

SLOVENSKÉ DIVADLO

REVUE DRAMATICKÝCH UMENÍ

SLOVENSKÉ DIVADLO

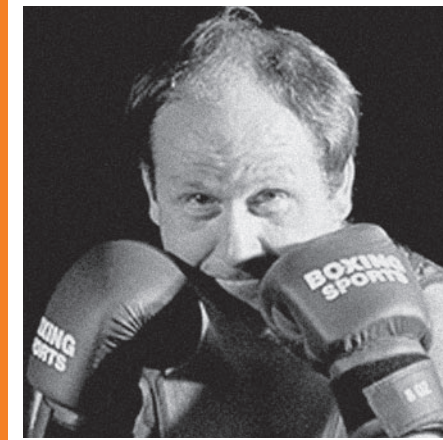
SLOVENSKÉ DIVADLO

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)



2012

4/2012

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

Elena KNOPOVÁ: Theatre from the Passage – (Artistic) Values and (Social) Profit	391
Michaela MOJŽIŠOVÁ: The Chamber Opera – Attempt for Alternative Opera Scene	408
Andrej MAŤAŠÍK: Another Drama from the 1980's	420
Martin PALÚCH: Image-Time in the Chris Marker's Photo-Novel The Pier (La Jetée, 1962)	435
Dária FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ: Robert Roth and his Theatrical Explorations	445

OUTLOOKS

Elena BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ: Rose Delmar (* 13. 09. 1900 Sučany, Co. Martin – † 20. 08. 1968 Munich, Germany)	453
Ladislav ČAVOJSKÝ: Teatro alla Scala – A Rock Of Traditionalism?	459
Josef VINAŘ: Otomar Krejča: Theatre of Contemporary Feeling of Life	473

NOTES

Jozef OVEČKA: Inštorisová as a Guide to the World of Theatrical Work Interpretation	484
Miroslava TRÁVNIČKOVÁ: Interpretative and Educational Legacy of Anna Hrušovská	485

Na obálke: Vľavo hore Mojmír Podlipný v inscenácii Divadla z Pasáže *Nebíčko* (2006). Réžia Zuza Ferenczová a Barbara Kastner. Snímka archív divadla. Vpravo Vladimír Jedlovský ako kúzelník a mág Čung Júlis v inscenácii Divadla pre deti a mládež v Trnave *Epizóda 39 – 44* (1979). Réžia Blahoslav Uhlár. Snímka archív Divadelného ústavu. Vľavo dole Ružena Haasová zo Sučian spievala v roku 1926 po prvý raz po slovensky Amneris vo Verdiho *Aide*. Snímka z časopisu Radiojournal, archív SND.

OBSAH

ŠTÚDIE

- Elena KNOPOVÁ: Divadlo z pasáže – (umelecké) hodnoty
a (spoločenský) zisk 391
- Michaela MOJŽIŠOVÁ: Komorná opera – pokus o alternatívnu
opernú scénu 408
- Andrej MAŤAŠÍK: Iná dráma rokov osemdesiatych 420
- Martin PALÚCH: Obraz-čas vo foto-románe Chrisa Markera
Rampa (La Jetée, 1962) 435
- Dária FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ: Robert Roth a jeho divadelné
hľadania 445

ROZHLADY

- Elena BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ: Rose Delmar (* 13. 09. 1900
Sučany, okr. Martin – † 20. 08. 1968 Mníchov, Nemecko) 453
- Ladislav ČAVOJSKÝ: Teatro alla Scala – Skala tradicionalizmu? 459
- Josef VINAŘ: Otomar Krejča: „Divadlo súčasného životného
pocitu“ 473

KRITIKA

- Jozef OVEČKA: Inštorisová ako sprievodca svetom interpretácie
divadelného diela 484
- Miroslava TRÁVNÍČKOVÁ: Interpretatívni a pedagogický odkaz
Anny Hrušovské 485

Hlavný redaktor Andrej Mafašik.

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

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, archívu Slovenského národného divadla, archívu Divadla z pasáže, archívu Divadla J. Palárika v Trnave a archívu redakcie.

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

Číslo zostavil: Andrej Mafašik

Preklady do anglického jazyka: Ivan Palúch.

Technická redaktorka: Jana Janíková

Vydavateľ a adresa redakcie:

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

IČO 00586986

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo redakčne uzatvorené 20. novembra 2012

a vyšlo 20. 12. 2012.

DIVADLO Z PASÁŽE – (UMELECKÉ) HODNOTY A (SPOLOČENSKÝ) ZISK

ELENA KNOPOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Autorka prostredníctvom konkrétneho príkladu slovenského Divadla z Pasáže približuje divadelnú tvorbu so zdravotne postihnutými hercami (s diagnózou prevažne Downov syndróm). Pozornosť pritom sústreďuje na historický vývin a smerovanie tohto divadla, ktoré sa od počiatkovej dobrovoľníckej práce s hercami – amatérmi v súčasnosti profiluje ako profesionálne divadlo komunitného typu so stálym umeleckým hereckým súborom. V oblasti umenia a kultúry sa takto otvárajú ďalšie otázky, na ktoré v štúdiu upriamuje pozornosť: Aké je postavenie divadla zdravotne postihnutých v dnešnej slovenskej spoločnosti, je takýto typ divadla súčasťou kultúrneho, kreatívneho priemyslu? Aké zdroje príjmov môže mať takéto divadlo? Aké (umelecké) hodnoty a (spoločenský) zisk takéto divadlo prináša? Je to umenie alebo terapia? Aké je postavenie komunitného divadla v profesionálnom divadelnom kontexte? Táto téma je zaujímavá aj preto, že Divadlo z pasáže vytvorilo vlastný systém umeleckého vzdelávania pre ľudí so zdravotným postihnutím, nakrútilo celovečerný hraný aj dokumentárny film a 4 televízne dokumenty, jeho tvorba je šírená cez internet, ale zatiaľ sa o ňom uvažovalo skôr v humanitnom zmysle, než v kontexte dopytu a požiadaviek dnešnej spoločnosti.

Divadlo z Pasáže môžeme považovať za typ alternatívneho divadla, pre ktoré je typické hľadanie umeleckej inovácie spojené s hľadaním zmyslu a funkcie divadla nielen v umení, ale aj v kultúre či živote. Vlastnú umeleckú tvorbu intenzívne prepája s vnútorným dianím v tomto divadle, s individualitami jednotlivých hercov a jeho pôsobenie v spoločenskom kontexte dnes nadobúda širšie, než len terapeutické významy či funkcie. Je to prvé profesionálne divadlo na Slovensku, ktoré začalo pracovať s ľuďmi s mentálnym postihnutím (diagnóza Downov syndróm). Ide o divadlo, ktoré sa v súčasnosti profiluje ako komunitné, má stabilnú umeleckú aj administratívnu zložku, takmer každoročne pripravuje nové inscenácie, ktoré zaraďuje na svoj repertoár a pravidelne hráva. Predstavenia môžeme vidieť na jeho domácej scéne v Mestskom divadle – Divadle z Pasáže, ale aj na početných zájazdoch doma i v zahraničí. V Banskej Bystrici nepretržite pôsobí už 17. divadelnú sezónu a pre divákov prináša divadelné predstavenia, ktoré obsahujú okrem autentickej umeleckej výpovede aj silný sociálny rozmer. Za dobu svojej existencie sa vyprofilovalo z amatérskeho súboru s nepravidelnou prevádzkou, ktorý viedli dobrovoľní nadšenci, na umeleckú organizáciu s profesionálnym zázemím. Svoje aktivity rozvíja viacerými smermi (divadlo, filmy, festivaly, práca s verejnosťou a pre verejnosť, rôzne workshopy a dielne, ktorých súčasťou sú arteterapeutické cvičenia v úzkom prepojení na teatralizačné postupy i rozvíjanie divadelných zručností) a posúva smerom k ostatným znevýhodneným skupinám rovnako ako k širokej verejnosti. Od svojho počiatku však prešlo komplikovaným vývojom.



Divadlo z Pasáže. *O Popolvárovi ako ho nepoznáte*. Premiéra 29. júna 1995. Scenár a réžia Viera Dubačová. Na fotografii zľava Beáta Poláková, Peter Hudec, Zuzana Šebesťová. Snímka archív divadla.

Vznik Divadla z pasáže bol predovšetkým výsledkom veľkej iniciatívy bábkoherečky Viery Dubačovej. Inšpiráciou jej boli krátkodobé skúsenosti, ktoré ako členka divadelného súboru Bábkového divadla na Rázcestí získala v dvoch projektoch, organizovaných týmto divadlom. Boli to projekty Divadlo bez bariér, ktorým reagovali na potreby škôl začať s integráciou handicapovaných detí a prehliadka divadiel handicapovaných tvorcov Manifest Tolerancie '95. Zmeny, ktoré po roku 1989 nastali v spoločnosti, divadelnom prostredí, ale aj v jej súkromí ju podnietili premýšľať o umeleckej práci, ktorá by mala zároveň humanitný rozmer a spoločenský prínos. Zmysel divadla chápala predovšetkým v prepojení týchto dvoch funkcií – umeleckej a spoločenskej – pričom bolo podstatné umeleckým vkladom získať aj mimoumelecký výstup, teda v tomto prípade docieľiť sociálny dosah divadelnej práce. Nešlo však len o posilnenie sociálneho rozmeru divadla, ten bol predovšetkým podriadený snahe o umeleckú výpoveď, o prácu s postihnutými ako s rovnocennými partnermi, aj s ich rovnoprávnym postavením a vnímaním zo strany umeleckej či širšej verejnosti.

