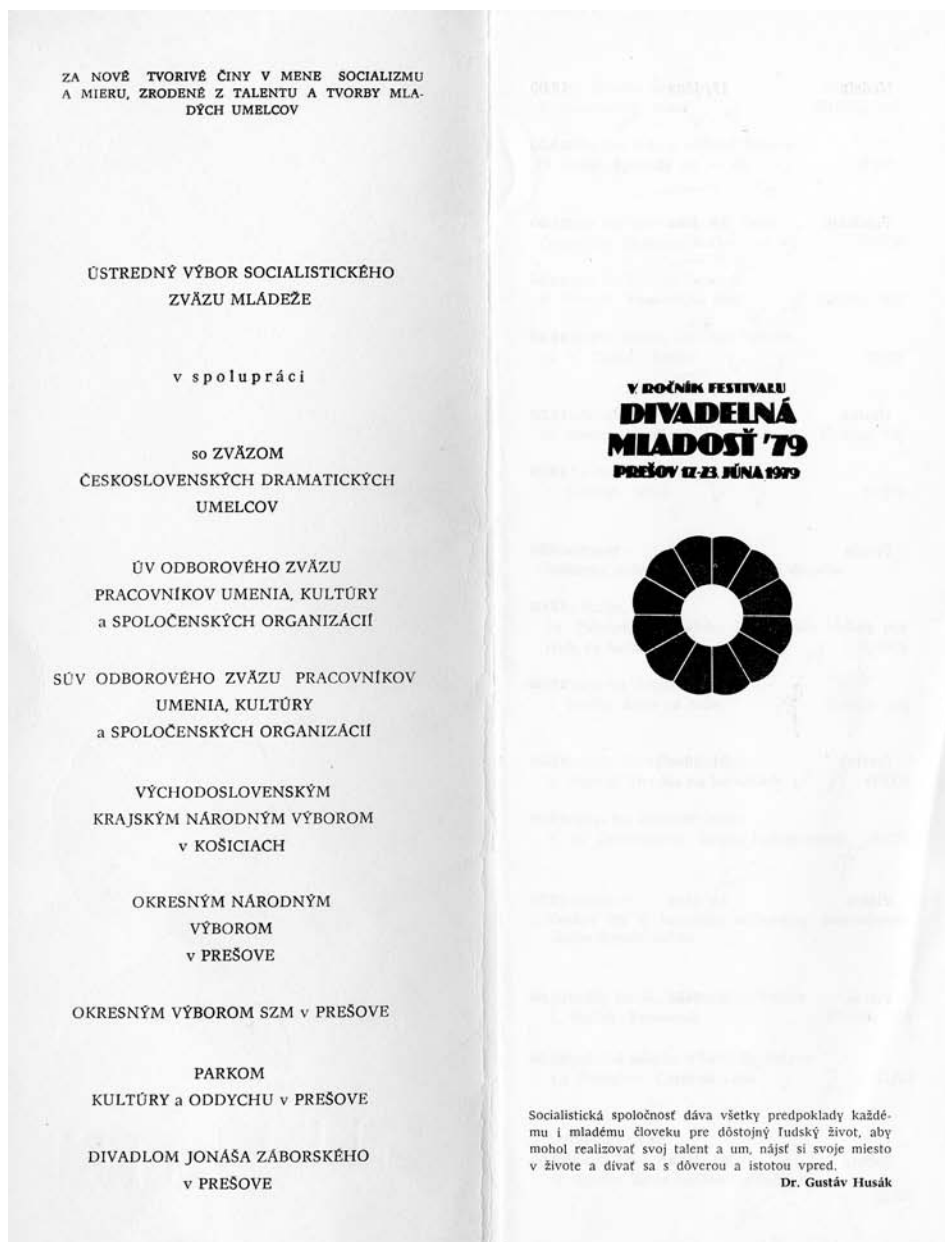


žené na kvázi amatérskom základe, musí oponovať už len tým, že pracuje v inom priestore, inými prostriedkami v inom časovom rozpätí, teda, že má viac práce, viac času na prácu ako prevádzkové divadlo zviazané prevádzkou a zviazané pohodlnosťou tvorcov...²⁸ Tým dala za pravdu Sýkorovej, a zároveň upozornila, že štúdiové divadlá nejdú proti tzv. oficiálnym scénam, obsahom zmien je forma a prostriedky.

Nasledujúce roky ukázali, že ak sa má zmysluplne diskutovať/analyzovať/kriticko-teoreticky reflektovať smerovanie nových divadelných trendov cez konkrétne činy (rôzne formy činnosti), paradigmu meniacej sa spoločnosti, divadelných postupov, očakávaní, vzťahu spoločnosti k umeniu, nemožno z tohto kruhu vyňať politické prostredie a jeho vplyv na umenie. Rôznorodosť prijatia istých inscenácií (stojacich až na protipóloch pomyselnej priamky) vychádzala nielen z kultúrnych tradícií (etnologických súvislostí), ale silne aj zo sociologického aspektu so zreteľom na psychologický moment. Čo komu a kedy v divadle ponúknuť.

Od roku 1976 vychádzal v Prahe časopis Scéna (SČDU), ktorý neskoršie prinášal aj nekonvenčné názory. Tam vychádzali aj väčšie štúdiá (o réžii, dramaturgii a pod.). Na Slovensku jeho obdoba chýbala až do roku 1989, keď ZSDU začal vydávať dvojtýždenník Dialóg (šéfredaktor Vladimír Štefko). V roku 1990 ho však Združenie divadelníkov na Slovensku ako nástupnícka organizácia ZSDU zrušilo.

²⁸ Ref. 22, s. 29.



Pozvánka na celoštátny festival Divadelná mladosť, jún 1979, Prešov. Grafický návrh Ivan Popovič. Archív Divadelného ústavu Bratislava.



Záber z diskusie o predstaveniach na festivale Divadelná mladosť, jún 1988, Prešov. Zľava z boku vedúci diskusie Vladimír Štefko, v prvom rade Dagmar Podmaková, Ladislav Podmaka, Jozef Stražan, Jana Strnisková, Helena Horváthová, Danuša Trnčíková, v druhom rade Jana Juráňová, v strede v okuliaroch Magdaléna Debnárová, na konci radu Marta Rehtorisová. V treťom rade napravo sedí Pavol Mikulík. Foto archív autorky.

Široké hnutie v Čechách, dostatok mladých tvorcov (aj s divadelným, filmovým a výtvarným vzdelaním) ponúkalo rôzne formy divadla na väčších scénach či v pivničných priestoroch. Na Slovenku sa v druhej polovici 80. rokov aktivity mladých utlmovali, boli nasmerované na tvorbu prevádzkových divadiel. V roku 1986 sa v diskusiách v českých Budějoviciach otvorene hovorilo o novej poetike, súčasťou ktorej boli aj metaforické vyjadrenia sa o uzavretej spoločnosti, túžbe po slobode, radosť zo života (napr. trnavské inscenácie *Kvinteto* B. Uhlára, *Finta* A. Jellicoe), neskôr ďalšie produkcie Blaha Uhlára a Miloša Karáska.

Zosumarizujme prínos najdôležitejšieho divadelného festivalu v Československu v uvedenom období, ktorý najviac ponúkol priestor pre mladú generáciu a jej vzájomnú tvorivo-umeleckú a kriticko-reflexívnu konfrontáciu:

Prínos FDM:

- 1) relatívne oáza pokoja so slobodnou prezentáciou a diskusiami,
- 2) prelínanie sa tvorcov rôznych zameraní (divadelníci, filmári, televízni tvorcovia, výtvarníci),
- 3) nevznikol zásadný „ideologický“ nátlak proti videnému, povedanému,
- 4) nielen kritici, aj divadlá (ako Divadlo na provázku a iné) radi chodili na túto slo-



Titulná strana programového bulletinu celoštátnej divadelnej prehliadky Divadlo dnešku, október 1989, Ostrava. Grafický návrh Tomáš Berka. V písme D z prstov oboch rúk musel výtvarník na „odporúčanie“ schvaľovacej komisie Krajského národného výboru v Ostrave odstrániť oko. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

- bodnú pôdu, zväzácki funkcionári ich viac obdivovali ako im kládli prekážky (najmä na Slovensku),
- 5) inscenácie domácich (slovenských) divadiel boli kvalitatívne horšie, účasť na FDM sa začala pomaly považovať za „povinnú jazdu“,
 - 6) festival pomaly spel ku skostnateniu, nevynoril sa žiadny náhradný inštitucionálny priestor,
 - 7) SČDU sa prejavoval aktívnejšie do ZSDU, hoci pod presvedčenou komunistkou Jiřinou Švorcovou, a zachytával minimálne európske trendy a smery súčasného divadla (rozvíjajúci sa časopis Scéna, Dramatické umění),
 - 8) nastúpila éra – čas filmárov.

Česko-slovenská cesta

Postupne boli diskusie na festivaloch čoraz menej vášnivé a podnetné, vplyv gorbáčovskej politiky sa prejavoval aj v divadlách i na festivaloch. Stereotyp Divadelnej mladosti (až na výnimky) začal viac ubližovať ako prinášať. Mladí tvorcovia z polovice 70. rokov tvorili už strednú generáciu, ktorá svoje názory, otvorené a skryté narážky prenášala do repertoárových inscenácií. Nová mladá generácia z konca 80. rokov bola rozhladenejšia vo svete, ale zároveň aj zahľadená do seba. Popri uvoľňovaní dramaturgie a nových divadelných foriem mala podstatne ľahší manévrovací priestor, ktorý využívala viac v tvorbe ako v diskusných aktivitách na festivaloch, ktoré sa stali každodennosťou.

Situácia v Čechách sa diametrálne začala odlišovať (vznik mnohých ďalších divadelných skupín, napr. Pražská päťka), zatiaľ čo u nás sa mladí začleňovali do tvorivých procesov na materských scénach (napr. Jozef Bednárík, Darina Kárová v Nitre, Roman Polák, Peter Kováč v Martine, Andrej Turčan, Martin Peterich vo Zvolene

a ďalší sa roztrúsili po celom Slovensku); výnimku tvoril len celistvý trnavský súbor, ktorý zas ochudobňovali odchody protagonistov do bratislavských divadiel.

Pokračujúce festivalové snaženia boli určené viac verejnosti ako do vnútra divadelného vrenia. Na Slovensku sme nepociťovali také ideologické zasahovanie krajských orgánov ako v Čechách, napr. do plagátov slovenských tvorcov ako na Slovensku. (Napríklad v roku 1988, keď ZSDU organizoval Divadlo dnešku v Ostrave, lebo budovu Štátneho divadla v Košiciach rekonštruovali, komisia severomoravského krajského národného výboru žiadala na plagáte Tomáša Berku zmeny, pritom MK SSR pár dní pred tým nemalo k plagátu žiadne výhrady.) Na druhej strane sa u nás nesformovali také silné aktívy mladých tvorcov ako pri SČDU (najaktívnejší boli napr. Marie Loucká, Bohumil Nekolný, Jan Dvořák, Jan Kolář, Karel Steigerwald, Alex Koenigsmark, Marie Resslerová, Jiří Daněk a ďalší). Ak na Divadle dnešku v roku 1989 českí divadelníci pripravili pracovné stretnutie s Milanom Uhdem a ďalšími dovtedy zakázanými dramatikmi, u nás bola situácia iná. Veď hry Petra Karvaša sa v slovenských divadlách potichu začali uvádzať od roku 1986, iných tvoriacich a „zakázaných“ autorov sme nemali. Hroty neboli také ostré ako v českom prostredí, takže ani na druhej strane nebola potreba kolektívnej, ani generačnej aktivizácie. Členovia tzv. Komisie mladých pri ZSDU pracovali v divadlách (napr. Ladislav Podmaka, Oleg Dlouhý, Martin Kákoš, Peter Kováč), pôsobili v novinách, v Slovenskej akadémii vied (Miloš Mistrík), v Divadelnom ústave (Andrej Maťašík), do diskusií sa zapájali aj Stanislav Párnický, Darina Kárová, Štefan Fejko, Blaho Uhlár, Ján Zavorský, Soňa Šimková, Roman Polák, Viliam Hriadel, Andrej Turčan, Dana Sliuková, Eva Čičmancová (neskôr Fifiková) a ďalší. Stretávali sa aj pri diskusiách o vybraných inscenáciách slovenských divadiel, ktoré zaujali obsahom, formou, výrazovými prostriedkami a posúvali slovenské divadlo dopredu. Oveľa aktívnejší, volajúci po zmenách, boli na Slovensku filmári pod vedením predsedu ich sekcie na zväze – Miloslava Luthera.

Nie je cieľom tohto príspevku venovať sa tomu, že v čase demokracie, otvorených hraníc je naše divadlo priemerné vo vnútri, aj v porovnaní s inými kultúrami, že tvorcovia sa častejšie vyjadrujú o svojich pocitoch, o sebe, t. j. k témam, ktoré menej rezonujú vo všeobecnosti, respektíve sú marginálne. Forma potláča obsah (ak nejaký je cieľom).

Zmysluplný dialóg s kritikou dnes neexistuje, ani individuálny, ani na divadelných festivaloch, ktorých je od 90. rokov dosť, aj nových.

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0164/09 – Fenomén generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia

**THEATRE FESTIVALS OF THE DRAMA THEATRE IN THE 1970s AND 1980s
AN IMAGE OF A RELATIVE FREEDOM OF YOUNG THEATRE PROFESSIONALS
TO CREATE AND TO DISCUSS THEIR CREATION**

DAGMAR PODMAKOVÁ

The authoress elucidates the state and condition of prominent theatre festivals in the given period, in both the Slovak and federal (Czecho-Slovak) contexts. She bases

herself on the current situation which is noted for limited space for a meaningful discourse about the theatre, on little interest, if any, to analyse the situation and no willingness to listen. She brings to attention the young theatre professionals of the 1930s and their eagerness to reflect on their work, their willingness to ponder over new theatre trends and a change in the paradigm and to discuss the stereotypes in the theatre due to a stagnating society.

She maps out the emergence, characteristics and purpose of these events across the individual drama art streams: the production of formal traditional theatres, alternative theatre art streams (theatre ensembles within the institutions of higher education and ensembles of small theatre forms, irregular production of the so-called "sub-theatres" in theatres within the framework of the activity of youth organizations) and amateur theatre production. The authoress gives an account of the nationwide festival of mainstage theatres entitled *Divadlo dnešku* (The Theatre of Today) which was regularly and alternately held in Ostrava and in Košice. *Divadelná mladosť* (Young Theatre) festival, focussing on more recent impulses of theatre production of largely young theatre professionals, was also alternately hosted by České Budějovice and Prešov. The authoress would not discount the role of *Akademický Prešov*, a nationwide festival of amateur college and university theatre ensembles. She also brings to attention imprecise information contained in encyclopedia headings, i.e. information on other nationwide events. Excerpts from a discussion held at *Divadelná mladosť* workshop in 1977 and devoted to alternative theatres, various forms of their work, aspirations and opportunities testify to the proficiency of young theatre professionals and their desire to open up to the public on a broader scale.

VÝRAZOVÉ TENDENCIE SÚČASNÉHO POULIČNÉHO DIVADLA

MIROSLAV BALLAY

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Príspevok je stručnou prolegomenou k rozsiahlemu mapovaniu fenoménu pouličného divadla. Autor zaujíma viaceré pozície k predmetu skúmania. Objavuje stratégie mapovania súčasnej pouličnej divadelnej kultúry so zreteľom na aktuálne najvýraznejšie prejavy v súčasnej slovenskej situácii. Reflektuje jednotlivé výrazové tendencie súčasného pouličného divadla a dôrazne rozlišuje jeho konkrétne špecifiká. Dospieva tak k jednoznačnejšiemu určeniu charakteru tohto divadla a načrtáva príslušnú, možnú typológiu. Zároveň sprístupňuje i jednotlivé funkcie súčasného pouličného divadla na Slovensku.

Pouličné divadlo je jednou z prastarých divadelných foriem, ktorej korene siahajú hlboko do dejín ľudskej kultúry. Pochopiteľne najtesnejší pôvod má v tradíciách ľudového komediantstva, karnevale, *commedii dell'arte*, jarmočnom divadle, náboženskom divadle, oživovaní mýtov, ale aj v masových plenérových podujatiach, rituálnosti každodenného života, resp. teatralizácii každodennosti atď. Pouličná divadelnosť existovala dávno predtým než inštitucionalizovaná podoba divadla, ktorej prvopočiatky siahajú k antike: „Tespides údajne v 6. storočí pred. Kr. hrával na voze uprostred aténskeho trhu, zatiaľ čo stredoveké mystériá si našli priestor pred vchodom do kostolov a na námestiach miest...”¹ V tomto zmysle môžeme pozorovať nepretržitú kontinuitu v rámci celých dejín divadla, v ktorých sa prejavuje niekedy viac, inokedy menej.

Zástoj pouličného divadla v súčasnosti sa zásadnejšie inovuje v rozmanitých spoločenských i estetických funkciách. To je aj dôvod, prečo ho treba znovu reflektovať s prihliadnutím na jeho jednotlivé výrazové tendencie. Najmä v slovenských podmienkach tvorí rozhodne svojrázny jav. Pri jeho bližšom pozorovaní narazíme na problémy s definovaním toho, čo je a čo nie je pouličné divadlo. Je príznačné, že sa na Slovensku výraznejšie objavuje práve po roku 1989, kedy sa pozitívne znovuoživilo dovtedy absentujúce alebo utlmené formy ako pantomíma, kabaret, muzikál, pouličné a plenérové divadlo, a zároveň sa začali stierať hranice medzi tradičnými žánrami.² Prinavrátanie sa k tejto dávnej divadelnej forme má čaro vzkriesenia a v mnohom i obdivného zanietenia a svojím spôsobom ani nie je ničím novým. Navyše je divácky prijímané pozitívne ako osviežujúci doplnok k interiérovému divadlu. Oslovuje publikum predovšetkým neohraničenosťou priestoru v exteriéri, voľnosťou inscenačnej koncepcie tvorcov. Rovnako môže zaujať publikum i veľkou mierou improvizácie ako aj zvýšenou interaktivitou, ktorú môžeme považovať za akúsi hrovú devízu s rôznorodo-príznačnými experimentmi.

¹ PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav 2004, s. 318 – 319. ISBN 80-88987-24-5.

² INŠTITORISOVÁ, Dagmar – ORAVEC, Peter – BALLAY, Miroslav. *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2006, s. 47. ISBN 80-8094-012-6.

Pojmom pouličné divadlo je často označované divadlo pod holým nebom – čím nepochybne i je. Ani my sa nevyhneme tomuto vysvetleniu, ktoré neraz môže byť určitým zjednodušením. Už len slovné spojenie pouličné divadlo je vágny pojem, ktorý sa viackrát používa pre neraz veľmi rôznorodé exteriérové divadlo. Ako to už zo samotného etymologického hľadiska vyplýva, ide výlučne o divadlo na ulici. Je tomu naozaj v praxi? Prívlastok „pouličné“ je v tomto prípade zavádzajúce a často nepresné. Tým by sa predsa jeho prejavy značne zredukovali a rozhodne by do neho nepatrili prezentácie na námestí, schodiskách, dvoroch, prírodných exteriéroch, parkoch, urbánnych komplexoch atď. Francúzsky teatroológ Patrice Pavis si pod ním dokonca predstavuje „divadlo, ktoré sa odohráva na miestach mimo tradičných budov – na ulici, námestí, trhu, v metre, na univerzite atď...“³ Aká je teda situovaná poloha pouličného divadla? Vzhľadom k spoločným tendenciám opustiť divadelnú budovu (tradičnú divadelnú architektúru) je smerodajný práve priestor, v ktorom sa pouličné divadlo odohráva, jedným z jeho základným znakov a tiež určujúcim momentom pre funkčnú typológiu.⁴ Lepšie by mu azda prislúchalo označenie divadlo „vonku“⁵. Ak by však mala byť kritériom iba vonkajšia situovaná poloha, potom by sme smeli za pouličné divadlo považovať všetky typy open air projektov, príp. divadelné postupy typu site specific a pod. Opak je skôr pravdou, aj keď na Slovensku sa celkovo potenciál pouličného divadla celkovo príliš nepreceňuje.

Preto ani letmé pokusy o vzkriesenie pouličného divadla, nevykazujú u nás súvislejšiu tradíciu. Tvoria skôr periférnu činnosť tvorcov v rámci divadelnej kultúry. Ide o samostatné projekty, resp. divadelné udalosti s prvkami pouličného charakteru. Pouličné divadlo predstavuje aj preto v našom kontexte zväčša niečo raritné vo svojej nepravidelnosti uvádzania. Pochopiteľne je tiež výrazne limitované sezónnosťou. Keď sa pozrieme na situáciu slovenského divadla po roku 1989 môžeme konštatovať, že divadlo „vypustené“ do ulíc, verejných zón, parkov, na námestia, nádvoria či do urbanistických komplexov a iných exteriérov, zažíva mierny vzostup.

Súvisí to akiste s významnou spoločensko-kultúrnou zmenou, s ktorou sa spája predovšetkým rehabilitovanie niečoho, čo už pomaly v našej kultúre atrofovalo, no pritom v nej bolo veľmi samozrejme prítomné. Rovnako by sme mohli uvažovať i o akomsi eskapizme (úniku) niektorých tvorcov z konvenčného zovretia kamenných divadiel smerom do exteriérov. „Odchod z kamenného divadla vyjadruje túžbu ísť v ústrety divákovi, ktorí v podstate nechodia do divadla, vidno v ňom vôľu realizovať priam sociálno-politickú akciu, spájať kultúrnu divadelnú animáciu so sociálnou prezentáciou a zapísať sa do mesta čímisi medzi provokáciou a družnosťou...“⁶ I francúzsky teatroológ Georges Banu poukazuje na to, že na mieste, ktoré je určené k pomínutelnosti, má predstavenie tendenciu javiť sa ako skutočná udalosť. Umenie na seba prenáša podobu reálneho života a zároveň nestráca svoju umeleckosť.⁷

³ PAVIS, P., 2004, s. 318 – 319.

⁴ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha : Libri, 2004, s. 221. ISBN 80-7277-194-9.

⁵ SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo*. Brno : Divadelní fakulta JAMU, 2002, s. 119. ISBN 80-85429-72-1.

⁶ PAVIS, P., 2004, s. 318 – 319.

⁷ BANU, Georges. Od estetiky úniku k poetike pamäti. In: *Slovenské divadlo – Revue dramatických umení*, roč. 40, 1992, č. 2 –3, s. 292.

Z pretlaku alebo latencie niečoho, prirodzene vyrastá i v slovenskej divadelnej kultúre inšpiratívne podhubie, z ktorého pouličné divadlo výrazne čerpá: ľudové, náboženské, bábkové, príp. pohybové divadlo. Mohli by sme ho považovať za modálno-genetické predpoklady pouličného divadla, resp. sektory, z ktorých imanentne povstalo. Napr. oblasť ľudového divadla naberá silnú tendenciu inšpirácie i pre súčasných pouličných tvorcov. Rôzne obradové hry slovenského ľudového divadla sa často prezentujú vo vonkajšom prostredí, majú exteriérový charakter napr. v podobe pochodov, sprievodov, slávností napr. kalendárneho, príp. životného cyklu a pod. Podľa Martina Slivku je to zapríčinené výraznou absenciou javiska, rampy a scénickej výpravy, resp. nerozdelení priestoru na javisko a hľadisko. Svetonázorová jednota duchovného sveta hercov a divákov i organická príslušnosť hry k tomuto svetu nielenže nepotrebujú rampou oddeliť dejisko a hľadisko, ale dôverná blízkosť je tu žiaduca, lebo je prirodzená a tkvie v samotnej imanencii hry. Obrad bol zákonitou súčasťou života, týkal sa každého a každý sa ho aktívne zúčastňoval.⁸ Samotné zvyčajne exteriérové prejavy ľudového divadla je však priveľmi odvážne spájať s pouličnou vlnou súčasného divadla. Z pouličnou (azda len v tomto prípade vonkajšou podobou) ho prednostne spája najmä exteriérový charakter, zreteľne pripomínajúci napr. karneval, ktorý pôvodne tiež bol sprvu len obdobou jednej z mnohých procesií.⁹

Ďalšie zjavné žriedlo pouličného divadla predstavuje spomínaná sakrálna sféra. Znovu prebudené náboženské korene divadla a divadelnosti po nežnej revolúcii z času na čas prerástli do obnovy masových foriem liturgického divadla v exteriérových prostrediach, t. j. do inscenovania pašiových hier, krížových ciest v rámci jednotlivých diecéz na Slovensku. Odohrávali sa na námestiach, uliciach, nádvoriach pred kostolmi atď. Ponúkali síce výrazný potenciál, ale výraznejšie sa nepretavili k pouličnej svetskej dynamike spektakulárnych udalostí.

Napriek tomu prítomná kresťanská tradícia a inovatívny postoj v inscenačnej praxi viedli k sústavnému prehodnocovaniu minulosti, kultúrnej histórii. Svedčia o tom i viaceré projekty, v ktorých sa rozvinula sila pouličnej atrakcie často veľkolepých rozmerov. Mohli by sme hovoriť dokonca o tzv. sviatočnosti kultúry, kde sa na sviatok môžeme pozeráť ako na formu divadla, pričom samotné „pouličné divadlo“ každopádne patrí k sviatku.¹⁰ Svedčia o tom početné pouličné podujatia na Slovensku pri príležitosti významných štátnych sviatkov s často divadelno-scénickým charakterom. Napr. časté *open air* projekty – veľkolepé pouličné podujatia tzv. *Veľkomoravskej tetralógie* – ako nočné pouličné predstavenia: *Pribina, knieža Nitavy* (Le Mon, Nitra 2005), *Cyril a Metod, solúnski bratia* (Le Mon, Nitra 2006), *Svätopluk, rex Megale Morabia* (Le Mon, Nitra 2007), *Gorazd – syn našej zeme* (Le Mon, Nitra 2010) v réžii Petra Oravca v rámci nitrianskych mestských slávností *Nitra, milá Nitra*. Išlo o veľkolepé pripomenutie si dávnej histórie s masívnym pouličným mobiliárom veľkolepej „podívanéj“, teda zreteľne výpravnej scénickej prezentácie. Príbeh tu do značnej miery suploval obraz s dominantným didakticko-ilustračným a edukačným poslaním. Predvedené historické epizódy s výrazne kresťanským, národno-identifikačným posolstvom so silnými vizuálnymi atribútmi pripomenuli miestami masový charakter niekdajších

⁸ SLIVKA, Martin. *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 467. ISBN 80-88987-39-3.

⁹ HEERS, Jacques. *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha : ARGO, 2006, s. 161. ISBN 80-7203-777-3.

¹⁰ SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo*. Brno : Divadelní fakulta JAMU, 2002, s. 24. ISBN 80-85429-72-1.

mystérií, odohrávajúcimi sa na námestí za prítomnosti veľkého počtu účinkujúcich i divákov. Opäť však aj v týchto monumentálnejších výpravných udalostiach išlo o ojedinelú realizáciu pre výročie konkrétnej udalosti ako jednorazová šou s koloritom určitého obdobia. Pripomenutie si historického deja sa síce odohralo pod šírým nebom, no pravým pouličným divadlom nebolo.

Tieto rozvinuté aktivity preto možno priradiť k tým činnostiam, ktoré často vyplňajú charakter poulicnej scény v zmysle akejsi veľkolepej prezentácie so širokospektrálnymi rozmermi napr. historických pochodov v dobových odevoch, hradné slávnosti s plejádou šermiarov a sokoliarov, rekonštrukcie stredovekého života, ukážky bojového historického umenia, dávnej hudby i tanca. Možno si pri nich všimnúť využitie len niektorých z prvkov divadelnosti. Potrebné je upozorniť najmä na analogickú príbuznosť a zároveň kontrastnú odlišnosť s nimi, pretože divák prichádza do styku s viacerými dimenziami poulicnej „nedivadelnosti“ – v zmysle poulicnej atrakcie, poulicnej šou. Zväčša pracujú len s tzv. nedivadelnou divadelnosťou, teda využívajú napríklad výtvarné divadelné prostriedky (maska, kostým, svetlo, scéna atď.), ale iba na zvýšenie atraktívnosti nedivadelnej akcie či aktivity.¹¹ Pouličná kultúra pravdaže obsahuje mnoho takýchto momentov, ktoré používajú divadelné prostriedky v nedivadelnom kontexte. V tomto prípade môžeme hovoriť o pouličnom happeningu ako o hraničnej oblasti divadla a výtvarného umenia, v ktorom nejde o fabulu, ale skôr o akt náhody ako jednej z parateatrálnych foriem.¹² Takýmto spôsobom môžeme zažívať konanie tvorcov nedivadelnej divadelnosti ako významných aktérov poulicnej situácie s rozsiahlejším diapazónom prostriedkov bez citelnej snahy o rozhodné vyvinutie cieľeného pútavého divadelného tvaru. Mohli by sme v tomto zmysle súhlasiť s R. Schechnerom: „divadlo vzniká vtedy ak dôjde k oddeleniu divákov a performancie. Performatívnosť – alebo často performancia – je všade v živote, od bežných gest po makrodrámy. Divadelnosť a naratívnosť sú však väčšmi ohraničené, hoci len nepatrne. Rozdielnosť v rozmere vedú k rozdielom v druhu. Estetické žánre – divadlo, tanec, hudba – majú divadelný rámec, ktorý publiku signalizuje zámery ich tvorcov.“¹³

Mobilné kočovné divadlo ako variant pouličného divadla?

Uvažovanie o jednotlivých reálnych „podhubiach“ pouličného divadla, jeho sporadickej prítomnosti, vyplýva okrem iného aj zo skutočnosti, že na Slovensku do roku 1989 neexistoval evidentnejší divadelný súbor s výsostne pouličným repertoárom. Na rozdiel od okolitých krajín sa ozveny druhej divadelnej reformy, príp. tretieho divadla nie dosť výrazne prejavili v slovenskej divadelnej praxi. Práveže z nich sa čiastočne iniciovali niekoľké iniciatívy, pohyby, impulzy v rovine poulicnej divadelnosti. Rozšíreným princípom druhej divadelnej reformy ako uvádza Kazimierz Braun je ten, že: „prostor inscenace není předem dán, inscenance není „vložená“ kamkoli, nýbrž

¹¹ INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2001, s. 205. ISBN 80-8050-406-7.

¹² SAJKIEWICZ, Violetta. *Teatr w świetle widowisk*. In: WĄCHOCKA, Ewa (ed.). *Widowisko – teatr – dramat*. Skrypt dla studentów kulturznawstwa. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 36. ISBN 978-83-226-1899-8.

¹³ SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 278. ISBN 978-80-89369-11-9.

naopak ovláda a podrižuje si každý, i sebevíc „nedivadelní“ prostor, to ona prostor artikuluje a organizuje jej pro herce a pro diváky. Se stejnou samozrejmosťou sa hraje na horách, campech, na uličných mest, v kostelích, na púdách i ve sklepích.“¹⁴

Platí v tomto zmysle, že na Slovensku väčšinou vznikajú pouličné divadlá skôr zoskupením pozbieraných umelcov z iných divadelných aktivít.¹⁵ Za pozornosť pritom stoja najmä tie divadelné združenia, ktoré začiatkom 90-tych rokov používali prvky pouličného divadla spolu s ostatnými devízami alternatívnej, nepravidelnosti, experimentujúcej otvorenosti. Jedným z nich je v porevolučnej ére slovenského divadla je i *Teatro Tatro* (1990, Poprad), ktoré na čele s režisérom Ondrejom Spišákom uplatňuje popri kočovných divadelných postupoch v hojnej miere i významnú pouličnú (exteriérovú) divadelnú prax. V istom zmysle je *Teatro Tatro* takmer vždy exteriérovým typom divadla. Rozhodne pôsobí mimo kamenných divadelných budov, mimo oficiálnu divadelnú kultúru. Výrazové prostriedky, ktorými spestrili divadelný jazyk tvoria akési penzum tradícií potulných komediantov, kaukliarov, bábkarov, cirkusantov, ktoré odrazu revalidujúco povstali v ich tvorbe ako základná inscenačná i charakterizačná doména. Ako hovorí zakladateľ, režisér Ondrej Spišák: „*Chceli sme zažiť zlaté časy divadla. Starý svet, kde divadlo bolo jedinou atrakciou, ktorá občas zavitala do dediny a vytrhla jej obyvateľov z každodenného stereotypu.*“¹⁶

Základnou stratégiou pouličnej poetiky *Teatra Tatro* je zásada, že nie diváci nenavštevujú divadlo, ale divadlo putuje za nimi, aj do odľahlých periférií, viesok, lazov. Z hľadiska tejto koncepcie divadelného združenia sa určitá paralela medzi tvorbou režiséra O. Spišáka a rýdzim, „čistým“ pouličným divadlom dala nájsť aj cez tzv. procesualný charakter vzniku divadla (odtabuizovanie procesu vzniku divadelného diela). Za vyslovene pouličnú inscenáciu v repertoári *Teatra Tatro* by sme mohli považovať okrem ojedinelých pouličných „happeningov“ na Nitrianskom Palánku, príp. v Poprade najmä inscenáciu *Minas Tirith – Minas Morgul* (1993), venovanú J. R. R. Tolkienovi (Johnovi Ronaldovi Reuelovi Tolkienovi), za silu jeho fantázie, s vierou vo víťazstvo dobra nad zlom, s vďakou za jeho *Pána prsteňov*.

Túžba tvorcov kočovať, stavať cirkusový stan, príp. brať so sebou maringotku, aj so živým zvieraťom (ponikom Kvetkou) mala charakter vonkajšieho stvárnenia s tendenciou pritiažnutia publika typickými prostriedkami pouličného divadla, čiže interaktívnym lákaním okoloidúceho diváka na predstavenia. Dôkazom takýchto aktivít, doslova „mobilného“ kočovného divadla na kolesách, sú ich usporiadané kočovné cesty – Ukrajina (2002), Taliansko (2003), Rumunsko (2004).

Divadelné združenie *Teatro Tatro* možno považovať za príklad takého znovuzrodeného typu divadla. Možno však konštatovať, že i v prípade režiséra O. Spišáka išlo o vplyv zo zahraničia. *Teatro Tatro* vzniklo pôvodne v Poprade v roku 1990, kde výrazne modelovali jeho poetiku najmä poľské podnety. Bol to predovšetkým *Teatr Witkacego* a jeho režiséra Andrzeja Dziuka zo Zakopaného na protiláhlej strane Tatier, ktorý sa taktiež snažil konkurovať majestátnej kráse veľhôr divadlom. Odtiaľ koniec

¹⁴ BRAUN, Kazimierz. Druhá divadelní reforma? Praha: Divadelní ústav; Praha: Městská knihovna; AMU; Brno : JAMU, 1993, s. 59. ISBN 80-7008-037-X.

¹⁵ ŠEBOVÁ, Soňa. *Kategória divadelného priestoru v súčasnom alternatívnom divadle*. In: GBŮR, Ján – HORÁK, Karol – PUKAN, Miron. *Kontexty alternatívneho divadla II*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 162 – 163. ISBN 80-8068-561-4.

¹⁶ SPIŠÁK, Ondrej. *TEATRO TATRO. Rodinný album*. Nitra : Združenie Teatro Tatro, 2011, s. 3. ISBN 978-80-971019-0-9.

– koncov i názov divadelného združenia. Myšlienka profesionálneho divadla vo Vysokých Tatrách sa, žiaľ, neujala a po niekoľkých rokoch sa usídlili v Nitre. Možno konštatovať, že O. Spišák týmto spôsobom obnovil stratenú kontinuitu niekdajších kočovných divadelných produkcií, pričom sledoval svoju vlastnú umeleckú líniu najmä v tandeme so scénografmi Františkom Liptákom a Ivanom Hudákom, opierajúcimi sa o irečitú drsnosť i jadrnosť, ale zároveň artikulujúcimi silnú humánnu stránku inscenačnej výpovede.

Divadelné (aj pouličné) udalosti

Problémom a akiste zvláštnosťou takzvaného divadla pod holým nebom je fakt, že mnohé prezentácie vznikajú ako jednorazová udalosť, bez ambície reprízovania. Tu sa väčšmi pritíska označenie takýchto samostatných podujatí ako divadelná udalosť (z anglického slova event), ktorá je realizovaná pri určitej príležitosti. Vykazuje akčnú a výrazne performatívnu charakteristiku s prízvukovanou fixáciou na istú jednorazovú udalosť. Miesto a motív aktivity účinkujúcich ráta s mierou interaktivity s divákmi. Môže taktiež vykazovať procesuálny charakter so simultánnou formou radenia jednotlivých hracích scén v priestoroch typu site specific.¹⁷

Príkladom môže byť medzinárodný divadelný sviatok *Cesta do stanice* (Stanica Žilina – Záriečie 2003, réžia: Viliam Dočolomanský, Per Spildra Borg), ktorý je dodnes ojedinelým projektom svojho druhu na Slovensku. Projekt sa delil na dve etapy: workshopovú časť s viacerými účastníkmi z rôznych krajín a samotný divadelný event s účastníkmi dielne a členmi divadelných súborov *Farma v jeskyni*, *Stella Polaris*, *Teatr Plastyczny*. Workshop pre mladých performerov z jedenástich krajín (12. – 27. 9. 2003, Zbyňov, Žilina) viedli Viliam Dočolomanský (*Farma v jeskyni*, Česká republika) a Per Spildra Borg (*Stella Polaris*, Nórsko). „Autori konceptu (Viliam Dočolomanský, Per Spildra Borg, Barbora Erniholdová) voľne prepojili budovu železničnej stanice a jej okolie s minulosťou. V prvom rade sa nechali inšpirovať tragickým rozmerom železničnej zastávky Záriečie: z tohto miesta boli počas druhej svetovej vojny vyvážaní Židia do koncentračných táborov. Druhý aspekt inšpirácie sa viaže k histórii rodiny, ktorá pred rokmi obývala železničnú zastávku. Žila si svoj život na trati. Chodili k nej na kus reči cestujúci, každý ju poznal.“¹⁸

Divadelný event bol doslova akousi oslavou, sviatkom viacerých performerov. V projekte ich dohromady účinkovalo 65! Pestrosť a pluralita mnohých divadelných druhov i foriem dodávali tomuto projektu požadovanú „spektakulárnosť“ – púťavou výrazovosťou, univerzálnym pohybovým jazykom, kompozičným usporiadaním, priestorovou atypickosťou a pod. V záujme naplnenia takejto „podivanej“ sústredili obaja režiséri na pomerne rozsiahlej ploche niekoľko scénických možností na situovanie šou – ohňovej, pouličnej, cirkusovej, hudobnej i site specific. Z konkrétnych „zastávok“ pochôdzkového divadla sa stala púť dejinami daného miesta s pripomenutím akéhosi jeho mementa, kultúrnej pamäti a pod.

¹⁷ BALLAY, Miroslav. Autorské inscenačné postupy Medzinárodného divadelného štúdia Farma v jeskyni. In: INŠTITUTORISOVÁ, Dagmar a kol.: *Divadlo – interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie UKF, 2009. ISBN 978-80-80944-34-6.

¹⁸ GODOVIČ, Marek. *Cesta do stanice*. In: *Javisko*, 2003, roč. 35, č. 3, s. 35 – 36.

Medzinárodný projekt *Cesta do stanice* mal byť očividne oslavou rôznorodej a hlavne viacúrovňovej divadelnosti. Predstavoval charakter sviatku, ku ktorému autori tohto konceptu viac-menej smerovali. Išlo o sviatok ako festival koncentrovaný do spoločného integrovaného diela, vytvoreného performermi z jedenástich krajín pre jednu jedínú udalosť v zmysle eventu. Podporili ju oslavou divadelnosti, neraz prekračujúcou hranice žánrov a divadelných druhov. Nešlo pritom o druh manifestácie, ale scénického uchopenia kontextu priestoru s jeho časopriestorovou dimenziou. Ako už bolo uvedené, tvorcovia *Farmy v jeskyni* na tento projekt nadviazali v neskoršej inscenácii *Čekárna* (2006). Inšpiratívne sa vrátili k realizovanej scénickej miniatúre v čakárni, ktorá sa stala základom neskoršej inscenácie. Spoločným atribútom pri takýchto divadelných udalostiach je predovšetkým konkrétna príležitosť (výročie, pamätný deň, sviatok), počas ktorej sa uskutočňuje mimoriadna pouličná šou. Aj preto projekt *Cesta do stanice* (2003) ostal len lokálnou udalosťou. Vznikol z inšpirácie konkrétneho miesta.

Môžeme dokonca hovoriť o prvotne potenciálnej scénologickej situácii. Práve rôznorodé architektonické riešenie, urbanistické členenie, genius loci miesta môže v mnohom vytvoriť prvotné podmienky k pripravenej perцепcii vnímania pouličnej divadelnosti z pohľadu diváka, ktorý sa prvotne dokáže pozeráť na ulicu (akýkoľvek exteriér) ako scénu s potenciálom divadelnosti.¹⁹ Do úvahy prichádzajú i niektoré scénologické parametre ulice, mesta, krajinných exteriérov atď., ktoré môžu viesť k účelovému, znakovému rozohratiu „divadla ulice“, keď sa ulica stáva dejiskom, „kulisou“ a základnou scénou pre vnímanie celého divadla - sveta. Práve v takomto bezprostrednom, špeciálnom prostredí pouličnej sféry sa môže zrodiť prvotná interakcia k rozvinutiu situácie.