V roku 1995 sa V. Dubačová stretla s manažérkou Janou Suraovou a prvým sponzorom Jurajom Hruškom, aby podporili víziu divadelného projektu s mentálne postihnutými ľuďmi.¹ Pôvodnou ambíciou bolo nezáväzne vytvoriť jednu inscenáciu so

¹ Záujem umelcov z prostredia bábkových divadiel o prácu s marginálnymi skupinami či divadelnú tvorbu venovanú chorým deťom je pre nich na Slovensku príznačný.

skupinou ľudí, ktorú by sme mohli označiť ako sociálne slabých v zmysle malej pozornosti a solidarity, ktorú takejto skupine venuje spoločnosť.² Začali spolupracovať so skupinou mentálne postihnutých ľudí s diagnózou Downov syndróm, umiestnených v Ústave sociálnej starostlivosti na Lazovnej ulici v Banskej Bystrici. Tak vznikla prvá inscenácia *O Popolvárovi ako ho nepoznáte*, ktorou mala byť táto spolupráca pôvodne zavŕšená. V nej prvýkrát účinkovalo vtedy ešte 8 amatérskych hercov. Išlo o jednoduchý, rozprávkovito ladený príbeh hľadania zla, odkazujúci na existenciu reálneho zla v ľuďoch v našom okolí. Dnes už môžeme tvrdiť, že metaforickosť a poetický jazyk, ktoré využili v prvej inscenácii sa stali časom takpovediac divadelnou poetikou súboru. Počas skúškového obdobia vzniklo obojstranné silné prepojenie medzi hercami a režisérkou a spoločne pokračovali v ďalších projektoch. Viera Dubačová sa o tomto období vyslovila nasledovne:

„(...)Vnútrošné dozretie bolo prvotným impulzom pri zakladaní divadla. Pôvodne som naozaj chcela urobiť iba jednu inscenáciu. Netušila som, že raz vznikne divadlo, ktoré musí prejsť krížovú cestu, aby dospelo do dnešnej podoby. Pri jeho budovaní som si uvedomila, čo znamená v praxi pojem budovanie občianskej spoločnosti. Je to zodpovednosť každého za seba, za druhých a tým aj za spoločnosť. Vytvorením divadla sme sa to pokúsili naplniť. (...) Snažíme sa našich hercov vzdelávať a začleniť ich do bežného života. Po tých rokoch vidím, že sa naučili otvorenejšie rozprávať svoje príbehy, aby im spoločnosť rozumela. Divadlo nehrajú iba pre svoje potešenie, ale otvárajú spoločnosť aj vo vzťahu k všetkým postihnutým. To je naše hlavné poslanie – vzdelávať vo vnútri i navonok.“³

V roku 1996 založili občianske združenie Divadlo z Pasáže, pod ktorým fungovalo rovnomenné divadlo. Jadrom hereckého súboru sa stalo spomínaných 8 hercov. V štatúte divadla sa už vtedy ako kreatívny program a hlavná činnosť uvádza tvorba divadelných predstavení. Viera Dubačová sa na dlhý čas stala umeleckou šéfkou divadla, budovala umelecký súbor, repertoár, administratívne aj obslužné zázemie pre hercov z Divadla z Pasáže a vďaka nej dnes hovoríme o kreatívnom pláne rozvoja tohto divadla.

Spočiatku boli herci umiestnení v ústavnej starostlivosti, odkiaľ ich pravidelne privádzali na skúšky. Skúšali v pivničných priestoroch bytového domu, čoskoro však potrebovali nové priestory a asistentov starajúcich sa o hercov.⁴ Viera Dubačová si uvedomovala, že je nevyhnutné vytvoriť podmienky vhodné na to, aby mentálne postihnutí herci mohli rásť a profesionalizovať sa. To znamená, že sa budú môcť slobodne vzdelávať, budú im poskytnuté služby dennej potreby a budú sa môcť integrovať do pracovnej činnosti v súbore. Svoju prvotnú víziu, ktorá sa postupným dozrievaním menila a vo svojej komplexnosti priniesla aj celý rad nových potrieb i komplikácií charakterizovala slovami:

² Prvotný nápad naskúšať inscenáciu so starými ľuďmi umiestnenými v domovoch sociálnych služieb sa ukázal kvôli ich zdravotnej a duševnej kondícii ako ťažko realizovateľný.

³ FAJČÍKOVÁ, Kveta – DUBAČOVÁ, Viera. *Nie sme žiadne večné deti*. [Rozhovor] In SME.sk Kultúra (vydanie z 27. 3. 2008). Dostupné na <<http://www.sme.sk/c/3795650/nie-sme-ziadne-vecne-deti.html>> [cit. 17. 05. 2011].

⁴ Počiatočné náklady sa im podarilo finančne pokryť z grantu Americkej nadácie Foundation for Civil Society.



Divadlo z Pasáže. *Odrážky (do života)*. Premiéra 12. júna 1998. Scenár a réžia Viera Dubáčová. Na fotografii Ľubica Tureková. Snímka archív divadla.

„(...) mala som iba predstavu, že raz naši herci nebudú v ústave. Že pôjdu do divadla, budú za to honorovaní, budú sa tam vzdelávať, budú skúšať, hrať a slobodne žiť. (...) Že budeme musieť v podstate zabezpečiť celý ich život, to som vtedy netušila.“⁵

Divadlo si prenajalo od mesta tri miestnosti v historickom centre, a tak mali aspoň triedu, malé improvizované štúdio a kúpeľňu. Nemali však vlastnú sálu, kde by mohli pravidelne hrať, ani fungujúci manažment venujúci sa propagácii a predaju predstavení. Prvé štyri roky sa viac-menej skúšalo, hralo sa málo a ak, tak väčšina verejných predstavení sa odohrala na zájazdoch. V tomto období sa činnosť divadla dá charakterizovať ako umelecká činnosť s výrazným terapeutickým dopadom. Samotné Divadlo z Pasáže sa zo začiatku hlásilo k prúdu arteterapie a dramaterapie. Formou hravej spolupráce na procese tvorby divadelného predstavenia – prostredníctvom osvojenia umeleckých postupov a divadelných prostriedkov – sa režisérke a asistentom darilo dosahovať ozdravenie a tvorivý rozvoj osobností mentálne postihnutých hercov. U hercov sa stimulovali rôzne podoby hereckého prejavu, rozvinuli rôzne sociálne zručnosti, boli im sprostredkované nové životné skúsenosti.

Takmer celú dekádu divadlo fungovalo na báze jednorazových grantov z verejných zdrojov Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, z ktorých však nebolo možné platiť prevádzkové náklady. Ďalší zdroj príjmov pochádzal zo zahraničných na-

⁵ SUDOR, Karol – DUBAČOVÁ, Viera. *Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam*. [Rozhovor] In SME.sk, 2. 1. 2007. Dostupné na < <http://www.sme.sk/c/3073582/viera-dubacova-uradnici-k-nam-pristupovali-ako-k-carodejniciam.html> > [cit. 16. 05. 2011].



Divadlo z Pasáže. *Návraty*. Premiéra 10. septembra 1999. Scenár a réžia Viera Dubačová. Skupinová fotografia. Snímka archív divadla.

dačných grantov, sponzorských príspevkov, príspevkov od rodinných príslušníkov hercov a zamestnancov divadla, pôžičiek. Neustále riešili predovšetkým existenčné problémy, no napriek týmto ťažkostiam umelecký súbor kreatívne rástol. Pôvodný plán pripraviť jednu inscenáciu ročne sa divadlu dokonca podarilo predstihnúť. Začali viac hrať na verejnosti, cestovať, zorganizovali medzinárodný festival Arteterapia / Umenie na margu, ktorý sa stretol s pozitívnym ohlasom.

Chodiť po hercov každé ráno do ústavu začalo byť časom kontraproduktívne. Takéto fungovanie vykazovalo množstvo problémov – logistických i psychologických. Herci si prostredníctvom systematickej práce začali totiž reálne uvedomovať svoju identitu, ale aj integritu v rámci spoločnosti, rodiny či kolektívu. Ich sebaurčenie sa prirodzene vzdalovalo pozíciám okraja spoločnosti, čo bolo v rozpore so situáciou, v akej sa dovtedy nachádzali v izolácii v ústave. Navyše ústavný systém vtedy nevelmi korešpondoval so snahami o progresívny rozvoj osobností ľudí postihnutých Downovým syndrómom. Bolo treba nabúrať viacero mýtov o tejto chorobe (napr. tzv. večné deti), o možnostiach, schopnostiach, ale aj mentálnej vyspelosti mentálne postihnutých ľudí, a to tak v profesionálnej medicínsko-vychovateľskej oblasti, ako aj vo verejnosti. Dubačová sústredila postupne okolo seba tím divadelníkov, odborníkov a mladých dobrovoľníkov, prevažne z radov študentov vysokých škôl umeleckého zamerania a so zameraním na sociálnu prácu, ktorí sa ďalej samostatne vzdelávali a rekvalifikovali v potrebných oblastiach. Mnohých dobrovoľníkov dokonca sama školila. Aj pod vplyvom zahraničných kontaktov a modelov fungovania podobných divadiel v Holandsku či Belgicku, začali hľadať možnosti, ako by sa mohla stať di-

TRI OTÁZKY PRE UMELECKÚ ŠÉFKU A PR MANAŽÉRKU DIVADLA Z PASÁŽE EVU OGURČÁKOVÚ

Rozhovor z dňa 9. 5. 2011

1. Ako vnímate postavenie Divadla z pasáže a divadla handicapovaných vôbec v kontexte slovenských profesionálnych divadiel? (z umeleckého hľadiska, aj čo sa týka inštitucionálneho zázemia)?

Divadlo komunitného zamerania tohto typu má špecifické postavenie aj čo sa týka jeho osobitej roly v rámci divadelnej kultúry na Slovensku a takisto samotnej inštitucionalizácie.

Divadlo a jeho činnosť bolo niekoľko rokov chápané len ako sekundárna forma práce s ľuďmi s mentálnym postihnutím ako v sociálnom tak aj v kultúrno-spoločenskom kontexte. Proces kreovania divadla ako plnohodnotnej kultúrno- vzdelávacej inštitúcie s kvalitnou umeleckou produkciou v povedomí slovenskej kultúrnej scény a takisto aj vo vedomí celej spoločnosti trval niekoľko rokov. V slovenskej umeleckej tvorbe je aj napriek vplyvu zahraničných presahov stále menej či viac prevláda konzervatívne ponímanie súčasného umenia vo všetkých žánroch a tým viac v umeleckej tvorbe ľudí s mentálnym postihnutím. Divadlo sa zúčastnilo niekoľkých zahraničných festivalov a turné (USA, Lotyšsko, Dánsko, Poľsko, Nemecko a pod.), kde úspešne predstavili svoju tvorbu. Na Slovensku však proces vnímania tohto komunitného divadla ako profesionálneho bol zdĺhavejší a neustále pretrváva. Avšak aj tu nastávajú isté zmeny a Divadlo z Pasáže pomaly nadobúda rovnocenné postavenie aj v rámci slovenskej profesionálnej divadelnej scény. Tvorba divadla sa neustále obohacuje o nové rozmery, kde neobchádza ani súčasný tanec a performatívne umenie.

2. Aké hodnoty podľa vás takéto divadlo prináša alebo môže prinášať? (Tak prostredníctvom vlastnej tvorby ako aj pôsobením komunitného divadla v spoločnosti zvykajúcej si na takýto kultúrny fenomén)

Divadlo ako umelecká a takisto aj vzdelávacia inštitúcia prináša nové morálne ale aj umelecké výzvy pre spoločnosť. Počas 16 rokov pôsobenia divadla malo množstvo priamo či nepriamo zainteresovaných ľudí možnosť vidieť výsledky práce s mentálne postihnutými hercami. Táto práca spočíva v rozvíjaní osobnostných kvalít, umeleckej kreativity cez divadelnú činnosť, ktorá vníma divadlo ako prostriedok osobnej výpovede hercov, v ktorej je pretavená ich emocionálna aj spoločenská rovina. Divadlo tohto zamerania ponúka spoločnosti nové obzory týkajúce sa ľudí s mentálnym postihnutím, vo vzájomnom pôsobení tu vidím možnosti skvalitnenia každodenného života a sebarealizácie.

Prostredníctvom vlastnej tvorby prináša nové podnety vo vnímaní umeleckého stvárnenia, ktoré je často obohatené o špecifiká individuality každého herca, a tak môžu diváci prežiť prirodzenú interakciu s hercami.

Takisto neustále otvára nové otázky v tejto problematike, pred ktorými spoločnosť zatvára oči, či už z hľadiska morálnych dilem, alebo z iných dôvodov nezájmu, ako je napr. otázka sexuality postihnutých ľudí, možnosti plnohodnotnej sebarealizácie mimo špecializovaných ústavov, ktoré nie sú vhodným prostredím pre kvalitu a plnohodnotný život. Takisto rezonuje aj otázka umeleckej hodnoty tvorby divadla a kvalita umeleckého stvárnenia, kde sa tiež stretávame s množstvom rozporuplných názorov. Toto komunitné divadlo nie je len deklarovanie akejkoľvek kreatívnej či umeleckej gramotnosti ľudí s mentálnym postihnutím, ale takisto utvára morálny aspekt spoločnosti, ktorej často vládne etický oportunistmus a množstvo ďalších problémov. Otázky, ktoré vedome či nevedome nastoluje pôsobenie Divadla z Pasáže nastolujú nové výzvy k sebareflexii celej spoločnosti.

3. Aký zisk podľa vás prináša a môže prinášať takéto divadlo a jeho tvorba? Akú pridanú spoločenskú hodnotu oproti tradične chápaným divadlám a ich tvorbe prinášate a v čom vidíte význam komunitného divadla pre spoločnosť, aby sa napr. snažila podporovať a udržiavať existenciu takéto divadla.)

Divadlo si za čas svojho pôsobenia vytvorilo pomerne veľkú komunitu svojich divákov v domácom ale aj zahraničnom prostredí. Ako divadlo s mentálne postihnutými hercami vytvára akúsi neobyčajnú atmosféru radosti z každodenného života, ale takisto aj množstva iných emócií, ktoré cítiť v každom predstavení v inom podaní, ale aj v bezprostrednom kontakte s hercami, ktorých pozná takmer celé mesto Banská Bystrica. Divadlo organizuje množstvo vzdelávacích aktivít pre stredné aj vysoké školy a tak si vytvorilo výraznú podporu mladej generácie, ktorá sa dobrovoľne podieľa na aktivitách divadla, či už na organizovaní festivalov, predstavení a pod. V meste si divadlo získalo množstvo stálych divákov, ktorí prichádzajú aj kvôli živej a veľmi priateľskej atmosfére.



Divadlo z Pasáže. *Svetlá rámp v Pasáži*. Premiéra 26. novembra 1999. Scenár a réžia Viera Dubáčová. Na fotografii zľava Martin Vanek, Míriam Kujanová. Snímka archív divadla.

vadelná tvorba životnou a pracovnou náplňou (teda normálnym zamestnaním) pre mentálne postihnutých.

V roku 2003 vybudovali a otvorili aj vďaka vyššej grantovej podpore Ministerstva práce, sociálnych vecí a rodiny v rekonštruovanom objekte nové priestory malého multifunkčného centra – Denný stacionár pri Divadle z Pasáže a Chránené bývanie, ktoré hercom umožnili opustiť Domov sociálnych služieb a rozšíriť činnosť divadla na celý deň. Čiže na divadlo priamo nadväzoval Denný stacionár i Chránené bývanie, čím sa zamestnanci divadla mohli prispôsobiť špeciálnym potrebám svojich hercov, rešpektovať ich psychofyzické danosti a priebežne podľa potreby tomu prispôbovať pracovné povinnosti, divadelné skúšky, tvorivé stretnutia atď. Divadlo sa stalo poskytovateľom sociálnych služieb, ale aj vzdelávania. Vytvorili prvý vlastný systém vzdelávania mentálne postihnutých hercov na Slovensku, ktorý sa stal vzorom aj pre zahraničných divadelníkov podobného zamerania. Denný stacionár bol zariadením, ktoré okrem stravovania poskytovalo hercom komplexné vzdelávanie a výchovu, zameranú na prípravu hercov na samostatný život, zamestnávanie a rozvoj životne dôležitých zručností. Vzdelávanie pozostávalo zo všeobecno-vzdelávacích lekcií (Zemepis, Dejepis, Biológia, Prírodopis, Čítanie, Písanie, Počítanie, Základy spoločenského správania, Komunikácia) a z lekcií zameraných na rozvíjanie umeleckých kvalít (Dramatický prejav, Hudobný prejav, Pohybový prejav, Výtvarný prejav, Hlasový prejav). Dôležitým rozdielom oproti klasickej školskej výučbe bol pedagogický partnerský prístup. Pozitívne výsledky prinieslo najmä prepojenie vzdelávania a tvorivých divadel-



Divadlo z Pasáže. *Amerika podľa Kafku*. Premiéra 17. septembra 2004. Dramatizácia Philip Boehm a Anna Grusková, réžia Philip Boehm. Na fotografii zľava Ján Kinčoš, Peter Hudec, Marek Majeský. Snímka archív divadla.

ných dielní. Inscenácie Divadla z Pasáže vznikali prostredníctvom autorskej a tímovej tvorby. Na základe hereckých improvizácií (spočiatku na zadané témy, neskôr prinášali nové témy už samotní herci) vznikal svojbytný umelecký tvar, ktorý v konečnom výsledku prinášal aj neodškriepiteľné estetické kvality. Formou vzájomného spájania interaktívnej komunikácie, hereckých etúd a následnej tvorby divadelného predstavenia, dospievali herci k rozvoju samostatného kreatívneho myslenia, utužovali sa ako kompaktná skupina so zmyslom pre zodpovednosť a tímovú prácu.

Asi tu niekde vzniká cesta Divadla z Pasáže, ktorú by sme mohli nazvať od arte-
terapiu ku komunite.

Hoci vo svete dnes už nie je jav komunitných divadiel ničím novým, Viera Dubáčová sa stala na Slovensku jeho priekopníčkou⁶. Komunitné divadlo nevníma len v kontexte umeleckej práce s mentálne postihnutými. Charakterizovala ho ako divadlo názorovo, sociálne, spoločensky a esteticky spriaznenej skupiny ľudí, ktorá rozvíja divadelné aktivity v záujme danej komunity, pre danú komunitu alebo s danou komunitou, angažuje sa v prospech riešenia problémov tejto konkrétnej komunity. Jednou zo snáh komunitných divadiel vždy bolo aj budovanie občianskeho po-

⁶ Známy je predovšetkým Augusto Boal z Brazílie, ktorý je považovaný za otca komunitného divadla. Pripravuje stáže, školenia, snaží sa vzdelávať ľudí k umeleckej práci v komunitách po celom svete. Alebo tiež Divadlo Sering v Antverpách, ktoré navyše rieši aj napäté vzťahy medzi dvoma národnosťami Maročanov (Arabi vs. Berberi).



Divadlo z Pasáže. *Tarzan*. Premiéra 27. októbra 2005. Réžia Monika Gerbocová, scenár Hana Galetková a Monika Gerbocová. Na fotografii zľava Mojmír Podlipný, Ivan Chmelko. Snímka archív divadla.

vedomia vo vzťahu k marginálnym skupinám (a naopak) a včlenenie týchto skupín do celkového kultúrneho spoločenského i ekonomického diania. V tomto zmysle sa snažila budovať celkový obraz a podobu Divadla z Pasáže aj Dubačová, pričom neraz so svojimi spolupracovníkmi narážala na skreslené pohľady a názory, čo to vlastne komunitné divadlo je: „*Ludia často majú nepresnú predstavu o tom, čo komunitné divadlo je. Zväčša to zužujú na umeleckú prácu s mentálne postihnutými, hoci ide o podstatne širší záber. Je to umelecká tvorba istej komunity, ktorá spoločne cíti, myslí, má určité väzby. Nemusí ísť pritom vždy iba o menšinovú komunitu, hoci s týmto názorom sa stretávame dosť často. V oblasti komunitného divadla existujú tri formy – ak divadlo robíme s danou komunitou, pre ňu, alebo v jej prospech. Všetky sú veľmi dôležité, lebo sa cez ne môžeme dozvedieť viac o komunite, jej zmyslani, spôsobe života.*“⁷

Cieľom Divadla z Pasáže bola od začiatku dvojsmerná integrácia: integrácia členov súboru v spoločnosti a v bežnom živote a integrácia spoločnosti vo vzťahu k mentálne postihnutým.⁸ Ide v podstate o zrušenie bariér, stereotypov a vzájomných izolácií.