Interiérové divadlo vonku alebo takzvané pouličné divadlo?

V inscenačnej praxi na Slovensku sa môžeme stretnúť ešte s jednou výnimočnosťou a tou je pomerne časté uvádzanie interiérových inscenácií v exteriéri a naopak. Slovenskí inscenátori paradoxne často siahajú k možnosti prezentovať sa aj mimo interiérový priestor. Taktiež nie je ničím neobvyklým v inscenačnej praxi, keď sa pôvodne interiérové inscenácie prezentujú pod holým nebom za denného svetla, príp. nočnej oblohy. Nie je to vždy pravidlom. Aj opačný prípad je častý, keď výlučne pouličné divadelné dielo sa hrá i v interiéri (najmä v zimných mesiacoch). Takéto procesy prenesenia majú za následok dvojaké modusy prezentácie. V istom zmysle sa niektoré bábkové inscenácie na Slovensku adaptujú do rôznorodých podmienok – raz v interiéri ako aj v exteriéri. Jednoznačne v nich musí byť integrovaná akási „pouličná potencialita“ ako nevyhnutná podmienka uvedenia vo variabilných exteriéroch (parku, námestí, nádvorí).

K jedným z výstižných pouličných atribútov je syntetická podstata konkrétnych inscenácií, prostredníctvom ktorej sa jej tvorcovia snažia ovplyvniť rozsiahle audiórium. Preto sa väčšina inscenácií bábkových divadiel čoraz viac orientuje nielen na vonkajšie priestory (napr. miniatúrne inscenácie v parku), ale čím ďalej tým viac aj

¹⁹ VALENTA, Josef. *Scénologie krajiny*. Praha : KANT, 2006, s. 92. ISBN 978-80-86970-68-4.

k pútavejším prezentáciám na verejnom priestranstve. Špeciálne by sme mohli tvrdiť, že v prostredí ulice sa enormnejšie dostáva do popredia syntetizujúcejší prejav herca naprieč divadelnými druhmi i žánrami. O pouličnom divadle takmer vždy môžeme hovoriť ako o hybride viacerých žánrov, druhov a typov divadla.

Osobitne v bábkovom divadle sa často vyskytujú viaceré presahy tzv. odkrytého bábkového herectva, rátajúceho so syntetizujúcejším presadením viacerých foriem, techník, herectva (bábkového, činoherného, pohybového) do jedného celku, neraz s autentickou hudobnou zložkou. Prostredie ulice priam zvädza ku koncentrovanejšej interakcii tvorcov s divákmi aj prostredníctvom preukázanej univerzálnosti divadelného jazyka. Pouličné podmienky ponúkajú často prieniky bábkových divadelných postupov s inými v snahe o najúčinnnejšie prilákanie pozornosti. Prostredie ulice sa tak prirodzene atakuje čoraz viac intenzívnejšou hereckou intervenciou.

Rovnako však toto prostredie intenzívnejšie necháva vyniknúť veľkoplošné bábky, naddimenzované postavy a výtvarné znaky príp. monumentálnejšie výpravnejšie prezentácie a pod. Ako napr. v 90. rokoch *Vranovské chodúľové divadlo Mira Mihaľa* (predtým *Divadlo v nohaviciach*) sa po prvý krát predstavilo novoromantickou pouličnou hrou pohybového divadla – happeningu – *Cupki Lupki* (1993). Tvorcovia sa cez Stivínovu hudbu ponárali do spomienok detstva, mladosti a lásky. Boli to prvé pokusy prejsť na ulicu ešte bez chodúľov. Pouličné predstavenie *Šťastný deň* (1995) bol zase výrazným tanečným happeningom, ktorý bol inšpirovaný šesťdesiatymi rokmi a príbehom ženy, ktorá bojuje o svoj kočiar s dieťaťom s veľkými príšerami – svetom zla. Repertoár Vranovského chodúľového divadla Mira Mihaľa sa postupne pretransformoval na zväčša bláznivé komické pouličné rozprávky, určené najmä deťom ako napr. *Príšerky a bláznivá princezná* (1996), *Aj bosorky sa chcú vydávať*, *Duch Bolebruch* (1997), *Strašidlá jašidlá* (1998), *Jánošík a 2000 zbojníkov* (2000) – (réžia: Miro Mihaľ, Vranov nad Topľou), ktoré poväčšine zaujali pestrým zvýraznením hercov, hrajúcich na chodúľoch v maskách, dokonca s využitím veľkých kinetických rozprávkových masiek, vytvárajúcich najmä v úzkych uličkách často príťažlivú magickú silu. Orientácia vranovského súboru na pouličnú prezentáciu viedla k zvyšovaniu vizuálnej účinnosti najmä na detského príjemcu, v ktorom vyvolávala adekvátnu reakciu, imponujúci záujem a fascináciu. K tomu tvorcovia prispôbovali štruktúru príbehu, voľnosť koncepcie a otvorený koniec – do ktorého detskí diváci voľne mohli vchádzať a takýmto spôsobom reagovať i aktívne sa zapájať do pouličného rozprávkového príbehu.²⁰

Revitalizácia pouličného divadla sa v slovenských podmienkach deje aj vďaka pomerne bohatšej vzorke viacerých etablovaných festivalov. Potešujúcou skutočnosťou je, že niektoré z nich sa špecializujú vo svojej dramaturgii aj na pouličné príp. open-airové projekty: *Festival pouličného divadla/ CIBULÁK* Pezinok, *Festival Street art* v Bratislave, *Kremnické gagy*, *Divadelná Nitra*, *Tempus Art* Rožňava ai. Nebyť čiastočne tohto rozvinutého množstva festivalov, tak by sa podiel pouličných prezentácií jednotlivých divadiel neuskutočnil v takomto rozsahu. Mohli by sme tiež čiastočne hovoriť o vplyvoch festivalov na kvantitu (ako aj kvalitu) pouličnej divadelnej kultúry na Slovensku. Stávajú sa v lepšom prípade liahňami samotného pouličného divadla.

²⁰ MIHAL, Miroslav. *Genius humoris loci*. In: INŠTITUTORISOVÁ, Dagmar – MADUDOVÁ, Alžbeta a kol.: *Sága gagov kremnických - kniha o humore, čo má svoju váhu*. Banská Bystrica : G. A. G. – umelecká agentúra, 2010, s. 99 – 100. ISBN 978-80-85657-29-6.

Veď práve na nich sa uskutočňuje v enormnom počte veľmi častá frekvencia podujatí pod holým nebom ako spestrenie hlavného programu v podobe napr. pouličných happeningov, príp. rôznorodých pouličných zábav. Festival preveruje do istej miery schopnosť kultúry objavovať dispozičné možnosti exteriérovej divadelnosti s možnosťami ich praktického, pragmatického využitia. Pouličný ráz mnohých off programov divadelných festivalov na Slovensku priniesol neraz silnú devízu, úroveň pouličného divadla (domáceho i zahraničného) a do istej miery vychoval publikum, preveril schopnosti, možnosti jeho recepčného prijatia. Významnými počinmi sa stali i niekoľké aktivity v oblasti workshopov na Slovensku, rozvíjajúcich praktiku pouličného divadla. Napr. tvorcovia Divadla Pôtoň zorganizovali v roku 2005 v areáli Levického hradu vzdelávací projekt Gilotína 2005 i so samostatnou dielňou pouličného divadla *commedia dell'arte* s lektormi Petrom Nůskom a Petrom Theimerom.

Jedným z ďalších vzácnych zdrojov pouličnej divadelnej produkcie je najmä oblasť súčasného tanca resp. výrazného pohybového divadla, prenikajúceho do exteriérového teritória. I súčasný tanec si hľadá miesto v netradičnom priestore, rezonuje v netypických podmienkach a vzbudzuje predovšetkým pútaivosť, ak je prenesený do bežného života ulíc. Ako uvádza slovenská choreografka, pedagogička a pohybová analytička Marta Poláková: „*postmoderný tanec priniesol tanec z javiska na ulicu. Improvizovaný tanec v neobvyklých priestoroch je osviežením pre tanečníkov rovnako ako pre divákov.*“²¹ Z tejto jednoznačnej civilnej atmosféry aktuálne čerpá stimuly pre nadviazanie interakcie svojím osobitým postavením, polohou, situovaním v konkrétnom priestorovom rozvrhnutí a pod. Tanečník/ performer zaujíma dominujúcu úlohu v pouličnej situácii a svojou inakosťou, využitím znaku fyzických gest a iných kinetických signálov k nadobudnutiu potrebnej interakčnej výmeny v komunikácii s okoloidúcimi.

V kontexte slovenského pouličného divadla môžeme v tomto zmysle pozorovať viacero príkladov uplatnenia súčasného tanca v pouličnom prostredí. Zväčša rôzrodé publikum k nemu práve v takýchto civilných podmienkach nadobúda rozličný postoj. Pochopiteľne, že cestu k pouličnej výrazovosti si neľadajú iba tanečníci a oblasť pohybového umenia. Je evidentné, že na univerzálne podnetnú stimuláciu má práve tento druh divadla najväčšie predpoklady. Mohlo by sa zdať, že práve najjednoduchšie.

Všeobecne zrozumiteľné gesto a fyzická reč tela aktérov pouličného divadla dokážu prilákať v bezprostrednej pouličnej situácii kdekoho, ba dokonca môžu prispieť k prelomeniu jazykových a kultúrnych bariér. Napr. nezávislé kultúrne centrum *Stanica Žilina – Záriečie* intenzívne rozvíja podmienky pre rozvoj tanca v netradičných exteriérových prostrediach. Dramaturgia tohto renomovaného kultúrneho centra prišla opakovane s myšlienkou vykročenia do ulíc. Počas festivalu nezávislého divadla a tanca *KioSK 2011* sa v tejto súvislosti prezentoval workshop slovenského tanečníka Jara Viňarského s názvom „*inhabiting urban space*“ (obývanie mestského priestoru), v ktorom J. Viňarský prenikol spolu s účastníkmi do žilinských ulíc a námestí.

²¹ POLÁKOVÁ, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava : Divadelný ústav 2010, s. 38. ISBN 978-80-89369-23-2.

O poetike súčasného pouličného divadla

Pouličné divadlo si vyžaduje určitú širokospektrálnosť, kde tvorcovia smerom navonok ukazujú v istej miere i razantnejšiu polohu tlmočenia scénického výrazu smerom k divákovi. Nie náhodou sa stretávame v ich prezentácii s príklonmi k vizuálnej, výpravnej a výtvarnej artikulácii. Ako tvrdí O. Spišák: „Na ulici platia iné zákony. Všetko musí byť vizuálne, zápletko musí byť pochopiteľná aj pre toho, kto celkom nepočuje text. A ak niekto príde v polovičke predstavenia, musí pochopiť, o čo ide. Musí ho to zaujať natoľko, aby zostal do konca.“²² Lákadlom na ulici musí byť vizuálne ostrý podnet v konkurencii s ostatnými podnetmi. Pestrosť, hluk, vizuálny šok predsa vzbudí viac pútavosť než detailná komornosť interiérovej inscenácie. Potvrďuje to i kolumbijský režisér Otto Novoa na základe skúsenosti so slovenským (európskym) divadlom: „naše divadlo sa veľmi často hráva na uliciach a patrí náhode. (...) Farebnosť ľudí a rytmus hudby vyvoláva reakcie publika. (...) V Latinskej Amerike síce existujú divadelné budovy, ale divadlo je v skutočnosti súčasťou ulice. Nie je záležitosťou ilúzie, ale akejsi „bielej mágie“, hravosti, trikov a čara, ktoré z obyčajného vytvárajú neobyčajné a dokážu strhnúť diváka bez ambície vytvárať umelecké dielo. Chodenie do divadla je veľmi zriedkavý jav, divadlo je však tou najbežnejšou súčasťou každodenného života. Herec je tým najprirodzenejším spôsobom sám sebe autorom, režisérom, kostýmovým výtvarníkom i scénografom. Divadlo je prirodzeným spôsobom nedeliteľné na jednotlivé zložky.“²³ Pouliční tvorcovia sú rozhodne pripravení zvládnuť celú plejádu mechanizmov bezprostredného upútania okolitého publika. Sú svojím spôsobom zvyknutí na pestrú komplexnosť scénického prejavu. Profesionálni herci môžu potvrdiť, že herectvo v divadle vonku je jedným z najnáročnejších. P. Scherhauser uvádza niekoľko účinných prostriedkov účinného upútania pozornosti okoloidúcich chodcov:

1. prístup – barevný, hlasitý, veľký (napr. bubnovanie, alebo pozornosť priťahuje vyvolávač, ktorý vyzve kolemdoucí, aby pristoupili, a oznámí, čo bude nasledovať, čož môže proložiť niekoľko žerty);
2. prístup – jemný, založený na princípu akce vystupujúci – divák (napr. imitovanie kolemdoucích alebo jednoduchá akce s jednou osobou, napríklad kouzlo a následujúci smích alebo aplaus priťáhne diváky);
3. prístup – veľké a dobre organizované skupiny môžu používať o mnoho sofistikovanejšie prístupy (napríklad začínajú na rôznych miestach a smerujú k miestu konania akce, napríklad francouzská *Urban Sax*);
4. prístup – imitácia reálnych situácií, ktorá priťáhne pozornosť, Pričomž je dôležité, aby zvolená reálna situácia bola zcela presvedčivá (sanitka, filmový štáb), neboť zde totiž platí ďalší podmínka – vlastne obecně platná pro vystoupení kdekoliv – že totiž „napětí tvoří pozornost“ (*Guerilla Theatre*).²⁴

²² SPIŠÁK, Ondrej. *TEATRO TATRO. Rodinný album*. Nitra : Združenie Teatro Tatro 2011, s. 26. ISBN 978-80-971019-0-9.

²³ MARKOVÁ, Zdenka – NOVOA, Otto. *Naše divadlo*. In: GRUSKOVÁ, Anna – MALITI, Romana – VANNAYOVÁ, Martina (ed.). *Semš a chróm. Sprievodca mladým divadlom*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 105 – 108. ISBN 80-88987-19-9.

²⁴ SCHERHAUSER, Peter. *Takzvané pouličné divadlo*. Brno : Divadelní fakulta JAMU, 2002, s. 131 – 133. ISBN 80-85429-72-1.

Je evidentné, že v tomto pouličnom prostredí dochádza ku kríženiu rôznorodých techník, princípov, ba dokonca poetík vo vzájomnej jednote v zmysle spomínaného „cross“. Ide poväčšine o špeciálne techniky animovania najmä veľkoplošných bábok, s využitím chodúľov, živej hudby, prvkov nového cirkusu, tanca, akrobacie, ohňovej a pyrotechnickej šou, intermedializácie a pod. Tieto interdruhové projekty s nesmierne veľkolepou výpravou sú preto viac menej stvorené pre jednu jedinú príležitosť, žiaľ, bez technickej možnosti ich ďalších repríz. Preto sú často situované do priestraných lokalít s maximálne možným využitím najmä zvýšenej simultánnosti.

Príkladom rozhodne môže byť veľkolepý projekt *Bocatius '98 open air environment* režiséra a scenáristu Petra Scherhaufera, „nestora“ pouličného divadla v bývalom československom kontexte. Rozsiahly projekt inscenácie rozhlasovej hry Rudolfa Schustera *Johannes Bocatius* na košickom námestí je efektným príkladom využitia jednej z najstarších foriem pouličnej divadelnosti vôbec. P. Scherhaufer v ňom vsadil na formu tzv. procesie. De facto pochôdzkovým spôsobom a simultánne sa hralo na šiestich hlavných stanovištiach a priamo na ulici. Javisko tak malo dĺžku 610 m.²⁵

Čím viac sa tvorcovia konkrétnej pouličnej šou sústredia na prílišné akcentovanie vizuálnej estetickej stránky produkcie, tým viac sa približujú k účinnejšej spektakulárnosti.²⁶ Pokiaľ sa tvorcovia dotýkajú iba týchto intenzifikujúcich momentov, vzbudzujúcich prostredníctvom extravagancie dôraznú sugestívnu emocionálnosť, zostáva pouličná inscenácia akýmsi hybridom (len s nepatrnými prvkami divadelnosti). Možno ju zaradiť do kategórie tzv. pouličnej udalosti. Práve na takomto princípe sú väčšinou koncipované viaceré prezentácie, parády, prehliadky, kde je okrem iného dôrazne zastúpená mimetická stránka prezentácie. Rozhodne však v tomto prípade nejde o typické pouličné divadlo. Môžeme iba súhlasne tvrdiť o celej širokospektrálnej divadelnosti v pouličnej sfére. V mnohom je potom táto divadelnosť civilnej reality, každodennosti, prekrytá prostredníctvom ostenzie. Všetko to, čo má charakter ukazovania, čo na seba preberá znak prezentácie, má potom veľmi blízko i k sprievodnému pouličnému predstaveniu. Takto sa následne civilná realita môže zmeniť na znakovú s prvkami divadelnosti.

Živnou pôdou pre vznik, existenciu a fungovanie pouličného divadla vôbec je týmto spôsobom základná semiotická situácia ako fundament niečoho, čo môže splňať divadelno-komunikačné atribúty. Z komunikačného hľadiska sa v prípade pouličného divadla dostáva do popredia najmä proxemika. K jej dosiahnutiu je potrebných niekoľko podmienok. Ukotvíť rozptýlené tendencie „ukazovania“, znaku prezentácie v pouličnej sfére a jeho zacomponovanie do predsa len koncepcne zarámovaného princípu estetickej formy s obsahom, vykazujúcim istú naratívnu potenciálnosť. Akonáhle do rozohranej hry znakov, farebných manifestácií pouličného koloritu, vmiesime príbeh, posúvame sa od divadelného vnímania reality k pouličnému divadlu. Český divadelný semiotik Ivo Osolsobě poukazuje v tejto súvislosti na účinky výraznej ostenzie, ktorú chápe prevažne ako akúkoľvek tendenciu ukazovať, vystaviť sám seba ako znak. Podľa neho je: „...na prvý pohľad v ostenzi a jejích projevoch cosi divadelného, zejména tam, kde jde vyložene o spektakly a podívané (triumfy, parády, sporty, spartakiády, „cir-

²⁵ INŠTITUTORISOVÁ, Dagmar a kol. *Peter Scherhaufer – Učitel „šášků“*. Bratislava : Eleonóra Nosterská – NM Code v spolupráci s Asociáciou Corpus, 2006, s. 41. ISBN 80-969195-1-2.

²⁶ Všetko, čo vnímame ako súčasť určitého celku, ktorý je vystavený zraku diváka. In: PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 391. ISBN 80-88987-24-5.

censes“). ...V zájmu přesnosti je ovšem třeba říci, že ostenze a všechno to „velké divadlo světa“ je natolik divadlem, nakolik je podstatou divadla právě jen *pouhé* ukazování (ukazování toho, co je a jaké to je). ...ukazování je však *nespecifická* podstata divadla, je to spíš *nulový bod* divadla; tam, kde začíná skutečné divadlo, byť sebeprimitivnější, byť jen „divadlo v životě“, není už jen sama ostenze, ale i druhá, vlastní *specifická* podstata divadla, řekněme „převtělování“, „hra“, „umělý svět“, „model“. To je také rozdíl mezi ostenzí a Brechtovým „každodenním divadlem“.²⁷

Hlavnými principmi pouličního divadla sú v takejto exteriérovej situácii predovšetkým dve kategórie: priestor a dej. Dej približuje pouličnú akciu vždy viac k účinnej divadelnosti. Bez jeho aktívnej prítomnosti nemôžeme hovoriť o legitímnej divadelnosti. „Pouličný“ dej nadobúda viacrozmerový dosah a vyžaduje si rozhodne nezvyklú polohu recepcného prijímania zo strany diváka. Tvorcovia musia na jednej strane adaptovať príbeh do týchto vonkajších podmienok. Na druhej strane zase diváci musia prijať tento hrací priestor ako znak a vedieť ho odlíšiť od ostatnej plochy exteriérového rámcu.

K tomu je rozhodne nutné vyvinúť takú stratégiu na prilákanie publika, aby zvýšili aktívny záujem okoloidúcich. Pozornosť diváka pouličního divadla je vždy náhodná. Vyplýva to z jeho samotnej povahy a zdanlivo voľnej štruktúry, počítajúcej s mimoriadnymi náhodnými faktormi a zväčšenej miere improvizácie v nepredvídateľných situáciách. To všetko totiž môže priniesť ulica s jej veľkou variabilitnosťou. Problematika priestoru tu vystupuje do popredia ďaleko viac ako v bežnom divadelnom priestore. Niekedy tvorí kulisu, inokedy ohraničujúci priestor urbanistickej zástavby. Ovládnutie tohto hracieho teritória pouličnými hercami, kde sa z reality postupnými procesmi stáva divadelný znak je základný, nevyhnutný predpoklad tvorby pouličního divadla. Niekedy sa existencia takéhoto typu divadla zakladá práveže na rozhodnom zapojení priestorových (architektonických, urbanistických, krajinných) dispozícií miesta (niekedy i s jeho charakteristickým *genius loci*). Treba rozhodne vyzdvihnúť, že „aj divadlo, ktorého ťažisko je dávno inde ako v inscenovaní fiktívneho dramatického sveta, zahŕňa heterogénny priestor, každodenný priestor, široké pole, ktoré sa otvára medzi zarámovaným divadlom a „nerámovanou“ bežnou skutočnosťou, hneď ako sa jej časti stanú predmetom nejakého scénického označenia, akcentovania, odcudzenia, nového obsadenia.“²⁸ Slovenský scénograf Peter Jankú ho zahŕňa pod všeobecný pojem *site specific*. „Pod spoločným menovateľom *site specific* môžeme nájsť množstvo umeleckých aktivít, od adaptácie pôvodnej dramatickej alebo literárnej predlohy v podmienkach zvláštnych priestorov, cez autorskú tvorbu inšpirovanú priestorom, rôzne formy happeningov, action art, performance art, až po formy land artu, konceptualizmu či multimediálnych inštalácií. Jednotiacim prvkom je práve črta inscenovanosti, interaktívnosti, mimo skutočný rám kukátkových divadiel alebo rám obrazov. Z pohľadu tradície inscenovania v divadelnom diskurze, ide o nachádzanie nových inscenačných rámcov scénických situácií v zvláštnych priestoroch, a to v priestoroch *site specific*.“²⁹

²⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno : HOST, 2002, s. 31. ISBN 80-7294-076-7.

²⁸ LEHMANN, Hans Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 201. ISBN 978-80-88987-81-9.

²⁹ JANKÚ, Peter. *Scénický obraz skutočnosti*. [Dizertačná práca]. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2011, s. 106 – 110. [Nepublikované].

Ako uvádza S. Šebová: pouličné divadlo v tomto zmysle poskytuje široké spektrum využitia divadelných postupov typu *site specific*, ktoré vedome narábajú s vyslovene nedivadelnými priestormi: pouličnými, prírodnými, sakrálnymi, opustenými. Podľa nej priestor ulice predstavuje všetky verejné priestranstvá, kde je kvantitatívna miera človeka najvyššia, nie sú to len ulice alebo námestia, ale aj nákupné centrá, chodby škôl, prostriedky verejnej dopravy, metro. Týmto prostredím človek prechádza, nie je to miesto zastavenia sa. Frekvencia pohybu, presunu, davovosti, rytmu, hluku je v nich najintenzívnejšia. Miera chaosu najciteľnejšia. Prítomnosť človeka, možno aj potenciálneho diváka je práve tu v priamom prenose slobodná, necenzúrovaná a najmä spontánna.³⁰

Samozrejme, že rozsiahlo rozvinutá pouličná divadelnosť si vyžaduje prístupného diváka. Znovu pripomíname, že ide o špecifického diváka, ktorý nemá k dispozícii ticho a tmu divadelnej sály. Je naučený akceptovať i pouličný atak, t. j. veľmi častý zjav precitnutia z doslova „prepadnutia“, (vyrušenia) divadlom. V takejto situácii, keď je často mimovoľne vystavený interakcii s niečím autentickým, rozhoduje okamih strhnutia, upútania hercovou výrazovosťou. Pouličný herec sa väčšinou celkom bezprostredne otvára v interakcii recipientovi. Náhodný divák je zase rôznorodo naklonený k pouličnému výstupu. Vníma ho opäť celkom bezprostredne. Pováčšine, vystavenie sa voči takémuto divadelnému daniu, so zvláštnym znakovým vybavením, je skúsenosťou rôznorodého recepčného charakteru. Vyplýva najmä z vedomého rozhodnutia dať sa vtiahnuť a zasiahnuť pouličnou, hereckou kreáciou. Otázkou zostáva, aké podnety resp. akého druhu i intenzity prinúti najčastejšie percipienta (náhodne okoloidúceho i vedome rozhodnutého) zostať sledovať dianie na ulici (akéhokoľvek druhu – niekedy i „divadelného“) a stať sa tak akýmsi svedkom udalosti.

Spôsoby pouličného ataku hercov na divákov sú v pouličnom divadle rôzne. Záleží od typu konkrétneho divadla na ulici, ktorý sa odvíja od sústredenia sa na jedno miesto, príp. na viaceré. Na základe toho možno dospieť k základnej klasifikácii pouličného divadla podľa spôsobu realizácie na:

- a) statické vystúpenia – v priebehu ktorých sa nemení miesto;
- b) mobilné vystúpenia – ktoré ešte možno deliť na:
 - cesty* /publikum prechádza sériou miest a udalostí/;
 - procesie* /pri ktorých publikum stojí a sleduje mihajúce sa obrazy – jedna forma pochôdzkového divadla/;
 - obchádzanie /pri ktorom sa herci miesia s publikom, pretože nie je definovaná hranica medzi nimi/.³¹

Je evidentné, že v takomto prípade musí dôjsť k rozlíšeniu celej pouličnej reality od tej, čo vzniká. Častou skúsenosťou je, že už samotná autentická realita môže mať určité dispozície väčšej či menšej znakovosti a pod. V niektorej pouličnej situácii sú preto v prevahe rôzne opticko-akustické podnety, impulzy často schválne krikľavých

³⁰ ŠEBOVÁ, Soňa. *Kategória divadelného priestoru v súčasnom alternatívnom divadle*. In: GBÚR, Ján – HORÁK, Karol – PUKAN, Míron. *Kontexty alternatívneho divadla II*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006/2007, s. 162 – 163. ISBN 80-8068-561-4.

³¹ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha : Libri 2004, s. 221. ISBN 80-7277-194-9.

intenzít, ktoré jednoznačne provokujú k pozornosti, prehlušeniu okolitej reality jej prostým prekrytím. Prax pouličného divadla to väčšinou potvrdzuje.

Aktéri pouličného divadla vedome počítajú i s rušivým akcentom prostredia života. Reálnu skutočnosť vyplňajú fiktívnou. Paradoxom pritom je, že svoju divadelnú (teda predovšetkým znakovú) realitu často nemajú čím odizolovať od obklopujúceho bežného ruchu. V interiéri je to vyriešené tmou a tichom na dokonalé vytvorenie divadelnej ilúzie. Na ulici to pochopiteľne neprichádza do úvahy (pokiaľ však nejde o exteriérové prezentovanie počas noci, resp. za tmy a nie denného, „antiiluzívneho“ svetla). Nemožno na nej vytvoriť ideálne podmienky k divadelnej recepcii. Tvorcovia priamo narábajú s nedokonalosťou a hlavne určitou nepredvídateľnosťou okolia. Tvorivo sa s ňou pohrávajú, angažujú a cielene do nej vstupujú v zmysle veľkej výrazovej variability. Preto dôrazný výrazový atak tvorcov pouličného divadla ráta i s tvorivým „prehlušením“ všadeprítomnej realitou inou (ne)skutočnosťou. Práve z takejto prirodzenej koexistencie divadla a bežného života vzniká typická komunikačná situácia hercov k bezprostrednému divákovi ako aj okoliu (neizolovanej kulisy vonkajšieho priestoru). Zreteľná rušivá (najmä auditívna) dimenzia nemusí len negovať ilúziu. Ba práve naopak môže spôsobiť i vstup nedivadelnej reality do znakovkej sféry pouličného divadla.

Sú prípady, keď sa do tejto pouličnej situácie dostávajú hrovou formou dokonca vstupy skutočnosti ako napr. civilné prejavy chodcov v nečakaných chvíľach (opilci), húkanie sanitiek (Jakub Nvota dokázal v rámci *Túlavého divadla* zakomponovať i tento rušivý element do kontextu hereckej improvizácie v inscenácii *Romeo, Júlia a vírus*), príp. rôznorodé atmosférické javy a pod. Tvorcovia ich dokážu svojsky prijať do hracieho diania. Okamžite im zrazu posláži potenciál skutočnosti s veľkou výrazovou premenlivosťou. Pouličné divadlo v tomto zmysle kladie veľký priestor improvizácii. Vďaka nej sú tieto neočakávané prvky z obklopujúcej reality vítané. Ako uvádza český herec Martin Vasquez: „Improvizace je svojí podstatou uměním přítomnosti, neboť svým provedením zaniká. Podobně jako divadelní představení či hudební produkce. Je tedy nereproduktivní. Improvizace je přirozený prostor pro vznik prožitku. Proto chápeme přítomnost a prožitek z ní jako procesuální, noetický, ne noematický.“³² Herec na ulici totiž môže viacnásobne provokovať, dôrazne atakovať, všemožne komunikovať, či inak reagovať na realitu. Je viac než zřejmé, že v týchto exteriérových podmienkach má pouličná inscenácia zreteľne rôznorodý recepcný účinok (podotýkame, že vždy ide o vpád účinnej výrazovosti do všadeprítomnej civilnej skutočnosti).

Výrazové tendencie súčasného pouličného divadla

Možno konštatovať, že pouliční tvorcovia získavajú svojich divákov cieľovými stratégiami. Motivujú jeho prvotnú, potenciálnu zvedavosť po podnetoch tentoraz vizuálneho charakteru. Jednou z jeho najintenzívnejších výrazových tendencií je zábavnosť, s ktorou sa vari najčastejšie môžeme stretnúť i v slovenskom kontexte. Účinnujúci ju dosahujú napr. atraktívnosťou, interaktívnosťou, viditeľnosťou, priestorovou

³² VASQUEZ, Martin. *Principy divadelní improvizace*. Brno : JAMU, 2009, s. 122. ISBN 978-80-86928-66-1.

konfiguráciou, ostenziou, princípom šou, multižánrovosťou, hudobnosťou/ muzikalitou, interdruhovosťou, postmodernou koncepciou, komickosťou, voľnosťou, spontánnosťou, autentickosťou, situačnosťou, improvizáciou, hrou a hravosťou, univerzálnou jednoduchosťou, pútavou naratívnosťou a pod. Reálna prítomnosť priamo na ulici, príp. v exteriéri, umožňuje účinkujúcim pomerne slobodnú rovinu kontaktov s okoloidúcim publikom a hlavne rozvinutie svojich tvorivých improvizáčnych schopností.

Účinkujúcich podľa P. Scherhaufera, ktorí sa zaoberajú divadlom vonku možno svojím spôsobom deliť na:

1. zabávačov – ktorých cieľom je zabaviť publikum;
2. animátorov – hlavným cieľom je hra s publikom;
3. provokatérov – vychádzajúcich zo základnej zásady komédie, že nikto nie je nedotknuteľný, alebo o isté temné stránky ľudstva, ktorému nastavuje krivé zrkadlo;
4. komunikátorov – kritizujúcich spoločnosť /advokáti nejakého náboženského, politického či morálneho presvedčenia/;
5. performerov – vytvárajúcich predovšetkým zaujímavé vizuálne obrazy a situácie, koncentrujúce sa skôr na formu než obsah.³³

Do istej miery môžeme za pouličnú zábavu a zábavnosťou vidieť i hlbší rozmer koncepcie divadla. Kde inde sa prejavuje autentická herecká prítomnosť – verejná samota herca – v takej obnaženosti ako práve na ulici? Na tom práve spočíva jasná priamosť pouličného divadla, pretože to, čo sa odohráva pod holým nebom, prakticky vzniká pred očami divákov ako scivilnená realita, skutočnosť, ktorá je prostredníctvom účinkujúcich povýšená na určitý divadelný znak.

Zábavnosť pouličného divadla sa rodí prevažne z komického prehodnotenia skutočnosti jej očividného ozvlášťujúceho dynamického preonačenia, prekrytia a pod. Veď už len jeho netradičný zjav v našich pomeroch je natoľko raritný, že takýto prekrývajúci tlak útočiaci na okoloidúcich z ulice má triviálne, zábavné parametre. Netvrdíme však, že to nutne musí byť iba tento základný recepčný vplyv pouličného divadla. Najčastejšie však aj z komerčného hľadiska ústia pouličné podujatia i do takejto lacnejšej zábavy. Nečudo, že práve zábavnosť je najefektívnejšia cesta k prvotnému prilákaniu potenciálneho publika na ulici.

Oveľa častejší príklad využívania ulice je dokonca cez rozmer verejnej spoločenskej sféry. Divadlo, rozprestreté v takejto exponovanej zóne, má následne viaceré spoločenské i estetické funkcie. Umožňuje to masovejší a interakčnejší charakter pouličného divadla v exteriérových podmienkach, kde sa oveľa citlivejšie ozrejmuje silná morálno-propagačná tendencia. Vďaka tomu dôrazne splňa i tzv. osvetové funkcie, keď najmä jeho transparentná, ilustratívna stránka vystúpi do popredia. Možno vcelku súhlasiť, že pouličné divadlo účinne transformuje mimézis priamo v prostredí ulice. Nielenže sa adaptuje v tomto prostredí, ale v ňom zároveň funguje znakovito. Týmto pádom má veľký vplyv na presvedčovaciu silu účinku smerom k okoliu. Hranica medzi divadelnou realitou a skutočnosťou je často veľmi jemná, prekrýva sa navzájom. Takto sa divákovi nastoľuje zdupľovaná realita t. j. realita, ktorá je predmetom mimézis – okolitá sféra autentickej skutočnosti a transformovaná realita – autorsky vytvorená a „prinesená“ tvorcami.

Dôkazom toho môže byť i divadelná inscenácia *Žena, Pán Boh, Čertisko a sedem za-*

³³ SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo*. Brno : Divadelní fakulta JAMU, 2002, s. 119 – 120. ISBN 80-85429-72-1.

kliatych (Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre, 2010 réžia: Jakub Nvota), koncipovaná dokonca ako pouličný horor. Jej námetom sú pôvodné rozprávky Pavla Dobšinského, avšak predmetom „transformácie“ nitrianskych tvorcov je i aktuálna realita, cez ktorú sa vstupuje tvorcami do roviny divadelnej ilúzie. Opisuje ju úvodná situácia, v ktorej si Žena (Olga Schrameková) kupuje v ošarpanej trafike („PNS – ke“) svoj obľúbený bulvárny časopis. Scéna akoby vystrihnutá z bežného života. Ide v tomto prípade o prvú transformáciu tentoraz autentickej reality, ktorá pokojne mohla byť i dokumentárne vernou ilustráciou denného výjavu. J. Nvota komponoval už znak tej bežnej, súčasnej reality. Znak, ktorý svojím spôsobom vykazoval zreteľnú schopnosť s originálom (denotátom), vyslovene v asociáčnej polohe.

Divákovi sa tak predostiera spomínaná zdupľovaná realita, pretože pre inscenátorov sa samotná pouličná „scenéria“ stala predmetom mimézis. Aktuálna okolitá realita vystupuje v tejto inscenácii, prezentuje svoj autentický rozmer (aj keď s nádychom paródie), ktorý je pre pouličný typ divadla najpríznačnejší. Od tejto vstupnej roviny reality, ktorá je vlastne autentickým zachytením bežného výjavu pred pouličným stánkom na noviny, postupne prinášajú tvorcovia i transformovanú realitu, ktorou je fiktívny hororový svet Dobšinského rozprávok.

J. Nvota takto zároveň prostým, jednoduchým divadelným znakom i fungujúcou skratkou plynulo premostil obklopujúci životný kontext reality do sveta rozprávky. Inými slovami povedané, rozprávkovú ilúziu so slovenským Pánom Bohom (Andrej Kalinka), zasadil do civilnej pouličnej scenérie s aktuálnym, autentickým rozmerom, čím dosiahol zreteľný výrazový kontrast i sprítomnený kontrapunkt. Aktuálna i rozprávková realita nemá predsa od seba veľmi ďaleko. Dalo by sa povedať, že sa tvorivo pohral s priestorovou dimenziou pouličného divadla, t. j. optimálne vynašiel spôsob ako na pouličnej pôde, z tohto prostredia sa bez ťažkostí dostať do fiktívnej rozprávkovej ilúzie. Výsledkom sa stal najmä celkový etický recepčný vplyv na prítomných divákov, ktorý je taktiež súčasťou i tlmočeného rozprávkového posolstva.

Režisér tu na spôsob pouličného divadla vymodeloval doslova hororovú fikciu z pouličnej parodickej situácie s nádychom autenticity s vtipným výrazovým ustrojením. I tá mala rozhodne atribút fikcie na hony vzdialenej od skutočnej reality. Môžeme teda naozaj konštatovať, že J. Nvota v prostredí autentickej reality „vmontoval“ novú divadelnú realitu ako transformáciu tej predchádzajúcej. Mohli by sme hovoriť o vytvorenej fikcii vo fikcii. Aj to praveľmi naznačuje, že pouličné divadlo sa častejšie rodí z prirodzenej pouličnej situácie, v obklopujúcej sfére bežnej skutočnosti, do ktorej je práčne tvorcami zakomponovaný tentoraz divadelný príbeh. Režisér zakomponoval ešte pred samotné Dobšinského rozprávky istú paralelu k súčasnosti – výrazne aktualizovanú introdukcii so scénickým obrazom pred spomínanou „PNS – kou“.

Okrem rozsiahlejšej zábavnosti sa v teritóriu pouličného divadla môžeme stretnúť aj s ďalšími rovinami recepčných vplyvov, ktoré zďaleka menej predstavujú pole pôsobenia. Ako sme niekoľkokrát spomínali, pouličná oblasť divadla je prevažne masový fenomén. Námestia, plenérové priestranstvá, ulice, pešie zóny, verejné zóny, parky, nádvorcia, sú schopné poňať variabilný počet divákov s optimálnym rozmerom viditeľnosti. Masa divákov je týmto spôsobom rozrôznená a rozdelená na tých, ktorí sú vôbec ochotní sa zúčastniť divadelnej percepcie a tých, ktorí sa z objektívnych dôvodov iba zbežne (nezainteresovane) prizierajú, resp. úplne ignorujú ponúkanú divadelnú udalosť priamo na ulici. Z hľadiska tejto masovosti a priestorovej rozľahlosti nemožno niekedy hovoriť o takých recepčných vplyvoch akým je terapeutický, psy-

chologický, intelektuálny a pod., ktoré nie sú takou obzvlášť významnou doménou i stratégiou bežnej pouličnej praxe. V dôsledku širokého a otvoreného exteriéru sa tvorcovia väčšinou nezaoberajú takou pozornosťou napr. sémantickému významu slova ako napr. v činohre. Len v okrajových prípadoch sa môže odкрыť aj takýto intelektuálnejší náboj pouličného divadla, kde bude poväčšine dominovať kultivovaná slovná dikcia, významný zástoj verbálnej zložky ako takej, príp. pohrávanie sa s textom a jeho zvukovými i sémantickými nuansami atď. Ak sa aj takýto komornejší plenérový kútik ulice nájde (najmä v statických pouličných uvádzaniach), ide skôr o pouličnú intelektuálnu zábavu par excellence. Zväčša k tomu zvädzajú najmä letné festivaly aj so svojou programovou dramaturgiou, ktoré sú stvorené pre uvádzanie napr. významných dramatických diel pod holým nebom s určitou dobovou rekonštrukčnou motiváciou. Tak ako napr. letné shakespearovské slávnosti a pod., súčasťou ktorých sú predovšetkým zvláštne inscenácie na nádvoríach zvyčajne za denného svetla ako v epoche alžbetínskeho divadla a pod.

Intelektuálny recepčný vplyv sa v kontexte pouličného divadla do istej miery týka aj netradičnej vizuálnej zložky príp. osobitých kinetických komponentov plenérovej produkcie, ktoré sú dobrým príkladom využitia univerzálneho zrozumiteľného a najmä metaforického jazyka pouličného divadla. Zvládnutá režijná koncepcia a dômyselné rozobratie javiskových komponentov v exteriérovej ploche ulice je často sumou intelektuálneho obohatenia, zasiahnutia okoloidúceho diváka napr. dômyselným inscenačným nápadom, dôvtipom, racionálnym princípom, odčítaným z konkrétnej hereckej akcie a pod. Prekvapiť na ulici môže v tomto prípade naozaj hocičo. Najväčším zážitkom z diváckeho aspektu je predovšetkým zrážka s inakosťou akéhokoľvek druhu. Záleží len od uhla pohľadu, zamerania divadelnej percepcie. Rozhodne nebude u diváka prevažovať iba čisto zmyslové zasiahnutie, podľahnutie pútavej divadelnej akcii v exteriéri, ale cielene nastane aj jej racionálne analyzovanie. Rovnako je rozdiel aj medzi bežným okoloidúcim divákom a recipientom, pre ktorého je pouličné divadlo profesijným odborným záujmom.

Záver

Poetika súčasného pouličného divadla je v domácom kontexte veľmi odlišná od typu pouličnej produkcie – ojedinelej, čiže pre jeden účel. Pouličné divadlo môže byť v súčasnej inscenačnej praxi na Slovensku všeličím, čo je často veľkým problémom pri jeho finálnom mapovaní i uchopovaní. Niekedy sa nálepka pouličného divadla pripisuje celkom nesprávne akejkolvek exteriérovej prezentácii pod holým nebom, ktorá rozhodne nemusí spĺňať atribúty pripisované tomuto typu divadla. Pouličné divadlo v domácom prostredí má mnoho variantov a preto sa poväčšine mieša s nedivadelnou divadelnosťou, šou a inými pouličnými atrakciami, ktoré samotnú pouličnú divadelnosť nielenže prekrývajú ale, žiaľ, niekedy i nahrádzajú. Prítomnosť pouličného divadla v takomto zmysle naozaj zostáva v slovenských podmienkach ojedinelá, živená len niektorými iniciatívami, divadelnými združeniami, príp. podujatiami. Na základe toho vytvára súvislejší kolorit pouličnej „podívanéj“, ktorý miestami exponuje na povrch ako oživená, znovu rozpoznaná divadelná forma, rozvíjaná v sporadickom duchu, no za to neprestajne. „Divadlo pod holým nebom“, resp. „divadlo vonku“ má svoje špecifické podmienky pre svoj výskyt na divadelnej

kultúrnej mape, právo na svoju existenciu v kontexte domácej divadelnej kultúry. Rovnako má nemenné, nepísané zákonitosti, jazyk, estetiku a dokonca i originálne výrazové tendencie, ktorými sa divadelná kultúra jednoznačne obohacuje, ba dokonca z nej žije.

EXPRESSIVE TENDENCIES IN THE CONTEMPORARY STREET THEATRE

MIROSLAV BALLAY

The paper is a brief prolegomena to an extensive research of the phenomenon of street theatre. The author takes a number of positions on the subject of his study. He discloses the strategies for mapping the present street theatre culture with regard to the currently most prevailing manifestations in contemporary Slovakia. He reflects the particular expressive tendencies within contemporary street theatre and strongly distinguishes its factual specifications. In the conclusion, the author presents more explicit concept of how to determine the nature of this type of theatre and outlines relevant, possible typology. At the same time, he also points out the individual functions of the present street theatre in Slovakia.

Poetics of the contemporary street theatre in the domestic context quite differs from street production made for a sole purpose. In the current staging practice, street theatre can be in Slovakia many things, which is often a major problem in the final mapping and understanding of the issue. Sometimes any outdoor open-air presentation bears the label of street theatre, although it completely lacks the attributes ascribed to this type of theatre. Street theatre in Slovakia has many variants and therefore is mostly mixed with non-theatrical theatricality, with show and other street attractions that the very street theatricality not just overlaps but, unfortunately, sometimes completely replace. The presence of such street theatre is actually in Slovak conditions rare, unique, nourished only by a few initiatives, theatre companies and events. As a result, it creates a coherent colour of street ‚spectacle‘, which is sometimes seen on the surface as a revitalized, re-recognized theatrical form developed in the sporadic but constant spirit. „Open air theatre“ or „outdoor theatre“ has its specific conditions for the existence on the cultural map of theatre, its right to exist in the context of domestic theatrical culture. Similarly, it follows fixed, unwritten laws, language, aesthetics and even the original expressive tendencies, which clearly enrich and even inspire the overall culture of theatre.

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

FENOMÉN SNU V HUDEBNĚ-DRAMATURGICKÉ KONCEPCI OPER *JULIETTE* A *VÝLETY PANA BROUČKA*

MIROSLAVA TRÁVNÍČKOVÁ
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Studie se zabývá fenoménem snu v operách *Juliette* Bohuslava Martinů a *Výlety pana Broučka* Leoše Janáčka. Zjišťuje, jakou funkci plní fenomén snu v hudebně-dramaturgické koncepci obou oper, přičemž hlavní důraz je kladen na zkoumání tohoto jevu především z hlediska estetického. Prostřednictvím analýzy koncepce snu a snových výstupů ve významové složce opery konfrontujeme zmíněná díla. Fenomén snu je možné spatřovat ve všech rovinách těchto operních děl. Důraz je kladen na výklad jednotlivých postav z pohledu snu, ve středu zájmu stojí ústřední postavy – pan Brouček a Michel. Další postavy představují snové bytosti, které figurují v jejich snu a mají zvláštní podíl na komplexním výkladu snu. Obě opery jsou do jisté míry inovativní. Leoš Janáček svou originalitou a netradiční hudebně-dramaturgickou koncepcí experimentuje s fenomény satiry, ironie a burlesky na půdorysu snu. Martinů svou Julietou představuje divákovi příběh, který je od začátku do konce snem. Juliette představuje imaginativní svět, v němž se zastírá hranice mezi ulizí a realitou. Divákův subjektivní pohled na pochopení významovosti tohoto díla umožňuje různé možnosti výkladu opery a symboliky hudební i dramatické.

Skladatelé Bohuslav Martinů a Leoš Janáček patří mezi významné osobnosti české hudební kultury. Spojuje je stejné kulturní prostředí, ze kterého vzešli, stejně jako snaha o inovaci opery. Přesto je však tvorba obou skladatelů ovlivněna rozdílnými východisky. V hudbě Bohuslava Martinů jsou patrné vlivy lidové tvorby, prvky francouzského impresionismu, jazzu, surrealismu. Samozřejmě, byl do značné míry těmito uměleckými fenomény ovlivněn v důsledku svých dlouhodobých pobytů v zahraničí. V operách Bohuslava Martinů jsou často zobrazena náboženská témata (např. *Hry o Marii*, *Řecké pašije*) a sociální témata, komické, groteskní až absurdní situace (*Veselohra na mostě*, *Juliette*, *Hlas lesa*). V případě *Julietty aneb Snáře* se jedná o „operu – sen“ – jak ji nazval sám Martinů. Skladatel v ní řeší tematiku snění na pomezí mimesis a fikce a pokládá tímto dílem divákovi otázku, kde je hranice mezi světem iluzí a světem reálným.

Díla Leoše Janáčka jsou ovlivněna zejména moravským folklórem. Při hledání námětů ke svým operám se často nechal inspirovat klasickou ruskou literaturou a dramatem (*Káťa Kabanová*, *Z mrtvého domu*), neopomněl však ani českou tvorbu, jak je tomu v případě oper *Její pastorkyňa*, *Výlety pana Broučka*, *Příhody lišky Bystroušky* a *Věc Makropulos*. Opery *Juliette* a *Výlety pana Broučka* čerpají z literární předlohy. Bohuslav Martinů použil jako námět pro operu *Juliette* hru Georgese Neveuexe, Leoš Janáček oslovila satirická novela Svatopluka Čecha. V operní bilogii *Výlety pana Broučka* najdeme mnoho postav, z nichž některé mají úlohu zásadní, a jejich pěvecký part náročností přesahuje part hlavní postavy Broučka, jiné postavy mají menší výstupy, avšak významně se podílejí na ději a mají taktéž svoji důležitou úlohu v hudebně-dramaturgické struktuře opery.

V první opeře *Výlet pana Broučka na Měsíc* se setkáváme s panem Matějem Broučkem, majitelem třípatrového domu v Ostruhové ulici na Malé Straně. Je to Pražan, který se rád nají, napije, má rád své peníze a pohodlí. Ke spokojenosti mu stačí pivo a uzenky. Ovšem za jejich absence se projevuje jeho nervozita a podrážděnost. Cítí se doslova frustrovaný. V hospodě na Vikárce se setkávají umělci, pražští intelektuálové, milenci Mazal a Málinka, hospodský Würfl a pan Brouček. Skupina umělců, mezi něž patří skladatel, básník a malíř vedou rozhovory o umění a estetice. Takto je pan Brouček zná ze svého skutečného života. V realitě k nim zaujímá určitý přístup, stejně jako oni k němu. Brouček se k jejich rozhovoru častokrát přidává, avšak hosté ho přehlížejí a neberou ho vážně. Je totiž „v růžové náladě“.

Pan Brouček pod vlivem alkoholového opojení sní sen, v němž se ocitá na Měsíci, kde potkává Měsíčany. Janáček do role Měsíčanů převtěl hosty z Vikárky, kteří se v novém prostředí živí vůní květů a předčítají si z estetiky. Vše na Měsíci je jiné než ve skutečnosti. Stejně jako ve snu je realita zcela zpochybněná, v Broučkově snu se odehrává totéž. Vikárka je zobrazena jako chrám Všeuměny, a hosté z ní jsou zahaleni do pavučinového těla. V tomto světě je totiž tělesná schránka naprosto druhořadá, jsou totiž oduševnělí svými znalostmi a estetickými principy, na nichž staví svoje bytí. Smysl pro ně mají pouze estetické a umělecké zákony, jimiž se řídí jejich mysl. Takto burleskně je vykresleno prostředí Vikárky v Broučkově snu: „Chrám Všeuměny v báječném lesku, podoby hvězdotivé, se vstupními schody v popředí. Každý paprsek hvězdy zasvěcen jinému umění a v něm jsou živě činní umělci toho oboru. Trůn Čaroskvoucího uprostřed hvězdy, před ním květinami prostřený hodovní stůl. Čaroskvoucí přihlíží protektorsky k pracujícím umělcům a podněcuje je.“¹

Pan Brouček je stále tentýž. Ve snu představuje tutéž osobu jako ve skutečnosti a jeho povahové rysy se nemění. Snové postavy vnímá jako své známé z Vikárky, ale pro ně je naopak na Měsíci cizincem. „Co tu dělá ten podivný tvor?“ – osočuje Blankytný pana Broučka. „Vždyť tohle je přece Mazal!“ říká si v duchu Brouček. „Ale Mazlíčku, jak jsi se to vyparádil!“ Postavy Měsíčanů Janáček vykreslil jako karikatury s vyššími duchovními a uměleckými potřebami a do nich vnesl Broučkovu přízemnost, který je zmaten. Kam se to dostal? Sní snad? V jednom z dialogů se střetává Blankytného snová podstata a Broučkovu realistické vidění v rámci jeho opileckého snu. Brouček nechápe: „Mám nějaký ztřeštěný sen? Ne, ne! Ne, ne! Myšlenka bláznovská! Tím vším je vinno to Würflovo pivo!“ Podobným způsobem probíhá setkávání Broučka s ostatními snovými postavami, které pokládá za skutečné. Jeho slova „Má ůcta, slečno Máli!“ Měsíčané nechápou a reagují roztrpčeně. Na jednu stranu se k Broučkovi chovají jako k hostovi, když ale postřehnou jeho jednoduchost, zaujmou k němu negativní postoj. Pan Brouček totiž nesdílí jejich snahu oslovit ho uměleckými zážitky a recitací z estetiky. Snová Etherea se na první pohled zamiluje do pana Broučka, ale jeho nepřitahuje pavučinová víla, potřebuje ženu z masa a kostí. Ostatně ho unavují veškeré snahy Měsíčanů zaujmout jeho pozornost. Navíc je hladový a z vůně květů se nenasytí. Měsíčané křičí: „Čichej! Čichej!“ Brouček: „Ó, děkuji, můj nos namlsal se již dosti!“ Měsíčané jsou tímto konstatováním doslova pohoršeni a opovrhují jím. „Již nikdy více neposkvrň tím šeredným slovem náš čistý měsíční vzduch!“ Pan Brouček je společností odsouzen a z chrámu Všeuměny vykázán. Ujme se ho malíř

¹ JANÁČEK, Leoš. *Výlety paně Broučkovy*. Klavírní výtah. Vídeň : Universal-Edition, 1919, s. 81-82.

Duhoslav sedící na svém obrazu a nabádá ho, aby obdivoval jeho obraz. Pan Brouček ke svému štěstí najde párek a začne se jím sytit – ovšem tím již překročil všechny nebeské zákony. Usedá na Pegasa a vrací se zpět na zem, kde procitá ze svého snu.

Janáček k panu Broučkovi zaujímá víceméně objektivní postoj. Je si vědom jeho požitkářství, věděl, jak jeho charakterové vlastnosti postavit do konfrontace s charakterem Měsíčanů, aby dosáhl požadované satiry a ironie. Vždyť samotné libreto je plné sarkastického humoru. Vzhledem k tomu, že oba světy zobrazil Janáček s nadsázkou, není tolik patrné, s kým Janáček sympatizuje více. Na jednu stranu odsuzuje Broučka, na druhou stranu ironizuje svět umělců a útočí na estetiku jeho doby. A zřejmě to je Janáčkův cíl. Představit publiku dílo, jehož hlavním poselstvím jsou fenomény satiry a ironie opřené o jeden opojný sen.

Hudebně-dramaturgická struktura opery *Výlet pana Broučka na Měsíc* se vyznačuje scénickou proměnlivostí, dynamikou, s níž koresponduje těkavý ráz hudby. Dějová výstavba se skládá z epizodních událostí, jež však nestojí samy o sobě, ale jsou tematicky spjaty, což zajišťuje pevnou architekturu celého díla. Pro postavu přízemního a materialistického Broučka jsou charakteristické těžkopádné rytmy a úsečné fráze, které jsou konfrontovány s melodicko-harmonickými klenutými frázemi znázorňující vyšší duchovní hodnoty obyvatel Měsíce. A právě takovými kompozičními prostředky dosahuje Janáček satiry a ironie. Potom je to také valčík, jenž v operě *Výlet pana Broučka na Měsíc* zaujímá podstatnou úlohu. Pomocí valčíkových intonací, jež jsou jednoduché a zpěvné, znázorňuje satirické momenty, zvláště jimi pak podtrhuje sarkastické fráze. Valčíkovými intonacemi je znázorněn také Broučkův sen. V okamžiku Broučkova usínání slyší umělce z Vikárky, jak na něj volají „Račte nás zas brzo navštívit“. V tomto momentu můžeme zachytit valčík v rozvláčné rozestřené podobě, čímž chtěl Janáček poukázat na podnapilý stav hostů a také Broučkovo upadání do snění. Melodie houslového sóla vykresluje Broučkův let na Měsíc a znamená přechod z reality do fikce.

Janáček svou hudebně-dramaturgickou výstavbou díla degraduje pojetí klasické opery 19. století, v níž láska a dramatická zaujímaly přední postavení. Zde Janáček pracuje tak, že přehnaně dramatický či vyumělkovaný text doprovází svěží lyrická zpěvná hudba, čímž situaci ironizuje. V okamžiku, kdy Málinka obviňuje Mazala z toho, že tančil valčík a polku s Fančí, tematizuje Janáček valčíkovými rytmy recitativní plochy milenců. Co se týká zhudebnění textu, Janáček ironizuje a paroduje také v tomto ohledu. Znázorňuje zkratkovitost a strohost pomocí nápěvků, mezi nimiž co chvíli zazáří melodicko-harmonické klenuté oblouky. Vzniká tak nesoulad mezi významem hudební a textové složky jevištního výstupu. Lyrická hudba zde doprovází dramatický zpěv Málinky: „Ó, já se pomstím!“ či „Já nešťastná! Třikrát nešťastná! Stokrát nešťastná!“ a valčíkové polohy tuto dramatickou zlehčují a zesměšňují. Na Měsíci se Brouček setkává s Hvězdomyrem Blankytným, jehož pěvecký part se vyznačuje pateticky dramatickými frázemi, které narážejí na Broučkovy strohé a přízemní motivy. Janáček tímto poukazuje na zastaralé vedení dialogů v klasických operách 19. století. Valčík charakterizující příchod Etherey nabývá vzdušnosti a lehkosti, v okamžiku, kdy se zamiluje do pana Broučka, přednáší patetický text a celá situace nabývá gradace jak hudební tak textové. Zatímco Etherea zpívá nadšené „Jsi můj“ ve vysoké sopránové poloze, Brouček reaguje svým úsečným prohlášením „Toť vrchol ztřeštěnosti!“ Významné postavení v koncepci opery zaujímá postava Lunobora, jíž Janáček parodoval Zdeňka Nejedlého. Janáčkův Lunobor je samolibý a nechává se unášet

vlastním přednášením z estetiky. A to až tak, že jednu frázi „Krásy luní projdi v kázni, boj se v lásce, miluj v bázni, bázni neuvázni!“ opakuje celkem třikrát se stupňující se gradací. Lunoborovo čtení z estetiky je deklamačního charakteru a díky intervalovému rozpětí znázorňuje „hekání“, což umocňuje komičnost a zdůrazňuje Janáčkovu narážku na osobu Zdeňka Nejedlého.

Nutno také vzpomenout, že *Výlet pana Broučka na Měsíc* byl v původní verzi obsáhlejší, než jak se nám předkládá dnes. Po premiéře totiž došlo ke škrtnům, které měly přispět k tomu, aby se opera stala méně časově náročnou pro publikum a milosrdnější ke zpěvákům. Byl zkrácen milostný výstup Mazala a Málinky v prvním obrazu prvního dějství, dále pak i scéna před Vikárkou, závěr prvního jednání, kdy Brouček odlétá s Etherou do Všeuměny až po sbor Umělců v druhém jednání. Dále například ariósní výstup Etherey ve druhém jednání, scéna odhalující Broučkovo konzumování uzenek apod. Nejpodstatnější škrtnutí však bylo učiněno v místě, kde začíná závěrečná scéna před Vikárkou. Opera totiž měla jiný původní závěr prvního jednání než má dnes a obsahovala také dohru, v níž se pan Brouček probouzí doma ve svém bytě, kam je dopraven v truhle. Jeho Hospodyně běduje, že zase přebíral. Setkávají se zde i Mazal s Málinkou, které má pan Brouček stále za Blankytného a Etheru a vzpomíná, co spolu na Měsíci prožili.

Díky škrtnům se sice vyhovělo zpěvákům a opera se zkrátila, avšak na úkor toho, že bylo vyjmuté několik kvalitních momentů jak po stránce hudební tak dramatické a byla narušena dramaturgická stavba celé opery. V roce 1936 se však opera hrála v celé původní verzi, tedy i s původním závěrem a dohrou. Událo se tak v rozhlasovém provedení operní bilogie pod taktovkou Otakara Jeremiáše.

Opera *Výlet pana Broučka do XV. století* se liší od *Výletu pana Broučka na Měsíc* už svými východiský. Janáček druhou operou z bilogie reaguje na první světovou válku, konfrontuje v ní přizemnost, pohodlnost na jedné straně s odvahou bojovat a hájit se na straně druhé. Janáček byl zklamán povahou zbabělých lidí, kteří místo, aby se postavili na obranu národa, utíkají do bezpečí. Janáček považoval dobu husitství za významné historické období českého národa, jež pro něj znamenalo zkoušku odvahy a vytrvalosti. Základním principem této opery je proto chorál, zazní zde i citace chorálu *Povstaň, povstaň veliké město pražské a Ktož sú boží bojovníci*.

Již z námětu vyplývá, že *Výlet pana Broučka do XV. století* je svým pojetím vážnější. Janáček zde nezesměšňoval tolik, jako ve *Výletu pana Broučka na Měsíc*. Byl si vědom náročné situace, která ovládla také jeho myšlení a ovlivnila jeho tvorbu. Neznamená to však, že by vážnost pojmával tragicky či pateticky. Příkladem doslova vážného momentu v opeře je modlitba Kunky, která prosí za svého mrtvého otce. Janáček zde využívá jemných barev orchestra, které jsou obohaceny o zvuk varhan. I přes vážnost námětu vyplývá na povrch humor a ostrá satira. Prvky komiky a humoru objevujeme v samotném libretu obsahujícím staročestinu. Zvláště pak pro současného diváka mohou být zastaralé fráze humorné. Při setkání s Broučkem promlouvá Konšel: „Tys ajsa cizozemec? Mluvíš nějakú zmatenú řečí. Sotně rozumiem, co blebceš a potvorně se odieváš? Neblebci halafance, mluv sucho a česky, sic uvisneš na ráhně! Ajsa zahrhuješ do machometánské řeči.“

V druhé části operní bilogie, *Výletu pana Broučka do XV. století*, se setkáváme s panem Broučkem, jemuž se pod vlivem opilosti zdá sen, v němž se tentokrát dostává do období husitství. Skladatel v tomto případě vykreslil Broučka jako zbabělce, který má rád svoje pohodlí a ze všech nepřijemností se umí dostat. Stále je to ten samý Brouček.

Hladový, pohodlný, ale teprve nyní se projeví jeho zbabělost a měkká povaha. Nestojí si za svým názorem, spíše se podřizuje druhým a nevybočuje. Skladatel byl zklamaný z českého člověka, který není schopen zakročit proti zlu, protože se mu nechce, nebo je mu to jedno. Broučka nám předkládá jako výstrahu, abychom si uvědomili, kolik nás podobných Broučkovi je. Jestliže je v první části operní bilogie pan Brouček komickou postavou a vše co se na Měsíci děje groteskou, ve druhé části se převrací humorná koncepce do vážného pojetí a Brouček se odhaluje postupně s tím, jak situace husitského hnutí nabývá na intenzitě.

Ve *Výletu pana Broučka do XV. století* se pan Brouček setkává ve svém snu se svými známými, kteří jsou nyní oblečeni do „podivných“ kostýmů a mluví nesrozumitelnou řečí. Brouček je zmaten natolik, že se již tolik nepozastavuje nad podobou hostů z Vikárky, ale zajímá ho spíše prostředí a doba, v níž se ocitl. Nakonec pochopí, že v hospodě znovu přebíral a asi je to sen. „Kdybych zde neseseděl a tohle neviděl, řekl bych, řekl bych, že jsme byli večer u Würfla poněkud veselejší! Tedy čtrnáct set dvacet. No, konečně! Může to být, může to být jako s tím Měsícem! Nemusím být domácí z Ostruhové ulice! Mohu být husita, ano, ano, takový jsa husita, jako ten kamarád Jankův! Ale já jim vypálím rybník! Jen si nemyslí, Janku, že dám se rozekat na biftek! K čemu? Proč? Proč? Co mně to vynesou? Ne, ne, ne! Pánové Janci, mě na vojnu nechytíte!“ Brouček svoji roli husity přijímá, ale do boje nepůjde ani náhodou. Svůj sen si nyní uvědomuje, ví, že sní v opilosti a je rozhodnutý prožít si celý příběh stejně jako na Měsíci, ale dává si pozor, aby se nedostal do nebezpečí. Ostatní postavy v této části operní bilogie nejsou karikaturou jako v předchozí části, ale skladatel se při jejich vykreslení opírá o historicky doložené osobnosti a fakta. Každopádně, Janáček zde konfrontuje svět zcela nereálný, smyšlený, vyhocený do burleskní podoby, se světem reálným, s autentickými historickými událostmi, které skladatel zobrazuje je v hudebně-dramaturgické koncepci oper opravdu věrně.

Operní bilogie *Výlety pana Broučka* je z dramaturgického i dramatického hlediska doslova experimentem v dosavadní operní tvorbě prvních desetiletí dvacátého století. V první opeře je postava pana Broučka prostředníkem k zesměšnění určitých osob a zároveň je figurkou, z níž mají ostatní legraci. Janáčkovu pojetí světa umělců a intelektuálů je v jistém slova smyslu dost odvážné a originální. Přestože je pozornost upoutávána na Broučkovu malost a jednoduchost, nemůže divákovi uniknout ironický útok na estetiku a umělce Janáčkovy doby. Jako takovou zástěrku Janáček zvolil Broučkův sen. Ve snu je vše odlišné než ve skutečnosti, vše se jeví zkreslené a přehnané. Ve snu si můžeme dělat legraci z něčeho, k čemu bychom v realitě neměli odvalu. K tomu Janáček použil postavu pana Broučka, který se navíc svému snu oddává v opilosti, což tehdejší publikum mohlo ještě více popudit.

Janáčková odvaha vyniká o to více, když vezmeme v úvahu fakt, že *Výlet pana Broučka do XV. století* vznikl a byl uveden v době politicky velmi nemilosrdné. Skladatel zobrazil témata, která by jiným připadala nemyslitelná a choulstivá. Náměty a témata, které pro jiné skladatele byly tabu, pro Janáčka znamenaly výzvu a nebál se jí postavit. Stejně tak docílil i uchopení díla po hudební stránce. Tu pojal originálním způsobem. V hudbě jsou patrné nápěvky mluvy, díky nimž se stal skladatel známým, ale některými také opovrhovaným. Objevíme v ní prvky satiry, ironie a burlesky, kterým snové prvky dodávají ještě větší kuriozity a zajímavosti.

V opeře *Juliette* se vyskytuje velké množství rolí, z nichž některé mají pouze epizodní úlohu, avšak i tak jsou nositeli důležitých informací, podílejí se na vzniku nových situací, z nichž každá je v rámci děje podstatná. Jejich charaktery jsou obohaceny zvláštními symboly, které při bližším zkoumání mohou objasnit do hloubky význam jednotlivých situací a pomohou vysvětlit celou operu. Je proto potřeba se při rozboru rolí věnovat i menším postavám, protože bez těchto poznatků by se děj opery a další složky mohly zdát nesmyslné.

Martinů chtěl počet rolí nějak zredukovat prostřednictvím dublování rolí, jež odehrají svoji akci v prvním jednání a mají dostatek času na převlečení. Dublování některých rolí je vypsáno již v libretu Georgese Neveuxe. Je tomu tak v roli Komisaře z prvního jednání, který pak představuje Listonoše a Hlídače lesa v druhém jednání. Martinů chtěl zdvojením rolí mimo jiné vyjádřit fantaskní charakter díla. Jednotlivé postavy by se znovu „vynořovali jako ze snu“ bez reminiscence na předcházející roli. Michel stojí uprostřed příběhu. Je součástí všech odehrávajících se událostí, do značné míry je ovlivňuje, někdy způsobuje, jindy se dějí, aniž by do nich zasahoval.

V hudebně-dramaturgické koncepci opery *Juliette* se mnohdy střídají situace plné napětí a vzrušení se situacemi klidnými. Místa, kde děj i hudba nabývá gradace a dramatičnosti jsou konfrontovány s momenty lyrickými. V některých situacích Michel nefiguruje, ale vše pozoruje zpovzdálí, je svědkem všeho, co se v městečku, kam přijel hledat svoji lásku, odehrává. Jeho putování městem a setkávání se s obyvateli je obrazem Michelovy duše procházející určitým vývojem.

Michel, mladý knihkupec z Paříže, kdysi dávno slyšel Juliettin zpěv a vrací se mu neustále ve snech. Touží dívku svých snů nalézt a proto přijíždí do městečka. Kdysi tu už byl. Všechno je mu povědomé, známé. Začátek opery vyznívá ještě v duchu realismu, skutečnosti. Tu přece musí být hotel, ale kde? Zeptá se Malého Araba, ale ten mu tvrdí, že žádný hotel tu není. Jak to, vždyť tu přece byl! Michel potom komunikuje i s ostatními obyvateli, kteří ho však nechápou a podivují se nad tím, co po nich chce. Michel je pro ně cizincem, který nepatří do jejich světa, je v podstatě narušitel běžného chodu městečka. V takových situacích přestávají platit zákony kauzality ve smyslu narušení systému příčiny a následku, které dokážeme předvídat a sdílet je s ostatními lidmi.

Obyvatelé města, kam Michel přijel, ztratili paměť. Jejich vzpomínky nejsou starší deseti minut. Něco říknou a vzápětí to zapomenou, jsou to lidé bez paměti. Michelova zkušenost je jiná. Přijel do města vlakem a chvíli na to mu lidé říknou, že žádné vlakové nádraží neexistuje. A právě uvolněním zákonů kauzality vzniká magický a snový svět. Také ve snu je zmíněná kauzalita podmíněna zákony snu, jež neodpovídají logickým postupům.

Režisér Honzl vysvětloval Michela jako jediného herce s nějakým charakterem. Pouze on je v opeře skutečnou lidskou bytostí. Ostatní lidé, které na své cestě za Juliettou potkává, jsou neskuteční. Představují jen Michelovy snové představy. Snovými obrazy si Michel vytváří charakter postavy, jež vytvářejí spontánní situace. Tyto události na sebe volně navazují, někdy dokonce bez souvislosti s událostmi předchozími. Vytváří tak poněkud zvláštní film, v němž se odehrává příběh složený z drobných momentů, okamžiků, které vyplývají z Michelova nitra, často z jeho hlubin. Tyto okamžiky vznikají na základě volných asociací, různě se prolínají a ztrácejí, aby se mohly poté opět vynořit. Ve snu se děje v podstatě totéž - také ve snu se odehrává příběh, často nesmyslný, nelogický, má překvapivé závěry. Michel se nachází v zajetí

vlastního snu, nechápe okolnosti a také divák, který se předem neseznámí s dějem opery, se v příběhu může těžko orientovat. Příběh se mu může zdát nelogický, neuchopitelný, nechápe ho. Snadno se může v ději ztratit, stejně jako Michel ztrácí pojem o tom, co je fikce a co skutečnost. Když už si myslí, že svou dívku našel, Juliette opět zmizí a Michel je odsouzen k nekonečnému hledání.

Snová představa dívky je pro Michela natolik silná, že ji zaměňuje za skutečnost a vnímá vše jako v realitě. Sen se totiž vždy opírá o skutečnosti reálné, sen vychází z reality, ale podléhá jiným principům. Pokud chápeme Michela jako snící bytost, musíme chápat celý děj a vše co s ním souvisí za Michelův sen. Pak se nám děj opery stává srozumitelným ve svém celku.

Kdo je vlastně ten snící muž? Tak především je to knihkupec, který po rodičích zdědil obchod s knihami a žíví se tím, že cestuje a na svých cestách knihy prodává. Kniha je důležitým symbolem této postavy a má vícero možností výkladu. Kniha je pamětí lidstva, je naplněna neskutečnými obrazy reality, které ožívají, když čteme. Michel hledá v knihách něco, co ve skutečnosti neexistuje a co je pro něho tajemné. Touží po objevení tajemství. Duše představuje knihu Michelova života, v níž je všechno zapsané. Michel hledá sám sebe. Prochází labyrintem vlastního nevědomí, občas se zamotá a nemůže nalézt východ. Stejně jako jsou zamotané situace, jež vznikají při komunikaci s obyvateli města. Michel cestuje, touží po stabilitě, po jistotě, už nechce bloudit labyrintem nevědomí, ale chce nalézt východ – bránu k uvědomění si sebe samého. Martinů svoji hudbou vyjádřil zejména momentální psychickou náladu hrdiny.

Michel však není příkladem typického romantického hrdiny s rozervaným duševním životem. Přestože vlastnosti jako citlivost, jemnost a lyričnost podtrhují jeho charakter, na druhé straně intelekt a rozvaha z něho dělají především civilní postavu bez patetičnosti a afektu. Tyto vlastnosti podkresluje i hudba, která se v tomto případě neopírá o široké melodické pasáže, ale důraz je kladen především na deklamaci textu. V Michelově partu najdeme velké množství mluvených replik, což civilnost a přirozenost postavy ještě více umocňuje. Pakliže Michela srovnáme s ostatními postavami, zjistíme, že víceméně ničím nevybočuje, nepřekáží. To, v čem jsou další postavy nejen po hudební ale také symbolické stránce zvláštní a netypické, činí jejich neskutečnost. Naopak civilnost a kultivovanost projevu dokazuje Michelovu skutečnost. Pro interpreta je tato role velmi náročná také z toho hlediska, že Michel na jevišti setrvává v podstatě od začátku do konce. Situace, které Michel nemůže logickým způsobem pochopit, jsou hudbou vykresleny pomocí netradičních harmonických postupů, rytmických zvláštností, často disonantních souzvuků a velkých intervalových rozptylů, což může divákovi asociovat jakýsi „hudební zmatek“, jenž odráží Michelovy smíšené pocity. Lyrické pasáže v Michelově partu nalezneme zejména při jeho osobním setkání s Juliетtou nebo při vzpomínce na ni. V takových momentech je recitativ vyzpíváný do ariósa. Vrchol jeho lyrické polohy můžeme spatřit v závěru opery, kdy volá svoji Juliетtu zcela ponořen do svého snu.

Juliette je dívka snů. Martinů tuto roli svěřil sopranistce a mimo jejích hlasových schopností předpokládal i herecké nadání. V charakteru Juliетty najdeme celou škálu charakterových vlastností, které jsou zahaleny do snové nálady. Juliette má totiž vlastnosti skutečné ženy, ale i tyto realistické rysy jsou snové. Její jméno se v opeře vyslovuje mnohokrát. Mluví o ní i jiné mužské postavy kromě Michela. Je znázorněním mužské touhy, touhy po hledání a nalezení. Juliette vystupuje v představách

a snech všech mužských postav v opeře a můžeme říci, že sama dívka je podstatou celého výkladu opery. Juliette je symbol lidské touhy po stabilitě, po nalezení štěstí. Značí touhu muže po zakotvení, ačkoliv přístav je nedostižný.

Juliettina píseň je v opeře jedinou písní. Její text je: „Moje láska v dálce se ztratila, za širé moře této noci. S návratem hvězdy na nebi zda vrátí se, vrátí i moje láska.“ Poprvé tato píseň zaznívá v částečně pozmeněné podobě v prvním dějství v podání Michela, který vzpomíná na dívku svých snů. „Moje lásky, do dálky odešly, této noci ve vichřici.“ Přestože se liší svým textem, intervalovými postupy a také tím, že zaznívá za doprovodu orchestru, je tematicky spjatá s Juliettinou písní. Tu poprvé slyšíme v šesté scéně prvního dějství. Juliettin příchod anticipuje klavír, jenž umlká a Juliette zpívá svoji píseň bez doprovodu. Zpěv bez doprovodu v tomto případě doslova vytváří snovou atmosféru tohoto výstupu. Těmito několika takty, jež by měly být interpretovány sugestivně a zároveň přirozeně, docílil Martinů přechodu do snového světa, který pro tuto chvíli patří Michelovi a Juliettě. Tolik k charakteru postavy Julietty, jenž naplňuje sny všech mužů.

Hudební složka opery je prochnuta prvky surrealismu a realismu a podtrhuje snový charakter opery. Autor toto dílo napsal pro velký orchestr a obohatil ho i o méně obvyklý nástroj – harmoniku, která zaujímá své místo v prvním dějství opery. Je zde zvláštním symbolem – je nositelem vzpomínek – lidé za jejich tónů začínají vzpomínat. Nositelem snovosti je zde i zvuk klavíru, který charakterizuje Juliettu. Zvláštní význam je v opeře věnován symbolům. Jako symboly zde můžeme chápat hudební motivy, o nichž se nedá tvrdit, že jsou to Wagnerovy leitmotivy, příznačné motivy. Tyto motivy neprovázejí postavu, ale jsou symbolem – zdůrazňují vše, co s hrdinou a situací nějak souvisí.

Vokální part opery je založen na recitativě. Sám Martinů o *Juliettě* tvrdí, že tam není „žádné zpívání“. Na některých místech jsou recitativy vyzpívávané do arióza, jež se střídají s plochami mluvené řeči, dialogů a ansámblů. V některých částech zazní i mluvené slovo, které by v tomto případě nemělo postrádat hudební základ, mělo by být polozpíváno (stejně tak to zamýšlel skladatel), aby se dosáhlo snového charakteru. Polozpívána řeč může vyvolat dojem hypnózy či uspávání.

Bohuslav Martinů ve své kompozici využívá princip rozšířené tonality a zastírá tak tonální centrum. Divák se pak v hudbě může poněkud ztrácet jako se Michel ztrácí ve svém snu. Hudba doslova koresponduje s jednotlivými výstupy. Zmatenost a nervozita obyvatel města je hudebně vyjádřena rychlými a těkavými frázemi, sbor doplňuje akci svými krátkými zvoláními ve vysoké poloze. Orchestrální doprovod je založen na složitějším ostinátu a vyznačuje se mechaničností a triviálností. Postavy v takovém okamžiku jsou jako bezduché loutky plnící mechanické pohyby, jako by se neřídily samy sebou.

Příchod Julietty ve čtvrté scéně prvního jednání je symbolizován sólovým klavírem. Michel se poprvé setká se svojí Juliettou. Juliette přichází na scénu za doprovodu snových klavírních figurací. Pro diváka, stejně jako pro Michela, tento okamžik znamená doslova pohlcení snem. Předešlé zmatené a hektické situace se náhle rozplynou v mlze snu, který v tomto okamžiku nabývá zcela surrealistického vyznění. Juliette zpívá svoji píseň, která zní jakoby „z jiného světa“, tolik cizokrajnému a vzdálenému Michelovi. Avšak doslova nejpodstatnější je v tomto výstupu orchestrální dohra. Znamená totiž vrchol – dosažení stability, jistoty, bezpečí, po čemž Michel celou dobu touží. Hlavní melodie této dohry připomíná částečně moravskou lidovou píseň

a jejím prostřednictvím Martinů znázornil domov, bezpečí, k němuž chce hlavní postava dojít. Skladatel ji konfrontuje s úvodní melodií fagotu v předešle vyvolávající pocit cizokrajnosti a vzdáleného světa. Melodie je v tomto okamžiku tonálně ukotvená a obsahuje tzv. juliettin motiv, což je subdominantní spoj, jenž v tomto případě vyústí, respektive zakotví v Des dur. Michel jakoby toužil přivlastnit si Juliettu, mít ji takovou, jakou chce on. Ne vzdálenou a cizí, ale blízkou. Chce, aby byla obrazem jeho domova. Avšak i tento moment je prchlivý jako sám sen. Juliette se nedokáže Michelovi přizpůsobit, je neskutečná, je snem.

Druhé jednání se odehrává v lese, na křižovatce cest. Za melancholické melodie violoncella hádá Michel, zda přijde jeho Juliette. Vzápětí potkává Tři pány. Zpívají útržkovité fráze, které se doplňují a vytváří celé věty, celý příběh o tom, jak se v lese ztratili. Páni totiž stejně jako Michel hledají Juliettu, o níž sní a touží ji nalézt. Třetí scéna druhého jednání probíhá za doprovodu klavíru. Ten je zde symbolem snovosti - postavy v tomto okamžiku vzpomínají na minulost. Ve čtvrté scéně Michel potkává Hadače, varující ho, že dostaveníčko nedopadne dobře. Hadačovo mluvené slovo plynule přechází do zpěvu, postupně s tím, jak celá situace expresivně graduje. S touto gradací souvisí i větší dynamické rozpětí a rozšiřování tónového prostoru. Pátá scéna patří setkání Michela a Julietty. Hudba prodchnutá atmosférou lesa v sobě snoubí prvky reality a iluze. Juliettě se díky fotografiím vybavují útržkovité vzpomínky na události, které se nikdy nestaly. Nositeli vzpomínek jsou zde předměty a zároveň důležité symboly. Obchodník doslova prodává vzpomínky v podobě různých předmětů – fotografií, náramku, závoji a podobně. Scéna postupně vrcholí, Juliettina neskutečnost se neshoduje s Michelovou skutečností, v hudbě jsou patrné složité harmonické spoje, zahuštěná akordika a expresivní znění. Triolové postupy připraví vrchol scény, kdy Juliette vykřikne „Máte lepkavé pracky“ a běží pryč. Poté, co za ní Michel vystřelil a následuje „juliettin motiv“ jako vzpomínka na její píseň.

Druhé jednání pokračuje scénou, kdy je Michel obviněn, že vystřelil a odsuzuje se k smrti. Michel v tu chvíli začíná vyprávět vzpomínky. Jeho vyprávění, během něhož začínají lidé vzpomínat, přechází v instrumentální mezihru, kterou můžeme pokládat za mezivětu k osmé scéně. Celá osmá scéna je dialogem mezi Michelelem a Hlídačem. Na začátku se objevuje několik taktový hudební motiv - v částečných a výraznějších obměnách prochází celou touto scénou. V deváté scéně se Michel setkává s Mladým a Starým námořníkem a pobízí je, aby šli hledat Juliettu. Námořníci odchází hledat mladou dívku a najdou jen závoj. Zoufalý Michel běží k Juliettině domu. Desátá scéna je vzrušeným dialogem Michela a Dámy, která vytrvale tvrdí, že v domě bydlí jen ona. Zvoláním „Zde žádná mladá dívka nebydlí“ naléhavě přednášeném na tónu e2 je vygradována tato krátká scéna. Třináctá scéna začíná krátkou introdukcí, jež rychlým tempem a vysokými polohami smyčců reaguje ještě na scénu předchozí, postupně však dochází k uvolnění, když Michel rozmlouvá s Mladým námořníkem o závoji. Námořník po závoji touží, je pro něj symbolem hledané a nenalezené dívky, chce mít alespoň něco, co by mu ji připomínalo. Michel je však nadobro ztracen. Neví, kde je a proč sem přišel. Instrumentální mezihra odráží Michelovy pocity - Je to sen nebo skutečnost? Zjišťuje, že už musí nastoupit na loď a odplout, ale v tom uslyší známou dívčinu píseň. „Moje láska v dálce se ztratila, za širé moře této noci. S návratem hvězdy na nebi zda vrátí se i moje láska?“ Tak končí druhé jednání této lyrické zpěvohry. Michel nyní neví, co je fikce a co realita. Co ještě před chvílí pokládal za skutečné, jeví se teď jako neskutečné. Poté, co zazní Juliettina píseň, snaží

se Michel rozvzpomenout se na ni, avšak nedaří se mu to. Jakoby sen byl už u konce, Michel se chce probudit.