⁷ FAJČÍKOVÁ, Kveta – DUBAČOVÁ, Viera. *Nie sme žiadne večné deti*. [Rozhovor] In SME.sk Kultúra (vydanie z 27. 3. 2008). Dostupné na <<http://www.sme.sk/c/3795650/nie-sme-ziadne-vecne-deti.html>> [cit. 17. 05. 2011].

⁸ Slovenská teatrologička Nadežda Lindovská si všimla aj to, že komunitné divadlá sú vo svojej podstate účelové, sledujú významné mimoestetické ciele, čo im však nebráni v prípade šťastnej konštelácie dosiahnuť pozoruhodné umelecké výsledky. Vníma ich dokonca ako novodobý postmoderný variant agitačných divadiel, ale vízia angažovaného divadla sa na rozdiel od Proletkultu (Platon Keržencov: *Tvorivé divadlo*, 1918) vrátila ku nám v novej podobe, očistenej od proletárskeho elitizmu. LINDOVSKÁ, Naděžda. Redefinícia divadla? In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2008, č. 3, s. 323 – 324.



Divadlo z Pasáže. *Nebíčko*. Premiéra 22. júna 2006. Scenár a réžia Zuza Ferenczová a Barbara Kastner. Na fotografii Mojmir Podlípny. Snímka archív divadla.

Jednak izolácie postihnutých pred verejnosťou a jednak izolácie verejnosti pred postihnutými či „inými“. V tomto duchu pokračovali aj pri organizovaní ďalších bienále ročníkov medzinárodného festivalu Arteterapia a jeho vzdelávacích medzi ročníkov, určených záujemcom o arteterapeutickú komunitnú prácu, keďže sa v rámci jednotlivých ročníkov festivalu ukázal záujem o intenzívnejšie poznanie rôznych arteterapeutických foriem či divadelnej antropológie.

Ako príklad môžu poslúžiť krátke charakteristiky jednotlivých dielní, ktoré sa uskutočnili práve v rámci Vzdelávacieho medziročníka festivalu Arteterapia (4x4 workshopy) v roku 2008. Išlo o dielňu *Zraniteľný hrdina*, zameranú na objavovanie fyzickej podstaty človeka, zraniteľnosti a krásy obyčajného človeka postaveného na javisko s dôrazom na fyzické herectvo MIM⁹. Lektorkou bola herečka, režisérka a tanečníčka Monika Haasová. Dielňa *Joy of sound* vedená anglickým výtvarníkom a hudobníkom Williamom Longdenom sprostredkovala hudbu ako médium pre osobnú a sociálnu transformáciu, pre hľadanie

prirodzenej muzikálnosti, ktorá existuje v každom človeku. V dielni *Divadelnej antropológie* sa pod vedením českej teoretičky, kritičky a dramaturgičky Jany Pilátovej zamerali na hľadanie súhry rôznych ľudí pomocou divadelných cvičení, improvizácií, tvorby autorských partitúr a ich transformácie do dialógov či skupinovej akcie, ktoré mali tvorivosťou hľadať možnosti divadelného výrazu, prekenuť sociálne, fyzické a mentálne bariéry. Východiskovou inšpiráciou bol spôsob práce J. Grotowského a E. Barbu. Cieľom poslednej dielne *Telo a pohyb*, ktorú viedla tanečníčka, terapeutička a tanečná pedagogička Dušana Štrbáková bolo pochopiť základy tanečnej terapie a rozšíriť schopnosti účastníkov vyjadrovať sa prostredníctvom pohybu.

Pracovníci divadla sa podieľali aj na založení neziskovej organizácie DOM, ktorá poskytuje služby podporovaného bývania pre ľudí so zdravotným postihnutím. Založili spoločne Agentúru podporovaného zamestnávania, ktorej cieľom je pomáhať hľadať prácu pre zdravotne postihnutých. Sami prijali ako hereckého lektora do zamestnania nepočujúceho absolventa Janáčkovej akadémie múzických umení. Ten neskôr založil vlastné divadlo nepočujúcich Tiché iskry.

⁹ Dramaturgia MIM sa zakladá na muzikálnych, dynamických, vizuálne stavaných princípoch oveľa viac než na literárnych alebo na lineárnych princípoch. MIM je mentalita, hľadanie nových pohybových, priestorových a vizuálnych výrazových foriem. Telo, v každom jeho výraze, je inštrumentom pre existenciálne hľadanie vzťahu k svetu a svetom okolo nás.

Divadlo z Pasáže. Kol. autorov: *Femme Fatale*. Premiéra 24. apríla 2008. Réžia Katarína Mrázková. Skupinová fotografia, vzadu Miriam Kujanová, Ľubica Berthová, Dana Snopková. Vpredu: Ľubica Tureková, Lídia Rybárová, Mojmír Podlipný. Snímka archív divadla.



Napriek pozoruhodným výsledkom v oblasti umeleckej tvorby, vzdelávania a diváckeho zázemia hrozil divadlu opäť finančný krach a zánik. Kritickú situáciu vyriešilo v roku 2005 Ministerstvo kultúry SR poskytnutím dotácie a pričlenením Divadla z Pasáže ako organizačnej jednotky pod svoju príspevkovú organizáciu, ktorá však bola dokumentačného charakteru. Divadlo z Pasáže sa dočasne (na 5 rokov) stalo súčasťou Centra pre komunitné divadlo Divadelného ústavu Bratislava. Toto riešenie ponúkalo šancu na jeho prežitie a dočasný rozvoj. Avšak pre obe inštitúcie bolo takéto riešenie zároveň obmedzujúce, dosť nekoncepčné a dlhodobo neudržateľné. Pracovali totiž iným spôsobom a mali rozdielne ciele. V rámci fungovania, zabezpečenia prevádzky i administratívy nebolo toto spojenie dokumentačno-informačnej inštitúcie a praktickej prevádzky divadla, ktoré si vyžadovalo aj špecifické doplnkové služby, najšťastnejším riešením. Princípy a činnosť oboch organizácií sa totiž diametrálne líšili. Bolo jasné, že takéto dočasné systémové riešenie je len ďalšou etapou vývoja divadla na ceste za jeho úplným osamostatnením a pravidelným financovaním. To sa podarilo v roku 2010, keď sa Divadlo z Pasáže stalo mestským divadlom komunitného typu, financovaným ako umelecká inštitúcia z regionálnych zdrojov. Tým sa vlastne ukončil proces etablovania a vzniku novej umeleckej organizácie, ktorá pri svojich umeleckých, vzdelávacích aj sociálnych projektoch spolupracuje s partnermi po celom svete.

Dnes Mestské divadlo – Divadlo z Pasáže môžeme považovať za profesionálne komunitné divadlo a organizáciu, ktorá ako jediná svojho druhu na Slovensku pracuje s ľuďmi s mentálnym postihnutím. Vo svojej činnosti prepája kultúrnu,



Divadlo z Pasáže. Kol. autorov: *Za záclonou zázrak letí*. Premiéra 15. decembra 2008. Réžia Viera Dubačová. Na fotografii zľava Peter Gregor, Juraj Haško, Vladimír Ďurka. Snímka archív divadla.

umeleckú a sociálnu oblasť. Zamestnáva 14 mentálne postihnutých hercov, ktorí za svoje vystúpenia dostávajú honorár a ďalších 15 zamestnancov, ktorí pracujú v troch vzájomne úzko prepojených organizáciách – v Divadle z Pasáže, Dennom Centre¹⁰ a Podporovanom bývaní¹¹ – zabezpečujú asistenčné, edukačné, umelecké a prevádzkové potreby.

Denné centrum pôsobí hlavne ako vzdelávacie stredisko. Zamestnanci navrhli a vytvorili program celoživotného a doplňujúceho vzdelávania ľudí a hercov s mentálnym postihnutím. V súčasnosti obsahuje program viacero vzdelávacích celkov: Komunikácia, Informatika, Čajovňa, Biblické príbehy, Sociálne zručnosti, Vedenie k občianstvu, Cudzíe jazyky, Relaxácia a v závislosti od momentálnej potreby aj iné. Z pohľadu súčasných trendov je dôležitým výsledkom napríklad to, že herci ovládajú prácu s rôznymi počítačovými programami, prácu s internetom, zvládajú základy anglického jazyka, čo im umožňuje stať sa súčasťou otvorenej, vedomostnej a mobilnej spoločnosti a v neposlednom rade to znižuje riziko ich diskriminácie a znevýhodnenia.

K oblasti profesionálizácie, osobného rozvoja u hercov a nabúravaní istých spo-

¹⁰ Denné centrum je zdokonalený variant Denného stacionára.

¹¹ Podporované bývanie je súčasný variant Chráneného bývania, korešpondujúci s platnou legislatívou terminológiou SR. Je to bytové zariadenie v ktorom každodenne fungujú štyria mentálne postihnutí ľudia spolu s dvoma asistentmi. Pripravujú sa tu na samostatný život (cestovanie po meste, nakupovanie, príprava jedál, základná samoobsluha, upratovanie, návšteva kultúrno-spoločenských podujatí, športových a relaxačných centier, stravovacích zariadení atď.) a zvládanie rôznych životných situácií.