Třetí jednání se odehrává v Kanceláři snů a zobrazuje jinou podobu snu. Sem každý přichází snít svůj sen potom, co doma usne. Jak se Michel dozvídá od Úředníka - chodí sem snít každý večer. Mezitím přicházejí další lidé. Zajímavé na tom je, že všichni snící jsou muži, kteří si přejí sen, v němž figuruje dívka jménem Juliette. První, kdo přichází snít je Chasseur – Poslíček, mladý chlapec toužící nalézt dívku v prérii s Buffalo Billem. Martinů zde hudbou vyjádřil charakter amerického západu, klusot koní a výstřely. Další, kdo přichází snít, je slepý Žebrák, jehož Martinů vykreslil pomocí pomalých frází. Úředník varuje Žebráka, aby si dal pozor na ženu v modrých šatech, se kterou se setká v budoucnosti. Tu má Úředník podobnou roli jako Hadač – předvídá totiž Žebrákovi, že potká dívku jménem Juliette. Michel chce též ještě jednou spatřit Juliettu, vrátit se do snu, ale Úředník ho varuje, že se podrobuje velkému nebezpečí, protože když se včas nevrátí, dopadne jako ti v šedých šatech – propadne věčnému snění a blouznění. V páté scéně přichází do kanceláře Trestanec, který tuto noc chce snít o svobodě a touží vidět malou holku s pentlí ve vlasech, která se mu do snu vloudila předtím. V další scéně se setkáváme se Strojvedoucím, pro něhož je Juliette mrtvou dcerou a touží po její fotografii ve fotoalbu. Hudba mezihry znázorňuje jedoucí vlak – je pojítkem mezi světem reálným a světem snů. Michelovi začne pomalu vše docházet. Všichni muži sní o dívce jménem Juliette, vypadá to tedy, jako kdyby za dveřmi stála jen jedna dívka. Na scéně se objevují šedé postavy zpívající chorál. Nejdříve nastupuje soprán a alt unisono, později se přidávají také tenory a basy a zpívají ve čtyřhlasé úpravě.

Poslední scény jsou emotivně velmi vypjaté. Juliette zpívá za scénou. Naléhavě prosí Michela, aby s ní zůstal. Noční hlídač však volá „Zavíráme“. V úplném závěru hry se ocitá Michel v Kanceláři snů sám a vrací se do svého snu. V pozadí je zdánlivě slyšet harmonika, jež v této chvíli naznačuje vzdálenou realitu a vynořující se vzpomínky. Vše nabývá opět snovou atmosféru. K takové náladě přispívá ozvěna hlasů ozývajících se z různých stran jeviště. „To je tady“ volají a myslí tím Hotel u Námořníka. Celá opera končí dohrou, jež graduje „juliettiným“ motivem.

Martinů si byl vědom paralely mezi divákem a Michelem. Dokonce předpokládal, že divák se v ději bude ztrácet stejně, jako Michel ve svém snu. Snad to byl dokonce psychologický záměr – dostat diváka do pochybností, co je sen a co je skutečnost. Kde je ta hranice mezi iluzí a realitou? Je si Michel vědom toho, že sní? A sní vůbec? Takové otázky mohou napadat diváka, který není srozměn s výkladem této opery. Martinů v tomto ohledu zajímavě experimentuje s psychikou diváka. Ponechává zcela na něm, aby si dílo sám vyložil. Počítal s tím, že každý přijde na ojedinelou verzi výkladu. Vzhledem k tomu, že v opeře hojně využívá symboliku a jak známo, každý symbol má vícero podob výkladu, tak i divák může k pochopení opery zaujmout naprosto subjektivní postoj, jenž umožní různé úhly pohledu a intenzitu prožitku.

Můžeme tvrdit, že *Juliettou* Martinů do jisté míry inovoval operu. Ještě před jejím komponováním si ve svých úvahách pokládá otázku, „zda se již opera přežila a co vlastně čekáme od divadla? Hru opravdovou nebo iluzi?“ Martinů na tuto otázku odpovídá *Juliettou*, ve které konfrontuje svět iluze a svět reality. Díky využití hudebních a divadelních prostředků se u Martinů hranice mezi reálným a nereálným světem stírá a dává tak prostor divákovi, aby vytvořil vlastní svět představ, aby vlastním způsobem dílo chápal.

Pan Brouček versus Juliette

Následující řádky jsou úvahou nad tím, jaký společný prvek mají obě opery z hlediska snovosti. Tak v první řadě si musíme uvědomit, že obě opery mají jednoho hlavního hrdinu. Tím je muž, okolo něhož se odehrává celý příběh, v němž je on středem pozornosti, je v něm nejdůležitějším činitelem. Pan Brouček je muž středního věku, který již nehledá lásku a stabilitu. Pocit jistoty u něho plně zajišťují peníze a materiální stránka věci. Oproti němu stojí mladý hrdina, plný optimismu, hledající ideál lásky – ten je pro jeho existenci nezbytně důležitý. Pro pana Broučka jsou důležité peníze a sociální zabezpečení nad duchovními hodnotami, nejsou pro něho důležité sny a ideály. Michel je nezkušený a plný takových ideálů a nesplněných snů. Je ochoten zanechat zděděný obchod po rodičích, nestarat se o finanční zabezpečení proto, aby mohl být se svou láskou. Ta je mu bezpečným přístavem. Pan Brouček je přízemní člověk, na rozdíl od Michela – ten je částečně naivní, ale také velmi odvážný a odhodlaný. Je posedlý touhou najít dívku, jejíž hlas se mu vrátí ve snech, stejně jako Brouček je závislý na pivu a uzenkách, o nichž se mu také snívá.

Pan Brouček a Michel jsou tedy protikladné postavy, které však spojuje fenomén snu, i když i ten můžeme vyložit jako dva rozporuplné jevy. Pan Brouček sní sen pod vlivem alkoholu, Michel na druhé straně sní pod vlivem jedné krásné vzpomínky. Ve snu obou mužů nacházíme určitou „femme fatale“. Pro pana Broučka je to Málinka. Mladá dívka, cudná a zároveň koketní, což se projevuje hned na začátku opery, kdy proto, aby začal Mazal žárlit, řekne úsečně: „A já si vezmu pana Broučka!“ Slova, kterými si k sobě Broučka přivábí, i když to ve skutečnosti nemyslí vážně. Juliette svým „Moje láska v dále se ztratila“ zapůsobí na Michela natolik, že mu nedá spát. I když ani tento výrok není skutečný. Pan Brouček se s Málinkou setkává prostřednictvím snu jako s krásnou Ethereou, jejíž pavučinové tělo však mizí Broučkovi mezi prsty. Proto o ní přestane mít zájem. Etherea ho neustále svádí, až je to Broučkovi nepříjemné a radši se ze snu probudí. Michel podobné nepříjemné zážitky nemá. V okamžiku setkání s Juliettou pocituje, že konečně našel to, co hledá. Během setkání se pak střetne Michelova konkrétnost s Juliettinou neskutečností a nejasností a schůzka skončí pro Michela nepříznivě. Michel ví, že má dvě možnosti - probudit se ze snu a svoji Juliettu ztratit nebo být váben Juliettiným hlasem ve snu navždy, stále hledat svůj ideál. Michel se ne zcela jasně rozhodne. I když patrné, že se spíše přiklání k věčnému snění, Martinů závěr pojal doslova jako sen. Naznačuje tak smysl snu, jeho cykličnost, opakování jevů vždy v trochu jiných podobách.

Zajímavou souvislost můžeme nalézt v pojetí vztahu mezi hlavním hrdinou a okolím. Hlavní hrdinové jsou totiž ve snovém prostředí cizinci. Pan Brouček je cizinec na Měsíci i v období XV. století, Michel je cizincem v přístavním městě. Podle symboliky je Měsíc obrazem nevědomí, závislosti, introvertnosti, zároveň žalu a přecitlivělosti. U mužů potom Měsíc spojujeme s oslabením duševní síly. Není pan Brouček tak trochu závislý a zároveň introvertní? Nelíší se od ostatních svoji filosofií, názory? Není to na jednu stranu slaboch bez odvahy a síly? Tyto charakterové vlastnosti jsou ve skutečnosti pro Broučka typické. Ve svém snu letí, tedy cestuje na Měsíc. Ten může být obrazem jeho nitra, duše, v níž jsou skryty Broučkovy slabosti. Také Broučkův výlet do dávné historie může znamenat cestu do jeho nejhlubšího nitra, kde se cítí zranitelný a na což ve skutečnosti nerad poukazuje. Prostřednictvím snu se pak na Měsíci a v dávné historii objeví jeho temné stránky povahy takové, jaké jsou ve skutečnosti.

Michel je v městečku též cizincem. Město podle symboliky znamená stabilitu, bezpečnost, ochranu, psychickou jednotu. Prostřednictvím snu Michel cestuje do města, do své duše, aby našel vytouženou stabilitu a bezpečí. Snový svět je Michelovou duší, labyrintem, ve kterém hledá sebe samého.

Jak pan Brouček tak Michel nemají v cizím prostředí dobré postavení. Pan Brouček naráží na odpůrce, jež jejich nadpozemskost nekoresponduje s jeho pozemskostí. Snaží se být v tomto prostředí sám sebou, avšak je nepochopen. Ostatní obyvatelé se mu snaží vnutit svoje přesvědčení a názory, ale Brouček nemá snahu ani chuť se jim přizpůsobovat, nějakým způsobem se měnit. Michel přijede do města a začíná komunikovat s obyvateli. Někdy už tu byl, všechno je mu jaksi povědomé. Už má jisté zážitky a chce je nyní obohatit o další. Nakonec předstanou platit všechny logické principy a zákonitosti kauzality a je naprosto zmaten. Je nesrozumněn se smýšlením těchto podivných lidí. Ale je příliš skutečný. A nakonec ho odmítá také ta, na níž mu nejvíce záleží. V tom okamžiku propadá ztrátě vlastní identity, není si už jistý vůbec ničím. Ví jen, že chce pryč z města, do bezpečí. Proto nasedá na loď, která je symbolem naší osobnosti. Potud několik myšlenek porovnávajících výklad hlavních hrdinů společně s výkladem jejich snů.

Zcela diametrálním způsobem je vyjádřen fenomén snu v hudební složce obou oper. *Výlety pana Broučka* zazněly poprvé v roce 1920, *Juliette* měla premiéru roku 1938, obě opery vznikly téměř s dvacetiletým odstupem. Oba autoři byly ovlivněny rozdílnými událostmi, okolnostmi, jinými uměleckými směry, opery mají odlišná estetická a historická východiska. Kompoziční technika autorů se také zcela odlišuje. Janáček vnesl do hudební složky opery svoji originalitu a novátorství v mnoha ohledech, Martinů hudba je oproti tomu odrazem surrealismu a zároveň impresionistické barevnosti. Janáček i Martinů využili velkého symfonického tělesa a obě opery se vyznačují hudbou symfonického znění. Dovolili si orchestr ozvláštňit o netradiční nástroje nebo spíše o nezažívané instrumentální obsazení. V případě *Výletů pana Broučka* je to harmonika, celesta, dudy a viloly d'amoure, u *Julietty* hraje podstatnou úlohu harmonika a dominantní je zde i sólový klavír.

Humor a komika je patrná v obou operách, avšak v jiném pojetí. Rozdílnost je dána nejen odlišnými historickými a estetickými východisky oper, ale především také sociálním prostředím, do něhož je děj opery zasazen. Janáčkův humor je v každém případě satirický a ironický, postava Matěje Broučka je sama o sobě komickou figurkou, alespoň tak ji může vnímat dnešní publikum, pro které může být směšné už jen to, že Brouček prahne po uzenkách a pivu. Navíc v konfrontaci se snovými postavami, které jsou vykresleny doslova jako karikatury, dosahuje komika velkých rozměrů. Dovnímáme se, že Janáčkův výklad Broučka byl původně jiný, chtěl publiku tuto postavu předložit jako výstrahu, aby si uvědomilo, kolik zbabělců a materialistů se mezi nimi nachází. Nyní však dochází vzhledem k současnému pojetí inscenací a také ke smýšlení publika k jakémusi sympatizování s panem Broučkem. „Dokonce se ukazuje, že operní bilogie *Výlety pana Broučka*, v dějinách recepce této opery tak často diskutované, se svojí kritikou maloměšťáctví a malověrnosti by bylo bývalo nastoleným křivým zrcadlem mnohých jevů současného společenského vývinu, a to nejenom na Slovensku. Vždyť Broučkova nenasytná touha po exkluzivních a exotických zážitcích tak mimořádně silně koresponduje s tendencemi současné společnosti vyvolávat komerčními prostředky u příslušníků vyšších a středních vyšších vrstev ošálení a touhu po mimořádných zážitcích, přičemž se jednoznačně odvíje-

jí od konzumního způsobu života, od hodnot, které preferuje a reguluje konzum. Mentalita pana Boučka se stala dominantním jevem ve sféře zbohatlíků a privatizérů a současná nenasytnost po pitoreskních zážitcích a kuriozitách přesně koresponduje s alkoholickými vidinami pana Broučka.²

Humor je vyhocený až do burleskních rozměrů a snové výstupy jsou touto skutečností naplněny. Janáček v hudební složce pracuje s valčíkovými intonacemi, pomocí nichž znázorňuje řadu hudebně-dramatických výstupů. Snovost je tedy hudebně vyjádřena také valčíkem v mnoha podobách. Například pro snovou postavu Ethereu zkomponoval Janáček valčík elegantního ražení, vzdušný a lehký jako postava sama. Ostatní umělce v mnohých případech charakterizuje valčíkem majestátným, což zvažuje patetičnost okamžiku a a povýšené charaktery postav na Měsíci, ovšem také v tomto ohledu valčíkem ironizuje. Ve *Výletu pana Broučka do XV. století* je pomocí nástrojového obsazení, jednoduchých rytmických motivů a staročeských frází, dosaženo autentičnosti sociálního prostředí, v němž snové postavy vystupují takové, jaké doopravdy jsou. Brouček tedy mezi těmito kladnými charaktery, odvážnými a statečnými působí jediný jako zbabělec, sobec a Janáček tedy docílil požadovaného kontrastu. Můžeme tvrdit, že *Výlet pana Broučka na Měsíc* je ve světě podstatě buffa opera a výrazně se odlišuje od *Výletu pana Broučka do XV. století*. I když i zde může prosvítat komika, nejde tu o smích v pravém slova smyslu. Hlavní cíl hudebně-dramaturgické koncepce opery je držet se ideí husitství a ukázat jeho sílu konfrontovanou se zbabělostí.

V hudebně-dramaturgické koncepci opery Juliette najdeme také velké množství výstupů s humorným akcentem. Snové postavy jsou totiž ozvláštňeny o různé symboly, jež pomáhají zvýraznit jejich charaktery a stávají se pro ně osobitými. Vtip a komiku můžeme hledat již v nich samých. Například výstup Obchodnice s ptáky a Obchodnice s rybami je po hudebně-dramatický stránce humorný, a to už z hlediska charakteru těchto postav. Martinů je totiž zobrazil jako dvě klebety, které pobíhají sem a tam a pokřikují. Skladatelova těkavá hudba komiku tohoto okamžiku ještě více stupňuje. Výstup, v němž Michel vypravuje obyvatelům města svoje vzpomínky z dětství činí humorným vyprávění o Michelově hračce, tou je totiž kačka, která běhá kolem dokola. Triviální orchestrální doprovod v jednoduchém dvojdobém rytmu a Michelův zpěv nyní zcela v odlišném interpretačním pojetí vtipně dokresluje celý výstup. Komicky působí také četné zvolání obyvatel města, jež si toto vyprávění zcela podmaní a zvolávají citoslovce znázorňující kačku: „Kvak, kvak“. Těchto několik příkladů odkazuje na pojetí situačního humoru Martinů, které díky snovým výstupům dosahuje téměř absurdní komedie.

Koncepce snu a jeho hudebně-dramatické vyjádření se v obou operách značně odlišuje. Janáček se nechal inspirovat fantaskním námětem Svatopluka Čecha a prvky satiry v této novele ještě více přiosťřil. Broučkův sen je zde alkoholovým viděním opilého Broučka a jehož hlavním smyslem je to, že jeho prostřednictvím putuje na Měsíc a do XV. století, aby se ukázala jeho skutečná povaha. Janáček satirou a ironií poukázal na různé vlastnosti, které odkrývala současná společnost. Materialismus, pohodlnost, sobeckost na straně jedné a povyšování se, slepé naplňování přežitých estetických ideálů na straně druhé. Martinů zase učarovala hra se surrealistickým

² BLAHYŇKA, Miloslav. *Janáčkovy opery na Slovensku*. Bratislava : VEDA, 2006, s.113.

námětem dramatika Neveuxa a tato silná inspirace ho přiměla k tomu, aby vytvořil dílo, které díky jeho hudbě dostane širší rozměr. Svoji hudbou přispívá ke ztvárnění snovosti, jaké Neveux nebyl pouze skrze divadelní hru schopen docílit. Na jevišti se neodehrává hra jejíž součástí jsou snové motivy. Tato celá hra je snem. Snem mladého muže, který jeho prostřednictvím řeší problém vlastního nitra, jeho touhu po stabilitě a nalezení východiska. Martinův prostřednictvím postavy Michela poukazuje na surrealistický princip, kdy člověk hledá řešení prostřednictvím snů. Sny přesahují realitu, mohou být nositeli pravdy a podstaty života.

**DREAM IN MUSICAL AND DRAMA CONCEPT OF THE OPERAS
EXCURSIONS OF MR. BROUČEK AND JULIETTE**

MIROSLAVA TRÁVNIČKOVÁ

The study focuses on the phenomenon of dream in two operas by Czech authors – Leoš Janáček (*The Excursions of Mr. Brouček*) and Bohuslav Martinů (*Juliette*). Both operas bring up specific esthetic issues – dreaming in opera and opera in dream. The main part of the study is musical and drama analysis of respective operas and specific features and typology of dreams in meaning and drama structure of operas. It is specifically pointed out how dream represents musical concepts in both operas. Special attention is dedicated to interpretation of individual characters from the view of dream phenomenon. Both operas are characterized by different concept of dream phenomenon. Janáček was inspired by fantasy novella written by Svatopluk Čech and highlighted satirical elements even more. Brouček's dream is alcohol view of drunk Brouček. In this dream Brouček goes to the moon and to the XVth century to show its real nature. Janáček uses, thus, except for dream phenomenon in musical and drama concept *The Excursions of Mr. Brouček* also phenomenon of satire, irony and burlesque. Bohuslav Martinů used as a motif of the opera *Juliette* a surrealist play written by Georges Neveux. The whole play is a dream. The dream of a young man who deals with the problem of his inner feelings - desire for stability and the quest for his place in the world. By means of the character of Michel the composer points to surrealist principle of search for meaning of life although dream is more important than reality.

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0187/12 – Pravda a metóda v divadle.

OD ŽÁNROVÉ TERMINOLOGIE K SOCIOKULTURNÍMU FENOMÉNU

Obraz nových populárních žánrů v italské kinematografii
60. – 70. let – 2. část

JAN ŠVÁBENICKÝ
Filmový teoretik a historik

Abstrakt: Studie zkoumá populární žánry v italské kinematografii 60. – 70. let jako sociokulturní fenomén v kontextu kulturního pozadí a filmového průmyslu. Interdisciplinárně strukturovaný text nahlíží na téma v rovině textuální a intertextuální analýzy a zahrnuje široký rámec rozmanitých aspektů souvisejících s problematikou zvoleného tématu. Zkoumá také italskou žánrovou terminologii a názvy některých filmů náležících do populárních cyklů a sérií konkrétních žánrů. Studie na některých příkladech demonstruje, že zájmy a záměry filmařů, producentů, distributorů a publika jako individuálních subjektů ohledně filmových žánrů jsou zcela odlišné. Vychází z metodologického přístupu interdisciplinárního pojetí dějin italské kinematografie, který aplikuje ve své několikaskvazkové a několikrát zrevidované a doplněné práci italský filmový historik a teoretik Gian Piero Brunetta.

Guerra: válka jako sémantické pozadí transžánrového vyprávění

V rámci popularizace tradičních žánrů prošel v italské kinematografii také válečný film, který zde doposud existoval zejména v podobě epických podívaných a historických rekonstrukcí bitev za 2. světové války v Itálii. Tematika fašismu a partyzánské odboje – prezentující v 60. letech zejména levicově ideologickou reflexi politiky angažovaných filmařů post-neorealistickej generace nebo obraz národní identity v psychologických dramatech vznikajících často na základě literárních předloh neorealistickej autorů – se stala v žánrových filmech označovaných pojmem guerra¹ pouze pozadím pro dobrodružnou akci, stejně jak tomu bylo ve většině případech u antické historie a mytologie v případě žánru peplum. U filmů kategorie guerra de facto producenti a filmaři variovali akční model vytvořený v některých sériích pepla a westernu all'italiana o skupině profesionálů, kteří jsou povoláni k tajné a nebezpečné misi. Oproti předchozím dvěma žánrovým kategoriím, kde byla tematika často kombinována s dalšími motivy (hledání ztraceného pokladu, rivalita o materiální odměnu) jsou zde konflikty mezi jednotlivými postavami motivovány zejména protichůdnými osobními postoji a smýšlením (rasismus, skepticismus, patriotismus, nacionalismus, misantropie, antimilitarismus). Názorové konfrontace, fungující spíše jako politické a etické pozadí dobrodružného příběhu, slouží především k identifikaci jednotlivých prototypů antihrdinů (traumatizovaní jedinci, sociální vyvrhelové, násilníci, psychopatičtí zločinci) a ke konstrukci vzájemných konfliktů a napětí uvnitř skupiny. Kromě akce a dobrodružného rámce disponují mnohé filmy s pevnou dra-

¹ V italské žánrové terminologii se používá pojem guerra také jako adjektivum válečný k označení filmů s válečnou tematikou, ale v rámci populárních žánrových cyklů slouží k označení nové hybridní žánrové formy vycházející z popularity a kánonů předchozích italských žánrů.

matickou strukturou budovanou v souvislosti s profilovou a typologickou modelací postav. Příběhy vybudované nejčastěji kolem operace s cílem zničit strategický objekt za nepřátelskou linií často zahrnují intertextové odkazy na některé předchozí italské žánry, zejména western all'italiana a spionaggio. Pro některé filmy guerra používali producenti exteriérové i studiové lokace westernových městeček, která byla upravována do podob opuštěných nebo válkou zničených venkovských měst, stejně jako akční, soubojové scény a přestřelky se často a záměrně odkazují k žánrové ritualizaci charakteristické pro western.

Špionážní rovina, která je zde zastoupena většinou některou z postav se skrytou identitou a infiltrovanou mezi členy speciální jednotky, rozšiřuje žánrový rámec akčního dobrodružství o konspirační zápletku, čímž filmy nabízely tehdejšímu divákovi válečnou tematiku v novém žánrovém rozpětí vycházející z trendu populárních akčních exotických sérií s tajnými agenty. Můžeme tady mluvit o revizionismu tradičních žánrů v populární koncepci, ale ne o revizionismu obrazu 2. světové války, který sám o sobě nebyl pro tyto produkce podstatným a těžil víceméně z obecné známosti a oblíbenosti této problematiky. Oproti předchozím italským žánrům – přestože zde fungují podobné sémantické vzorce a syntaktické struktury – nejsou filmy guerra založeny primárně na ústředních postavách a principu navazující tematické cykličnosti, ale na trojčlenném schématu výběr nepohodlných mužů (dezertéři, zločinci čekající na vykonání vojenského rozsudku) – důkladná příprava na akci – provedení nebezpečné operace. Mnohé filmy končí smrtí všech nebo většiny vystupujících postav a do určité míry prezentují etické paradigma o smyslu lidského života, ceně vykoupení a materiálních hodnotách. De facto představují dekonstrukci² žánru válečného filmu tím, že rezignují na jakoukoliv věrohodnost historického kontextu a posouvají tematiku 2. světové války (nebo jiné dřívější či pozdější dějinné etapy, do kterých jsou příběhy situovány) do nového významového rámce populárního vyprávění. Koprodukční spolupráce umožnila natáčet některé filmy v zahraničních exotických lokacích některých afrických a asijských zemí, které tvoří topografickou konstrukci dobrodružného putování speciální vojenské skupiny. Široké spektrum žánrových atributů, s nimiž guerra operuje, nás opět stavím před problém, nakolik jsou na určité filmy aplikovatelné také žánrové pojmy avventura nebo spionaggio.

Žánr guerra patřil v období největší produktivity akčních a dobrodružných filmů z druhé světové války v 60. letech k divácky nejpobulárnějším avšak opět k méně trvalým kategoriím, o které projevovali v následujících obdobích režiséři a producenti zájem pouze ve sporadických případech, kdy byl žánr zastoupen již víceméně jen v podobě ojedinělých projektů ve tvorbě některých režisérů. Na jednotlivých filmech lze vysledovat, že tematika druhé světové války nebyla sama o sobě tak divácky populární jako spíše její převedení do rozmanitých transžánrových a transkulturních³

² SCHNEIDER, Tassilo. *Finding a New Heimat in the Wild West: Karl May and the German Western of the 1960s*. In: *Back in the Saddle Again. New Essays on the Western* / editors Edward Buscombe, Roberta E. Pearson. London : British Film Institute, 1. vyd. 1998, s. 146. ISBN 0-85170-6606. Schneider na základě srovnání západoněmecké série mayovek a westernu all'italiana používá pro každé z národních pojetí žánru pojmy rekonstrukce a dekonstrukce. Podle Schneidera mayovky rekonstruují hollywoodský western, zatímco italské westerny ho dekonstruují.

³ ELEFTHERIOTIS, Dimitris. *Genre Criticism and the Spaghetti Western*. In: *Popular Cinemas of Europe. Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York : Continuum, 1. vyd. 2001, s. 97 – 102. ISBN 0-8264-5592-1. Autor aplikuje v kapitole věnované italskému westernu pojmy transculturation (transkulturnizace) a hybri-

forem nabízejících publikum široké spektrum populární zábavy. Z tohoto důvodu málokdy nalezneme mezi těmito produkcemi z druhé poloviny 60. let epicky pojaté filmy centralizující pozornost na velké bitevní scény nebo jiné typy akce známé z hollywoodských velkofilmů. Obvykle identifikovatelné konvence válečného filmu jsou v rámci žánrového procesu inovace italských a koprodukčních snímků upozaděny a přizpůsobeny novému pojetí a rekonstrukci tradičních žánrových vzorců v inovační prvky. Popularitu *guerry* lze podobně jako u dalších italských žánrů verifikovat a vyložit na základě různých operací s žánry, kterými dokázali filmaři a producenti nabídnout divákovi nejen konvence, které logicky od tohoto typu podívané očekává, ale zasadit příběhy speciálních komand nebo dezertérů do nového kontextu inovujícího již opakovaně viděné a zavedené modely žánrových struktur. Jestliže válečný film v jeho obvykle známé podobě většinou reflektuje nějakou bitvu o strategicky důležitou oblast, *guerra* zpravidla buduje příběhy na akci tajné nebo speciálně vyslané mise s cílem zničit strategicky důležitý objekt (radar, skladiště paliva, zdroj vody, přehrada), kde nestaví do centra dění armádu, ale malou skupinu specialistů sestavenou pro zvolenou operaci.

Návaznost *guerry* na *western* all'italiana a *spionaggio* logicky dokládá příbuznost sémantických elementů a syntaktických vazeb mezi všemi třemi žánry, jejichž častá kombinace vedla tvůrce nejen k experimentování s jednotlivými žánrovými rovinami, ale také k nalézání nového seskupování a prolínání žánrových prvků, které vnášely do akčních a dobrodružných příběhů z druhé světové války různé ozvlášťující tendence. Vedle charakterističtější konspirační zápletky příznačné pro špionážní a agentská dobrodružství dokládají hybridizaci zejména syntaktická uspořádání špionážních, dobrodružných nebo válečných prvků do konstrukce *westernu*. Zastoupení tohoto žánru bývá nejvíce patrné ve vnější stylizaci postav (hybridní kostýmy, speciální zbraně), budování prostředí (některé filmy se natáčely také v konstrukcích *westernových* městeček) a výstavbě jednotlivých konfliktů a situací, které mnohdy evokují souborové scény nebo přestřelky. Tyto žánrové ingredience, jež divák obvykle identifikuje jako rozpoznávací znaky a konvence *westernu* byly ze strany scenáristů, režisérů a zejména producentů strategicky promyšleným způsobem jak oslovit publikum širokým spektrem aspektů v rámci válečného žánru, který se zdá být pouze zdánlivě jasně definovatelnou a ohraničenou kategorií. Dominantní dějové a lokační určení *guerry* orientované zpravidla na druhou světovou válku (existuje také několik filmů situovaných do pozadí jiných válečných konfliktů) v některých případech vedly k tomu, že je filmová kritika jednoznačně kategorizovala do skupiny válečných filmů, s nimiž má ve skutečnosti společné jen některé základní rysy. Žánrovou příslušnost *guerry* někdy zjednodušoval také propagační diskurz prostřednictvím reklamních materiálů, zejména pak distribuční obaly videokazet v období velké popularity videopůjčoven, které logicky rozčleňovaly filmy do konkrétních kategorií, aby usnadnily výběr i úspěšný prodej nabízených titulů.

V italském akademickém i populárním psaní o filmových žánrech existuje dodnes jen několik málo příspěvků, které by podrobněji problematizovaly hybridní žánr *guerra*. Mimo populární časopisecké práce zpracovává knižně tuto problematiku pouze sumarizační encyklopedická publikace italského filmového histori-

dity (hybridnost), s nimiž operuje již autorem citovaný Frayling, aby vysvětlil široké spektrum sociokulturních prvků obsažených v žánru.

ka Gianfranca Casadia⁴, který nesoustředí svůj zájem výhradně na žánr guerra, ale chronologicky katalogizuje a popisuje všechny italské produkce s tematikou druhé světové války. Přestože autor rozvádí u všech kapitol rozdělených podle tematických okruhů druhé světové války i jiných válečných konfliktů ve filmu kratší úvodní studie, nezabývá se problematikou populárních žánrů. Válečná tematika byla v italské filmové historii pod silným vlivem poválečného neorealismu dlouhodobě nahlížena spíše z pozic teorií realismu ve filmu než z pohledu populární zábavy dotvářející jako pozadí žánrovou konstrukci některých snímků. Z tohoto důvodu prochází dodnes také komplikovaným procesem žánrová terminologie, kdy je označení guerra aplikováno na široký korpus rozmanitě pojatých filmů s tematikou druhé světové války. Oproti ostatním italským definicím populárních žánrů, jimž věnujeme v textu pozornost a které mají de facto jednoznačnější souvztažnost k populární podívané představuje guerra zároveň také svým základním překladovým významem pojem, jenž nyní nebývá v italském prostředí používán pouze jako označení rámuující korpus populárních produkcí druhé poloviny 60. let, ale také žánrovým termínem pro filmy natáčené již v raných poválečných letech italské kinematografie. Široká použitelnost termínu pokrývající oblast populárních i intelektuálních žánrů tak v určitých případech znesnadňuje konkrétní žánrovou specifikaci a je nutné při aplikování pojmu zohlednit jeho význam v kontextu populárních vyprávění o žánrově modifikovaném obrazu druhé světové války.

Giallo: detektivní vyprávění v hybridních žánrových formách

Giallo náležící vedle kategorií peplu a westernu all'italiana k divácky nejpopsalárnějším novým žánrům se objevily již na počátku 60. let, ale k jejich pravidelnému sériovému natáčení došlo až na konci dekády v roce 1969, kdy se začali producenti a studia zaměřovat na příběhy o sériových maskovaných vražích. Žánrový termín giallo pocházející z italské detektivní literatury, vydávané ve žlutých obálkách s grafickými motivy vražd knižním nakladatelstvím Mondadori, se začal nejprve používat v kontextu italských kriminálních a detektivních filmů, přičemž použití pojmu v této souvislosti není nekorektní, protože implikuje ve svém překladu několik různých významů a ve stejném smyslu byl původně používán v literatuře, kde označoval stejné žánry jako ve filmu. Zmatené aplikování termínu se vyřešilo jeho převzetím angloamerickou filmovou teorií a historií, která ho konstituovala jako italské označení vztahující se ke specifickému korpusu mysteriózních thrillerů o tajemných vražích natáčených zejména v 60. - 80. letech v Itálii. Na koncipování terminologického označení se podílel ve svých textech a později analytické publikaci britský filmový teoretik Michael J. Koven⁵, který použil termín giallo jako definici pro široký korpus filmů variující příběhy o tajemných sériových vražích. Na druhé straně, ve své významové a definiční mnohoznačnosti pojem giallo nejlépe charakterizuje hybridní žánrovou povahu mnohých filmů, jejichž hranice disponuje – podobně jako u před-

⁴ CASADIO, Gianfranco. *La guerra al cinema. I film di guerra nel cinema italiano dal 1944 al 1996. Volume primo. Dal Risorgimento alla seconda guerra mondiale*. Ravenna : Longo Editore, 1. vyd. 1997. ISBN 88-8063-131-4.

⁵ KOVEN, Michael J.. *What is Giallo?* In *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham : Scarecrow Press, 1. vyd. 2006, s. 1 – 18. ISBN-13: 978-0-8108-5870-1.

chozích kategorií – s širokým rozmezím žánrového vyprávění. Mnohé filmy – zahrnující mysteriózní zápletku vybudovanou kolem série rafinovaných vražd a postavy psychopatického vraha (sexuální maniak zaměřující se zejména na ženy a malé děti), detektivní a policejní vyšetřování, romantickou zápletku mezi ústředním hrdinou (často intelektuál, hudebník, fotograf nebo malíř) a dívkou z buržoazní společnosti, psychologické drama rodinných vztahů a spiknutí, erotický obraz sexuality a násilí v liberální společnosti 70. let, dobrodružná cestování hrdinů světovými metropolemi a exotickými místy, odkazy na gotické horory situováním příběhů do venkovských šlechtických usedlostí a zámků – bychom vzhledem k jejich žánrové šíři nemohli označit jedním pojmem, což nám právě usnadňuje (možná nejvíce ze všech italských žánrů) termín giallo, jehož mnohovýznamovost odpovídá žánrové hybridizaci většiny filmů.

Žánr giallo do značné míry zpopularizoval psychoanalytické čtení Sigmunda Freuda (v mnohých filmech nalezneme přímé i nepřímé odkazy na freudovskou psychoanalýzu), ale zároveň vytvořil specifický žánrový fenomén vycházející ze zdrojů italské popkultury detektivních románů. Zatímco pepla nebo westerny all'italiana utvářely cykly podle postav ústředních hrdinů, u gialla se v názvech filmů často setkáváme spíše s metaforickými spojeními (předměty, rostliny a nejčastěji zvířata – ještěrka, tarantule, leguán, motýl, pták, kočka, moucha), které nejčastěji symbolizují vztah vraha a oběti nebo charakterizují vrahův smrtící nástroj či metodu zabíjení. Názvy filmů, které často zazní v některém z dialogů v průběhu vyšetřování, slouží filmařům a producentům také jako rébus (a zároveň a reklama) pro publikum, protože v různých formulacích a spojeních zahrnuje tajemství, které divák od filmu očekává. Při vytváření dalších filmů se producenti, filmaři a scenáristé zaměřovali na dva základní žánrové koncepty: na variování již natočených modelů a vymýšlení nových rafinovaných strategií spojených s postavou vraha (způsob vražd, povahová profilace), čímž cyklus absorboval proměňující se kinematografické (obraz sexu a násilí) a zároveň také sociokulturní trendy (otázky sexu a násilí ve vztahu k tehdejší společnosti). Jiné tematické cykly, které necentralizují hlavní pozornost na postavu tajemného vraha, ale spíše na konspiraci společnosti proti hrdinovi nebo na traumatizovaného jedince pohybujícího se na pomezí vlastních halucinací a reality naplňovaly tehdejší žánrový diskurz a zároveň prezentovaly modifikovanou představu o politické moci a radikálně se proměňující společnosti v Itálii 70. let. Jednu z hlavních žánrových poloh mnoha filmů představuje psychologické rodinné drama zobrazující morální rozklad buržoazních kruhů, což slouží filmařům nejen jako prostředí k budování intrik a spiknutí, ale také jako kritika tehdejší společnosti.

Podobně jak jsme viděli u předchozích žánrech, tak i některé giallo filmy vznikaly jako specifický tematický cyklus, jehož názvy naplňovaly ze strany producentů a distributorů zároveň také reklamní strategii k oslovení publika rébusem nebo hádankou zakomponovanou v abstraktně formulovaném názvu filmu. Nejprůzračnější byl tento postup u série se zvířecí a rostlinnou tematikou, kterou lze chápat rovněž v rovině rozmanitých intertextových odkazů na kulturní prvky a symboliku objevující se ve formální struktuře jednotlivých filmů⁶. Široký cyklus prezentovaný filmy

⁶ V případě mnoha filmů byly konečné názvy z pragmatických důvodů lepší distribuce a oslovení publika formulovány spíše producenty, což byla praxe směřující proti původnímu záměru tvůrců. Komplikovaným procesem přejmenování procházel např. film *Krátká noc skleněných panenek* (*La corta notte delle bambole*

jako *Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969), *Devíticásá kočka* (*Il gatto a nove code*, 1970), *Čtyři mouchy v šedém sametu* (*Quattro mosche di velluto grigio*, 1971), *Ještěrka s ženskou kůží* (*Una lucertola con la pelle di donna*, 1971), *Tarantule s černým břichem* (*La tarantola dal ventre nero*, 1971), *Motýl se zkrvavenými křídly* (*Una farfalla con le ali insanguinate*, 1971), *Leguán s ohnivým jazykem* (*L'iguana dalla lingua di fuoco*, 1971), *Sedm krvavých orchidejí* (*Sette orchidee macchiate di rosso*, 1972), *Il fiore dai petali d'acciaio* (*Rostlina s ocelovým okvětím*, 1973), *Rudé kočky ve skleněném labyrintu* (*Gatti rossi in un labirinto di vetro*, 1975) nebo *Kočka s jaspisovými očima* (*Il gatto dagli occhi di giada*, 1977) používá abstraktní a intertextové názvy v rámci různých textuálních a kontextuálních funkcí. Z pohledu filmařů, producentů i distributorů představuje symbolika apel na publikum tím, že mu zprostředkovává určité mody hádanky a tajemství a nabízí mu tak detektivní, konspirační a mysteriózní zápletku, kterou si těmito napínavými žánrovými polohami nejčastěji asociuje. Se specifickým žánrovým slovníkem zacíleným na publikum vyhledávající napínavé žánrové formy pracují další korpusy filmů, které oslovují diváka více konkretizovanými pojmy ve vztahu k distribuovanému žánru.

K nejrozšířenějším cyklům⁷ oslovujícím diváka prostřednictvím pojmů asociujících konkrétní žánrové atributy ve spojitosti s příběhy o maskovaných sadistických vrahách patří zejména tři skupiny filmů, které ve svých názvech operují zejména s termíny giallo, assassino (vrah) a morte (smrt). Zatímco v případě překladově víceznačného pojmu giallo, kterým jsme se již zabývali, implikuje v názvech jednotlivých filmů jako *Sette scialli di seta gialla* (*Sedm šátků ze žlutého hedvábí*, 1972), *La ragazza dal pigiama giallo* (*dívka ve žlutém pyžamu*, 1977), *Giallo a Venezia* (*Zločin v Benátkách*, 1979) nebo *Zločin à la Neapol* (*Giallo Napoletano*, 1979) různé žánrové kontexty, další dva slovní znaky se přímo vztahují ke konkrétním a nejčastějším atributům gialla v podobě zavedených žánrových konvencí i jejich inovací. Jestliže vrah v názvech filmů utvrzoval v publiku jistotu, že bude hlavní pozornost žánrového vyprávění zaměřena na některý z očekávaných prototypů sériového vraha s různě rozvedenými motivacemi k páčání sadistických vražd, smrt naopak nabízela širší spektrum žánrových vzorců (např. mody smrti, vyšetřování smrti, smrt jako zosobnění vraha, smrt jako abstraktní pojem, smrt jako tajemství apod.). Zatímco giallo se v názvech filmů nejčastěji vztahuje k předmětu nebo místu představující důležitou strategickou osu příběhu, vrah a smrt jsou obvykle uváděny v kontextu nějaké činnosti, dějství nebo průběhu různých situací a náladových rozpoložení. Používání těchto pojmů v názvech filmů nevypovídá pouze o nové žánrové ideologii i způsobu oslovování diváka, ale také o rostoucích nárocích a potřebách publika, které bylo zejména v 70. letech fascinováno násilím a sexualitě prezentovanými v různých formách v populárním žánrovém vyprávění.

Filmy tematizující postavu vraha *Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*, 1964), *L'assassino ha le mani pulite* (*Vrah má čisté ruce*, 1968), *L'assassino... è al telefono* (*U tele-*

di vetro, 1971) Alda Lada. Režisér Aldo Lado a scenárista Ernesto Gastaldi (ve filmu nebyl uveden v titulcích) mi v dosud nepublikovaných rozhovorech potvrdili, že původní název filmu měl být *Malostranské noci* (*Le notti di Malastrana*) – exteriéry filmu se natáčely v Praze –, ale producent Enzo Doria nakonec přejmenoval film na *La corte notte delle bambole di vetro*, který měl pro italskou distribuci ještě alternativní variantu *Krátká noc motýlů* (*La corta notte delle farfalle*).

⁷ Nejedná se o cykly se stejnými postavami, zápletkou, lokacemi apod. Tyto cykly byly vytvářeny zejména na podobně formulovanými názvy filmů ze strany producentů a distributorů.

fonu je... vrah, 1972), *L'assassino ha riservato nove poltrone* (Vrah rezervoval devět míst, 1974), *Cinque donne per assassino* (Pět žen pro vraha, 1974), *Nude per l'assassino* (Nahé pro vraha, 1975), *L'assassino è costretto ad uccidere ancora* (Vrah je připraven udeřit znovu, 1975) představovaly distribučně stejně úspěšný cyklus jako filmy rozvádějící v názvech tematiku smrti *La morte ha fatto l'uovo* (Smrt snesla vejce, 1968), *La morte non ha sesso* (Smrt nemá pohlaví, 1969), *La morte risale a ieri sera* (Smrt nastala včera večer, 1970), *La morte cammina con i tacchi alti* (Smrt chodí ve vysokých podpatcích, 1971), *La morte accarezza a mezzanotte* (Smrt hladí o půlnoci, 1972), *La morte scende leggera* (Smrt sestupuje lehce, 1972), *La morte negli occhi del gatto* (Smrt v očích kočky, 1973), *La morte ha sorriso all'assassino* (Smrt má vražedný úsměv, 1973). Názvy těchto a některých dalších filmů dokládají, že žánrová variabilita a modelace zavedených vzorců není charakteristická pouze pro žánr v rovině textu, ale také pro žánr v rovině kontextu z pohledu jeho výrobců, prodejců a propagátorů v různých distribučních systémech a operacích. Dochované alternativní tituly k některým filmům, stejně jako vzpomínkové výpovědi v interview s italskými filmaři ukazují, že praxe s vytvářením názvů filmů a žánrovým definováním byla u tvůrců a producentů většinou odlišná. Původní názvy iniciované scenáristy a režiséry stály v mnoha případech v rozporu se záměry producentů a distributorů, kteří mnohdy uváděly filmy pod jinými názvy přijatelnými a srozumitelnými širšímu publiku.

Poliziesco: žánr na rozhraní sociopolitické reality a napínavého vyprávění

Konexe některých italských žánrů se sociopolitickou strukturou Itálie je v různých mírách přítomná v další kategorii *poliziesco*, která v italském filmovém průmyslu uzavírá dvacetiletí tematických cyklů nových filmových žánrů. Terminologický slovník operuje ještě s dalším alternativním názvem *poliziotteschi*, ale italskými filmovými historiky a teoretiky bývá nejčastěji používán první z uvedených pojmů, který se stal zavedeným označením pro široký korpus z žánrového hlediska rozmanitě pojatých policejních filmů. Hlavní období těchto filmů obvykle vymezováno zejména léty 1972 – 1981 bývá často rozšiřováno o druhou polovinu 60. let, kdy se producenti a studia zaměřovaly na gangsterské a kriminální filmy, a také 80. léta, kdy již procházely mnohé *poliziesca* žánrovou proměnou divácky populárních akčních filmů. Někteří italští filmoví historikové řadí do skupiny *poliziesco*⁸ také politické a angažované filmy levicově orientovaných filmařů, přičemž nastává otázka ohledně korektního přístupu v rámci tohoto způsobu žánrového kategorizování. Na jedné straně se filmy vymykají z konceptu populárního žánrového vyprávění a sériového natáčení, protože nejsou z pohledu režisérů primárně zamýšleny jako zábavná podívaná, ale sledují z různých kritických pozic ideologické cíle ve vztahu k určitému kritizovanému problému, na straně druhé disponují s žánrovými znaky a konvencemi akčních policejních thrillerů. Konfrontují se zde také rozlišné cíle filmařů a producentů:

⁸ BRUNETTA, Gian Piero. *Da Maciste a Miranda*. In *Cent'anni di cinema italiano*. Roma : Editori Laterza, Roma, 1. vyd. 1991, s. 617 – 618. ISBN 88-420-3851-2. Brunetta používá v kapitole věnované žánrovému filmu 60. - 70. let pojem *poliziesco*, který ve svých pracích o italských žánrech aplikovali také další italští historikové a teoretici, např. BRUSCHINI, Antonio – TENTORI, Antonio. *Città violente. Il cinema poliziesco italiano*. Firenze : Tarab, 1. vyd. 1998. ISBN 8886675526.

autoři (režiséři, scenáristé) prostřednictvím žánrů kriticky komentují mafii, policejní a justiční orgány, kdežto zájmy producentů směřují spíše k čistě žánrovému pojetí a koprodukční spolupráci umožňující zajistit filmům mezinárodní herecké obsazení a tím také úspěšnou distribuci v zahraničí.

Přestože některé série poliziesca budují opakování žánrových prvků také na přítomnosti stejné ústřední postavy – buďto komisař používající proti zločincům stejně brutální metody nebo psychopatický vůdce zločinného gangu – zakládají princip filmových cyklů zejména centralizací na prostředí italských měst, které jsou často obsaženy přímo v názvech filmů (Řím, Neapol, Milán, Janov, Turín...). Jakkoliv může orientace na italské prostředí posilovat v rámci žánru obraz národní kulturní identity, sloužily lokace více než k prezentaci kulturního pozadí k vytvoření prostoru pro jednu z hlavních konvencí žánru poliziesco: automobilové honičky, které často až v deseti nebo patnáctiminutových scénách tvoří podstatnou část akčních sekvencí většiny filmů. Dlouhým automobilovým sekvencím zpravidla předchází nějaký dramatický zvrat nebo konflikt, jimž je tvůrci položena motivace k rozehrání ještě dramatictější situace. Všechny předcházející události (přepadení banky, vyloupení supermarketu, násilí a krádeže pouličních gangů, okrádání cestujících v městské dopravě a hostů v restauracích, nemotivované střelení do chodců) procházející v jednotlivých filmech různými variacemi a obměnami fungují také jako motivační impuls ústředního hrdiny k infiltrování do akce a používání všech možných prostředků proti zločincům. Z italských populárních žánrů 60. - 70. let poliziesco nejvíce vypovídá o sociokulturní a politické struktuře Itálie, protože v různých mírách a kontextech reflektuje společenskou realitu, prostředí a nálady ve společnosti. Hierarchizovaný obraz partikulárních složek a struktury italské society (policie, justice, mafie, terorismus, mladistvá delikvence) staví žánr do pozice pozorovatele společenského a politického dění, které se stává součástí populární žánrové fikce.

Filmy poliziesca procházely podobně jako jiné italské žánry procesem žánrové politizace – např. westerny all'italiana⁹ – ačkoliv témata politické konspirace a korupce policie a soudnictví zde fungují spíše jako pozadí pro napínavé vyprávění, nicméně mohou být vnímány jako ideologické ve smyslu prezentace násilí a zabíjení jako privilegované metody představitelů zákona. Kromě politických filmů bývají do poliziesca řazeny filmy sledující společenský vzestup a pád násilnických mladíků z buržoazního prostředí, které více odpovídají žánru sociologické studie mladistvé delikvence. Přestože některé filmy využívají akčních scén automobilových honiček i policejního vyšetřování, centralizují hlavní zájem na psychologickou a sociální profilaci mladých násilníků v kontextu se zobrazeným prostředím, na čemž představují obraz anarchismu a kritiku násilí italské mládeže. Podobným případem jsou psychologické a společenské studie varující před nebezpečím zbraně v rukou jedince. Mnohá poliziesca se vyznačují hybridizací různých žánrových rovin. Vedle gialla, o němž se ještě zmíníme, to byl často také western all'italiana. Např. film *Napoli spara!*

⁹ Mnohá poliziesca se vyznačují hybridizací různých žánrových rovin. Vedle gialla, o němž se ještě zmíníme, to byl často také western all'italiana. Např. film *Napoli spara!* (*Neapole, střele!*, 1977) Maria Caiana obsahuje akční scény charakteristické pro western (přepadení vlaku skupinou maskovaných gangsterů, pronásledování cisterny dodávkou s intertextovým odkazem na přeskokování z koně na jedoucí dostavník – policejní inspektor skáče během automobilové honičky z dodávky na nákladní auto, dramatické vyloupení banky a útěk gangsterů před policií). S některými podobnými atributy pracuje také Tonino Valerii ve filmu *Jdi, gorilo!* (*Vai gorilla!*, 1975).

(*Neapole, střilej!*, 1977) Maria Caiana obsahuje akční scény charakteristické pro western (přepadení vlaku skupinou maskovaných gangsterů, pronásledování cisterny dodávkou s intertextovým odkazem na přeskakování z koně na jedoucí dostavník – policejní inspektor skáče během automobilové honičky z dodávky na nákladní auto, dramatické vyloupení banky a útěk gangsterů před policií). S některými podobnými atributy pracuje také Tonino Valerii ve filmu *Jdi, gorilo! (Vai gorilla!, 1975)*, které sledují fetišistický a patologický vztah individua k pistoli, kde bývá často zakódovaný význam touhy po společenské autoritě a politické moci. V rámci ambivalentní povahy některých filmů (žánrovost na jedné straně, kritický přístup k policejní problematice nahlížený z levicových pozic na straně druhé) nemůžeme vyloučit jejich kategorizování do poliziesca, nicméně se v ideologické konstrukci odlišují od tematických cyklů (chápaných jako sériová podívaná), které preferují estetizaci žánrových kánonů a atributů populárního filmu. V korpusu filmů tematizující delikvenci, násilí a sexualitu italské mládeže se vyčleňuje další specifická podkategorie buddy movies a road movies (kombinace témat „zločinci na útěku“ a „policejní vyšetřování“), přičemž první z nich můžeme v kontextu typologizace postav vztáhnout také k žánrům peplu, western all’italiana a guerra. Jestliže se některé poliziesca intertextuálně odkazují užitím některých prvků a filmových postupů na westerny all’italiana, jiné filmy přímo kombinují policejní filmy s giallem a ozvlášťují žánr rovinou tajemných vražd viděných ze subjektivního pohledu vraha.

Gian Piero Brunetta¹⁰ navrhuje ve svých několikrát zrevidovaných a doplněných interdisciplinárně pojatých dějinách italské kinematografie používat pojem poliziesco, který je schopen pokrýt široké spektrum rozmanitých italských žánrů s tematikou zločinu a násilí. Tomuto kritériu by bylo možné vztáhnout do určité míry také giallo, které nejenže obsahuje prvky a konvence charakteristické pro policejní filmy (policejní vyšetřování, gradující vztah mezi komisařem a zločincem), ale často kombinuje také oba žánry v novou populární formu, kde se prolíná napětí příznačné pro příběhy o tajemných psychopatických vrazích a vyšetřování organizovaného zločinu. Filmaři a zejména producenti využívali tento efektivní způsob hybridizace k propojení dvou divácky úspěšných kategorií, čímž si oba žánry zajišťovaly a udržovaly vysokou návštěvnost i popularitu a motivovaly filmové společnosti k vytváření nových konceptů. Praktický a průmyslový přístup k populárním žánrům opět prokazuje, že žánrové pojmy fungují víceméně pouze jako zastřešující označení, definice a nálepky pro filmy, jejichž žánrová konstrukce přesahuje rámec žánrových termínů, jimiž je diváky a kritiky obvykle charakterizována. Jak jsme se již zabývali výše, italské žánry lze v rámci dohodnutých termínů v akademickém i populárním psaní o populární kinematografii označovat pojmy, jenž by pokrývali dominantní žánrové určení jednotlivých filmů, což představuje v případě policejních filmů kombinovaných s postupy gialla stále žánr poliziesco, který je zastoupen všemi základními a převažujícími atributy spojovanými s tímto typem filmů. Z několika populárně koncipovaných prací a publikací o poliziescu řeší tento fenomén v širších žánrových kontextech zejména italský filmový historik Roberto Curti¹¹, který rovněž

¹⁰ BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. Roma : Editori Riuniti, 3. vyd. 2001. ISBN 8835950481.

¹¹ CURTI, Roberto. *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*. Torino : Lindau, 1. vyd. 2006. ISBN-10 88-7180-586-0.

aplikuje na široký korpus filmů natáčených od 60. po současnost terminologicky zavedený pojem *poliziesco*.

Tematické a lokalizační aspekty obsažené v názvech jednotlivých filmů staví diváka – podobně jak jsme viděli u předchozích italských žánrů – před konkrétní žánrové formy nebo spíše konvence kanonizované v *poliziescu* jako mody variability a opakování. Obměňování názvů dokládá opět tendenci filmového průmyslu inklinovat k cyklům a sériím, které si publikum spojuje právě s opakujícím se názvoslovím a kombinacemi zavedených pojmů s novými formulacemi. Termín *la polizia* (policie) tvořící nejčastější tematickou a žánrovou náplň názvů filmů nabízí divákovi široký rámec významů slova v kontextu žánru, jenž je obsažen v narativních náznacích nebo tematických variacích: *Policie děkuje* (*La polizia ringrazia*, 1972), *Policie se dívá* (*La polizia sta a guardare*, 1973), *Policie obviňuje, zákon osvobozuje* (*La polizia incrimina, la legge assolve*, 1973), *Slouží policie občanovi?* (*La polizia è al servizio del cittadino?*, 1973), *Ozvěte se, policie nezasáhne* (*Fatevi vivi: la polizia non interverrà*, 1974), *Policie žádá o pomoc* (*La polizia chiede aiuto*, 1974), *Milán se třese: policie chce vykonávat spravedlnost* (*Milano trema: la polizia vuole giustizia*, 1973), *Milán nenávidí: policie nemůže střilet* (*Milano odia: la polizia non può sparare*, 1974), *Policie má svázané ruce* (*La polizia ha le mani legate*, 1975), *Zdrogovaný Řím: policie nemůže zasáhnout* (*Roma drogata: la polizia non può intervenire*, 1975), *Policie tápe ve tmě* (*La polizia brancola nel buio*, 1975), *Policie žaluje: tajná služba zabije* (*La polizia accusa: il servizio segreto uccide*, 1975), *Policie zasahuje: rozkaz zabít* (*La polizia interviene: ordina di uccidere*, 1976), *Policie rozkazuje: střilejte na potkání!* (*La polizia ordina: sparate a vista!*, 1976), *Podsvětí útočí: policie odpovídá* (*La malavita attacca: la polizia risponde*, 1977), *Policie je poražena* (*La polizia è sconfitta*, 1977). Oznamovací, rozkazovací a tázací povahu názvů¹² lze vnímat jako kritické konstatování a sledování situace italské policie, ale zejména jako strategicky formulovaný apel na publikum, kterému filmy nabízí kritiku policejního aparátu a zároveň žánrové atributy a konvence.

Několik poznámek závěrem

Problematika italských populárních žánrů 60. a 70. let zahrnuje mnohem širší rámec aspektů než může tato studie podrobněji obsáhnout ve všech kontextech tvořících mnohovýznamovou strukturu populární podívané v italské kinematografii tohoto období. Lze říci, že všechny italské žánry se vyznačují stejnými nebo podobnými tematickými, narativními a formálními konstrukcemi a zároveň produkčními a distribučními mody i propagačními strategiemi zacílenými na široké publikum. Transžánrová povaha jednotlivých žánrů příznačně umožnila jejich historický vývoj vyznačující se různými sémantickými a syntaktickými přesahy i hybridizací různých žánrových forem prostřednictvím kombinování prvků a postupů charakteristických pro rozmanité žánry. Žánrová transkripce může být zastoupena v jednotlivých filmech pouze několika prvky a záběry stejně jako konkrétními scénami ozvlášťujícími svou zcizující povahou celkovou žánrovou konstrukci. Žánrovost italské populární kinematografie neurčují pouze textuální struktury, s nimiž disponují a experimentují

¹² Názvy filmů se u *poliziesca* vyznačují podobným způsobem apelace na diváka, jak jsme již viděli v případě *westernu all'italiana*. Náznaky tematických nebo narativních vzorců v sobě zahrnuje různé žánrové roviny, které si může publikum asociovat s konkrétními znaky a konvencemi.

cyklicky a sériově natáčené filmy, ale také kontextuální definice z pohledu producentů a distributorů, kteří je financují, uvádějí do kin a prodávají do zahraniční distribuce. U italských populárních žánrů byl v domácím akademickém a populárním psaní dlouho opomíjen kontext promlouvající k publiku a příjemcům produktům populární kultury žánrovými pojmy a definicemi prostřednictvím dobového žurnalistického a propagačního diskurzu. Ačkoliv Altman ve své teoretické práci o žánrech formulované ve vztahu k Hollywoodu upřednostňuje před samotnými žánrovými pojmy proces žánrovění, v případě italských produkcí představují naopak terminologie, kategorizace a definování žánrů pomocí různých označení jeden ze základních modů procesuality k charakterizaci integrace italských žánrů do jejich národní kulturní identity.

Z revizionistických a interdisciplinárních pozic začal nahlížet na italské populární žánry teprve Gian Piero Brunetta¹³, který je ve svých několikavazkových dějinách italské kinematografie zohlednil jako konzistentní a z pragmatického hlediska důležitou součástí filmového průmyslu, která logicky vysvětluje jeho produkční strukturu a ekonomické operace zajišťující prosperitu a stabilitu římských studií Cinecittà. Zrevidovanými přístupy se vyznačují také dvě nejnovější práce zaměřené na horor all'italiana, vedle textuálních analýz Roberta Curtiho¹⁴ zkoumajícího gotické pojetí napínavého vyprávění (gotico italiano) přispívá k problematice soustředěné na tentýž žánr Francesco Di Chiara, který na studium zvolené tematiky aplikoval Altmanův sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup. Di Chiara¹⁵ věnoval v pragmatické části své analýzy také prostor způsobům, jakými žánrovými znaky oslovují diváka reklamní materiály, zejména dobové distribuční plakáty. Dodnes jen málo rozvedenou rovinu žánrové interpretace představují názvy filmů, které jsem na příkladech zmínil v kontextu některých žánrových cyklů a sérií. Právě často opomíjené názvy tvoří v rámci italských populárních žánrů oproti Hollywoodu jeden z adekvátních zdrojů ke zkoumání žánrových struktur v rovině textu i kontextu. Názvy filmů by měly být v žánrových analýzách zastoupeny jako adekvátní materiál ke studiu, který máme ve většině případech k dispozici přímo se sledovaným filmem, pokud nezkoumáme zkrácené varianty z různých zahraničních distribučních verzí. Možnosti žánrové analýzy vybízejí také k definování způsobů a důvodů, proč např. angloamerická distribuce zkracovala a upravovala narativně vystavěné názvy italských žánrových filmů, ale to je již předmět samostatné specializované studie zohledňující problematiku v kontextu filmového průmyslu a sociokulturních funkcí.

¹³ Brunetta editoval také dva sborníky textů, ve kterých je věnován prostor textuálnímu a kontextuálnímu studiu italských populárních žánrů. BRUNETTA, Gian Piero – ELLWOOD, David W. (a cura di). *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*. Firenze : Casa Usher, 1. vyd. 1991. ISBN L20000. BRUNETTA, Gian Piero (a cura di). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Torino : Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1. vyd. 1996. ISBN 8878601225: L60000.

¹⁴ CURTI, Roberto. *Fantasmî d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*. Torino : Lindau, 1. vyd. 2011. ISBN 978-88-7180-959-5.

¹⁵ DI CHIARA, Francesco. *Per Una aproccio semantico/sintattico/pragmatico all'horror italiano 1957-1965*. In *I tre volti della paura. Il cinema horror italiano (1957 – 1965)*. Ferrara : Edizioni UnifePress, 1. vyd. 2009, s. 215 – 257. ISBN 978-88-96463-06-2.

FROM GENRE TERMINOLOGY TO SOCIOCULTURAL PHENOMENON.
THE PICTURE OF NEW POPULAR GENRES IN ITALIAN CINEMA OF 60's – 70's.

JAN ŠVÁBENICKÝ

The study examines popular genres in Italian cinema of 60's – 70's as a sociocultural phenomenon in the context of cultural background and film industry. The text structured as interdisciplinary interpretation explores the subject on the level of textual and intertextual analysis and includes wide framework of various aspects related to questions of elected subject of study. The essay also examines Italian genre terminology and titles of several films that belongs into popular cycles and series of concrete genres. The included examples show that interests and intentions of filmmakers, producers, distributors and audience with regard to film genres are absolutely inconsistent. The text is based on methodological approach of interdisciplinary concept of history of Italian cinema applied by Italian film historian and theorist Gian Piero Brunetta in his long series of books and in his several times revised and completed work.

Seznam citovaných filmů:

- A doppia faccia* (Dvojí tvář; r. Riccardo Freda, 1969)
L'assassino... è al telefono (U telefonu je... vrah; r. Alberto De Martino, 1972)
L'assassino è costretto ad uccidere ancora (Vrah je připraven udeřit znovu; r. Luigi Cozzi, 1975)
L'assassino ha le mani pulite (Vrah má čisté ruce; r. Vittorio Sindoni, 1968)
L'assassino ha riservato nove poltrone (Vrah rezervoval devět míst; r. Giuseppe Bennati, 1974)
Buon funerale amigos... paga Sartana (Šťastný pohřeb... platí Sartana; r. Giuliano Carnimeo, 1971)
C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara! (Je tady Sartana... prodej pistolí a kup si rakev!; r. G. Carnimeo, 1970)
Cinque donne per assassino (Pět žen pro vraha; r. Stelvio Massi, 1974)
La corta notte delle bambole di vetro (Krátká noc skleněných panenek; r. Aldo Lado, 1971)
Quattro mosche di velluto grigio (Čtyři mouchy v šedém sametu; r. Dario Argento, 1971)
Il gatto a nove code (Devíticásá kočka; r. D. Argento, 1970)
Una farfalla con le ali insanguinate (Motýl se zkrvavenými křídly; r. Duccio Tessari, 1971)
Fatevi vivi: la polizia non interverrà (Ozvěte se, policie nezasáhne; r. Giovanni Fago, 1974)
Il fiore dai petali d'acciaio (Rostlina s ocelovým okvětím; r. Gianfranco Piccioli, 1973)
Gatti rossi in un labirinto di vetro (Rudé kočky ve skleněném labyrintu; r. Umberto Lenzi, 1975)
Il gatto dagli occhi di giada (Kočka s jaspisovými očima; r. Antonio Bido, 1977)
Giallo a Venezia (Zločin v Benátkách; r. Mario Landi, 1979)
Vai gorilla! (Jdi, gorilo!; r. Tonino Valerii, 1975)
L'iguana dalla lingua di fuoco (Leguán s ohnivým jazykem; r. R. Freda, 1971)
Una lucertola con la pelle di donna (Ještěrka s ženskou kůží; r. Lucio Fulci, 1971)
Maciste alla corte del Gran Khan (Maciste na dvoře Velkého Chána; r. R. Freda, 1961)
Maciste alla corte dello zar (Maciste na carském dvoře; r. Tanio Boccia, 1964)
Maciste contro gli uomini della Luna (Maciste proti mužům z Měsíce; r. Giacomo Gentilomo, 1964)
Maciste contro i cacciatori di teste (Maciste proti lovcům hlav; r. Guido Malatesta, 1960)
Maciste contro i mostri (Maciste proti monstrům; r. G. Malatesta, 1962)
Maciste contro lo sceicco (Maciste kontra šejk; r. Domenico Paolella, 1962)
Maciste il vendicatore dei Mayas (Maciste, mstitel Mayů; r. G. Malatesta, 1965)
Maciste nelle miniere di re Salomone (Maciste v dolech krále Šalamouna; r. Piero Regnoli, 1964)
Maciste nella terra dei ciclopi (Maciste v zemi kyklopů; r. Antonio Leonviola, 1961)

- Maciste contro il vampiro* (*Maciste proti upírům*; r. G. Gentilomo & Sergio Corbucci, 1961)
- La malavita attacca: la polizia risponde* (*Podsvětí útočí: policie odpovídá*; r. Mario Caiano, 1977)
- Milano odia: la polizia non può sparare* (*Milán nenávidí: policie nemůže střílet*; r. U. Lenzi, 1974)
- Milano trema: la polizia vuole giustizia* (*Milán se třese: policie chce vykonávat spravedlnost*; r. Sergio Martino, 1973)
- La morte accarezza a mezzanotte* (*Smrt hladí o půlnoci*; r. Luciano Ercoli, 1972)
- La morte cammina con i tacchi alti* (*Smrt chodí ve vysokých podpatcích*; r. L. Ercoli, 1971)
- La morte ha fatto l'uovo* (*Smrt snesla vejce*; r. Giulio Questi, 1968)
- La morte ha sorriso all'assassino* (*Smrt má vražedný úsměv*; r. Aristide Massaccesi, 1973)
- La morte negli occhi del gatto* (*Smrt v očích kočky*; r. Antonio Margheriti, 1973)
- La morte non ha sesso* (*Smrt nemá pohlaví*; r. Massimo Dallamano, 1969)
- La morte risale a ieri sera* (*Smrt nastala včera večer*; r. D. Tessari, 1970)
- La morte scende leggera* (*Smrt sestupuje lehce*; r. Leopoldo Savona, 1972)
- Napoli spara!* (*Neapole, stříle!*; r. M. Caiano, 1977)
- È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta!* (*Návrat Sabaty*; r. Gianfranco Parolini, 1970)
- Nude per l'assassino* (*Nahé pro vraha*; r. Andrea Bianchi, 1975)
- Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana* (*Oblak prachu... křik smrti... přichází Sartana*; r. G. Carnimeo, 1971)
- Policie děkuje* (*La polizia ringrazia*; r. Stefano Vanzina, 1972)
- Policie se dívá* (*La polizia sta a guardare*; r. Roberto Infascelli, 1973)
- La polizia accusa: il servizio segreto uccide* (*Policie žaluje: tajná služba zabíjí*; r. S. Martino, 1975)
- La polizia brancola nel buio* (*Policie tápe ve tmě*; r. Helia Colombo, 1975)
- La polizia è al servizio del cittadino?* (*Slouží policie občanovi?*; r. Romolo Guerrieri, 1973)
- La polizia è sconfitta* (*Policie je poražena*; r. Domenico Paolella, 1977)
- La polizia ha le mani legate* (*Policie má svázané ruce*; r. L. Ercoli, 1975)
- La polizia chiede aiuto* (*Policie žádá o pomoc*; r. M. Dallamano, 1974)
- La polizia incrimina, la legge assolve* (*Policie obviňuje, zákon osvobozuje*; r. Enzo G. Castellari, 1973)
- La polizia interviene: ordine di uccidere* (*Policie zasahuje: rozkaz zabít*; r. Giuseppe Rosati, 1976)
- La polizia ordina: sparate a vista!* (*Policie rozkazuje: střílejte na potkáni!*; r. Giulio Giuseppe Negri, 1976)
- L'uccello dalle piume di cristallo* (*Pták s křišťálovým peřím: Přízrak teroru*; r. D. Argento, 1969)
- La ragazza dal pigiama giallo* (*Divka ve žlutém pyžamu*; r. Flavio Mogherini, 1977)
- Roma drogata: la polizia non può intervenire* (*Zdrogovaný Řím: policie nemůže zasáhnout*; r. Lucio Marcaccini, 1975)
- Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!* (*Sabata*; r. G. Parolini, 1969)
- Sansone contro i pirati* (*Samson proti pirátům*; r. T. Boccia, 1963)
- Sansone contro il corsaro nero* (*Samson proti černému korzárovi*; r. Luigi Capuano, 1964)
- Sansone e il tesoro degli Incas* (*Samson a poklad Inků*; r. Piero Pierotti, 1964)
- Sandok, Maciste della giungla* (*Sandok, Maciste z džungle*; r. U. Lenzi, 1964)
- Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...* (*Sbohem, Sabato*; r. G. Parolini, 1971)
- Se incontri Sartana, prega per la tua morte!* (*Jestli potkáš Sartanu, modli se za svou smrt!*; r. G. Parolini, 1968)
- Sette orchidee macchiate di rosso* (*Sedm krvavých orchidejí*; r. U. Lenzi, 1972)
- Sei donne per l'assassino* (*Šest žen pro vraha*; r. Mario Bava, 1964)
- Sette scialli di seta gialla* (*Sedm šátků ze žlutého hedvábí*; r. Sergio Pastore, 1972)
- Cosa avete fatto a Solange?* (*Solange: Teror v dívčí škole*; r. M. Dallamano, 1972)
- Sono Sartana, il vostro becchino* (*Jsem Sartana, váš hrobník*; r. G. Carnimeo, 1969)
- La tarantola dal ventre nero* (*Tarantule s černým břichem*; r. Paolo Cavara, 1971)
- Giallo napoletano* (*Zločin à la Neapol*; r. S. Corbucci, 1979)
- Zorro e i tre moschettieri* (*Zorro a tři mušketýři*; r. L. Capuano, 1963)
- Zorro alla corte d'Inghilterra* (*Zorro na anglickém dvoře*; r. Franco Montemurro, 1968)

Zorro contro Maciste (Zorro kontra Maciste; r. U. Lenzi, 1963)

Zorro il ribelle (Rebel Zorro; r. P. Pierotti, 1966)

Zorro, marchese di Navarra (Zorro, markýz z Navarry; r. F. Montemurro, 1969)

Zorro alla corte di Spagna (Zorro na španělském dvoře; r. L. Capuano, 1962)

Zorro il cavaliere della vendetta (Zorro, rytíř pomsty; r. L. Capuano & José Luis Merino, 1971)

ZDENA GRUBEROVÁ NÁČRT PORTRÉTU HEREČKY

KAROL MIŠOVIC

Vysoká škola múzických umení, Bratislava

Zdena Gruberová (nar. 1933 v Šenkviaciach) vďaka svojej hereckej flexibilita a bohatej škále výrazových prostriedkov, bola dlhé roky poprednou členkou činohry Slovenského národného divadla. Diváci si ju pamätajú aj zo slávnych televíznych pondelokov, desiatok filmov alebo rozhlasových nahrávok. Na štúdium herectva ju prehovorili jej budúci kolegovia, František Dibarbora a Július Pántik, potom čo ju videli prednášať báseň na jednej z recitátorských súťaží, ktorých sa zúčastňovala. V rokoch 1951 – 1953 študovala Odborný divadelný kurz pri Štátnom konzervatóriu v Bratislave a po jeho absolvovaní ju angažovali do Armádneho divadla v Martine, kde strávila sezónu 1953/1954. Toto martinské angažmán bol len „dočasnou stanicou“, ktorú si povinne museli v krajových divadlách, odslúžiť všetci mladí absolventi herectva. V tej dobe totiž ešte nebolo zvykom prijímať mladých adeptov priamo do Slovenského národného divadla (ďalej SND). Gruberovú však okamžite po prvej sezóne angažovali do SND¹ a tak v sezóne 1954/1955 pôsobila už vo vtedajšom najreprezentatívnejšom slovenskom divadle. Tu sa postupne, ale istými krokmi zapísala ako výrazná herecká individualita s bohatým emočným rozpätím. V rokoch 1954-1998 vytvorila vyše osemdesiat najskôr dievčenských, neskôr vyspelo ženských a materských charakterov v rôznych žánroch a hereckých polohách. Jej herectvo konvenovalo takmer všetkým režisérom v SND, ktorí ju aj pravidelne obsadzovali. Vďaka nim Gruberová mala možnosť vytvoriť rôznorodé postavy v klasickom i v súčasnom, slovenskom aj svetovom repertoári. Dokázala s plným nasadením stvárniť výrazné Shakespearove hrdinky (Júlia, Ofélia, Hermia, Regan), ale konvenovali jej aj psychologicky rozpracované charaktery v americkej dramatike (Miller: *Po páde, Salmeské bosorky, Smrť obchodného cestujúceho*, Williams: *Električka zvaná túžba, Zostupujúci Orfeus*). Svoj talent presadila aj v súdobých hrách (*Obzri sa v hneve, Všetko v záhrade, Antígona a tí druhí, Veža nádeje, Krásna neznáma*), ale neboli jej cudzie ani poetické polohy (*Dnes ešte zapadá slnko nad Atlantídou, Tanec nad plačom*). Svoj potenciál však najviac uplatnila v dramatických postavách bojujúcich s vnútorným konfliktom (*Don Carlos, Dom so siedmimi balkónmi, Hriech, Mariša*), ale režiséri sa jej nebáli zveriť ani veseloherne figúry (*Inkognito, Vejár, Nový Figaro, Geľo Sebechlebský*).

Je zaujímavé, že do svojho druhého a trvalého pôsobiska nenastúpila ako jej niektorí kolegovia a kolegyne, aby hrala „komparz“, ale hneď po nástupe jej zverili jednu z hlavných ženských postáv. Žofku v Bukovčanovom dramatickom debute – *Surovô drevo*. Paradoxne jej ďalšie úlohy nie vždy boli veľkými hereckými príležitosťami a začínajúca herečka sa musela uskromniť len s jednoduchými figúrkami. Tie sa ale neskôr pravidelne striedali s titulnými postavami. Takže Gruberová nenastu-

¹ Už pred angažovaním v SND hrala na jeho javisku dve menšie postavy ako študentka ODK.

povala ako veľká hviezda, ktorá jasne mieri hore, ale ako mladá herečka s veľkým potenciálom, ktorá sa musela často uskromniť. Nebola jedinou začínajúcou herečkou a preto sa často musela uspokojiť s alternáciou alebo menšou postavou, aby mohli vyniknúť aj jej generačné kolegyně akými boli Eva Krížiková, Viera Topinková či neskoršie Eva Poláková. Až na prelome šesťdesiatych rokov začalo jej herectvo kulminovať a režiséri ju obsadzovali do rozsiahlejších a bohatších postáv, kde mala možnosť uplatniť svoju lyrickú dievčenskosť, z ktorej však vedela rýchlo prejsť do rôznorodejších a pestrejších odtieňov svojho herectva. Prelomovou postavou, ktorá Gruberovú vyzdvihla medzi výsostne charakterové herečky a zbavila ju šablóny naivky bola Maggie v Millerovej hre *Po páde* (1964) a ďalšia spolupráca s režisérom Pavlom Hasprom, ktorý jej najčastejšie ponúkal plnokrvné dramatické charaktery.

Ako sme už spomínali, prvou postavou, ktorú vytvorila ako riadna členka SND bola Žofka v Bukovčanovej veselohre *Surovô drevo*. V päťdesiatych rokoch bol repertoár slovenských divadiel presýtený schematickými a agitačnými hrami, ktorým sa nevyhýbala ani dramaturgia prvej scény. Bukovčanov dramatický debut vzbudil obrovský divácky záujem. Bol predvídateľný, keďže išlo o hru nepolitickú, ktorá pojednávala o bežných ľudských neduhoch a dej bol prepletený folklórnymi vsuvkami. Postava Žofky je prosté dievča, ktoré je obdarené výnimočným speváckym talentom, ale matka jej nechce dovoliť, aby sa zúčastnila speváckej súťaže v Prešove. Gruberová sa musela vyrovnáť, dalo by sa povedať, s prostým charakterom (oproti zložitým postavám, ktoré neskoršie v SND stvárňovala), ...náštročnej veselej Žofky, ale kritické reakcie na jej výkon neboli priaznivé: „Nedá sa povedať, že by jej výkon bol bez talentu, ale je ešte primitívny, lebo Gruberová nestačí rozvinúť všetku techniku, ktorá sa najmä pri tejto postave vyžadovala. Mladosť na javisku možno dosahovať len herečkou vyspelosťou.“² Sama Gruberová v jednom z neskorších rozhovorov priznala, že sa jej Žofka hrala veľmi ťažko a zväzujúco: „... necítila som sa v nej dobre. Pre mňa to teda nebol najlepší začiatok, už aj preto, že pečať tohto nie najšťastnejšieho úvodu išla ešte dosť dlho so mnou. S odstupom rokov však vidím príčinu tohto môjho prvého nešťastného kroku v SND aj v tom, že som bola v súbore nová členka, navyše mladá a veľmi strémovaná, nebola som ešte zžitá s kolektívom, prostredie na mňa pôsobilo dosť stiesňujúco a tak teda dopadol aj môj „debut“.“³ Treba ešte podotknúť, že v tejto inscenácii sa zároveň prvýkrát stretla so svojim dlhoročným kolegom Karolom Machatom, ktorý jej bol až do konca kariéry najčastejším javiskovým partnerom.

Druhou Gruberovej postavou bola menšia postava Aničky v inscenácii *Kristína* od debutujúcej dramatičky a dramaturgičky Magdy Matuščíkovej. Inscenáciu režíroval jeden z Gruberovej „objaviteľov“ - herec a príležitostný režisér Július Pántik. V hre o rodine Valúchovcov, ktorá tesne pred koncom druhej svetovej vojny myslí len na rýchle zbohatnutie, stvárnila najmladšie dieťa starej Valúchovej (Hana Meličková) Aničku, ktorá sa vracia zo štúdií už do pomaly sa rozpadajúcej rodiny. „Mladá herečka Gruberová mala sťažnenú úlohu v tom, že celá postava je písaná dosť výlučným spôsobom, bez organického vzťahu k rozvíjanému deju a ostatným postavám. Jej vystúpenie je skoro vždy sólové. A to sa veru hercovi zle hrá. Napriek tomu Gruberová nesklamala, i keď bolo cítiť výkyvy v nedostatočne zvládnutom hlase, modulácii,

² MRLIAN, Rudolf. *Nová slovenská veselohra*. Neidentifikovaný archívny výstrižok.

³ POLÁK, Milan. Na vaše želanie a otázky hovorí Zdena Gruberová. In. *Film a divadlo*, 1970, r. 14, č. 3, s. 3-5.

v nesprávnej, charakteru nevlastnej intonácii a v pohybe.⁴⁴ O Gruberovej sa tak začalo viac diskutovať a aj napriek minimálnemu priestoru v inscenácii mnohí kritici vyzdvihli jej talent.

Ak nepočítame jej postavu Druhého dievčaťa v Borodáčovej inscenácii Hviezdoslavovej tragédie *Herodes a Herodias*, tak ďalšou zaujímavou príležitosťou mladej herečky bola naivná sekretárka Vierka v Stodolovej satire *Jožko Púčik a jeho kariéra*. Režisér Tibor Rakovský hru interpretoval ako satiru na súčasný život s výsostným dôrazom na herecký prejav. Hlavnú postavu humanistu Jožka Púčika vytvorili František Dibarbora a Štefan Figura. Kritici si však viac všimli výkony Martina Gregora ako Rohateho a Olgy Borodáčovej Országhovej ako pani Predsedníčky (v alternácii s Betou Poničanovou). Kritika režisérovi vyčítala najmä úpravu textu, ktorá sa týkala aj Vierky, ktorú v alternácii s Evou Krížikovou stvárnila práve Zdena Gruberová. „...podľa bratislavskej inscenácie sa myšlienka Jožka Púčika zužuje iba na kritiku falošného humanizmu a podčiarknutím sociálnych motívov, že sa má Jožko Púčik vo väzení lepšie ako keď bol zamestnaný – vďaka jeho biede a veľkému záujmu buržoáznej senzácietlivej chásky, ktorej záujem o neho razom ochabne, keď sa zistí, že Jožko Púčik nie je žiaden „senzačný prípad“ a tak obyčajný úradníček je odsúdený na ďalšie roky biedneho života teraz už bez nádejí na definitívu. Takouto dramaturgickou úpravou sa celkom pochopiteľne v samej podstate mení koncepcia postáv. Napríklad Vierky, ktorá v bratislavskej inscenácii je skôr karikatúrou sekretárky z lacných románov ako dobrá a milá Vierka, do ktorej sa zaľúbi muž takých morálnych zásad, ako je Jožko Púčik (je vôbec otázkou, či je pravdepodobný a logický vzťah Púčika k takejto žene). Touto koncepciou Vierky sa síce umocní satirický účinok hry zosmiešňujúci senzácietivosť, ale ochudobňuje Púčika práve o tie ľudské črty, ktoré by sa práve na jeho vzťahu k „inakšej“ Vierke mohli prejavíť.“⁴⁵ O Gruberovej výkone sa viac podrobností nedozvieme, iba Jozef Bobok v recenzii spomína, že Gruberovej aj Krížikovej by pristali aj iné postavy ako povrchné dievčenské typy. S označením typ sa museli mladé herečky, teda aj Gruberová, ešte niekoľkokrát stretnúť pri opise svojich hereckých výkonov.