Divadlo z Pasáže. Kol. autorov: *Chránené územie*. Premiéra 21. mája 2009. Réžia Viera Dubačová. Na fotografii zľava Miriam Kujanová, Ján Kinčeš, chrbtom Peter Vrfo. Snímka archív divadla.

ločenských klišé sa V. Dubačová vyjadrila, že premenu vidí najmä v tom, že herci sú v spôsobe komunikácie uvoľnenejší, zlepšila sa ich komunikácia v práci, na ulici, v rôznych podnikoch, obchodoch či kultúrnych inštitúciách. Herci začali cítiť kolektív. „*Ráno máme svoje rituály, stretneme sa v čajovni a rozprávame sa o tom, čo nás trápi, čo sa nám snívalo, čo máme na duši. Neskôr prichádzajú pedagógovia, tí prinášajú čosi nové v podobe nového zážitku na hodine a naši herci im tiež niečo odovzdajú. Veľmi dôležitá je u nás otvorenosť. Náš systém vzdelávania mentálne postihnutých nie je založený na tom, že sa hrám na pedagóga, ale na partnera. Naši pedagógovia nám vravia, že sú vd'ační, že u nás môžu pracovať...*“¹²

Zdokonalil sa aj systém umeleckého vzdelávania hercov. Skúšanie novej inscenácie je tematicky integrované do vzdelávacieho procesu. V minulom roku spustili nový pilotný program. Rozhodli sa pristupovať k umeleckému vzdelávaniu hercov chronologicky cez jednotlivé divadelné obdobia. Všetci lektori pracujú s hercami na prvej téme antické divadlo. Koncepcia je vytvorená tak, aby sa jednotlivé predmety vzájomne dopĺňali, teória je prepojená s praxou. Herci majú hodiny antického výtvarného umenia, literatúry, ale aj hodiny histórie a teórie antického divadla a drámy. Učia sa spoznávať, akú mali umelecké artefakty podobu, robia ich rozbery, no zároveň sa učia tieto poznatky prenášať do praxe: učia sa prednášať a deklamovať verše, robia etudy zamerané na zvládnutie hereckej techniky, hrajú výňatky z antických drám, dodržiavajú atribúty žánrov. Výsledkom po absolvovaní cyklu by mal

¹² SUDOR, Karol – DUBAČOVÁ, Viera. *Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam*. [Rozhovor] In SME.sk, 2. 1. 2007. Dostupné na < <http://www.sme.sk/c/3073582/viera-dubacova-uradnici-k-nam-pristupovali-ako-k-carodejniciam.html> > [cit. 16. 05. 2011].



Z denníka jedného vagóna. Celovečerný hraný film. Premiéra 27. novembra 2002. Réžia Ján Štrbák. Na fotografii zľava Dušana Štrbáková, Miriam Kujanová. Snímka archív divadla.

byť vznik autorskej inscenácie na tému inšpirovanú poznatkami o antickom divadle a dráme, s použitím prvkov jednotlivých umení tejto epochy.

Takýmto spôsobom sa zároveň obohatí repertoár divadla. Herci dodnes naskúšali pod vedením vysokoškolsky vzdelaných režisérov 21 divadelných inscenácií: *O Popolvárovi ako ho nepoznáte*, *Skúšobňa*, *Ženích pre slečnu Myšku*, *Odrážky (do života)*, *Návraty*, *Svetlá rámp v Pasáži*, *Rozhovory*, *Mesto*, *Z denníka jedného vagóna*, *Diagnóza: Túžba*, *Tarzan*, *Amerika podľa Kafku*, *Nebíčko*, *Robinson*, *Femme Fatale*, *Za záclonou zázrak letí*, *Chránené územie*, *3 x (A)*, *Mechúrik Koščúrik na vandrovke*, *Cuzinec*, *Hamlet a syn*.

Spočiatku tvorba jednej inscenácie trvala tri až štyri mesiace. Postupom času sa herci a tvorivý tím dostali na bežnú štandardnú hranicu dvoch mesiacov. Funguje aj predpríprava, počas ktorej autorsky pracujú na výbere myšlienok, tém, tvorbe spoločného scenára. Inšpiráciou sú najmä podnety z prežívania každodennej reality mentálne postihnutými, ako oni vidia a vnímajú okolitý svet a ľudí, ako v ňom vidia či nachádzajú samých seba, ale aj aké sny a túžby (ktoré sú možno pre mnohých z nás prekvapivé) majú, čo ich trápi.

„Robil sa napríklad pánsky kabaret, akýsi svet pánskymi očami. Režisérka začala komunikovať s našimi chlapcami, ako sa oni sami pozerajú na svet. Chodila s nimi do kaviarní, pubov, na ulici sledovali baby, obchody, výklady. Veľmi veľa z nich načerpala, potom si sadli, vytvorili

si scénu a začalo sa pracovať na javiskovom kontinuálnom postupe.“¹³

Výsledkom je teda sprostredkovanie vnútorného, doteraz v divadelnom umení na Slovensku málo poznaného sveta mentálne postihnutých ľudí, ktorí žijú medzi nami ako spoločenská súčasť. Dôležité je, že sprístupnenie a spoznanie ich vonkajšieho i vnútorného života môže poskytnúť nabúranie viacerých tabu či umelo vybudovaných mýtov o ľuďoch s Downovým syndrómom, ich schopnostiach a nastaveniach.

Okrem toho boli o Divadle z Pasáže nakrútené štyri televízne dokumenty, ktoré odvysielali verejnoprávne aj komerčné televízie doma i v zahraničí. Herci s režisérom Jánom Štrbákom nakrútili celovečerný hraný film *Z denníka jedného vagona* (2002)¹⁴. Ostatným celovečerným filmom je dokumentárny film z turné po USA *Chránené územie*, ktorý premietali v sieti filmových klubov a plánujú ho vydať aj na DVD nosičoch.

Divadlo zorganizovalo tri ročníky medzinárodného bienálneho divadelného festivalu komunitného umenia a samo sa zúčastnilo medzinárodných festivalov, divadelných prehliadok a workshopov v Dánsku, Fínsku, Litve, Lotyšsku, Nemecku, Portugalsku, Francúzku, USA. Na mieste je teda otázka, ako je vnímané na Slovensku Divadlo z Pasáže a jeho viacúrovňová činnosť s mentálne postihnutými ľuďmi v kontexte úvah o kreatívnom, kultúrnom priemysle, v kontexte úvah o profesionálnom divadelnom umení a čo vlastne prináša našej spoločnosti?

Ak prijmeme zjednodušené tvrdenie, že kreatívny priemysel zahŕňa kultúrny (od výtvarného umenia, cez dramatické umenie až po mobilné telefóny) a ide v podstate o priemysel postavený na zhodnocovaní duševného vlastníctva, treba si uvedomiť aj to, že ako taký môže byť základom vývoja vedomostnej spoločnosti. Takáto spoločnosť by si mala automaticky uvedomiť potenciál, ktorý je ukrytý v prepájaní estetických a mimoestetických funkcií umenia vrátane divadla. Ak to aplikujeme na konkrétny príklad Divadla z Pasáže zistíme, že výsledkom ich práce je rozvoj vzdelania a kreatívnych zručností mentálne postihnutých, ktoré vplývajú na ich zamestnanosť či seba uplatnenie. Okrem toho sú ukázkovým príkladom riešenia spoločenského problému sociálnej exklúzie¹⁵ hendikepovaných ľudí, ktorá v minulosti vážne ohro-



Chránené územie. Dokumentárny film z turné po USA. Premiéra 10. novembra 2010. Réžia Adam Hanuljak. Na fotografii Ľubica Tureková. Snímka archív divadla.

¹³ Tamtiež.

¹⁴ Film sa nakrúcal na Čiernom Balogu ako sled improvizácií pätnástich ľudí s mentálnym postihnutím. Základný princíp práce: pomenovanie témy, navodenie situácie, spustenie kamery a improvizácia. Herci nehrali vymyslené postavy, ale sami seba vo vopred určených a dohodnutých situáciách (napr. kde je lokomotíva?, na mobile nie je signál, videl som ufo, niektoré malé veci sú veľké a naopak atď.).

¹⁵ Ide o proces, ktorého prostredníctvom sú určití jednotlivci vytlačení na okraj spoločnosti a je im zabránené plne na nej participovať v dôsledku svojej chudoby, nedostatku základných spôsobilostí a príležitostí celoživotného vzdelávania alebo v dôsledku diskriminácie. Toto ich vzdaluje a izoluje od zamestnania, príjmu a príležitostí vzdelávania, ako aj od sociálnych a komunitných sietí a aktivít.

zovala prirodzenú kultúrnu rozmanitosť a solidaritu spoločnosti. Pridanou hodnotou umeleckej práce postihnutých (teda okrem estetickkej kvality ich výstupov) je zas to, čo spoluvytvára identitu našej spoločnosti.

Napriek všetkým týmto argumentom za, je slovenská verejnosť i odborná divadelná obec zatiaľ v uvažovaní o Divadle z Pasáže a jeho tvorbe ako o profesionáloch opatrná a dovoľm si povedať, že aj dosť konzervatívna. Na tento fakt upozornila V. Dubačová v niekoľkých rozhovoroch:

„Od prvej inscenácie sme zaznamenali výrazný posun. V Banskej Bystrici máme publikum, môžeme robiť šnúry po Slovensku. Niekedy však musíme chodiť na kultúrne centrá a presviedčať, aby nás zobrali. Že uvidia normálne, profesionálne divadlo a nebudú to žiadne malé javiskové formy, kde dotiahneme za ruku pár postihnutých a ukážeme sociálne cítenie. Chceme ľudí presvedčiť, že prichádza divadlo, ktoré garantuje umelecký zážitok.“¹⁶ (...) „Bolo to ťažké, pretože na prvých predstaveniach sme si divákov pracne naháňali. Potom sme začali programovo hrať pre stredné a vysoké školy, pre mladých. Dnes už máme aj skalnú klientelu, teda ľudí, ktorí na nás chodia pravidelne. Bola to však dlhodobá práca „step by step“, bolo treba si diváka vychovať. To je strašne dôležité.“¹⁷

Umelecké kvality sú často spochybňované práve pozitívnymi terapeutickými účinkami divadelnej tvorby na mentálne postihnutých alebo mimoumeleckými aktivitami danej komunity pre danú komunitu či v jej prospech. Dokonca ani autenticnosť, „iná“ senzibilita, hodnota osobnej výpovede, súcit ako reálny pocit, ktoré môžu byť pridanou hodnotou takejto tvorby, akoby pri kritickom vyhodnocovaní neboli dostatočnými kvalitami na to, aby sme sa tvorbou takýchto divadiel zaoberali vážne a na úrovni minimálne zaujímavého estetického či poetického divadelného útvaru. Akoby mnohí diváci aj teatrológovia stále viedli pevnú hranicu medzi estetickou a mimoestetickou oblasťou divadelného umenia, hoci je už dávno známe, že jednotlivé funkcie divadla sú a vždy boli vo veľmi dynamickom vzťahu a prispôbovali sa momentálne vyznávaným spoločenským hodnotám. Terapeutický aspekt môže byť napr. len jeden z prostriedkov, ako dosiahnuť vyššiu umeleckú kvalitu. Vzdelávanie zas prirodzeným, ba priam žiadaným doplnkom kreatívnych ambícií. Okrem toho súčasné profesionálne divadlo dnes oveľa viac než kedykoľvek predtým zasahuje tak do iných oblastí umenia ako aj spoločnosti. Prečo teda toto právo spochybňovať pri komunitných divadlách alebo divadelnej tvorbe zdravotne postihnutých? Treba sa zrejme zamyslieť nad redefiníciou divadla, ktorá by akceptovala jeho rôzne pluralitné podoby a ku všetkým invariantom by pristupovala s rovnakou vážnosťou i otvorenosťou.