V sezóne 1956/1957 Gruberová už pravdepodobne presvedčila režisérov o svojom sľubne rozvíjajúcom sa talente a tak jej zverili štyri hlavné ženské postavy v dvoch svetových klasických a v dvoch pôvodných slovenských drámach. Aj keď o tri zo štyroch postáv sa musela opäť „deliť“ so svojimi hereckými vrstovníčkami. Ako napísal Ladislav Čavojský: „Zle je, keď divadlo dobré herečky nemá. Zle je, keď ich má nadbytok.“⁴⁶ Zo svetovej dramatiky vytvorila Luciettu v Goldoniho Štyroch grobianoch a Júliu, doteraz jej obľúbenú postavu, v inscenácii *Romeo a Júlia*. Zo slovenských hier dostala príležitosť v Markíze Sylvii v Zvonovom *Tanci nad plačom* a v Panne Dobrotke v Bukovčanovej veselohre *Diablova nevesta*.

Lucietta v Lichardovej inscenácii Štyroch grobianov bola nielen jej prvá postava v sezóne, ale aj jej prvá „goldoniovská“ postava. V ďalšom období svojej divadelnej tvorby sa ešte stretla s dielom talianskeho dramatika Carla Goldoniho v postave mladej šľachtickej Candidy v Zacharovej legendárnej inscenácii *Vejár* (1961) a vo Vajdičkovej inscenácii trilógie *Hry o letnom byte* (1988), kde vytvorila postavu zamilovanej

⁴⁴ MRLIÁN, Rudolf. „Kristína“ v bratislavskom ND. In. *Divadlo*, 1955, roč. 6, č. 5.

⁴⁵ ŠUGÁR, Štefan. Jožko Púčik a jeho kariéra. In. *Lud*, 8.7.1955.

⁴⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Sviatočný deň v kalendári Zdeny Gruberovej. In. *Teatro*, 1998, č. 11, s. 16 – 19.

vdovy Sabíny. Už vďaka tomuto prvému stretnutiu mladá herečka pravdepodobne pochopila, že Goldonihho charaktery potrebujú temperamentných a živelných predstaviteľov (hlavne ženy), lebo inak sa stratí Goldonihho rukopis a zmysel konfliktov jeho komédii. V týchto všetkých postavách dokázala byť správne goldoniovsky temperamentná, roztopašná, hádavá, ale vždy s dobrým úmyslom a láskyplným zmyslom pre ľudový humor. Je veľká škoda, že počas jej aktívnej tvorby nikto z režisérov v divadle neinscenoval Goldonihho *Škriepky v Chiozze*⁷, kde by Gruberová určite výstižne kreovala niektorú z ústredných ženských postáv.

Lichardova inscenácia *Štyroch grobianov* bola prvá Goldonihho komédia po dlhom období v SND a vďaka nenáročnej komediálnosti a ľahkosti, obohatila a odľahčila repertoár prvej scény, kde stále pretrvávali sovietske a schematické tituly. „Lichardova réžia Goldonihho hry vyniká predovšetkým dvomi prednosťami: má rytmus, založený na rýchlosti, u nás v poslednom čase nebývalom tempe a po druhé má kompozíciu, to jest nevyvíja sa živelne, podľa temperamentu a fantázie jednotlivých interpretov, ale disciplinovane, logicky a každá scéna uzatvára sa dômyselnou pointou. Na príklade Z. Gruberovej možno poukázať na dôkladnú režijnú prácu s herečkou, ktorá sa ešte len rozbieha a ktorá tentoraz, po prvýkrát od svojho príchodu na scénu ND, ukázala výkon pekne prepracovaný, mimoriadne pôsobivý a rozhodne vymykajúci sa bežnému priemeru naiviek.“⁸ „Vedela nájsť tón aj pre dievčenskú rozťažnosť, aj pre ešte polodetskú spurnosť. Jej javisková dikcia sa lepší, očisťuje ...“⁹ a „ukázala, že vedenie činohry môže s ňou počítať i pri obsadzovaní náročnejších úloh.“¹⁰

Jej nasledujúcou úlohou bola Markíza Sylvia (alternácia s Oľgou Sýkorovou) v hre Petra Zvona *Tanec nad plačom* v réžii Tibora Rakovského. Postava Silvie, markízy, ktorá s tromi ďalšími postavami vystúpi z historického obrazu do moderného sveta nebola pre Gruberovú prelomová a v recenziách sa opäť objavili výčitky voči jej nedostačujúcim výrazovým prostriedkom a javiskovej dikcii. Zároveň Silvia bola jej prvou väčšou postavou na javisku SND, kde musela používať viazanú reč – verš a vyjadrovať a sprostredkovať myšlienky cez takúto textovú štruktúru¹¹. To sa mladej začínajúcej herečke nedarilo vždy s úspechom. Alexander Noskovič však podotkol, že by „bolo chybou keby zvyšovanie nárokov na herecké výrazové prostriedky našlo Gruberovú nepripravenú. Talent nesporne má, len ho treba cibriť s neúprosťou bežca dlhých trát.“¹²

Najnáročnejšia úloha, kde sa mohli odzrkadliť Gruberovej herecké prednosti na ňu ešte len čakala. Po Bukovčanovej veselohre *Diabľova nevesta*, čerpajúcej námet zo slovenského honu na čarodejnice, kde vytvorila ústrednú ženskú postavu Dobrotku (v alternácii s Máriou Kráľovičovou), ju Jozef Budský obsadil do Júlie Kapulettovej v Shakespearovej tragédii *Romeo a Júlia*. Bolo to jej prvé väčšie stretnutie s režijnou prácou tejto najprogressívnejšej režisérскеj individuality vo vtedajšom slovenskom di-

⁷ Peter Mikulík ich v roku 1995 inscenoval pod názvom *Čertice*.

⁸ PROCHÁZKA, Miro: Po rokoch opäť Goldoni. In. *Kultúrny život*, roč. 11, č. 39, 29.9.1956, s.7.

⁹ RAMPÁK, Zoltán. Úsmev majstra Goldonihho. In. *Pravda*, 18.9.1956.

¹⁰ jm. K premiére Goldonihho *Štyroch grobianov*. In. *Lud*, 29.9.1956.

¹¹ V Armádnom divadle v Martine vytvorila postavu Vladky vo veršovanej hre Pavla Kohouta *Dobrá pieseň*.

¹² NOSKOVIČ Alexander. *Tanec nad plačom*. In. *Kultúrny život*, 23.3.1957, roč. 12, č. 12, s.9.

vadle.¹³ Už po druhýkrát sa stretla v alternácii s Máriou Kráľovičovou, ktorá aj v budúcnosti bola s Evou Polákovou jej najčastejšou alternantkou. Zároveň Gruberová opäť vytvorila pár so svojim prvým javiskovým partnerom Karolom Machatom, ktorý stvárnil postavu Romea (v alternácii s Mikulášom Hubom). Budský nebol režisérom, ktorý by hry násilne aktualizoval, nešiel však ani cestou dobovej rekonštrukcie. Snažil sa z textu vyťažiť aktuálnu tému, ktorá by mala na diváka pôsobiť súčasným a naliehavým dojomom či posolstvom. Milenci Romeo a Júlia boli pre neho poetickí hrdinovia, ktorí svojim vzťahom pripomínali súčasných mladých ľudí. Tak vystavoval konflikt hry na kontrastoch slnečnej Verony a tragédie, ktorá sa v nej odohráva.¹⁴ Gruberovej Júlia bola lyrickým a bezbranným dievčaťom, ktoré si neuvedomuje do dôsledkov svoje činy. Jej otec (Ctibor Filčík) sa k nej správal patriarchálne a neustupoval od svojho presvedčenia vydať jediná dcéru za Parisa (Marián Gallo). Júlia sa tak stala ešte bezradnejšia. Kritici najmä vyzdvihovali scénu keď sluhovia omotali okolo Júliinho lôžka závesy, ktoré ju obopínali ako pavúk svoju obeť¹⁵ a pri správe o Júliinej smrti závesy náhle spadli. Prvú premiéru odohrala mladšia dvojica alternantov (Machata – Gruberová), ktorých výkony a spoločnú súhru kritika vyzdvihovala vďaka ich harmonizácii a úprimnosti citu.¹⁶ „Gruberovej prejav, plný lyrického citu, zvýrazňoval prostú mladosť, úplne netragickú. Rozochvením vnútorných pocitov podmaňovala si obecenstvo. Jej plná vrúcna dievčenská oddanosť láske k Romeovi diváka dojímal. Je to mladučka Júlia vychádzajúca z predpokladov herečky, ktorá vo svojom prejave má mnoho rysov, ktoré sú Júlii na prospech.“¹⁷ Gruberová už po troch sezónach dostala možnosť vytvoriť postavu vysoko dramatickú, kde mohla využiť nielen svoj dievčenský zjav a lyrické polotóny a tóny svojho mladého herectva, ale konečne mohla aj stvárniť plastický a obsažný charakter.

Po štyroch titulných ženských postavách akoby nastal v Gruberovej repertoári útlm a v sezónach 1957/58 a 1958/59 nedostala žiadnu výraznejšiu príležitosť. Evička Sokolová v Palárikovej veselohre *Inkognito* síce nie je najvýraznejšia postava v slovenskej dramatickej literatúre, ale v širšom kontexte si musíme uvedomiť, že práve pri tejto postave sa Gruberová prvýkrát stretla s režijnou prácou jej hereckého kolegu Karola L. Zachara. Zachar v Gruberovej objavil zmysel pre krásu, harmóniu a ľudskú veselosť, práve pre tie atribúty, ktoré boli pre jeho režijnú tvorbu nepostrádateľné. S herečkou spolupracoval do konca svojej kariéry v divadle aj v televízii. Jeho réžie môžeme nazývať aj hereckými, lebo hercom na javisku dával prioritný priestor. Protagonista bol pre neho hlavným nositeľom myšlienky a zdrojom pre koncipovanie tzv. divadla - sviatku. Divadla, ktoré bolo oprosté od zložitej filozofie, konfliktov a na divákov pôsobilo životnou energiou a symbiózou divadelných zložiek. Je až paradoxné, že Gruberová sa so Zacharovou divadelnou réžiou stretla len päťkrát. Ale všetko to boli ženské roly v inscenáciách, ktoré dnes divadelní historici označujú za legendárne. Stvárnila Evičku v Palárikovom *Inkognite* (1959), Nicole v Molièrovom *Meštiakovi šľachticom* (1960), Candidu v Goldoniho *Vejárí* (alternácia s Evou Poláko-

¹³ Budský predtým s Gruberovou spolupracoval v inscenáciách *Lubov Jarová* a *Pieseň našej jari*, kde ale herečka vytvorila maličké a zanedbateľné postavy.

¹⁴ VRBKA, Stanislav. Shakespeare a slovenské divadlo. In. *Predvoj*, r. 2, 21.4.1966, č. 16, s. 6-7.

¹⁵ Podľa: RAMPÁK, Zoltán. O Romeovi a Júlii v národnom divadle. In. *Pravda*, 25.7.1957.

¹⁶ Podľa MICHAELLI, Daniel. Dielo tvorivej odvahy a talentovanosti. In. *Divadlo*, 1958, r. 8, č. 10, s. 861-864.

¹⁷ MICHAELLI, Daniel. Dielo tvorivej odvahy a talentovanosti. In. *Divadlo*, 1958, r. 8, č. 10, s. 863.

vou) (1961), Hermiu v Shakespearovom *Sne noci svätajánskej* (1965) a starú dievku Karolínu v Hollého satire *Gel'o Sebechlebský* (1978), o ktorej bude aj neskoršie reč, keďže patrí medzi najvýraznejšie a najvydarenejšie Gruberovej komické postavy. Ani jedna z prvých troch menovaných postáv síce nepriniesla herečke výraznejší charakter, ale dovolili jej sa na javisku uvoľniť v prúde spontánnosti, energie, radosti zo života a komediálnosti. Či už to bola naivná, ľahkomyselná a odrodilecká Evička; prešibaná a vždy s úsmevom na perách Nicole z *Meštiaka šľachticom* alebo meštiacky distingvovaná, ale ľudsky žiarlivá Candida vo *Vejárí*; herečka vždy mala možnosť zapojiť svoju schopnosť navodiť veselohernú eufóriu a radosť z divadla. Toto tvrdenie potvrdzuje aj Karol Rosenbaum v recenzii na Zacharove *Inkognito*: „Osobitne kladne treba hodnotiť výkon Gruberovej v častiach, kde sa pasovala s hranou naivitou svojej postavy, urobila z nej objekt spontánnej veselosti, prirodzeného komična.“¹⁸ V Zacharovom *Sne noci svätajánskej*, ktorý bol bláznivý, rozšantený, svieži, zamotaný až nepochopiteľný sen plný humoru¹⁹ vytvorila najskôr milovanú a neskôr ohrdnutú krásku Hermiu. „Gruberová zahrála mačkovitú, tu a tam škrieplivú, maznavú, ale aj ostrojazyčnú Hermiu s ohrnutou dolnou perou, so striehnučimi očami, s ustatými, ale predsa túžiacimi stehnami, s akousi erotickou hrdoťou, ktorá zápasí, ale podlieha, s pohybmí tu roztúžene vláčnymi, tu zas hnevľivo useknutými a najmä s rečou plnej farby, tušením a nevyslovených snov.“²⁰ Gruberovej výkon, spolu s Vášáryovej Helenou, Valachovým Oberonom či skupinou hercov vytvárajúcich remeselníkov (Kroner, Machata, Dibarbora či iní) sa zapísal do toho lepšieho čo Zacharova inscenácia divákovi ponúkla. Kritika totiž najmä mužskej časti mileneckého štvoruholníka (Jozef Adamovič – Lysander, Michal Dočolomanský – Demetrius) vyčítala nevýrazne prekreslené herectvo a nezvládnutú prácu s veršom. Zato v Gruberovej a Vášáryovej deklamácii bolo viac citovej vibrácie a ratovali tretie dejstvo od prepadnutia.²¹

V roku 1961 sa v SND začína profilovať ďalšia výrazná režisárska osobnosť minulého storočia – Pavol Haspra, ktorý svoju umeleckú cestu s cestou Gruberovej neoddeliteľne spojil už od svojej prvej (pohostinskej) réžie až po jednu zo svojich posledných. Prvou spoločnou spoluprácou bola postava Ioly (alternácia s Evou Kristinovou) v hre Alberta Maltza *Čierna jama* a postava Birdie Bagtryovej v Hellmanovej hre *Z druhej strany pralesa*.

Aj keď režiséri Haspra a Zachar v tomto období začali výdatnejšie využívať Gruberovej potenciál a formovali v nej nové polohy herectva, tak ani Jozef Budský a Tibor Rakovský neprestali Gruberovej ponúkať zaujímavé herecké príležitosti. Budský ju obsadil do hlavnej postavy v novodobej moralite Oldřicha Daněka *Pohľad do očí* (alternácia s Máriou Kráľovičovou) a modernej parafrázy antického mýtu Petra Karvaša *Antigona a tí druhí*. Tibor Rakovský ju zas videl ako Zuzanku v Nezvalovej adaptácii Beaumarchaisovej hry *Nový Figaro* či ako Oféliu v *Hamletovi*.

Inszenáciu *Hamleta* v historickej budove uviedli pri príležitosti štyristého výročia narodenia Williama Shakespeara. Režisér sa v inscenácii vyrovnával s nespravodlivosťou a skazenosťou doby, v ktorej žil. Tú tlmočil najmä cez samotného Hamleta v podaní Karola Machatu. V inscenácii chýbal „protiklad medzi pretvárkou a skutoč-

¹⁸ ROSENBAUM, Karol. Palárikovo „Inkognito“. In. *Slovenské divadlo*, 1959, r. 7, , č.5.

¹⁹ Podľa ŠTEFKO, Vladimír. Sen Shakespearov predovšetkým Zacharov. In. *Mladá tvorba*, 1966, č. 1.,

²⁰ DEDINSKÝ, Móric Mittelman. Bez romantizmu, žiaľ, aj lyriky. In. *Smena*. 23.11.1965.

²¹ Pozri ČAVOJSKÝ, Ladislav. Sen bez snára. In. *Kultúrny život*, 1966, č. 1.

nosťou, pasca je v nej stále na očiach, hra je zjednodušená na príbeh a príbeh priamočiari inscenovaný. Z hry sa vypichávajú intrigy, špehovanie, ale z týchto metód dánskeho dvora sa nesplietajú hybná sila tragédie“. ²² Z Hamleta sa stáva politický tribún, ktorý bojuje proti zlu, ktoré vytvára ďalšie zlo. Rakovský titulnú postavu interpretoval ako bojovníka proti spoločnosti. Človeka, ktorý obviňuje spoločnosť z rozkladu doby. Hlavnú postavu diferencoval od ostatných protagonistov, urobil z nej stredobod všetkej pozornosti a priestoru, ktorá divákovi z rampy hovorila akými praktikami je zhnitý štát dánsky. Rakovský sa vyjadril, že v inscenácii „chcel podčiarknuť predovšetkým bolestnú zrážku vysokého humanitného ideálu s brutalitou krvavej pomsty. Hamlet, citlivý, kultivovaný a šľachetný mladý človek je otrasený svojou úlohou; zásah neprávosti ho rozhorčuje a podnecuje k nemilosrdnej pravdivosti. Zostáva však osamotený a v boji s takou presilou ako je kráľovský dvor musí zahynúť.“ ²³ Dnes sa môžeme domnievať, že Rakovský sa snažil poukázať na politický systém a spoločenský mechanizmus vo vtedajšom Československu. Machatov Hamlet usvedčoval neprávosti a nespravodlivosť systému „zhnitého“ štátu dánskeho. Bol k partnerom hrubý, kričal na nich a dokazoval ich vinu na kolobehu zla na Elsinore. Láska k Ofélii nemohla byť naplnená, lebo Hamlet sa jej musel vzdať kvôli svojmu vytýčenému cieľu. Oféliu Gruberová alternovala s mladou začínajúcou herečkou Emíliou Vášáryovou. Obe ich Ofélie boli v koncepcnej štruktúre obeťou náhodných okolností, svojho otca a milovaného Hamleta. „Gruberová bola dievčensky jemná a so vzácnou čistotou interpretovala i polohy svojho tragického osudu“. ²⁴ Recenzenti sa o Gruberovej vyjadrovali už ako o herečke so značnými skúsenosťami, ktorá nemala ťažkosti s vnútornou spontánnosťou a gradáciou výkonu. Pravdaže sa obe alternantky porovnávali. Kritici prišli k záveru, že obe interpretky sú herecky na veľmi dobrej úrovni a v ich Oféliach sú minimálne rozdiely, ktoré pravdepodobne súvisia s osobitosťou oboch herečiek. Jedine Milan Polák upozornil na dôležitý fakt, že Ofélia „Gruberovej ľutuje seba a Vášáryovej Hamleta“. ²⁵ Interpretácii Ofélie sa nikto zvlášť nevenoval, keďže hlavné ťažisko inscenácie stálo na predstaviteľovi titulnej postavy Karolovi Machatovi. V Gruberovej súpise postáv je však práve Ofélia stupienkom medzi typmi, ktoré dovtedy stvárňovala a životom kypriacim charakterom, ku ktorým sa dostala po premiére *Hamleta*. Od naivky Žofky a Evičky Sokolovej cez charakter, kde ešte naplno mohla oscilovať medzi lyrickou naivitou a vyhranenejšími polohami skutočného dramatického charakteru. Onedlho po krehkej a milujúcej Ofélii totiž prišla postava Maggie v Millerovej dráme *Po páde*. Tak sa stali rok 1964, režisér Pavol Haspra a dramatik Arthur Miller pre Zdena Grubrovou priam osudovými. Pretože výrazne a zreteľne ovplyvnil jej budúcu kariéru, ktorá sa odvíjala už inými a plnohodnotnejšími smermi ako predtým. V hre *Po páde* sa Arthur Miller snažil vyrovnáť so svojou životnou krízou, ktorá bola z časti spôsobená aj neúspešným manželstvom so slávnou herečkou Marilyn Monroe. Príbeh rozpráva hlavný predstaviteľ Quentin (Ladislav Chudík) a poslucháča (ako Miller diváka v texte nazýva) sa snaží vtiahnuť do svojej mysle a spomienok. Hasprovi pri inscenácii nezáležalo na bulvárnosti príbehu známeho dramatika a už toho času nebohej americkej herečky, ale za-

²² ČAVOJSKÝ, Ladislav. Past na svedomí. In. *Rudé právo*, 15. 5.1964.

²³ -vv-. Hold štyristoročnému jubileu, rozhovor s Tiborom Rakovským. In. *Večerník*, 28.4.1964.

²⁴ MRÁZ, Andrej. Veľké predstavenie činohry SND. In. *Večerník*, 4.5.1964.

²⁵ POLÁK, Milan. Hamlet na javisku SND. In. *Pravda*, 21.5.1964.

meral sa na pocit duševnej krízy obyčajného človeka, ktorý sa snaží prekonať manžel-skú, rodinnú a pracovnú krízu. Pred poslucháčom sa sponedá zo svojich hriechov a snaží sa nabrať silu na ďalší životný krok, na ktorý momentálne už stratil odvalu. Haspra po dobrých skúsenostiach z predchádzajúcich inscenácii neváhal obsadiť do titulnej ženskej postavy Millerovej (pravdepodobne) autobiografickej hry práve Zde-nu Gruberovú. Aj keď opäť v alternácii s Máriou Kráľovičovou. Gruberová sa už ne-mohla spoliehať na svoj dievčenský vzhľad, výrazný hlas a lyrickosť jej vlastnú. Mu-sela v sebe objaviť nové herecké fondy a polohy, aby mohla vytvoriť tak realisticky napísanú Maggie, ktorej predobrazom bola pravdepodobne slávna americká celebri-ta. Gruberová s Kráľovičovou sa tak museli vžiť do polôh americkej hviezdy, ktorá prechádza niekoľkými vyostrenými životnými fázami ženského života. Od naivnej mladej dievčiny až po požívačnú a rozhýčkanú manželku, ktorá sa nehanbí za hysterické záchvaty voči svojmu manželovi. Kritici oboj herečkám, ale tiež režisérovi za ich vedenie, vyčítali kľúčovitosť a obmedzenie postavy na dve polohy - „pytačkovo vtieravú a panovačne rozmarnú“²⁶. Hlavný rozdiel, ktorý si však recenzenti všimli bolo stvárnenie oboch predstaviteľiek. „Predstavenie Márie Kráľovičovej totiž dávalo inscenácii pečať akoby išlo o Pamäti spisovateľa Arthura Millera napísané k nesmr-teľnej sláve jeho manželky Marilyn Monroe. Mária Kráľovičová sa snažila všetkými výrazovými prostriedkami vzkriesiť mŕtву herečku“.²⁷ Zdena Gruberová k Maggie pristúpila protikladným spôsobom. V jej stvárnení bola obyčajnou ženou, ktorá sym-bolizovala akúkoľvek ženu na svete, bola akýmsi stelesnením všeobecného symbolu žien. V tom bola najväčší prínos nielen interpretačný, ale predovšetkým herecký. Pre-tože Zdena Gruberová touto kreáciou presvedčila, že je herečka s ktorou treba počítať aj do ďalších sezón a do ďalších veľkých výziev. V sezóne, kedy vytvorila Maggie ju čakala ešte iná veľká herecká príležitosť a to od ďalšieho amerického dramatika. Kon-krétno Stella vo Williamsovej hre *Električka zvaná túžba*. Samotná inscenácia v réžii Júliusa Pántika dosiahla značný divácky úspech (81 repríz), ale režisér dialektickú Williamsovu hru vyložil iba ako stret čiernobielych kontrastov, kde oproti sebe stáli Blanche (Viera Strnisková), ktorá bola len obeťou a Stanley (Štefan Kvietik), ktorý bol len ničiteľom a dobyvateľom. Medzi týmito silnými a nerozvrstvenými výkladmi postáv sa snažila oscilovať Gruberovej Stella, ktorú recenzenti vyzdvihli za jej civilný a afektu zbavený prejav. Viac však protagonistom inscenácia neponúkla a ostala tak len ako nenaplnená inscenačná túžba, kde ale čiastočne, aj keď obmedzene, zažiarili individuality hercov už pomaly strednej generácie. Uvoľnenosť šesťdesiatych rokov priniesla možnosť uvádzať aj ostatné Williamsove a Millerove hry a tak sa režisér Haspra a Gruberová opäť stretli pri tomto type drámy. Najskôr v Millerových *Salem-ských bosorkách*, kde vytvorila pomstou hnanú Abigail, ktorá je zápalnou šnúrou celé-ho konfliktu hry napísanej podľa skutočnej udalosti. Len režisér Haspra sa vzdal nie-ktorých motívov Millerovej drámy a inscenáciu tak zredukoval len na určité tézy. To však bolo opodstatnené jeho režijným zámerom – priblížiť príbeh k nedávnej histórii Československa, keď v päťdesiatych rokoch prebiehali politické procesy a prenasle-dovanie ľudí komunistickým režimom. Gruberová sa však v Millerovej dráme stretla so zaujímavým typom ženy, s ktorým sa stretávala aj neskôr. S dominou plnou vášne a odhodlania. Práve taká bola jej Abigail a ako jedna z mála vyšla zo súboju so zloži-

²⁶ LEHUTA, Emil. Zbližujeme sa po páde. In. *Pravda*, 30.9.1964.

²⁷ TRANČIKOVÁ, Eva. Miller v SND. In. *Rol'nicke noviny*, 29.9.1964.

tou psychológiou úspešne. Postave „dala zúrivosť vášne, vírivú zaslepenosť, bezohľadnú k všetkému naokolo a hľadajúcu len a len predmet svojej náruživosti. Gruberová už Proctora nevábi, lebo vie, že sa už ocitol kdesi za tou medzou, kde ešte muža môžu zlákať vyzývavé oči, drzé pery a zmyselná chôdza. Preto vyzerala chvíľa mi už len ako šelma, čo chce zničiť predmet svojej túžby. Zničiť, aby ho nemala ani sokyňa, Proctorova žena Alžbeta. Toto hrá Gruberová a myslím, že je to správne.“²⁸ Ďalším stretnutím Gruberovej so súdobou americkou dramatikou bola Hasprova inscenácia Williamsovoho *Zostupujúceho Orfea* z roku 1969, kde kritici vysoko vyzdvihli výkony Márie Kráľovičovej ako Lady Torrancovej a práve Zdeny Gruberovej ako na povrch ľahkovážnej, ale vnútorne veľmi komplikovanej Caroly. „Tá prirodzená spontánnosť a najmä dôslednosť vo vytváraní postavy pôsobila na nás najmä z výkonu Zdeny Gruberovej.“²⁹ Alebo „Vážim si v predstavení výkonu Zdeny Gruberovej, ktorá snáď jediná vytvárala svoju postavu v intenciách základného ladenia Williamsovej dramatiky.“³⁰ O žiadnom konkrétnejšom detaile a rozpracovaní postavy sa bohužiaľ nedozvedáme.

Herečka sa s režisérom Hasprom stretla aj pri pôvodnej slovenskej dráme, či presnejšie povedané, divadelnej adaptácii novely Ladislava Ťažkého *Hriešnica žaluje tmu*. Najviac výčítiek padlo na účet samotného autora a zároveň divadelného adaptátora Ťažkého a Haspra s titulným predstaviteľmi (Gruberová, Machata, Valach) od kritikov zožali poklonu nad decentným zvládnutým literárnej predlohy a tézovitých postáv. Paradoxne práve pri postave hriešnice – Natálie – Gruberová získala najvýraznejšie kritické poklony za doterajšiu hereckú kariéru: „Na Gruberovej veľkom hereckom výkone napríklad bolo najzaujímavejšie sledovať ako si poradila s variabilitou textu, prudkými zmenami atmosféry situácie, zvratmi polôh a pod.“³¹ „Zriedkavá tvorivá sústredenosť sa však prejavila u Zdeny Gruberovej. Veľká obsažná rola Natálie, plná protirečivých prvkov, našla v jej podaní zložitú a mnohotvárnu interpretáciu, najmä čo sa týka hlasového vyjadrenia. Mimické vyjadrenie však čosi zaostávalo, istá návyková stereotypnosť v geste, postojoch a najmä v úsmeve ešte zaostáva.“³² Ale o útrpnej práci režiséra a samotných hercov svedčí vyjadrenie M. M. Dedinského: „Chudák Zdena! Je celý čas temer na javisku a musí buď hovoriť sentencie alebo lyrizmy a filozofizmy ako napríklad o teple mačky.“³³ Napriek nedivadelnosti Ťažkého drámy Gruberová získala zatiaľ najpozitívnejšie prijatie kritikov, ale s charaktermi akými boli Júlia, Stella či Maggie sa Natália nemohla rovnať.

Vpád ruských vojsk na naše územie v roku 1968 poznačil aj dramaturgiu slovenských divadiel a prísna cenzúra na niekoľko rokov nedovolila režisérom inscenovať Williama, Millera a ďalších. Tak sa dramaturgický repertoár (nielen) Pavla Haspra, a herecké príležitosti (nielen) Zdeny Gruberovej, z tejto dramatickej oblasti výrazne zúžili. Keďže v realisticky vystavaných a analyticky motivovaných hrách, kde herec

²⁸ DEDINSKÝ, Móric Mittelman. Sila pravdy a pravda sily. In. *Kultúrny život*, 2.12.1966.

²⁹ MPK. Williams druhý raz v SND. In. *Roľnícke noviny*, 6.2.1969.

³⁰ POLÁK, Milan. Po Električke Orfeus: Zostupujúci Orfeus Tennessee Williama v činohre SND. In. *Pravda*, Bratislava, 6.2.1969.

³¹ ŠTEFKO, Vladimír. Baladická novela na javisku. Ťažkého Hriešnica v SND. In. *Smena*, Bratislava, 27.4.1966.

³² RAMPÁK, Zoltán. Prozaik a javisko. In. *Film a divadlo*, 23.5.1966, s. 15

³³ DEDINSKÝ, Móric Mittelman. Omyl dramaturgie – i režiséra?: Adaptovaná novela L. Ťažkého na scéne SND. Neidentifikovaný archívny výstrižok.

môže využiť širokú škálu psychologického výrazu sa Gruberovej herectvo cítilo najsilnejšie. V tomto období však Gruberová už nemusela „plytvať“ svojim talentom na ploché postavy naiviek a osudom či fígľom skúšaných dievčat, ale už sa dostala do zreleho veku, kedy v jej herectve všetci interní režiséri SND nachádzali predovšetkým dva dramaturgické plány. Prvým bol osudová žena v metafyzickom či len v ľudskom ponímaní (Princezná z Eboli v Schillerovom *Donovi Carlosovi*, Eva v Madáchovej *Tragédii človeka* či Prostitútka z *Miliónového Marca*). A druhým obyčajné ženy z ľudu so svojimi bežnými, ale aj nezvyčajnými trápeniami (Margitka v Stroupežnického *Viťúzoch*, Glafira v Gorkého *Predvečeri*, Amanda v Casonovom *Dome so siedmimi balkónmi* alebo Kaškinová vo Vampilovovej *Jarabici*).

Po Princeznej Eboli v Budského, nie veľmi úspešnej scénickej úprave Schillerovej tragédie *Don Carlos* sa Gruberová stretla jednou zo svojich najväčších a zároveň najnáročnejších dramatických postáv a to s Evou z Madachovej *Tragédie človeka*. Madachova rozsiahla dráma o osude človeka v rôznych epochách ľudského jestvovania (od Raja až po kozmický svet) má predovšetkým literárne kvality. Preto sa v divadlách, aj napriek svojej filozofickej nadčasovosti, inscenuje zriedkavo. S jej nedramatickosťou sa v sezóne 1969/1970 rozhodol už druhýkrát vo svojej kariére „popasovať“ Tibor Rakovský³⁴, pre ktorého to bol príspevok k oslave päťdesiateho výročia SND. Napriek zdĺhavosti niektorých pasáži kritici kvitovali jeho réžiu vďaka jej citlivosti a premyslenosti. Zároveň podľa nich rešpektovala rozdielnu logiku i atmosféru dobovosti, vhodne akceptovala miesta, ktoré mali prehovoriť k dnešku, ktoré mali hlboko zasiahnuť do povedomia dobového diváka.³⁵ Hlavnú ženskú postavu Evy, ktorá predstavuje metafyzický význam ženskosti, ktorý je stále prítomný v každom dejinnom období vytvorila Gruberová v alternácii s Evou Polákovou. Zoltán Rampák prirovnáva Evu k goetheovskému večnému ženstvu, „hoci v rozličných obmenách, medzi vášňou, dojatím a vrúcnosťou na jednej strane a povrchnosťou a koketériou na strane druhej. Výkon Gruberovej sa s istotou začleňoval do všetkých týchto polôh.“³⁶ Recenzenti opäť vzájomne porovnávali obe herečky. Nebolo to však v zmysle vzájomného súperenia, ktorá z týchto dvoch, veľmi talentovaných, herečiek je tá lepšia. Ale všimli si ich rozdielne interpretácie jednej postavy. „Gruberovej Eva síce je menej graciózna a noblesná ako Eva Polákovovej, ale o to je zas citlivejšia, lyrickejšia a kreslená viac v mäkkých, jemne gradovaných farbách.“³⁷ Alebo „Gruberová uplatnila v role Evy svoju hereckú tvárnosť, istotu, premyslenosť i pôvab. Bolo pôžitkom sledovať jej výstupy v pohybovej i jazykovej suverénosti a istote. Polákovovej Eva bola krehkejšia, sentimentálnejšia a jednostrannejšia.“³⁸ Pravdepodobne v tejto alternácii sa najviac vyostril rozdiel medzi častými alternantkami, lebo už sa nedelili o postavy naiviek, ale o vyzreté dramatické charaktery. Gruberová pre Madáchovu Evu disponovala citlivejším a ženskejším herectvom, ktorým sa ale dokázala pohybovať medzi rôznymi žánrami. Aj maďarský recenzent upozorňuje, že herečka v sebe najradšej hostí v sebe Evu, ktorá je predovšetkým ženou – v Raji,

³⁴ V roku 1966 ju inscenoval v Štátnom divadle Košice.

³⁵ Podľa: Tragédia človeka. In. *Panorama*, č. 22., 1969.

³⁶ RAMPÁK, Zoltán. Zdivadelnený Madách. In. *Film a divadlo*, 1969, č. 23.

³⁷ ŠTEFKO, Vladimír. Tragédia človeka v činohre SND. In. *Smena*, 16.10.1969.

³⁸ RAPOŠ, Gabriel. Madáchova melodráma v Hviezdoslavovom divadle. In. *Práca*, 14.10.1969.

v Carihrade, v Prahe, v Londýne – teda lyrické hrdinky.³⁹ Poláková bola zas herečka výsostne analytická, ktorá disponovala vysokou hereckou variabilitou, ale najlepšie sa jej herectvo pravdepodobne cítilo v postavách s vnútorným konfliktom a dramatismom. A to Madáchova Eva nebola, keďže Rakovský túto postavu interpretoval ako večné a metafyzicky osudové ženstvo v rôznych polohách a odtieňoch. Obe herečky do Polákovkej úmrtia (1973) čakali ešte dve spoločné postavy. Infantka v Corneillovom *Cidovi* a Amanda v hre Alejandra Casonu *Dom so siedmimi balkónmi*, obe v réžii Pavla Haspru. Infantka v *Cidovi* je síce rozsiahla postava, ale príliš schematická a niekedy až prebytočná. Zaujímavejší a plnší charakter im režisér poskytol v *Dome so siedmimi balkónmi*. Živelná Amanda je (bývalá) slúžka, ktorá si začne s pánom domu, vdovcom Ramonom (Gustáv Valach) a prahne po poklade jeho pološialenej sestry Genovévy (Viera Strnísková / Elena Zvaríková Pappová). Poláková svoju postavu uplatnila predovšetkým „na neústupnej vypočítavosti, dravej agresivite, vychádzajúcej z tých najspôhlivejších ženských tromfov.“⁴⁰ Gruberová sa zase zamerala na tému Amandinej rastúcej dominancie v Ramonovom dome. Tak s ním rozprávala predovšetkým ženskými zbraňami – pomalé rozkladanie slov vo vete s jemným lascivým nádychom a pohrávanie sa s motívom Ramonovej zaviazanosti. K výrazu dominantnej ženy jej slúžili presne mierené gestá a práca s rekvizitou, kedy v dialógoch klopká či búcha na stôl či má ruky v bok. Opäť ako pri *Cidovi* či iných alternovaných postavách sa kritici nevyhli konfrontácii herečiek a opäť pripomenuli, že Gruberová je v interpretácii ľudskejšia a mäkšia, na rozdiel od dravo agresívnej a ženskejšej Polákovkej. Vladimír Štefko sa ako jeden z mála recenzentov vyhol vzájomnému porovnávaniu herečiek a výstižne pomenoval Gruberovej stvárnenie: „Grúberovej Amanda je žensky pevná, ambiciózna, idúca za cieľom vytrvale, húževnato, vedená hlasom svojho ženstva a materstva. Je aj krutá, lebo kruté sú okolnosti, v ktorých žije, ale vnútorne nie zlá, iba nešťastná, zraňovaná a v boji o svoj kúsok miesta na slnku ubližuje aj iným.“⁴¹ A v kontexte pripomína, že „už dávno sme Z. Grúberovú nevideli tak pevne sa chytiť hereckej príležitosti. Jej dialógy s G. Valachom iskria napätím, majú bohatú a zložitú variabilitu, niet tu hereckej pretvácky a predstierania.“⁴²

Sedemdesiate roky sú v Gruberovej kariére spojené predovšetkým so stabilnou spolupracou s režisérom Hasprom (*Cid*, *Dom so siedmimi balkónmi*, *Jarabica*, *Král' Lear*, atď.) a úlohami v pôvodnej slovenskej dráme (*Margaret zo zámku*, *Krásna neznáma*, *Sto hodín do zatmenia*, atď.). Gruberová síce nehrala titulnú Ximénu, Margaret či nevinnú Cordeliu, ale pripadali jej rozsahovo stredné postavy s veľkou dávkou dramatickosti a odtieňov, ktoré mohla vďaka nadobudnutej skúsenosti a hereckej zrelosti variovať do plnohodnotných výkonov. Svedčí o tom aj kritický ohlas na jej Ernu z Králikovej hry *Margaret zo zámku*: „Zdena Gruberová navonok nemala veľa priestoru pre bohatšie tvarovanie svojho sveta, túžiaceho po mladom Bobbym ako nevyhnutného predpokladu pre naplnenie svojej túžby. Ak jej Erna vychádza presvedčivo, tak je to predovšetkým preto, že Gruberová odhadla správne kompozičný priestor, metódu

³⁹ MÁTRAL-BETEHG, BÉLA. Magyar Nemzet – Budapešť. In. *Pravda*, 24.1.1970.

⁴⁰ PALKOVIČ, Pavol. Na tragickej vlne: Na záver sezóny dramaturgický i inscenačný čin, Casonov *Dom so siedmimi balkónmi* na Malej scéne SND. In. *Večerník*, 19.6.1973.

⁴¹ ŠTEFKO, Vladimír. Túžba ako stimul: A. Casona na MS SND. In. *Smena*, 12.7.1973.

⁴² ŠTEFKO, Vladimír. Túžba ako stimul: A. Casona na MS SND. In. *Smena*, 12.7.1973.

svojho zástoja v hre, cieľavedomosť, skrývajúcu sa za nevyhnutnosťou riešenia, spočívajúceho v spojení majetkovej moci Crowna a jej rodiny. Charakterizuje postavu skôr prítomnosťou istoty svojho víťazstva ako vonkajším prejavom.⁴³

Od polovice sedemdesiatych rokov sa zároveň postupne prepracúvala k postavám (nechtiac) starnúcich žien a matiek. Neboli to však jednostranné matky, ale pestrá škála rôznych pohľadov na tému materinskej lásky k deťom a k okoliu. Súčasne v tomto období postupne ukončili svoju tvorbu niekdajší kmeňoví režiséri SND, s ktorými Gruberová kedysi začínala. Jozef Budský a Karol L. Zachar odišli na dôchodok a Tibor Rakovský nečakane zomrel. Do divadla tak postupne prichádza mladá vlna tvorcov na čele s Milošom Pietorom a Lubomírom Vajdičkom.

Jedna z prvých postáv matky prišla už na začiatku osemdesiatych rokov, kedy vytvorila Lízalku v *Mariši*. V roku 1983 SND pri príležitosti Roku českého divadla pozvalo hosťovať vtedajšieho režiséra Novej scény Vladimíra Strniska, ktorý na Malej scéne⁴⁴ inscenoval českú „národnú“ hru bratov Aloisa a Viléma Mrštíkovicov *Mariša* (v slovenskom preklade *Mariša*). Text Mariše Strnisko sám preložil a podstatne upravil. Zbavil sa veľkého počtu postáv, dej sústredil iba na ústredných deväť najdejotvornejších charakterov, z hry vyškrtol folklorizujúce prvky a lyrické pasáže. Do predlohy nič nepripísal, ale „doplnil ju konaním, mnohovravnou skratkou, symbolikou. V konečnom celku inscenácie gestá i mimika často nahrádzali slová“.⁴⁵ Strnisko Gruberovú obsadil do Lízalky, matky titulnej hrdinky (Anna Javorková). Napriek tomu, že vystupovala len v prvých dvoch obrazoch, tak Gruberová na ňom vytvorila minianalýzu životom strhanej ženy - matky, ktorej zanietená tvrdohlavosť nedokáže pochopiť dcérin odpor k Vávrovi (Karol Machata). Jej Lízalka však nebola len tyraniská, ale rieši v sebe hlbší konflikt. Opovrhuje chudobou, ktorú sama v mladosti zažila a preto odmieta dcérin sobáš s Franckom (Michal Dočolomanský). Chce mať dcéru čo najskôr z domu, lebo sa bojí udalostí, ktoré by mladý pár eventuálne spôsobil a chudoby, do ktorej by upadli ako v mladosti ona sama. Francka aj bez rozmyšľania a v zvýraznenej intonácii nazýva žobrákom. Keď ju Mariša neposlúcha, tak je na ňu tvrdá a rozkazovačná, ale v slabej chvíli sa Strúhalke (Božidara Turzonovová) vyzná, že si vydýchne, keď bude mať Marišu z krku. Tento moment, je prvým znamením jej vnútorného konfliktu. Gruberová popustila z vystretého držania tela a sediac pri pohárikú vína sa naklonila smerom dopredu, s priamym pohľadom pred seba a zaťatými perami vyjadřila svoju túžbu po zbavení sa dcéry. Na Marišu sa pokúša pôsobiť aj dojemnými materskými citmi a keď vidí, že to s dcérou tvrdohlavosťou nepôjde tak ľahko, tak zvyšuje hlas a konkretizuje gesto. Stále sa v nej bije idea výhodnej a hlavne rýchlej svadby a Marišinho šťastia. No prvá možnosť vždy zvíťazí nad dcérinými citmi a jej Lízalka vždy dokáže krikom či panovačnými rozkazmi svoju výsostnú dominanciu v Lizálovskom dome.

Druhou jej významnou kreáciou matky je vdova Kukuškinová z Ostrovského komédie *Výnosné miesto*. Lubomír Vajdička v roku 1984 inscenoval túto hru ako divadlo na divadle, kde sú všetci len hercami a jediný Žadov (Emil Horváth), ktorý sa odmieta podvoliť meštiackej pretvárke a jej machináciám je mimo tejto hry. Ako jediný si neuvedomuje, že všetko čo sa okolo neho deje je len komédia a keď sa konečne

⁴³ I.R. Antigona našich dní. In. *Film a divadlo*. Nedotovaný výstrižok, s. 24-25.

⁴⁴ Neskôr inscenáciu hrali v Divadle P. O. Hviezdoslava.

⁴⁵ Podľa F-a. Mariša na našej prvej scéne. In. *Hlas ľudu*, 30.5.1983.

rozhodne podvoliť a vybaviť si potrebné výnosné miesto, je už neskoro. Komédia sa skončila. Gruberová v tomto divadelnom panoptiku vytvorila schudobnelú vdovu Kukušikovnú, ktorá chce za každú cenu dobre vydať svoje dve dcéry Julinku (Zdena Studenková) a Polinu (Magda Vášáryová). Jej vdova je akoby správkyňou v múzeu, kde má pre pytačov pripravené dve živé, vyparádené, ale duté figuríny – dcéry. Neustále ich upravuje, kontroluje, presne im diktuje čo majú povedať a ako to majú povedať. Nezaprie v sebe skúsenú ženu a s iskrou im chce podať pomocnú ruku aj v manželsko-lekárskejších záležitostiach. Využíva široký hlasový register s mnohými sfarbeniami či kadenciami, ktoré dokáže rýchlo meniť či len obmieňať. Zároveň je neustále pripravená obrániť jej svojskú filozofiu o vydaji a živote svojich dcér. Jej mimika je civilná, ale neustále nepokojná a vrtkavá. Divákovi nedáva možnosť, aby predvídal ako sa jej Kukuškinová zatvári, čo povie, kedy urobí aké gesto alebo zvýši hlas. V inscenácii zároveň nebola ani tak matkou ako herečkou. Bez problému sa jej podarí pateticky rozplakať, využiť teatrálnu gestá, pokloniť sa tleskajúcejmu (reprodukovanému) davu či obdivuhodne meniť rýchlosť vravy. (To ale bola vždy Gruberovej devíza, že dokázala prirodzene a zrozumiteľne artikulovať a pritom v sekunde zmeniť rýchlosť a intonáciu vypovedania svojich replík.) „Gruberovej osvedčený zmysel pre humor a vtip, vrtkosť ducha a prirodzený ženský pôvab dali Kukuškinovej popri všetkých negatívnych črtách meštiačky aj zábavnú humornosť. V druhej časti spupnosť, tvrdosť a neláskavosť však vyhrtila. Po Julinkinom zbohatnutí sa aj ona začala nákladne obliekať. Meštiansky kostým s bielym čipkovaným golierikom a čepčekom vymenila za apartnejšiu róbu a módnny klobúk. V nákladnejších šatách vzrástlo jej sebavedomie, avšak pribudlo aj nepríjemného škrekú v hlase. Kostým neukryl, čo sa pod ním skrýva. V škriepke so Žadovom sa vyfarbila znova ako všetečná kofa. V záverečnej, veľkoopernej zaklínacej póze s akou sa rozlúčila s Polinou, sa nebezpečne priblížila vzhľadu zlych čarodejníc.“⁴⁶

Na Gruberovej výkone je však pozoruhodné aj to, ako prirodzene sa dokázala podvoliť režijnej štylizácii. Vajdičkova inscenácia bola založená predovšetkým na mladších protagonistoch (Horváth, M. Vášáryová, Studenková, Pavlovič/Vajda), ktorí nemali problém túto divadelnú optiku integrovať do svojich výkonov. Obdivuhodne však aj členovia staršej generácie, Gruberová, Filčík (Jusov) a Zvarík (Vyšnevskij), dokázali bez výrazných zaváhání, pracovať týmto novým štýlom divadelnej optiky.

Protipólom vdovy Kukuškinovej bola Zuza Holúbková v Pietorovej inscenácii adaptácie (autor Ján Sládeček) Tajovského *Hriechu* (spojenie štyroch autorových jednoaktoviek *Matka*, *V službe*, *Hriech* a *Tma*), ktorú inscenoval v tej istej sezóne ako Vajdička *Výnosné miesto* (1984/1985). No komplet jednoaktoviek nepriniesol očakávaný úspech ako predchádzajúce Pietorove stretnutia s Tajovským (*Statky-zmätky* na Novej scéne a *Nový život* v SND). Kritici predovšetkým vyčítali slabé prepojenie medzi jednotlivými aktovkami a ich vzájomné motivácie, na ktorých mohli herci stavať svoje charaktery. Kritik Vladimír Štefko píše o lineárnosti príbehu, situácii aj postav⁴⁷ a z protagonistov (okrem Ivana Rajniaka ako sluhu Štefana) vyzdvihuje už len Zdenu Gruberovú v postave obetavej matky Holúbkovej. Podľa neho sa „pokúša sa o verziu

⁴⁶ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Výnosné miesto v činohre SND. A. Ostrovskij – náš súčasník? (Interné hodnotenie inscenácie)*. 2011. 23 s. Strojopis, Divadelný ústav v Bratislave.

⁴⁷ Podľa ŠTEFKO, Vladimír. Na veľkom grunte. Tajovského *Hriech* a iné v DPOH. In. *Nové slovo - Nedel'a*, 20.6.1985.

zatrpknutej ženy, skúšanej nielen svojim osudom, ale aj skúsenosťou celých generácií žien a materi, čo má po ruke vždy nejaké príslovie, porekadlo, ľudovú múdrosť, prímer, prerastajúcu až do polôh cynizmu.⁴⁸ Lenže Štefko podotýka, že Gruberová ju hrá priveľmi stlmene, a to pravdepodobne aj kvôli nedostatku dramaticky provokujúcich a inšpiratívnych partnerov.⁴⁹ Rudolf Mrlian zas v jej výkone (medzi iným) badal prvky jemnej irónie, humoru, v istom zmysle patričného odstupu od postavy, čo jej herectvo pri Zuze obohacovalo a znásobovalo.⁵⁰

Druhou skupinou postáv, ktoré v druhej polovici svojej kariéry dostávala, boli komediálne charaktery či len komické figúrky. Na začiatku svojej hereckej dráhy sa síce stretávala s komediálnymi úlohami (predovšetkým u režisierov Zachara či Rakovského), ale vtedy sa ešte nestali jej hereckou doménou. Až na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov režiséri herečku začali obsadzovať do týchto typov postáv. V tomto období (prelom desaťročí a následné celé osemdesiate a začiatok deväťdesiatych rokov) sa však stretujeme s neprijemným úkazom nevyužívania Gruberovej potenciálu. Herečku totiž postihlo to čo pred ňou stretlo veľa jej predchodcov, ale aj nasledovníkov. Dramaturgia divadla jej akoby nevedela nájsť dôstojné úlohy a tak sa musela veľakrát uspokojiť s malými partami (napríklad Grófka v Horváthovom *Figarovom rozvode*, Ada v Ibrahimbekovom *Dome na piesku*, Pestúnka v Euripidovej *Medei* či Pogsonová v Maughamovom *Sladkom domove*).

Prvou komediálnou postavou v herečkinom zrelom veku bola stará dievka Karolína v *Geľovi Sebechlebskom* (1978), ktorý bol zároveň predposlednou Zacharovou divadelnou inscenáciou.⁵¹ Nezískala si masový ohlas ako jeho niekdajšie inscenácie z prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Bola to skôr úsmevná komédia, ktorej „inscenačné vyznenie neprekročilo hranice dobromyseľného humoru a neškodnej, úsmevnej komediálnosti.“⁵² Z hereckého ansámbľu najvýraznejšie zaujali Gustáv Valach ako malomeštiak Antal Potocký, Karol Machata ako jemne karikovaný starý mládenec Voňavka a práve Zdena Gruberová ako Potockého švagriná Karolína. Kritik Jaborník poznamenal, že Gruberová svoju vydajachtivú a po morálke a šťastí bažiacu Karolínu hrá sympatickejšie a ženskejšie ako býva zvykom. „Pohybuje sa vztýčene, trochu sa prehýbajúc dozadu, ani keby prehltila lineár, rukami graciózne pláva v priestore. Má trochu smiešny, vysoko položený hlas, vo chvíľach rozšafnosti sa rozlievajúci do krákorivej spevavosti, v momentoch vzrušenej upätosti a exaltovanosti prechádzajúci do fistulových tónov škreklavého nádychu.“⁵³ Herečka okrem toho veľmi zaujímavou pracovala predovšetkým s gestom a konkrétne prstami, ktoré dopovedávali jej citové rozloženie alebo repliky. Či vztýčený ukazovák pri rozkazoch či „plávanie“ rukami po priestore pri vnútornom počúvaní melódie, alebo spojenie ukazováka a palca pri kladení dôrazu na repliky. Milan Polák dokonca Gruberovej výkon dáva nasledujúcim inscenátorom za príklad, keď vo svojom internom hodnotení spomína, že: „Gruberovej postava v nejednom smere naznačila, akými možnými smermi je ešte možné odraziť sa od predlohy tohto typu a že to nemusí byť len ko-

⁴⁸ Ref. 47.

⁴⁹ Porovnaj: Ref. 47.

⁵⁰ Pozri. MRLIAN, Rudolf. Užitočný návrat ku klasike. In. *Pravda*, 12.6.1985.

⁵¹ Ak nepočítame dve obnovené premiéry muzikálu Na skle maľované.

⁵² JABORNÍK, Ján. Pôvabný obrázok starého sveta. In. *Večerník*, Bratislava. 3. a 4.2.1980.

⁵³ JABORNÍK, Ján. Pôvabný obrázok starého sveta. In. *Večerník*, Bratislava. 3. a 4.2.1980.

mika prvého plánu a jedného významu.⁵⁴ S podobnou postavou, nie starej panny, ale frivolnej vdovy Johany sa stretla v Solovičovej hre *Peter a Pavel* v réžii Lubomíra Vajdičku v roku 1985. Gruberovej Johana je obchodníčkou aj v civilnom živote. Napriek svoju veku sa snaží pôsobiť mladistvým a na prvý pohľad uhladeným výzorom slušnej obyvateľky Prešporka. Keď však zacíti výhodný obchod, je schopná bez váhania a bez výraznej výčitky vzdať sa aj svätého príjmania. Gruberová bola neustále v pohybe, reagovala na každý podnet, či už gestom alebo mimikou, čím dokonale podporovala rýchly spád a dynamiku inscenácie. Síce jej postava nemala dramatický oblúk, ale aj v malej emočnej škále dokázala nuansovať a plynule striedať rôzne polohy a okamžite odpovedať na ponúknuté impulzy. Jej hlavnú ženskú oponentku v inscenácii tvorila Eva Krížiková, ako Barbora, matka tovariša Pavla (Lubomír Paulovič), ktorého si Johana chce vziať za muža. Ich spoločná scéna u apatekára Mikuláša (Anton Korenčí), kedy Pavlovi navrhuje sobáš, patrila medzi najvygradovanejšie a najvdáčnejšie scény inscenácie, lebo sa tu stretli dve výrazné ženské komičky. Obe využívali psychologickú skratku a svoje postavy prezentovali s vysokou dávkou komediálneho nadhľadu. Krížiková ako komentátorka až glosátorka Johananých vydajachtivých chůfok a Gruberová ako zaslepená energická figúrka s jemným lascívnym ladením (vrtenie bokmi, nadvihovanie blúzky na poprsí, žmurkaním a širokým úsmevom na Pavla) a presne posadeným hlasom v intenciách karikatúry. Tretiu postavu podobného typu dal opäť herečke Lubomír Vajdička v hre Carla Goldoniho *Hry o letnom byte*, kde vytvorila majetnú a životom kypiacu vdovu Sabinu, ktorá sa bezhlavo zamiluje do Ferdinanda (Dušan Jamrich) a neskôr ťažko nesie jeho zradu.

Po politickom prevrate v roku 1989 naše divadlá zaznamenali návrat k niekdajšej zakázanej dramatiky (Camus, Sartre, Miller, Williams a. i.), ktorú začali hojne inscenovať. Herecká kariéra Gruberovej v tomto období však stagnuje a príležitosť v divadle dostala už len sporadicky. Vždy však recenzenti vysoko ocenili jej výkon. Jej prvou postavou po „Nežnej revolúcii“ bola Linda z Millerovej hry *Smrť obchodného cestujúceho* v réžii Pavla Haspru. Gruberovej Linda, manželka hlavného hrdinu Williho (Leopold Haverl), bola dôkladná psychologická štúdia ženy, ktorá verne podporuje manžela pri všetkých jeho vrtochoch, ale predovšetkým pri jeho americkom sne. Gruberová pri pohľade do Haverlových očí podporila jeho vysnívanú víziu, ale keď sa pohľady oddelili, tak na seba nechala poznať, že vie o jeho prílišnej chimére a presne si uvedomuje kde je realita a ako všetky jeho vzdušné zámky dopadnú. Ale pri svojej pokore a láske mu to ani v náznaku neprezradila. Bola až detinsky šťastná, keď synovi Biffovi (Ján Kroner) do telefónu oznámila, že Willie odstránil slučku, ktorú mal ukrytú v pivnici. A je jej tvár náhle „zhasla“ po informácii, že tú slučku zoberal Biff. „Plastickosť portrétu sa jej darí zvýrazniť aj pri kritickom a nekompromisnom hodnotení synov, kde odhaľuje inú dimenziu jej vnútorných síl a odolnosti“⁵⁵ Tu jej hlas a gestá nemali miernu intenciu ako pri upokojovaní a podpore Willieho, ale boli ostré a presne mierené do cieľa, kde majú trafiť. „Obrana muža pred výčitkami a útokmi opitých synov, ale najmä tiché porozumenie s tragickým koncom manžela má neokázalú výrečnosť. Rekviem je predovšetkým jej výstup, jej bodka

⁵⁴ POLÁK, Milan. *Geľo Sebechlebský. (Interné hodnotenie inscenácie)*. 2011. 23 s. Strojopis, Divadelný ústav v Bratislave.

⁵⁵ Porovnaj I.R. Úskalia sebaklamu: *Smrť obchodného cestujúceho* v Divadle P. O. Hviezdoslava. In. *Práca*, 5.3.1991, s. 6.

za hrou. Lindu, matku Williho synov tam Gruberová povýšila na Mater Dolorosu celého ľudského rodu.⁵⁶

Po Sophii de Verillac z Enzensbergerovej filozofickej komédie *Ludomil* v roku 1993 naštudovala pod vedením Lubomíra Vajdičku Singoru Frolu v Pirandellovej komédii *Každý má svoju pravdu*. Svoju Frolu v prvom dialógu hrala ako osudom strhanú ženu, ktorá sa opiera o dáždnik a šetrí pohyb aj energiu, aby spoločnosti vysvetlila celú, ale predovšetkým (jej) pravdu o Ponzovi a jej dcére. V ďalších výstupoch sa postupne zbavuje svojej ľudskej zraniteľnosti a odmeranosti a postave dodáva sýtejšie a energickejšie kontúry. Tu už jej dáždnik neslúžil len ako operadlo rúk pri (seba)zapieraní, ale aj ako predmet, do ktorého si môže aj udrieť či zdvihnúť do vzduchu pri krkolomnom obraňovaní svojej pravdy. Okrem toho tu pestrejšie využívala aj gestá, napríklad vztýčený ukazovák či rozpažené ruky. A tak ako postupne gradovala a vedome etapovala prácu s gestom, tak stupňovala aj variabilnú prácu s mimikou a hlasom. V prvom výstupe prísne zadržovala prirodzenú (teda uvoľnenú) gestikuláciu a v mimickom a hlasovom prejave sa taktiež pohybovala len v jednej stimulovanej rovine. V nasledujúcich výstupoch sa výrazovejšie obohatila, nebála sa na seba či ostatných pousmiať, ukázala radosť, ale i plač a predovšetkým výrazne dokázala zvýšiť hlas, aby dali jej zaťovi zaslúžený pokoj. „Jej signora Flora má klobúk s malým závojom, ale jej postava je celá zahalená do tajomstva. Je stále elegantná, vyrovnaná, zdržanlivá. Drží nás v neistote či je zdravá, či je chorá, či ona má pravdu, keď hovorí o svojom zaťovi, že je pomätený, či pravdu má on, keď to tvrdí o nej.“⁵⁷

Oficiálne jej poslednou divadelnou postavou bola Stará mama v hre Neila Simona *Stratení v New Yorku* v réžii Emila Horvátha na Novej scéne (alternácia s Evou Rysovou). Táto postava je však oproti tým predchádzajúcim menovaným doslova zanedbateľná. Bohužiaľ sa Gruberová nerozlúčila s divadlom zaujímavejšou a výraznejšou postavou. V roku 1998 totiž odišla po štyridsiatichštyroch rokoch v angažmáne SND do dôchodku.

Počas svojej aktívnej tvorby interpretovala vyše deväťdesiat postáv, ktoré však nie vždy splňali nároky jej talentu. Ale mala šťastie, že sa vyskytli úlohy, a bolo ich dosť, v ktorých naplno využila všetok svoj potenciál. V tom jej aj dosť pomohli režiséri, s ktorými sa počas svojej kariéry stretla. Mala to šťastie, že tvorila v období dialógu progresívnych tvorcov, ktorí vytvárali novodobé dejiny (česko)slovenského divadla. Či to už bol Budský, Rakovský, Zachar, Haspra či Pietor s Vajdičkom, všetci sa podpísali na kreovaní Gruberovej umeleckej dráhy. A aj vďaka nim sa jej herectvo mohlo vyvíjať od naivných hrdiniek, cez súčasné ženy zmietané životnými osudmi až po skutočné tragické charaktery. Nikdy sa v divadle nestala Lady Macbeth, Roxanou, Faidrou, Arkadinovou či Ranevskou, ale svojim postavám vdýchla život a aj vďaka nim sa nezabudnuteľne zapísala do pamäti národa ako jedna z najvýraznejších hereckých osobností (nielen) svojej generácie. Jej herecký portrét by však nebol kompletný, keby sme ešte nespomenuli nespočetný rad filmov (*Kapitán Dabač*, *Červené víno*, *Balada o siedmych obesených*, *Smrť prichádza v daždi*, atď.), rozhlasových postáv (Jeffersova *Medea*, *Oľga z Troch sestier* či titulná *Turandot*) alebo úloh zo slávnych televíznych pondelkov (*Veselé panie z Windsoru*, *Dom Bernardy Alby*, *Hernani*, *Dvojhľavý orol*, *Žiarlivé*

⁵⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Smrť (obchodného cestujúceho) obchádza divadlá. In. *Literárny týždenník*, 5.4.1991, č. 14., s. 14.

⁵⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Réžisér hľadá Pirandella. In. *Literárny týždenník*. 19.2.1993, č. 8, s. 15.

ženy, Tridsaťdeväť stupňov tieni, Marcové idy, atď.). Našťastie postavy, ktoré ju v divadle z rôznych dôvodov obišli, mohla vytvoriť aspoň v týchto médiách, ktoré na rozdiel od divadla môžu svedectvo o jej majstrovstve vydať aj dnes.

SLÁVA SLOVA V PODĚBRADOCH

ZUZANA LAURINČÍKOVÁ
Akadémia umení v Banskej Bystrici

*„Báseň jako všechno na světě cílí svou přirozenou povahou k plnosti své existence,
a tou je teprve její znělá podoba – slovo chce znít.
Recitování je tedy služba této přirozené potřebě básně.“*

(Motto knihy Radovana Lukavského *SLÁVA SLOVA*)

Sú ľudia, ktorí vo chvíľkach kulminujúcej vnútornej dynamiky idú za básňou a požíčávajú si od nej reč. Interpretovať báseň je niečo úplne iné, ako ju iba čítať. Je to nová dimenzia, ktorá obohacuje text, dáva mu nový, plnší život, dopraje mu zázrak hlasu. Báseň neostáva len trójskym koňom, ktorého posielal básnik. Berie na seba konkrétnu sugestívnu podobu, telo živého človeka, interpretovu krv. Pulzuje a dýcha. Ponúka zážitok.

Poděbradské dni poezie sú sviatkom, ktorý každoročne spája interpretov krásneho slova z rôznych kútov Čiech, Moravy a Slovenska. Ide o tradičný (kedysi celoštátny, dnes medzinárodný) festival prednesu poézie a prózy, ktorý pripravuje združenie Slovo a hlas a pedagógovia i študenti stredných i vysokých divadelných škôl. Vznikol v roku 1963 a v čase svojho vzniku vstúpil do povedomia širšej umeleckej i laickej verejnosti pod názvom *Neumannove Poděbrady*. Prečo si neudržal svoj pôvodný názov, je pochopiteľné. Básnik Stanislav Kostka Neumann sa stal už za života ikonou komunistickej ideológie. Prispel k tomu i svojou tvorbou. Mnohé jeho verše sa stali synonymom budovania socializmu. Búrliový osobný život básnika nebránil komunistickej ideológii, aby si ho - hoci anarchistu, bohéma a muža mnohých tvárí - vybrala za ikonu, v ktorej videla neprehliadnuteľný talent, čo sa vďaka „lavicovému videniu“ sveta, ako keby to bol komunistický Neruda a Mácha v jednej osobe, stal apoštolom nového bytia. Vytváral sa kult zásadového bojovníka za práva robotníkov, komunistického vlastenca a okrajovo aj milovníka prírody. K tomu, že sa jeho meno spojilo s Poděbradmi, pomohol fakt, že v tridsiatych rokoch minulého storočia v dôsledku nezdravého spôsobu života ochorel na srdce a dlhodobo sa liečil práve v kúpeľnom mestečku Poděbrady, kde sa potom rozhodol usadiť natrvalo. V atmosfére kľudnejšieho spoločenského života sa činorodo venoval aj naďalej publicistickej činnosti a práci na básnických zbierkach. Poděbrady opustil po okupácii Československa v roku 1939. Začiatkom 60. rokov komisia umeleckého prednesu Zväzu českých dramatických umelcov vycítila potrebu stretávania sa interpretov poézie a festivalu zastrešila práve Neumannovým menom. Poděbrady boli ideálnym miestom. Keď sa roku 1989 skončila éra socializmu, prirodzene začali padať kamenné pomníky na námestiach, ale aj v hlavách ľudí. A dovtedy kladné znamienko sa zmenilo na záporné.

Nepri náleží mi hodnotiť súvislosti okolo jeho osoby, iba pripomeniem, že objektívne hodnotenie jeho tvorby sa dnes odvíja od jeho básnickej zbierky *Knihla lesů, vod a strání*, ktorá nepochybne patrí k vrcholom českej poézie. Ale skutočnosť, že bol už roku 1945 vyhlásený za národného umelca, svedčí o tom, že na jeho talente sa najskôr podpísali nebesá a až následne ho zneužila stranícka ideológia.

Festival si v dôsledku zmeny režimu v roku 1990 prirodzene vyžiadal nový názov. Z Neumannových Poděbrad sa stali Poděbradské dni poézie. Ale pretože v roku, keď sa festival dožíva svojej päťdesiatky, uplynulo aj 65 rokov od smrti S. K. Neumanna, organizátori si pri tejto príležitosti *Nokturnom s básnikom lesů, vod a strání* (stretnutie pri buste S. K. Neumanna v Poděbradoch dňa 18. apríla 2012) pripomenuli jeho meno, ktoré bolo so sviatkom slova spojené 27 rokov. Hostom programu bol Alfred Strojček, ktorý sa zo svojho vzťahu k poézii S. K. Neumanna vyznal slovami: „Básnik doporučovaný a povinně recitovaný ve škole nemá naději na přízeň. To se týká u S. K. Neumanna mého mládí. Školní angažovaný výběr ještě situaci zhoršil... ale nemá rád černobílé vidění. S velkým zájmem jsem po mnoha letech (a příznávám, poprvé důkladně) přečetl jeho dílo a vynechal ony školní a angažované verše, užasl jsem nad jeho mladou anarchistickou a v jiné sbírce erotickou poezií.“¹

Umenie sprostredkovať zážitok z literárneho textu poslucháčom, prejsť z úrovne písaného slova na úroveň jeho interpretácie, znamená vložiť do slov básnika hĺbku vlastného citu, svoj intelekt a duchovnú silu. Umenie prednesu je umením čítania medzi riadkami. Využíva tie zdanlivo najjednoduchšie výrazové prostriedky na dosiahnutie čo najväčšieho účinku. Keď sa tak stane, nastanú chvíle vzájomného pocitu vnútorného zážitku poslucháča aj interpreta. Tieto jedinečné a nevšedné momenty sa na poděbradskom festivale často stávajú skutkom.

Napriek tomu, že festival má pre študentov hereckých škôl, konzervatórií, mladých profesionálnych interpretov a pozvaných amatérov do 30 rokov súťažné pozadie, umelecká konfrontácia vyvoláva nie súťaživosť v pravom slova zmysle (aj keď ocenenie určite poteší každého), ale dáva možnosť na prezentáciu nových výrazových prostriedkov pri práci s umeleckým textom a spôsobov narábania so slovom vôbec. Lebo hoci by laik mohol oponovať, čo už len vo sfére prednesu, na ktorú sa často pozerá klišéovito, môže byť nové a objavné, predsa len interpretačná vlna, ktorú každoročne do Poděbrad prinesú mladí umelci, vleje do festivalového diania aj módnosť, ale aj návrat k tomu „starému-dobrému“, čo je alfou a omegou recitácie. Podstatné je, že poézia, chvalabohu, aj vďaka nim, žije a stále sa hlási o slovo.

Po rokoch si na víťazstvo v prestížnej recitačnej súťaži počas festivalu zaspomínal aj Alexej Pyško: „...v kariére mi rozhodne pomohlo to, že jsem se této nádherné disciplíně maximálně věnoval a pravdepodobne správne, což nakonec vedlo i k vítězství v této soutěži.“² Na otázku redakcie festivalových novín, či jej v kariére pomohlo víťazstvo v súťaži, česká herečka a režisérka Lída Engelová odpovedá: „V kariére herečky nikoliv, v kariére režisérky ano. Za celá léta mi totiž nikdo z kolegů herců nedokázal, že verš na jevišti je přežitek.“³ V Poděbradoch kedysi ako mladá profesionálka súťažila aj dnešná pedagogička VŠMU Eva Žilineková, ktorá časom zaujala miesto v odbornej porote: „Vzťah k poézii má každý človek – naše národy ho však

¹ STROJČEK, Alfred. In. *Festivalové noviny 50. Poděbradských dnů poezie*, 21. 4. 2012, s. 2.

² PYŠKO, Alexej. In. *Festivalové noviny 50. Poděbradských dnů poezie*, 21. 4. 2012, s. 3.

³ ENGELOVÁ, Lída. In. *Festivalové noviny 50. Poděbradských dnů poezie*, 21. 4. 2012, s. 3.

majú veľmi výrazne pozitívny. Teší ma, že rokmi oň neprichádzame, že bez poézie nevládneme žiť. Tak, ako milujú to dobré a láskavé zreli ľudia, to intenzívne, burcujúce a kritické v nej nachádzajú hriechne mladí, to milo melodické, spevné, ľubozvučné a obrazné si z nej berú deti. Všetkých nás v smutnom čase očisťuje úprimnosť i veľká dávka nádeje v pravde poetických obrazov.“⁴

Všetkých ročníkov Poděbradských dní poézie sa zúčastnil rozhlasový režisér a súčasne aj recitátor Vladimír Rusko, držiteľ Krištáľovej ruže (1979), ktorému na jubilejnom ročníku festivalu starosta mesta Poděbrady udelil čestnú medailu S. K. Neumanna: “Učil som pred rokmi na jednej vysokej umeleckej škole a dotiahol som do Poděbrad jeden ročník. Povedal som svojim študentom: „Zažijete to, uvidíte.“ Po ich návšteve dní poézie mi s úžasom odpovedali: “Je toto možné?” Tiež boli z tejto akcie nadšení. Skutočne Poděbrady dýchajú pre tieto dni poézie. A hlavne – a to je nenahraditeľné – dávajú dohromady básnikov a prozaikov. Stretáva sa tu autorská a herecká duša.“⁵

Krištáľová ruža je najvyšším ocenením v odbore prednesu poézie a prózy. Udeľuje ju od roku 1966, predstaviteľ mesta Poděbrad na návrh príslušných komisií. Od roku 1972 sa medzi jej laureátmi striedali umelci z Čiech a Slovenska, od roku 1988 sa udeľovalo viacero ruží, aby sa splatili aj staré dlhy. Prvým jej slovenským držiteľom bol Viliam Záborský (1972). Po ňom rozšírili plejádu osobností Mikuláš Huba (1974), Mária Kráľovičová (1976), Vladimír Rusko (1979), Viera Strnisková (1980), Juraj Sarvaš (1982), Ladislav Chudík (1984), Hilda Michalíková (1986), Ida Rapaičová (1988), Libuša Trutzová (1989), Eva Kristínová (1991), Adela Gáborová (1992), Dušan Jamrich (1993), Gustáv Valach (1994), Viera Bálintová (1995), František Kovár (1996), Zdena Grúberová (1998), Karol Machata (1998), Ján Gallovič (2000), Leopold Haverl (2001), Emília Vášaryová (2002), Eva Rysová (2003), Jozef Šimonovič (2004), Mária Dacejová-Schlosserová (2005), Alfréd Swan (2006), Eva Žilineková (2007), Marián Geišberg (2008), Ján Mistrík (2009), Ján Greššo (2010), Beáta Drotárová (2011). V jubilejnom ročníku si ružu z Poděbrad odniesla herečka Slovenského komorného divadla v Martine a pedagogička Akadémie umení v Banskej Bystrici Jana Olhová (2012).

Niektorí umelci sa uznania nedožili, aj keď išlo nesporne o vynikajúcich interpretov. Preto sa v rokoch 1994–1999 uvádzal cyklus *Patróni Poděbradských dní poézie* venovaný interpretačnému umeniu tých, ktorí sa udelenia Krištáľovej ruže nedožili. Zo slovenských hercov to boli Ján Jamnický, Ctibor Filčík, Hana Meličková, Beta Poničanová, Ludo Ozábal a Oľga Sýkorová–Kadancová.

Prvý ročník festivalu (ktorého zakladateľom bol vynikajúci český herec a recitátor, polovičný Slovák Vlastimil Fišar) otvárali 12. júna 1963 zvučné mená umelcov ako Zdeněk Štěpánek, Eduard Kohout, Stanislav Neumann, František Filipovský, Viliam Záborský, Ladislav Chudík, Mária Kráľovičová, Hilda Michalíková, Eva Vrchlická, Vlasta Fabianová a rad ďalších. Ak som spomenula meno zakladateľa festivalu Vlastimila Fišara, je potrebné zmieniť sa aj o tom, že aj on mal roku 1970 prevziať Krištáľovú ružu, ale pretože vyjadril svoj nekompromisný občiansky postoj k sovietskej okupácii v roku 1968, odsúdili ho na zabudnutie. Na intervenciu straníckych orgánov mu najvyššie ocenenie pre recitátora neudelili. Fišar na festival nezanevrel a ešte pred pádom komunizmu sa dočkal svojej rehabilitácie a po svoju Krištáľovú

⁴ ŽILINEKOVÁ, Eva. In. *Festivalové noviny 50. Poděbradských dní poezie*, 21. 4. 2012, s. 3.

⁵ RUSKO, Vladimír. In. *Festivalové noviny 50. Poděbradských dní poezie*, 21. 4. 2012, s. 2

ružu si za búrlivého potlesku prišiel v roku 1988. Zlé jazyky hovoria, že sa festival v istom období sprofanoval. Ale ktorý z dlhoročných festivalov či iných podujatí nečelil politickým tlakom? Koľkí organizátori v záujme zachovania tradície (lebo nie všetko sa rodilo v záujme ideológie) museli aspoň sčasti podriaďiť svoje snaženia tomu, čo im diktovala aktuálna politická scéna? A nedeje sa to aj teraz?

Ale poděbradský festival si obháji svoju pozíciu. Ak hovoríme o päťdesiatich rokoch jeho existencie, je potrebné vidieť za nimi predovšetkým veľa tvorivého snaženia oduševnených ľudí, ktorým umelecké slovo nebolo ľahostajné a ktorí si uvedomovali potrebu jeho kultivovania. Na čele s literárnym historikom, teatrológom, režisérom, scenáristom, dlhoročným umeleckým vedúcim poetickej kaviarne Viola a „obnoviteľom“ festivalu, zakladateľom združenia Slovo a hlas (je pokračovateľom Spoločnosti priateľov kultúry slova) Vladimírom Justlom, ktorý ako predseda združenia priaznivcov umeleckého slova od roku 2003 zaistil kontinuitu *Poděbradských dní poézie*. Združenie ako hlavného organizátora festivalu viedol až do roku 2010 (nečakane zomrel 18. 6. 2010). Štafetu po ňom prevzala jeho manželka a tiež recitátorka Marta Hrachovinová. Pečať svojej osobnosti mu vtisli aj už zosnulí Jíří Kutina, Milan Friedl či významný teoretik umeleckého prednesu Jíří Hraše (zomrel 26. 1. 2012). Festival roky pomáhajú organizovať slovenskí nadšenci, manželia Vladimír Rusko a Viera Rusková. Päťdesiat rokov festivalu je hodnota, ktorá sa nedá kúpiť ani odhlasovať. Túto myšlienku vyslovil súčasný starosta Poděbrad Ladislav Langr, zanieteny milovník divadla a interpretácie poézie. Ešte ako študent žurnalistiky roku 1980 presadil spoluprácu školy s festivalom a spoločne začali počas jeho trvania vydávať tlačeneho spravodajcu. Ako patriot festivalu mu výrazne „nadržiava“ a pomáha aj z novej pozície starostu mesta. V tomto prípade nemôže existovať ideálnejšie spojenie. „Stále spomínam na úchvatného Mikuláša Hubu, nezapomenuté mistrovství Karla Högra, dotyk ľudčenskosti Ladislava Chudíka, na jiskřivá nokturna Alfréda Strejčka, na energii překypující Burianovu *Vojnu* studentů pražské DAMU, na obdivuhodnou uměleckou pokoru Viery Strniskové, na rozverně Potužilovy *Postřiziny*, omračující noční koncert Jarka Nohavici... Neumanovy Poděbrady byly moje univerzity.“⁶ Snahou Ladislava Langera bolo, aby sa pri príležitosti 50. výročia trvania festivalu na nádvorí poděbradského zámku zišli všetci žijúci držitelia Krišťálových ruží. Zázrak sa podaril. 24 umelcov zareagovalo na list starostu, v ktorom ich pozval zúčastniť sa na Koncerte Majstrov *Kam pohlédneš, tam růže všudy* a na symbolickom sadení ruží v zámočkom rozáriu. Z odpovedí slovenských umelcov pripomeňme: „Pán starosta, možno neuveríte, ale hlásim sa hlasito! Umiera poézia a tým aj recitácia. Preto, ak dožijem, prídem, ľahám na osemdesiatosmičku! (Až sa mi zapotácala ruka.) Ak nebudem v nemocnici, prídem. Veď je to veľká pocta...“ (Ladislav Chudík) „Na Poděbrady som myslel často a to s ľútosťou, že som tam dlho nebol a že tie krásne dni, ktoré sme tam rok čo rok prežívali, že sa skončili. A hľa, váš list! Nezabudlo sa!... Krišťálovú ružu si cením a uvádzam ju všade medzi mojimi umeleckými oceneniami. Pozvanie prijímam a rád.“ (Juraj Sarvaš) „Mesto Poděbrady milujem! Znamenali v mojom umeleckom i súkromnom živote veľa...Vaše pozvanie na špeciálne záhradnícko-poetické vystúpenie do Poděbrad ma nesmierne potešilo. (Libuša Trutzová)

Takú koncentráciu umelcov slova, držiteľov Krišťálových ruží, Poděbrady ešte

⁶ LANGR, Ladislav. In. *Festivalové noviny 50. Poděbradských dní poézie*, 18. 4. 2012, s. 1.

nezažili. Aj keby z nich ani jeden na Koncerte Majstrov neprehovoril, zážitkom bol už len pohľad na interpretov nastúpených na nádvorí zámku.

„Poezie jde s námi od počátků, jako milování, jako hlad, jako mor, jako válka, někdy byli mé verše pošetilé až běda, ale za to se neomlouvám. Věřím, že hledat krásná slova je lepší, než zabíjet a vraždit.“⁷ Veršami držiteľa Nobelovej ceny za literatúru básnika Jaroslava Seiferta sa účastníkom Koncertu Majstrov prihovorela držiteľka Krištáľovej ruže z roku 1994 Gabriela Vránová. A nebola sama. Seifertovými slovami si vypomohli aj ďalší českí umelci počas starších ročníkov podujatia Otakar Brousek (1989), Miloš Kročil (2001) či Růžena Merunková (2006). Z českej strany zazneli vyznania Alfréda Strejčka (1987), Helyny Krůžikovej (1996), Jany Štěpánkovej (1997), Hany Kofránkovej (1999), Hany Maciuchovej (2001), Táne Fischerovej (2002), Taťjany Medveckej (2003), Miloša Hlavicu (2005), Petra Kostku (2006) či Dalimila Klapku (2007). Každý z majstrov si vybral či už verše svojho obľúbeného básnika, alebo sa krátkym príhovorom vyznal zo svojho vzťahu k poézii. Slovenskú stranu zastupovali osobnosti ako Eva Kristínová, Juraj Sarvaš, Jozef Šimonovič, Libuša Trutzová, Eva Rysová, Mária Dacejová –Schlosserová, Alfréd Swan či Vladimír Rusko. Spojenie minulosti s prítomnosťou umocnil zážitok účasti „krstných rodičov“ festivalu Ladislava Chudíka a Márie Kráľovičovej na jubilejnom ročníku, ktorí sa do Poděbrad vrátili po päťdesiatich rokoch. Možno niekde vo vzduchu ostala visieť otázka, prečo organizátori nepozvali aj „kmotru“ Hildu Michalíkovú. Ida Rapaičová svoju účasť na poslednú chvíľu ospravedlnila zo zdravotných dôvodov.