¹⁶ FAJČÍKOVÁ, Kveta – DUBAČOVÁ, Viera. *Nie sme žiadne večné deti*. [Rozhovor] In SME.sk Kultúra (vydanie z 27. 3. 2008). Dostupné na <<http://www.sme.sk/c/3795650/nie-sme-ziadne-vecne-deti.html>> [cit. 17. 05. 2011].

¹⁷ SUDOR, Karol – DUBAČOVÁ, Viera. *Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejnícom*. [Rozhovor] In SME.sk, 2. 1. 2007. Dostupné na <<http://www.sme.sk/c/3073582/viera-dubacova-uradnici-k-nam-pristupovali-ako-k-carodejnicim.html>> [cit. 16. 05. 2011].

**THEATRE FROM THE PASSAGE – (ARTISTIC) VALUES
AND (SOCIAL) PROFIT****ELENA KNOPOVÁ**

Today, Municipal Theatre – Theatre from the Passage can be regarded as a professional theatre organization, which is the first and the only of its kind in Slovakia, working with people with mental disabilities (diagnosed with Down syndrome). It is now profiled as a community theatre, with stable artistic and administrative divisions, prepares new productions almost every year that are included into the repertoire and staged regularly. Their performances are seen on the domestic scene in the City Theatre – Theatre from the Passage, but also on numerous tours abroad. In Banská Bystrica, it operates its 17th theater season and features performances with not just authentic artistic statement but a strong social dimension. During its existence, the theatre has expanded from an amateur ensemble with irregular operations led by volunteer enthusiasts to the art organization with a professional background. In its activities, the theatre interconnects cultural, artistic and social fields. It employs 14 mentally handicapped full-time actors and 15 additional staff working in three closely related organizations – the Theatre from the Passage, Day Unit¹⁸ and Sheltered Housing – securing assistance, educational, artistic and operational needs.

The interconnection of search for of artistic innovation with seeking the meaning and function of theater not only in art but also in culture and life are the typical aspects of the Theatre from the Passage. They intensely link their own artistic production to internal life of the theatre as well as to the personalities of individual actors and the influence of the theatre in the social context of today shows broader than just therapeutic meanings or functions. The theatre develops its activities in multiple directions (theatre, film, festivals, work with and for the public, various workshops and workshops involving art therapy in close relation to theatrical procedures, general education or developing theatre skills) and moves towards other disadvantaged groups as well as the general public.

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

¹⁸ Day Unit is advanced version of Daily Stationary .

KOMORNÁ OPERA – POKUS O ALTERNATÍVNU OPERNÚ SCÉNU

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Summary: Predkladaný text približuje umelecké, ideové a existenčné peripetie Komornej opery, konštituovanej v máji 1986 a zrušenej v júni 1999. Rekapituluje kapitolu histórie slovenského operného divadla, ktorá je popri viacerých pozitívnych momentoch poznačená nevyjasnenými kompetenciami a nenaplnenými, často vzájomne protirečivými umeleckými ambíciami osobností, ktoré ju počas dvadsiatich troch rokov dramaturgicky a inscenačne profilovali.

Pojem komorná opera sa všeobecne používa v dvoch rovinách: pre pomenovanie malého operného ansamblu, pozostávajúceho z komorného orchestra, malého zboru a sólistov hlavných hlasových odborov; a ako žánrové označenie hudobno-javiskového diela pre malý operný ansámbl.¹ Približne od dvadsiatych rokov minulého storočia sa komorný operný žáner rozvíjal nie cestou miniaturizácie klasickej veľkej opery, ale ako svojbytný, novátorsky chápaný typ hudobného divadla (tvorba Igora Stravinského, Paula Hindemitha, Dimitrija Šostakoviča, Bejamina Brittena, Carla Orffa). Pojem komorná opera v zmysle žánrového označenia po prvýkrát explicitne použil Benjamin Britten v súvislosti so svojím dielom *The Rape of Lucretia* z roku 1940. Súčasnú zoskupenia nesúce názov komorná opera sa zväčša profilujú ako alternatíva k mainstreamovo orientovaným kamenným divadlám a zameriavajú sa na exkluzívne komorné tituly, prípadne prichádzajú s vlastnými autorskými projektmi. V ostatných dvoch desaťročiach vznikli najmä v nemeckej jazykovej oblasti inštitúcie, ktoré sa nazývajú Kammeroper, no ich repertoár nie je adresovaný operným fajnšmekrom, ale divákom prichádzajúcim za zábavnými produkciami, muzikálmí, šou.

Organizačné peripetie Komornej opery

Komorná opera vznikla v máji 1986, prvým umeleckým šéfom súboru bol Jozef Revallo, šéfdirigentom sa v roku 1988 stal Marián Vach. Konštituovala sa so zámerom vytvoriť priestor pre alternatívne operné divadlo, a to tak v zmysle dramaturgickom, ako aj realizačnom. Dramaturgia sa mienila zamerať na uvádzanie diel okrajových štýlových období, ktoré existujúce operné domy v Bratislave, Banskej Bystrici a Košiciach reflektovali len sporadicky (predromantická opera, tvorba 20. storočia). V čase vzniku deklarovala Komorná opera ako významnú črtu dramaturgie tiež spoluprácu so slovenskými skladateľmi a motivovanie vzniku nových pôvodných diel (tentoto úmysel sa počas existencie divadla nenaplnil). V rovine realizačnej mala ambíciu prichádzať s nekonvenčnými, v slovenskom kontexte „novátorskými“ inscenačný-

¹ Seeger, Horst. *Musiklexikon*. Leipzig : Erster Band, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966, s. 454.



Komorná opera Slovenskej filharmónie. Gaetano Donizetti: *Maniere teatrali*. Premiéra 10. 4. 1987. V strede František Zvarík. Snímka archív Divadelného ústavu.

mi poetikami a poskytnúť možnosť realizácie mladým tvorcom, prípadne režisérom z mimooperného prostredia.

Komorná opera vstupovala do života z vôle a s požehnaním najvyšších stranických a štátnych orgánov (ministrom kultúry bol v tom čase Miroslav Válek), čo jej však v praktickej rovine vôbec neulahčilo štartovaciu pozíciu. Keďže súbor začlenili pod Slovenskú filharmóniu (jej riaditeľom bol podporovateľ myšlienky Komornej opery Ladislav Mokry) a nie pod Slovenské národné divadlo, kam by svojou divadelnou podstatou prirodzene patrila, prevádzku výrazne sťažovala absencia vlastných hracích i skúšobných priestorov a javiskovej techniky. Komorná opera striedavo účinkovala v malej sále Domu ROH, v Štúdiu S, v Divadelnom štúdiu VŠMU, v Moyzešovej sieni Slovenskej filharmónie, v Dome kultúry v Dúbravke. Toto „kočovanie“ umocnené nedostatočnou propagáciou projektov sa nepriaznivo podpisovalo na diváckom zázemí a nízkej reprízovosti titulov.

Začiatkom roku 1990, v čase spoločenských, politických i ekonomických turbulencií, sa prehodnocovala opodstatnenosť viacerých umeleckých inštitúcií. Medzi tie, ktorých existencia bola vážne ohrozená, patrila aj Komorná opera. Fungovanie pod hlavičkou Slovenskej filharmónie sa po odchode tútorskej osobnosti Ladislava Mokrého z postu riaditeľa Slovenskej filharmónie javilo ďalej neudržateľné, na pričlenenie k Slovenskému národnému divadlu chýbala vôľa zo strany jeho vedenia. Ako konštatoval prvý ponovembrový umelecký šéf Komornej opery Miroslav Fischer, veľký zástanca začlenenia KO do organizačnej štruktúry SND, „Komorná opera by bola po svojom pričlenení v podobnej situácii, v akej sa nachádza vo zväzku Slovenskej filharmónie. Stala by sa opäť nežiaducou príťažou. Okamžité riešenie tohto váž-

neho problému vidíme v prechodnom osamostatnení Komornej opery ako divadelnej inštitúcie.²

K nemu k 1. júlu toho istého roku naozaj došlo: autonómna existencia Komornej opery trvala až do konca roku 1996. I v tejto fáze existencie pretrvávali problémy s hracími priestormi. V zmenených politických pomeroch, ktorých dôsledkom bolo otvorenie štátnych hraníc, sa teda súbor (najmä jeho orchestrálna zložka pod vedením Mariána Vacha) zameril na zahraničné účinkovanie. Mnoho koncertov i niektoré inscenácie vznikli priamo na objednávku zahraničných umeleckých agentúr pre rakúskych, nemeckých, švajčiarskych, talianskych či španielskych divákov. Nastala paradoxná situácia: so štátom dotovanými produkciami divadla, ktoré do života vstúpilo s argumentom obohatenia slovenského operného kontextu o nové inscenačné poetiky a exkluzívne repertoárové tituly, sa domáci divák takmer nestretával.

Situácia sa nezmenila ani po začlenení Komornej opery do organizačnej štruktúry Slovenského národného divadla, ku ktorému došlo k 1. januáru 1997. SND si zrejme uvedomovalo neorganickosť fúzie a program Komornej opery vôbec neuvádzalo na svojom plagáte. Sporadické domáce vystúpenia Komornej opery sa neodohrávali v budove SND (tu sa v diskusiách v tlači opätovne vynárajú očakávania smerom k novostavbe SND), ale v priestorovom provizóriu (Nová scéna, javisko SEUKu v Rusovciach, Moyzesova sieň Slovenskej filharmónie). A tak napriek tomu, že sa formálne stala štvrtým súborom SND, Komorná opera sa naďalej sústreďovala na externé aktivity a v domácom prostredí hrávala minimálne. Miloslav Blahynka v internom hodnotení divadla v sezóne 1997/1998 namietol: „Aj keď sa často hovorí o užitočnosti vytiahnuť operný orchester z ‚jamy‘ a umožniť mu preukázať svoje kvality na koncertnom pódiu, v prípade Komornej opery ide o iný problém: počet koncertov uskutočnených na komerčnej báze (v slovenských a rakúskych kúpeľných mestách, kostoloch a pod.) presahuje hranicu, kedy by malo ísť o umelecké cibrenie kvalít orchestra, ale svedčí o tom, že ide o čistú komerciu.“

Komorná opera bola zrušená k 30. júnu 1999, jej zväzok so Slovenským národným divadlom trval dve a pol sezóny. Zatiaľ čo hrozbu zániku divadla začiatkom roku 1990 sprevádzala pomerne široko medializovaná diskusia, definitívna bodka za dvadsaťtriročnou existenciou Komornej opery v dennej ani odbornej tlači výraznejšie nezarezovala.

Organizačno-priestorové nedostatky projektu však nemožno považovať za jediné prekážky úspešného fungovania či dlhšieho života Komornej opery. Tie treba hľadať v koncepcno-dramaturgickom formovaní a interpretačno-inscenačných výsledkoch súboru. Sporným bodom programového vyhlásenia zakladateľov Komornej opery bola už definícia cieľovej skupiny. V roku 1986 predstavovala orientácia na mladého poslucháča a z nej vyplývajúce didaktické poslanie, aj úmysel obohatiť mimobratislavský kultúrny život prostredníctvom zájazdovej činnosti, zrejme ideologicky nespochybniteľný argument.³ Postupne sa však takto definovaná cieľová skupina divákov ukázala problematickou. Pavel Unger vo svojom príspevku do diskusie, ktorú

² FISCHER, Miroslav. Budúcnosť Komornej opery. O stave a perspektívach operného súboru. In *Literárny týždenník*, roč. 2, s. 15, 6. 7. 1990.

³ Hneď prvý projekt *Cesty operou*, komponované pásmo operných árií od Glucka po súčasnosť komentované sprievodným slovom a ilustrované fotografiami skladateľov, mal vyslovene výchovno-vzdelávací ráz. Komorná opera ho uvádzala v mestečkách západoslovenského kraja.



Komorná opera Slovenskej filharmónie. Carl Orff: *Skrotenie zlého muža*. Premiéra 25. a 26. 3. 1988. Zľava Juraj Ďurdiak (Druhý vagabund), Juraj Peter (Muličiar), Peter Šubert (Kráľ) a Mária Eliášová (Múdra žena). Snímka archív Divadelného ústavu.

v lete 1990, keď sa rozhodovalo o bytí či nebytí Komornej opery, inicioval redaktor Literárneho týždenníka Miloslav Blahynka, napísal: „Komorná opera je z hľadiska pochopenia žánru náročnejší, nadstavbový, vyžadujúci pripraveného, nie panenského poslucháča. Poslaním Komornej opery teda nemôže byť suplovanie osvety a živej estetickej výchovy, ale kultivovanie a cizelovanie už dosiahnutej úrovne publika.“⁴ Ako sme už v predchádzajúcich riadkoch uviedli, po otvorení hraníc sa Komorná opera, zaštitujúca sa formulkou o reprezentácii slovenskej kultúry, spoliehala viac na priazeň zahraničných, než domácich divákov. Pravdepodobne aj z tohto dôvodu jej definitívny výpadok zo siete slovenských operných divadiel nevyvolal výraznejší protipohyb kultúrnej obce.

Ďalšou prekážkou umeleckého napredovania Komornej opery bol nedobudovaný súbor bez výraznejších speváckych osobností. Vzniku telesa predchádzal konkurz, na ktorý sa prihlásilo päťdesiatštyri uchádzačov – čerstvých absolventov umeleckých škôl, ale tiež sólistov košickej a banskobystrickej opery. S argumentom neoslabiť mimobratislavské súbory (personálne „vykrádanie“ exitujúcich inštitúcií bolo jednou z námietok odporcov vzniku štvrtého slovenského operného divadla) dostali prednosť najmä čerství absolventi VŠMU. Špecifickosť dramaturgie, zameriavajúcej sa na objavné tituly (čiže jeden z najdôležitejších bodov, ktoré si Komorná opera dala pri svojom zrode do umeleckého programu) tak popri inom limitoval počet sólistov a ich hlasové možnosti. „Až neuveriteľne mnoho a s výbornými výsledkami sa urobilo pre

⁴ UNGER, Pavel. Kriesiť či vypnúť? In *Literárny týždenník*, roč. 2, 17. 8. 1990.

hereckú prípravu... Z vokálnej stránky však súbor pôsobí už menej suverénne a pôsobivo. Odhliadnuc od prevažujúcej spoľahlivej muzikality, celkovo sú hlasy Komornej opery dosť nevýrazné, málo farebné, výrazovo neutrálné, niektoré esteticky i technicky nedostatočne vyzreté.“⁵ Toto hodnotenie Jána Jaborníka sa síce vzťahuje k úvodu činnosti Komornej opery, no ani v nasledujúcich sezónach sa vokálnej úrovni protagonistov súboru nedostávalo superlatívnych hodnotení. Najvýraznejšími zjavmi Komornej opery v internom angažmáne boli Ladislav a Ivica Neshybovci, s Komornou operou sú spojené tiež mená Evy Šeniglovej, Miroslavy Marčekovej, Márie Eliášovej, Juraja Ďurdiaka, Františka Ďuriača, Petra Šuberta a ďalších. V neskoršej fáze existencie telesa, kedy sa dramaturgia koncentrovala na uvádzanie u nás neznámych titulov belcantovej literatúry, sa do náročných titulných partov prizývali hosťujúci umelci, väčšinou sólisti Opery SND alebo Novej scény.

Dramaturgicko-inscenačný profil divadla

Komornú operu v pravom zmysle slova, čo do vyznenia diel i nárokov na personálne obsadenie orchestra, zboru, sólistickej zložky reprezentuje opera baroka a klasicizmu (17. a 18. storočie), hudobná avantgarda 20. storočia a príslušné tituly súčasnej opernej tvorby.

Prednovembrová „revallovska“ éra, počas ktorej súbor pripravil šesť premiér, sa žánrového ohraničenia pomerne pevne držala. Inauguračná inscenácia Komornej opery, Donizettiho buffa *Viva la mamma* uvádzaná pod názvom *Maniere teatrali* (1987), síce nie je pravou komornou operou, no výraznými (podľa časti kritiky až necitlivými) zásahmi do rozmernejšej predlohy vznikol komorný tvar, prostredníctvom ktorého mladý súbor paródiou operného života i paródiou samotnej tradičnej opery prezentoval svoj umelecký program. *Maniere teatrali* pozitívne šokovali poznaním, že aj v opernom divadle môžu vzniknúť plnohodnotné herecké kreácie hodnotiteľné činohernými kritériami. Hyperbolizujúca satira neduhov typických (nielen) pre divadelné zákulisie vyvolávala v publiku výbuchy smiechu. Kritika jednohlasne ocenila detailnú hereckú prácu, ostrú kresbu typov, svieži humor, originalitu, nápaditosť, komunikatívnosť i aktuálnosť inscenácie oslobodenej od operného kliše. „Bednárík pochopil Donizettiho dielo nielen ako fraškovitý a žartovný príbeh, ale aj ako aktualizovateľnú kritickú výpoveď, ktorá brojí proti všetkému, čo je umeniu nevlastné a v umení neprípustné.“⁶ No u viacerých kritikov, ktorí inak privítali vypointovanú inscenáciu so skvelými hereckými výkonmi, zazneli výhrady voči nadvláde režijnej zložky potláčajúcej kúzlo hudby: „Opera, či v tradičnom alebo experimentálnom duchu, ostáva divadlom hudby a úlohu druhých huslí zásadne odmieta. I pri aktualizácii, i pri nekonvenčných požiadavkách režiséra.“⁷

Aj pod druhú premiéru Komornej opery sa podpísal tím Jozefa Bednáríka. Rovnako ako v *Maniere teatrali*, i v dvojinscenácii Gluckových *Číňaniek* a Fallových *Bábok majstra Pedra* (1988) Bednárík pokračoval v presadzovaní poetiky syntetického divad-

⁵ JABORNÍK, Ján. Hľadanie ako devíza. K činnosti Komornej opery Slovenskej filharmónie. In *Pravda*, 22. 11. 1988.

⁶ BLAHYNKA, Miloslav. Donizettiho *Maniere teatrali* v Komornej opere Slovenskej filharmónie v Bratislave. In *Hudobný život*, roč. 19, s. 11, 10. 6. 1987.

⁷ UNGER, Pavel. Donizetti na nepoznanie. In *Film a divadlo*, roč. 31, č. 20, s. 12, 14. 9. 1987.