Po rokoch sú všetky spomienky obyčajne milosrdné. Ale účasť významných mien českej a slovenskej hereckej scény na 50. ročníku Poděbradských dní poézie je dôkazom, že návraty môžu byť aj príjemné - a ako to pri takýchto stretnutiach býva, aj dojemné. Keď sa nejaká akcia organizuje toľké roky, stojí na pevných základoch. Je zdravým košatým stromom, z ktorého síce opadali suché konáre, ale jeho kmeň je mocný a stále živý. Nevraviac, koľko ovocia sa z neho za tie roky urodilo! Päťdesiatročný strom len tak ľahko nevyvráti nejaká búrka. Ale treba myslieť na to, že aj naše veľhory dokázala behom pár hodín zabiť veterná smršť...Verme, že nad poéziou sa nepreženie. Bola tu predsa aj pred storočiami a stále sa hlási o slovo. Na otázku českého redaktora, čo si myslí o postavení poézie a jej interpretácii v súčasnosti, odpovedá bard slovenských profesionálnych interpretov poézie Ladislav Chudík: „Hovoril som si, či to vydrží len našimi jubileami, slávnosťami, akciami. Mnohé sa ponúka, ale stráca sa ten, komu je to určené. Najprv sa to len tak povie, akoby mimochodom, a odrazu zistíte, že niekto naozaj začne pochybovať aj o divadle, ďalší zase o poézii. Ja verím, že medzi tými ďalšími, ktorí prídu, budú aj múdri. Títo múdri, aj keď budú malinkí, docielia, že v celom tom procese vznikne niečo, čo si to potom normálne vyžiada. Poézia totiž patrí ľuďom, ktorí chcú v živote prejavíť agilitu...ľudia sa spamätajú, aj tí druhí, že nám niečo predsa len chýba.“⁸

⁷ SEIFERT, Jaroslav. Citované zo zvukového záznamu autorky v Poděbradoch 22. 4. 2012.

⁸ CHUDÍK, Ladislav. Príhovor k účastníkom jubilejného festivalu. Zo zvukového záznamu autorky v Poděbradoch 22.4.2012.

SPRISAHANEC Z KAMČATKY

Dráma Augusta von Kotzebue o Móricovi Beňovskom

EUDOVÍT PETRAŠKO

Prešovská univerzita

Prinajmenšom tri národy si naňho robia nárok, podľa očakávania rozmanité je i písanie jeho mena: Maurycy August Beniowski po poľsky, Benyovszky Móric po maďarsky, po francúzsky sa volal Maurice Auguste de Benyowsky/-ski, po anglicky Maurice Benyowsky/Benovsky, zatiaľ čo po nemecky Moritz Benjowsky/-ski/Benyowski, napokon Móric August Beňovský po slovensky či v latinizovanej podobe Mauritius Auguste de Benovensis. Práve tak ako jeho meno sa nedá jednoznačne určiť ani dátum jeho narodenia, azda 1741, možno až o päť rokov neskôr. Nepochybný je však dátum smrti: 1786.

On sám sa pravda nevelmi staral o národnú príslušnosť. Viac ráz sa údajne označil za Poliaka, svoje memoáre spísal po francúzsky, najprv však vyšli v preklade vo Veľkej Británii – kozmopolita, akých mohlo zrodiť práve kľúčiacie osvietenstvo či inak povedané: „a typical representative of the period of the Enlightenment, the development of transport and trade, exploration of unknown regions.“¹

Kto teda vlastne bol tento Móric August Beňovský? Prostá odpoveď by mohla znieť: „Slovenský dobrodruh, vojak a kráľ Madagaskaru, narodený r. 1741 vo Vrbovom v nitrianskej župe, zomrel koncom mája 1786 na Madagaskare“². Dobrodruh a svetobežník, slovenský, resp. uhorský šľachtic, rakúsky vojak a dôstojník, poľský veliteľ, francúzsky plukovník, moreplavec a kolonizátor, kráľ Madagaskaru, ale aj vizionár, šachista a pirát – pokusov interpretovať túto nepochybne nezvyčajnú osobnosť jesto nemálo, fažkosti ohľadom charakteristiky spôsobuje práve život neuveriteľne bohatý na udalosti a zvraty, ktorý sa náhle, tragicky ukončil v štyridsiatich a či štyridsiatich piatich rokoch života.

V matrike gymnázia vo Svätom Jure pri Bratislave je Beňovský zaznačený ako „slovenský šľachtic z Vrbového v nitrianskej župe“. Prvé ostrohy si vyslúžil v Sedemročnej vojne vo vojsku svojej vtedajšej vlasti, Rakúska. Po tom, ako osobne upadol do nemilosti u Márie Terézie, bol nútený hľadať útočisko v Poľsku. Promptne nadviazal kontakt s tunajšími odbojníkmi a zapálil sa za ich boj proti cárovi. Do ruského zajatia sa dostal hneď dvakrát, po druhom nevydarenom úteku ho poslali pre istotu až na Kamčatku do vyhnanstva. Tam zorganizoval sprisahanie, zmocnil sa so svojimi spolutrpiteľmi lode a vyrazil na more. Po severoatlantickej trase, dávno pred Jamesom Cookom, sa dostal k francúzskym brehom.

V Paríži sa mu podarilo nadchnúť kráľa za myšlienku kolonizovať ďaleký Madagaskar, popri ktorom sa cestou plavil, a získať príslušné poverenie. Na ostrove sa promptne dal vyhlásiť za tunajšieho kráľa, *ampansacabe*. Keďže sa mu však ne-

¹ <http://www.slovakopedia.com/m/moric-benovsky.htm>

² Katalog der Deutschen Nationalbibliothek, pozri <https://portal.dnb.de/>

dostalo potrebnej podpory, o dva roky sa vrátil do Paríža. Zahrnuli ho síce poctami a povýšili na generála, porozumenie jednako nenašiel, nedostal potrebné prostriedky. Ani v Anglicku, neskôr v Severnej Amerike sa mu, napriek podpore B. Franklina, s ktorým sa zoznámil v Paríži, nepodavilo inakšie. Mladý národ si nechcel pohnevať Francúzsko, kedysi svojho významného podporovateľa v boji o nezávislosť, pretekať sa s ním v úsilí o získanie zámorských kolónií.

Keďže ho rakúska cisárovná medzičasom omilostila, smel sa Beňovský vrátiť domov. V dnešnej Spišskej Sobotě, v tom čase Georgenbergu, ho po celý čas trpezlivo vyčkávala manželka Zuzana, mäsiarska dcéra. No hoci ho i doma zahrnuli poctami, u Márie Terézie natrafil, napriek účasti v bavorskej nástupníckej vojne proti Prusku, takisto na hluché uši. Panovníčka bola zas prostredníctvom svojej dcéry Márie Antoinetty v príbuzenstve s francúzskym dvorom. Naprázdno sa čerstvo vymenovaný gróf vrátil aj z opätovnej expedície do Nového sveta, v Anglicku sa mu ale naskytla príležitosť vydať svoje memoáre³.

Až tretia expedícia do Severnej Ameriky priniesla úspech, keď už nie v politických kruhoch, potom aspoň medzi kupcami, ktorí v jeho plánoch zavetřili výnosné obchody. R. 1785 sa teda Beňovský po takmer desaťročnej neprítomnosti znovu dostal na pobrežie Madagaskaru, tentoraz už v sprievode manželky, ktorá sa zo svojej hornouhorskej vlasti dala zavliecť až sem. Ibaže jeho svojvoľné počínanie, úsilie o nezávislosť spôsobili, že sa dostal do konfliktu s francúzskou korunou. O rok neskôr, azda ani nie štyridsaťročný, našiel smrť v zrážke s expedíciou, ktorú vyslalo francúzske námorné ministerstvo.

Po nemecky Beňovského memoáre vyšli r. 1790 u Vossa v Berlíne a r. 1816 vo Viedni, a to ešte pred francúzskym originálom⁴, po ňom nasledovali preklady do ďalších jazykov. Takto sa Beňovskému ako zatiaľ jedinému Slovákovu podarilo tak napísať svetový bestseller, ako dosiahnuť kráľovskú hodnosť. Jeho správa, hoci časovo zahŕňa iba niekoľko rokov, v hojnej miere ukájala hlad súčasníkov po nových poznatkoch rozniecovaných prevratnými objavmi viacerých cestovateľov a moreplavcov.

Popularite diela vonkoncom neublížilo, že autor, inak rozprávač nijako nie výnimočný, nie vždy dokázal oddeliť výmysel od pravdy. Neprijemné skutočnosti zamlčal alebo pre ne našiel málo prijateľné, neraz sporné vysvetlenia. V skutočnosti ho totiž za kráľa nezvolili, ale sa zaňho vyhlásil sám, zábranami netrpel ani ak išlo o to, prepadať lode, ktoré zabúdli do jeho teritoriálnych vôd (čím mu prislúcha čestné miesto i medzi slávnymi pirátmi) alebo pestovať výnosný obchod s otrokmi – toto sa však v tom čase tolerovalo vo všeobecnosti. Napriek tomu sa na ostrove, ktorý sa mu stal osudom, dodnes uchováva jeho pamiatka. Zatiaľ čo po dosiahnutí samostatnosti bez zvyšku odstránili mená bývalých kolonizátorov, najmä francúzskych, nesie jedna

³ O preklad štvorzväzkového rukopisu sa postaral John Hyacinth de Magellan, potomok či príbuzný iného slávneho cestovateľa. Rukopis naďalej uchováva príslušné oddelenie British Library, úplný titul:

The Memoirs and Travels of Mauritius August Count de Benyowsky, Magnate of the Kingdom of Hungary and Poland. One of the Chiefs of the Confederation of Poland. Consisting of his Military Operations in Poland, his Exile into Kamchatka, his Escape and Voyage from that Peninsula through the Northern Pacific Ocean, Touching at Japan and Formosa, to Canton in China, with an Account of the French Settlement, he was Appointed to Form upon the Island of Madagascar. Written by Himself. Translation from the Original Manuscript. London-Dublin, William Nicholson.

⁴ Zatiaľ posledné vydanie originálu vyšlo v 90. rokoch vo Švajčiarsku.

z hlavných ulíc v hlavnom meste Antananarivo naďalej Beňovského meno, uctievať i jeho hrob.

„...ein Mann von rastloser Thätigkeit und von so mannigfaltigen und außerordentlichen Schicksalen, daß man seine Geschichte auf den ersten Blick für einen Roman hält, wiewohl die Echtheit derselben ohne Zweifel zu sein scheint“, konštatuje lexikon⁵. Triezvejšie sa vidí hodnotenie poľského historika Leona Orłowského, podľa ktorého Beňovský disponoval rovnako prednosťami ako negatívnymi vlastnosťami. Tak či onak mu pripisuje nezlomnú vôľu, veľkú odvahu a fantáziu ako aj schopnosť vyvolávať rovnako bezhraničnú nenávisť ako oddanosť⁶.

Nemožno sa teda čudovať, že biografica, aj keď v memoároch zachytená iba sčasti (roky 1770-1776), poskytla čoskoro látku na umelecké spracovanie. Priekopníkom v tomto smere bol, vonkoncom nie prekvapujúco, August Friedrich von Kotzebue (1761-1819), v 19. storočí najhrávanejší dramatik na nemeckých javiskách, ale populárny v celom európskom kultúrnom priestore. Jednako v dejinách literatúry sa dnes o ňom nájde zmienka prinajlepšom v poznámke pod čiarou a ak prežíva v historickom povedomí, potom hlavne vďaka spektakulárnym okolnostiam svojej smrti a jej ďalekosiahlym dôsledkom.

Látku pre svoje rozsiahle dielo mohol Kotzebue čerpať z vlastnej nemenej dramatickej biografie. Rodák z Weimaru zastával vysoké úrady ako sekretár, resp. na súde v Sankt Peterburgu a Revale, dnešnom Tallinne, vo Viedni potom pôsobil pre zmenu ako dramatik a dramaturg. Po návrate do Ruska ho ako údajného jakobína poslali do vyhnanstva na Sibír, omilostili ho, ba odškodnili majetkom v Livónsku⁷. Po zavraždení cára r. 1801 sa vrátil do svojho rodiska, tu sa však čoskoro dostal do konfliktu s Goethem. Po Napoleonovom víťazstve pri Jene a Auerstedte sa Kotzebue znovu uchýlil do Ruska, odkiaľ vystupoval v publicistických príspevkoch ako rozhodný odporca nenávideného dobyvateľa. R. 1816 sa mohol konečne s vysokým platom vrátiť ako ruský generálny konzul do vlasti.

Aj tu sa okrem literárnej tvorby venoval publicistike. V periodikách, ktoré sám vydával, brojil proti demokracii a slobode tlače, jeho útoky boli namierené proti univerzite, buršiackym i telovýchovným spolkom, robil si posmech z výrazných predstaviteľov národného hnutia, napríklad z populárneho priekopníka masovej telovýchovy F. L. Jahna (1778-1852), čo z neho urobilo vďaka objektu nenávisť. Na vlasteneckej slávnosti na Wartburgu jeden z jeho spisov označili za „nenemecký“ a spálili ho, jeho autorovi pripisovali o. i. „odsúdeniahodnú nemoralnosť“⁸.

Vystrojený neomylným zmyslom neustále triafať vedľa napádal Kotzebue romantikov i Goetheho. Opozitný postoj proti etablovanému chápaniu umenia, ako ho reprezentovala weimarská klasika, bol uňho do značnej miery podmienený tým, že sa márne usiloval o priazeň vzdelaných vrstiev. Ich príslušníci sa síce v hojnom počte vyskytovali medzi divákmi jeho hier, napriek tomu sa mu dostávalo z ich stra-

⁵ *Brockhaus Conversations-Lexikon* Bd. 1. Amsterdam : 1809, s. 144-146; ďalšie nemecké pramene o Beňovskom napríklad v *Meyers Konversations-Lexikon*. zv. 2, 4. vyd., Leipzig : Bibliographisches Institut, 1885-1892, s. 694; v. Berg: *Graf Benjowski's Flucht aus Kamtschatka nach Frankreich*, in: *Neue Allgemeine Geographische und Statistische Ephemeriden*, XII. zväzok, 3. diel, 1823, s. 248-290; *Gemälde v. Ungern*, I, 1829, kap. III. Bewohner, § 34 Einige merkwürdige Menschen, str. 257 — 260.

⁶ ORŁOWSKI, Leon. *Maurycy August Beniowski*. Warszawa : WP 1961, s. 286.

⁷ Jednou hrou sa mu podarilo zalichotiť cárovej márnomyseľnosti.

⁸ http://www.tour-literatur.de/Autoren_texte/kotzebue.htm

ny zväčša iba zhovievavého podceňovania. Kotzebue sa síce tváril, akoby mu na ich ocenení nezáležalo, no v skutočnosti mu záležalo na tom, aby v ňom videli nielen komerčne úspešného dramatika.

Zjednotenie Nemecka sotva mohlo byť v záujme Ruska, ktorého záujmy tu Kotzebue zastupoval, zrejme nie neprávom ho upodozrievali z aktivít ako agenta. Nakoniec sa stal obeťou atentátu, keď ho sfanatizovaný študent Sand prebodol pred očami jeho malého syna ako „zradcu vlasti“⁹. Jeho násilná smrť poskytla následne vhodný podnet na schválenie zlopovestných Karlsbadských dekrétov, ktorými sa podnietilo i zdôvodnilo prenasledovanie ľudí slobodného ducha.

Máločo prežilo z rozmanitého, takmer neprehľadného Kotzebueho diela, ktoré okrem drám zahrnuje aj historické štúdie, spomienky na dramatické epizódy z jeho života a nespočetne veľa časopiseckých príspevkov. Istú životnosť vykazujú komédie *Samopašník*, *Dvaja Klingsbergovci* a *Nemeckí malomešťania*, sporadicky hrávané, miestami kritické žánrové obrázky z prostredia meštianstva, ktoré svoje sebavedomie čerpá nie z politickej aktivity, a nachádza ho najmä vo sfére kultúry a hospodárstva. Práve v nadmernej ochote vyjsť v ústrety očakávaniam publika, takisto meštianskeho, v únavnom opakovaní osvedčených postupov či už pri kresbe charakterov alebo rozvíjaní deja, môžeme vidieť dôvod, prečo Kotzebueho odkaz časom, každopádne nie hneď po jeho smrti, upadol do zabudnutia.

Na druhej strane nemožno prehliadnuť, že sám Goethe z jeho dohromady asi 220 hier inscenoval osemdesiatšesť, ktoré sa dočkali 667 repríz. K definitívnej roztržke došlo, keď Kotzebue odmietol v *Malomešťanoch* vyčiarknuť ironické útoky na raných romantikov, konkrétne na bratov Schlegelovcov. To, že hru práve preto vo Weimare nakoniec neuviedli, nevedel autor Goethemu nikdy odpustiť: ďalší dôvod zotrvať s ním odteraz v nepretržitom sváre, ktorý sa odrazil v opakovaných nenávisných pamfletoch. Napriek tomu „knieža básnikov“ posudzoval svojho kontrahenta zhovievavejšie, bol dokonca ochotný, „zobrať pod ochranu jeho umelecké výsledky, ktorým nemožno uprieť zásluhy a talent, pred povýšeneckými a spochybňujúcimi karhačmi a zatracovačmi“¹⁰.

Dramatik Kotzebue disponoval neomylným citom pre senzačnú látku, ktorá sľubuje napätie a zábavu so šťastným koncom. Bez zvyšku rešpektoval požiadavky populárneho divadla, plné hľadisko bolo preňho jediným kritériom kvality. „Pôsobenie mojich hier je vypočítané hlavne na javisko,¹¹“ pripustil. „Ludia sa chcú zabávať a dať sa poučiť, lenže bez veľkej námahy.“¹²

Nech aj z časového odstupu akokoľvek kriticky posudzujeme jeho odkaz, nemožno mu uprieť podiel na vytváraní meštianskeho publika, nielen v hľadisku, a vôbec v spoločnosti. A pripomeňme, že po jeho textoch na zhudobnenie siahli skladatelia ako Beethoven či mladý Schubert, ale i Salieri.

Z dnešného pohľadu by sa *Gróf Beňovský alebo Sprisahanie na Kamčatke* (*Graf Benjowsky oder Die Verschwörung auf Kamtschatka*) mohol v onom množstve ľahko stratiť, nie však v čase vzniku. Hru uviedli 17. decembra 1794 v dvornom divadle vo Weima-

⁹ Paradoxne iba pár metrov oddeľuje jeho hrob od hrobu jeho popraveného vraha.

¹⁰ http://www.tour-literatur.de/Autoren_textel/kotzebue.htm

¹¹ *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, des neun und dreißigsten Bandes Erstes Stück, Erstes bis Viertes Heft, verlegt bei Carl Ernst Bohn. Kiel : 1798, s. 44.

¹² KOTZEBUE, August von: *Vorbericht*. In: *Ders.: Schauspiele*. Bd. 1. Leipzig : 1797, S. X.

re, o výpravu sa postaral Christian August Vulpius, inak Goetheho švager, ktorého vlastné spracovanie tej istej témy prepadlo¹³. Tlačou hra vyšla o rok neskôr v Lipsku, následne ju od r. 1796 uviedli v Berlíne štyridsať ráz v našťudovaní A. W. Ifflanda.

Fabula sa aj tentoraz rozvíja rýchlo a prudko. Beňovský sa môže prejaviť ako hr-dina už pred svojím príchodom, cestou totiž v búrke zachráni loď, prejaviac tak svoje výnimočné kvality. Tie mu dopomôžu nielen získať priazeň Nilova, gubernátora na Kamčatke, ale vzápäť i lásku jeho dcéry. Ako jej snúbenec, aj keď už ženatý, stane sa vodcom revolty. No skôr ako k tomu dôjde, musí prekonať rozmanité prekážky: podvod, lesť, pascu aj vražedné útoky z pomsty, žiarlivosť a chamtivosť svojich dru-hov. V závere sa jednako podarí uskutočniť povstanie a Beňovský môže so svojimi vernými vyraziť na more.

Ťažisko spočíva na vzrušujúcom deji, zato charaktery, predovšetkým protago-nista, pôsobia jednorozmerne. „Veľký muž!“ zisťuje už na prvý pohľad gubernátor a jeho dcéra dodáva: „Ušľachtilý muž!“, pridajú sa i ostatní prítomní na scéne: „Ako trúfalo a slobodne sa rozhliada okolo seba!“¹⁴ Nedobrovoľný prišelec, takto ocenený, dopomôže najprv niekoľkými fahmi na šachovníci Nilovovi vyhrať zdanlivo bezvý-hľadnú partiu, nato postúpi na učiteľa francúzštiny u Afanázie.

Gubernátorova dcéra sa síce ďaleko od civilizácie, obklopená napospol drsnými mužmi, umára sa neurčitými túžbami, jednako zodpovedá skôr obrazu sentimentál-ne založenej slečinky západoeurópskeho strihu. Nazdáva sa, že veľkú lásku, ktorá pozná zatiaľ iba z románov, postretla v príťažlivom cudzincovi, od začiatku je teda vo vzťahu aktívnejšia. Menej jednoznačný je naopak Beňovského vzťah k nej. S obrazom svojej manželky (menom Emília) pred očami, ktorá ho vyčkáva na ďalekom Spiši, udatne bojuje s prívalom nevítaných citov.

Jeho priamym opakom je Stepanov, jeho protihráč a súper v láske: koná impulzív-ne, svoje činy reflektuje – ak vôbec – až dodatočne, necúvne ani pred zradou, len aby získal preňho nedostupné dievča. Afanáziina zasnenosť, ba minimálny zmysel pre realitu sa relativizuje v postave komornej Feodory. Tá, spokojná so svojím osudom, so životom v nepriateľskej divočine, predstavuje spolu so svojím milým, vojakom Kudrinom podľa osvedčeného receptu komický, zemitý protipól k vznešenému hlav-nému páru, ktorého úlohou je uvoľňovať podľa potreby napätie.

Málo vierohodnú premenu podstúpi kupec Kazarinov. Keďže sa u Beňovského zadlžil, najprv sa ho pokúsi otráviť, neskôr však naňho zapôsobí jeho veľkomysel-nosť, čím sa zmení na spojenca sprisahancov. Prudká zmena myslenia patrí do tradič-ného repertoáru prostriedkov ľudového divadla rovnako ako charakteristika postáv prostredníctvom štandardných floskúl, napríklad hajtmanovho: „Keď poviem..., po-tom tým rozumiem...“.

Až na konci si Kotzebue dovoľí tu a tam dramaticky účinnú licenciu. Stepanov sa uňho nepridá, ako sa tvrdí v memoároch, k sprisahancom na úteku, ale v stave najvyššieho zúfalstva sa prebodne. Ani gubernátor nezahynie, na rozdiel od pred-lohy, pri útoku na pevnosť, ale pokúsi sa, bezmocný starec, odhovoriť Beňovského od úteku či aspoň od toho, aby ho obral o dcéru. A Afanázia sa tiež nevyberie na

¹³ Beňovského vdova zažalovala divadlo, pretože sa v hre tematizoval jeho vzťah k inej žene.

¹⁴ Preklad všetkých citátov pochádza z jediného knižného vydania *Graf Benjowsky oder die Verschwörung auf Kamtschatka*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen von August von Kotzebue. Leipzig, bey Paul Gotthelf Kummer : 1795.

dobrodružnú plavbu loďou, aby neskôr na Formóze naposledy vydýchla údajne následkom exotickéj choroby. V hre upadne na vhodnom mieste do mdlôb, čím umožní Beňovskému, aby ju opustil, pravdaže, s krváčajúcim srdcom.

Dejstvá sa skladajú z dvoch, tretie z troch premien. Zmeny scény dovoľujú divákovi, na spôsob scenára, byť stále prítomný na kľúčových miestach deja. O tom, čo sa deje mimo dramatikovho zorného poľa, sa takmer ani nerozpráva. Monológ, ktorým sa dejstvo začína, nevyjadruje ani tak vnútorné rozpoloženie postavy, a skôr obsahuje informáciu adresovanú divákovi.

Autor-rutínér dokáže obratne vytvárať napätie, odďaľovať vyvrcholenie, v tomto prípade otvorenú vzburu, aby v poslednej chvíli predsa len dovolil postavám prekonať nové a nové prekážky, odvrátiť hrozbu prezradenia. Nesmú chýbať osvedčené, z dnešného pohľadu akokoľvek lacné prostriedky, ktorými sa navodzujú hrôza, povedzme, keď sa sprisahanci stretnú – kde inde ako o polnoci na cintoríne, i tajné znamenia hrajú dôležitú úlohu.

Popri množstve balastu sa postave vloží do úst i zapamätateľná múdrosť. „Kto vie hrať s pešiakmi, ten hrá s kráľmi,“ hovorí sa vo vzťahu k šachovej partii, pravdaže, nie bez inotajného významu. A gubernátor po tom, ako spoznal svoju ľahkovernosť, konštatuje: „Kto si chce srdce zberby zaviazat iba dobrými skutkami, ten napísal účet stonkou kvetu na hladinu jazera.“ Ešte aj Stepanov prispeje svojou troškou: „Iba zúfalstvo dodáva odvahu, zato v núdzi sily ochabujú.“

Nanajvýš pateticky sa pripomína moc lásky, menej sa už odráža v konaní postáv. „Pod dychom zaľúbenca sa roztápajú ľadové kryhy a roztekajú sa diamanty,“ špekuluje inak dosť obmedzený vojak Kudrin, zatiaľ čo Stepanov usudzuje na rovnakú tému: „Starec myslí na lásku, mládenec ju cíti.“ Afanázia sa síce nazdáva: „Veľký muž zhliada na svoje putá ako na vyznamenanie,“ samotný Beňovský sa však podľa nej svojich pút už aj tak zbavil, a to vďaka jej bezvýhradnej láske. Nepotrebuje teda domáhať sa viac slobody – výlučne takto sa totiž motivuje jeho konanie. „Že sa ma zmocnili, keď som s mečom v ruke bojoval proti Rusku, bol to zločin?“ pýta sa rétoricky. „Ak dnes zlomím tieto tvrdé putá, je to zločin? Mňa burcovala česť a láska k vlasti, prisahou som bol späť s osudom svojich bratov.“

Jednako vrhá na túto ušľachtilú a vznešenú postavu nepriaznivé svetlo jej odhodlanie krátko predtým, pritom v súlade s memoármi, gubernátora podľa okolností zastreliť a kostol, kam nahnali domorodcov, zapáliť, keby sa totiž nenašiel iný spôsob ako opustiť polostrov. Beňovský sám to dodatočne označil iba za hrozbu.

Sporadicky sa vyskytne i zmienka o jeho pôvode. Ak sa spočiatku hovorí: „Generál spomedzi poľských konfederátov“, neskôr sa spresňuje: „Uhorský magnát“ alebo ešte presnejšie: „Ušľachtilý Uhor pod poľskými zástavami zvyknutý na boj a víťazstvo“. V očiach jeho protivníka Stepanova to však vonkoncom nie je dôvod na zvláštne ocenenie: „Poliaci si museli doviest' Uhra a postaviť si ho do čela!“

Beňovského súčasníci nemohli a nemali ani prečo pochybovať o pravdivosti toho, čo tvrdil, až neskoršie bádanie spochybnilo napríklad i jeho údajný zväzok s Afanáziou. V skutočnosti mohol gubernátorovu dcéru sotva uvidieť, ak totiž vôbec jestvovala.

Kotzebuemu priniesla jeho „Tragi-Komödie“¹⁵ jednoznačný úspech. Pri príležitosti jej prvého uvedenia v USA 19. októbra 1814 v Baltimore sa prvý raz hrala národná

¹⁵ Takto je označená v podtitule anglického vydania.

hymna *Star Spangled Banner*. Neskôr poskytla predlohu hneď pre dve opery, dielo Françoisa Boieldieua uviedli v Paríži r. 1800, druhá je dielom rakúskeho skladateľa Alberta Franza Dopplera (1821-1883). *Beniowski* sa volá i epická poéma poľského romantika Juliusza Slowackého (1809-1849).

Známym sa stal Beňovský v nemeckom jazykovom priestore opätovne vďaka štvorzväzkovému románu Luise Mühlbachovej (vlastným menom Klara Mundtová, 1814-1873), ktorá produkovala literatúru ako na príslovečnom bežiacom páse. Tento jej opus vyšiel r. 1865, onedlho aj po holandsky, maďarsky, švédsky, česky. Honoráru za slovenské vydanie sa dokonca údajne vzdala, práve vzhľadom na pôvod svojho hrdinu.¹⁶

U slovenských čitateľov sa od r. 1933 pretrvávajúcej popularite tešia *Dobrodružstvá Mórica Beňovského* od Jozefa Nižnanského. Autor triviálnych historických románov si tu síce dovoľil nejednu poetickú licenciu v porovnaní s overenými faktami, jednako i jeho dielo poskytlo v polovici 70. rokov inšpiráciu k slovensko-maďarskej televíznej koprodukcii *Vivat Beňovský!*. Tá sa po prepracovaní, hlavne skrátení prvej verzie, ťažkopádnej a patetickej, opakovane objavuje prinajmenšom v programe slovenskej televízie.

Takmer súčasne vznikol štvordielny projekt druhého programu západonemeckej televízie ZDF *Nedobrovoľné cesty Mórica Augusta Beňovského*. Aj ten spracováva kľúčovú epizódu v jeho živote, vyhnanstvo a útek z Kamčatky, do značnej miery sa pritom pridrižiava jeho správy, vrátane dramaticky vďačného vzťahu s gubernátorovou dcérou¹⁷. Hrdina, hoci uhorského pôvodu (čo v nemčine tak ako v iných jazykoch znamená i Maďar), prezentuje sa ako presvedčený bojovník za slobodu Poľska. Rozprávania sa končí jeho zvolením za kráľa Madagaskaru domorodcami, takisto v rozpore so skutočnosťou.¹⁸

Podľa očakávania sa Kotzebueho hre prostredníctvom českého prekladu dostalo pozornosti i v Beňovského vlasti. V marci 1842 ju uviedli na Myjave, neďaleko jeho rodiska. V štádiu príprav, počas skúšok došlo ku konfliktom a napätiu, nechýbali ani intrigy, čo sa týka obsadenia hlavných úloh, jednako priniesla päťhodinová (!) inscenácia mladým študentom - štúrovcom prenikavý úspech, z časového odstupu sa aktivita Slovenského národného divadla nitranského pokladá za jednu z kľúčových udalostí v období národného obrodzenia. K ďalším reprízam tejto inscenácie však už, napriek záujmu zo strany publika, nedošlo, konflikty v súbore sa neurovnali. *Sprisahanie* znovu uviedli v Trnave 11. januára 1869 ako prvé slovenské predstavenie v Mestskom divadle.

Medzičasom sa na Kotzebueho dramatickej adaptácii Beňovského biografie usadila priveľmi hrubá vrstva patiny, zdá sa málo pravdepodobné, že by sa jej dnes ujala daktorá profesionálna scéna. Každopádne si ju v septembri 2009 pripomenuli v Slovenskom kultúrnom centre v Berlíne pódiovou diskusiou, po ktorej nasledovalo scénické čítanie z Beňovského diela ako aj hry o ňom. Záujemcom spomedzi domácej verejnosti sa takto pripomenul dramatik svojho času populárny, dnes už takmer

¹⁶ Pripomeňme ešte, že od r. 1961 sa vo viedenskom obvode Aspern nachádza Beniowskigasse.

¹⁷ Manželka sa tentoraz volá *Anna*.

¹⁸ Beňovského osudy nielen priebežne podnecovali k návratom a ďalším adaptáciám. Pri príležitosti dvesto päťdesiatich rokov od jeho narodenia vydala Slovenská národná banka pamät-nú striebornú medailu v hodnote dvesto korún.

nehrávaný. Jednako u slovenských ochotníkov sa tešil popularite pozoruhodne dlho, ešte aj po prvej svetovej vojne.

Tak či onak, *Gróf Beňovský alebo Sprisahanie na Kamčatke* poskytuje bádaniu nezanebateľné podnety. Práve táto hra stojí na začiatku nemecko-slovenských literárnych kontaktov, hoci aj v prenatalnom štádiu. Tie ostatne pokračovali takisto prostredníctvom dramatickej spisby – zrejme prvým prekladom zo slovenskej literatúry do nemčiny je rozsiahla ukážka z Chalupkovho *Kocúrka*¹⁹.

¹⁹ FRIEDERICH, Ferdinand. *Fatra, Matra, Tatra - Beschreibung einer im Jahre 1833 dahin unternommenen geistlichen Reise*. In. Commission der Unitäts-Buchhandlung bei C.H. Pemsel, 1863.

DÍTĚ V HLEDIŠTI I NA JEVIŠTI

Kdo z nás dospělých by se netoužil, alespoň na chvíli, vrátit do svého dětství? Zažít znovu bezstarostné dny, nemít žádné povinnosti, stres a zároveň mít někoho, kdo se o nás stará. A celé dny si „jenom“ hrát... Hrát si na něco nebo na někoho, hrát si s něčím nebo s někým, hrát si jen tak nebo pro někoho? V operní inscenaci *Kominárik* (*The Little Sweep*) skladatele Benjamina Brittena, která byla uvedena v SND v Bratislavě v listopadu roku 2010, hrají děti dětem. V operní literatuře najdeme mnoho děl s dětskými nebo mladistvými postavami, ale většinou nemají zásadní postavení a jsou to role epizodní, navíc ve většině případů psány pro dospělé zpěvačku. S operami námětově určenými přímo pro dětského diváka a v nichž účinkují děti v převaze nad dospělými, existuje méně. Opera *Kominárik* s podtitulem *Let's Make An Opera* má poměrně živou recepční tradici a spadá do repertoáru četných divadel.

Dílo britského skladatele 20. století podává obraz malých chlapců zneužívaných pro práci kominíků. Děj je zasazen do Anglie počátku 19. století. Představme si krásné venkovské sídlo, ve kterém tráví distingované děti prázdniny pod dohledem přísné a odměřené slečny Baggottové. Celé dny si hrají a při jedné ze svých her objeví malého Sama, který na Iken Hall čistí komíny. Chlapce je jim líto, a tak se rozhodnou přelstít slečnu Baggottovou a její dva pomocníky, aby se Sam mohl vrátit domů ke svojí rodině. Již samotný sujet chytí každého malého diváka. Zvláště, když na jevišti vidí oživlé loutky v životní velikosti nebo kouzelný dům, v němž se díky pohyblivým panelům ocitne jednou ve sklepě, podruhé zas v obývacím pokoji. Dojem navíc umocňuje fakt, že hru hrají jejich vrstevníci a samotní diváci se do ní mohou také zapojit. Společně si totiž zazpívají *Noční píseň*, kterou se naučí v prologu opery. Snad jen hudba se dětskému posluchači může zdát poněkud zvláštní a asi ho občas i znerózuje, vždyť děti si na poslech klasické hudby musí teprve zvyknout.

Skutečností však zůstává, že po desítky repríz jsou hlediště plná dětí, které se těší spolu se zachráněným Samem. Psycholog či pedagog by se k inscenaci vyjádřil asi tak, že plní funkci výchovnou i vzdělávací. Výchovnou v tom smyslu, že dítě se prostřednictvím jí dozvídá, co je dobré a co je špatné, vzbuzuje soucit a solidaritu. Vzdělává, protože v prologu opery ukazuje dětem, jak se správně chovat v divadle, vysvětluje, kdo je pan dirigent, co je árie a duet a nakonec naučí i písničku.

Naproti dětem v hledišti, které se přišly bavit, snaží se je pobavit děti na jevišti. Dětský interpret je pro režiséra i dirigenta tvrdým oříškem. Přeci jen nemá dítě schopnosti a zkušenosti dospělých profesionálů. Dětské představitelé bratislavské inscenace jsou většinou členové sboru Pressburg Singers, ti starší studují na konzervatoři. Nějaké zkušenosti s vystupováním před publikem mají, ale prezentovat se jako sólista před plným divadlem není legrace. A to musí v inscenaci nejenom zpívat, ale i hrát, tančit a mluvit (spisovnou slovenštinou!). Opera totiž obsahuje také mluvené

repliky. Režisérovi Jánovi Uličianskemu byly svěřeny děti šikovné, muzikální, ale v oblasti činohry nezkušené. Dirigenti Pavol Tužinský a Dušan Štefánek dostali do rukou dětské zpěváky s tenkými hlásky, zvyklými zpívat ve skupině. A dílo to po hudební stránce není zrovna jednoduché. V neposlední řadě, děti, nebo zde v některých případech pubescenti, jsou často nevyzpytatelné – nemají disciplínu a zodpovědnost profesionála. Nastudování celého díla je pak náročnější pro všechny aktéry. Nicméně podstatný je výsledek a ať už byla situace v zákulisí před premiérou jakákoliv, rčení „těžko na cvičišti, lehký na bojišti“ se naplnilo. Dětské představitelé jsou distingovaní, působí přirozeně, uvolněně a navzájem se vnímají. Kostýmy Ludmily Városové přispívají k tomu, aby vypadaly opravdu jako děti ze začátku 19. století a díky moderní technice je navíc i dobře slyšíme. Když se během produkce stane sem tam nějaká chybička, malý divák ji určitě nevěnuje pozornost a kritik snad může mít v tomto případě mírnější metr a vzít na vědomí, že jsou to zatím děti.

Miroslava TRÁVNIČKOVÁ
ÚDFV SAV

VIZIONÁR ŠTEPKA A JEHO TICHÝ PROTEST NA DIVADELNÝCH DOSKÁCH

(Fejtón inšpirovaný inscenáciou *Len tak prišli*)

Skôr či neskôr sa väčšina z nás s dedičským konaním oboznámi osobne. Najprv ako tí, ktorí budú so smútkom v duši, ale zároveň nahlodaní červíčkom zvedavosti očakávať, či sa nejaká kanapa, televízor a v lepšom prípade aj auto či dom, ujde aj im. V tom druhom, horšom prípade, budeme stáť na opačnej strane a uvažovať o delení vlastného majetku svojim deťom, vnukom, manželkám i tajným milenkám. Veru aj milenkám - dedičstvo sa predsa rieši až po smrti a vtedy nás už manželky za neveru s valčekom nedotľú. Ak tak, riskujeme len to, že nahnevaná manželka fialky na hrobe prestane polievať a obrastie nás plevel. Popravde, to nás už trápiť nemusí a môže nás tešiť to, že aspoň po smrti je v našej posteli riadna divočina.

Stanislav Štepka vo svojej hre *Len tak prišli* spracúva tému dedičstva, no to je len živnou pôdou pre demonštráciu inej problematiky - skorumpovanosti našej spoločnosti.

Deliť, deliť... Lenže čo? Komu nebolo dopriate, podelí pozostalým dlhy. Ten, na koho si sadla Šfastena, urobí trúchliacim väčšiu radosť. No a taký, na ktorom si Šfastena zadok od sedenia obtlačila, taký rozdáva majetky, luxusné autá, jachty a podniky. Csongor Kassai (v alternácii so Svefom Malachovským), predstaviteľ uhladeného mafiána a príležitostného z „roztopaševzíduceho“ primátora, má (respektíve donedávna mal) pod palcom celé mesto. Kmotru Smrť na(ne)šťastie podplatiť nemožno, a tak sa jej ani veľký šéf Roman Eliáš nevyhne a jeho sviečka života dohorí pri automobilovej nehode. Po sebe zanechá manželku, deti, ale aj svojich verných zamestnancov a milenkú. A ako býva zvykom, každý by rád dedil... Popravde až na výnimku - dcéru, ktorá sa v otcovom mamone nevyžíva a voči celej otcovej životnej filozofii prejavuje viditeľnú averziu. Ak sa vám tento v stručnosti opísaný príbeh zdá príliš vzdialený „naivnej“ poetike Radošinského naivného divadla, nemusíte sa obávať. Kar, usporiadaný na počesť zosnulého, totiž navštívia aj dve bizarné postavičky z inej planéty (Stanislav Štepka a Martin Škoda). Paradoxne, práve z týchto dvoch mimozemšťanov najviac cítim tú povestnú človečinu. Ich naivný pohľad na celý chod absurdnej mašinérie súčasného ľudského fungovania dodáva inscenácii patričnú dávku typického „láskavého humoru“. Úplatkárstvo, karierizmus, lobing, zastrašovanie a rôzne ďalšie nekalé praktiky ľudí bez chrbtovej kosti, stojacimi nielen nad obyčajnými smrteľníkmi, ale častokrát aj nad zákonom, sú vďaka témou pre nechápavé otázky a bonmoty týchto dvoch medziplanetárnych cestovateľov. A tí, sklznuc do roviny science fiction, pomocou mimozemských technológií ponúknu aj pohľad do minulosti, kde sa všetkým odhalia východiská intríg a tajomstvá, ktoré mali iným očiam a ušiam ostať utajené.

Azda ani sám Štepka pri písaní netušil ako aktuálne vyznie jeho hra v súvislosti s neskorším prevalením kauzy Gorila. Zatiaľ čo ostatní demonštrujú v uliciach, Ra-

došinci poukazujú na abnormalitu súčasnej spoločensko-politickej situácie prostredníctvom svojskej satiry a irónie na javisku. V tomto prípade, je to však smiech cez slzy a mráz vyvolávajúce zistenie, že najviac absentujúcim prvkom u našich chleboдарcov je obyčajná ľudskosť, schopnosť byť čistou dušou, byť Človekom.

V rámci rôznych výhod by som „tým hore“ dožičil ešte jeden benefit – bezplatný vstup na predstavenie *Len tak prišli*. Pozreli by sa tak do zrkadla na obraz svojej kasty. Tento odraz je však ešte stále veľmi pokrivený a – bohužiaľ - na vine nie je zrkadlo...

Jozef OVEČKA
ÚDFV SAV