Komorná opera Slovenskej filharmónie. Christoph Willibald Gluck: *Čiňanky*. Premiéra 5. a 6. 10. 1987. Snímka archív Divadelného ústavu. V strede Miroslava Marčeková (Tandža). Snímka archív Divadelného ústavu.

la. Vnútrotným prepojením dvoch žánrovo a štýlovo odlišných jednoaktoviek docielil jednotný, divadelnými prostriedkami prekomponovaný javiskový celok. Obe polovice večera zjednocoval zástoj bábkového divadla: kým v *Čiňankách* ho režisér použil ako ozvlášťujúcu ilustráciu bez zjavnej funkčnosti, v *Bábkach majstra Pedra* (Fallom zamýšľaných ako bábková opera) sa stalo pevnou súčasťou príbehu. Ďalším prepájajúcim momentom bola rovnaká povaha expozície oboch diel, koncipovanej ako oprášovanie zabudnutej partitúry (*Čiňanky*) prípadne listovanie v známom románe (*Bábkach majstra Pedra*). Výklad oscilloval medzi viacerými rovinami – divadelnou ilúziou, jej rozrušovaním („vypadávanie“ postáv z roly), princípom divadla v divadle, prípadne trojnásobnou antiiluzívnosťou (použitie bábkového divadla v scéne odohrávajúcej sa ako divadlo v divadle). V celej produkcii sa v bohatej miere uplatnil balet, jednak pre spredmetnenie toho, o čom sa v deji referuje, ale aj ako vyjadrenie pocitov postáv, prípadne vo funkcii dekoratívneho oživujúceho momentu.

Podobne ako v *Maniere teatrali* i v *Čiňankách* a *Bábkach majstra Pedra* si Bednárík po pri slovách uznania za výkladovo premyslenú, herecky prepracovanú, živú a vtípnú koncepciu vyslúžil slová kritiky kvôli potlačeniu významu hudobnej zložky. Objavujú sa tiež prvé výčitky z recyklácie režijnej poetiky, s ktorými sa operný a muzikálový režisér bude stretávať v nasledujúcich dvoch desaťročiach tvorby veľmi často: „Aj pri rešpekte k divadelnej pútavosti druhá Bednáríková inscenácia v Komornej opere v porovnaní s prvou ukázala, že arzenál podobných postupov a prostriedkov sa viac-menej vyčerpá a možno ich iba obmieňať. Zdá sa, že obidve popri nesporných inšpiratívnych prínosoch v sebe súčasne skrývali aj nástrahy slepých uličiek.“⁸ S od-

⁸ JABORNÍK, Ján. Hľadanie ako devíza. K činnosti Komornej opery Slovenskej filharmónie. In *Pravda*, 22. 11. 1988.



Komorná opera Slovenskej filharmónie. Benjamin Britten: *Lukrécia*. Premiéra 12. a 13. 10. 1988. Snímka archív Divadelného ústavu.

stupom času sa však inscenácie Jozefa Bednárika v Komornej opere javia nielen ako prológ úspešnej dráhy operného režiséra, ale aj ako prvý z výrazných krokov k zme-
ne nazerania slovenských tvorcov na operné partitúry, ktoré sa v Bednárikovom po-
ňatí stotožňuje s programom syntetického totálneho divadla.

Predovšetkým vďaka *Maniere teatrali* ostáva Komorná opera nerozlučne spätá s procesom zdivadelňovania slovenskej opery. Ako o desať rokov neskôr v recenzii k Weillovým *Siedmym smrteľným hriechom* (1997) s nemalou dávkou ľútosti bilancoval Ladislav Čavojský, „vlastne iba Jozef Bednárík, ktorý bol v opere rovnako nováčik ako aj toto teleso, prebudil v nás prvou inscenáciou súboru nádej, že čoskoro aj v našej opere sa čosi udeje, že sme získali avantgardné, experimentálne operné štúdio. Jediný Bednárík ironizoval teatrálnu maniere, ostatní režiséri všetky operné inscenačné zlozvyky legalizovali.“⁹

K tretej premiére Komornej opery, Orffovej *Múdrej žene* uvádzanej pod názvom *Skrotenie zlého muža* (1988), prizvalo Revallovo vedenie režiséra spevohry Novej scény Petra J. Oravca. Hoci jeho koncepcia bola striedmejšia a menej dynamická než divadelne výbušné tvary Jozefa Bednárika, kritika ju prijala zväčša priaznivo. „Predstavenie nemá takú výnimočnosť optiky, akú dodal predchádzajúcim premiéram súboru Jozef Bednárík, no na rozdiel od jeho „režisérskejších“ inscenácií utvrdzuje v názore, že aj bez revolučných výkladov inscenovaných diel je možné robiť ozaj syntetickú a moderne poňatú operu. Napriek ústupu z avantgardných pozícií si súbor uchová-

⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. K siedmym hriechom pridali ôsmy. In *Literárny týždenník*, roč. 10, č. 45, s. 15, 6. 11. 1997.

va svoju vlastnú poetiku naočkovaná Bednárikom, majúcu styčné body s recesistickým divadlom študijno-študentského typu, od ktorého sa však odlišuje posunom od spontánnych improvizácií k premyslenému zámeru.“¹⁰ Peter J. Oravec koncipoval predstavenie ako „štylizovaný kláštorň mirakel“¹¹, keď hudobníkov obliekol do mnišských úborov. Aj dirigent Marián Vach v historickom kostýme sa sporadicky zapájal do javiskového diania – antiiluzívnym inscenačným prvkom akoby chcel súbor potvrdiť dojem vedome budovanej inscenačnej kontinuity.

Tretím režisérom, na ktorého sa vedenie Komornej opery obrátilo, bol Marián Chudovský, mladý režisér s povestou ambiciózneho tvorca moderného operného divadla. V tom čase mal za sebou povšimnutia hodnú štvorročnú epizódu v košickej opere a ambiciózny debut v SND (Verdiho *Rigoletto*, 1987). V Komornej opere Chudovský pripravil slovenskú premiéru jedného z najpozoruhodnejších titulov komornej opernej literatúry, Brittenovej *Lukrécie*.¹² Antický príbeh zneuctenej Rimanky, ktorej následná samovražda vyburcuje mužov Ríma i všetok ľud k oslobodeniu sa spod nadvlády Etruskov, poňal skladateľ ako nadčasový protest proti vojne, násiliu, despotizmu. Práve v takýchto intenciách Chudovský koncipoval svoju univerzalizujúcu javiskovú koncepciu. Inscenácia popri svetelnej a farebnej symbolike (používanie zrkadlových plôch, kontrast pochmúrnej čiernej s nevinnou bielou, dramatické červené svietenie) kládla dôraz na divadelnú expresívnosť, predznamenanú už slovenským prekladom Jána Štrassera. Režisér ju popri scénických znakoch zvýraznil aj dynamizáciou pôvodne statických postáv komentátorov, skomponovaných na spôsob antického chóru. Posun od epickosti k dramatismu sa nestretol s jednoznačne kladným hodnotením, napriek tomu bolo prijatie *Lukrécie* vo výsledku pozitívne. „Chudovského výklad Lukrécie je nekonvenčný i nekonformný. Nemusíme súhlasiť s viacerými režijnými zásahmi, nemožno mu však uprieť fakt, že v každom prípade hýbe svedomím súčasníka.“¹³

Kým *Lukréciiu* možno považovať za ambiciózny dramaturgicko-inscenačný čin, Paisiellovi *Astrológovia* (1989), jeden zo stovky titulov, ktorý tento plodný skladateľ skomponoval a z ktorých drvivá väčšina zapadla prachom zabudnutia, boli kritikou všeobecne odmietnutí ako povrchný a náhodný dramaturgický výber. Ani Chudovského snaha prekonať slabiny diela aktualizáciou do fraškovitej podoby nevydareného televízneho prenosu z opery nevyšla. V súvislosti s *Astrológmi* i s predchádzajúcim dvojvečerom slovenských jednoaktoviek *Svietnik* (1989, Igor Dibák) a *Skriňa* (1989, Rudolf Geri) v réžii Blaženy Hončarivovej vyjadrila kritika závažnú výhradu: „Potvrdilo sa, že vyššia norma prvých sezón pri všetkej protirečivosti výsledkov bola viac dielom jednej osobnosti (režiséra Bednárika), než celkových kvalít súboru. Súbor si tak nanovo začína hľadať vlastnú tvár... Podoba tejto tváre sa vari najviac blíži k recesistickému študentskému opernému divadlu, čo však nemôže byť trvalejšou odrazovou platformou.“¹⁴

Klesajúcu úroveň krivky umeleckej úrovne inscenácií Komornej opery sa nepo-

¹⁰ ZUZKIN, E. (BLAHO, Vladimír). Hľadanie vlastnej tváre. In *Lud*, 12. 4. 1988.

¹¹ VAJDA, Igor. Do tretice všetko dobré. In *Nové slovo*, 14. 4. 1988.

¹² Originálny názov diela je *The Rape of Lucretia*, do slovenčiny sa obvykle prekladá ako *Zneuctenie Lukrécie*, Komorná opera ho však uviedla pod zjednodušeným názvom *Lukrécia*.

¹³ LENGOVÁ, Jana. Lukrécia – príbeh o zneuctenej Rimanke. In *Hudobný život*, 1988, roč. 20, č. 23, s. 5.

¹⁴ TOMAN, Vladimír (BLAHO, Vladimír). Skromné zastúpenie súborov. In *Lud*, 20. 10. 1989.

darilo zastaviť ani prvými ponovembrovými projektmi. Rané Mozartovo dielo *Lucio Silla* (1990) chcelo byť ideovým zdôvodnením existencie Komornej opery. Slovanami nového dramaturga Ivana Hronca, divadlo malo záujem popri uvádzaní svojbytných komorných titulov tiež „hľadať nové možnosti úprav a inscenačných postupov pri takých dielach, ktoré sú v pôvodnej podobe pre javiskové uvedenie nezaujímavé.“¹⁵ Na stodesať minút zoškrtnatý *Lucio Silla* napriek vcelku vydarenej koncepcii bábkového režiséra Karla Brožka správnosť zvolenej cesty spochybnil. Brožek síce originálne vyriešil rámcovanie príbehu z rímskych dejín postavivkou geniálneho dieťaťa, ktoré namiesto hrania sa s bábkami musí komponovať operu a jeho imaginárny svet sa prepletá so svetom zhudobňovaného diela. „Avšak okrem vtipného rámcovania a pointovania príbehu je zvyšok (tvoriaci 95% predstavenia) len snahou režijnými prostriedkami kompenzovať nedostatky hudobného naštudovania.“¹⁶

Nielen v prípade *Lucia Silla* dramaturgia pri voľbe titulu nezohľadnila pomer vokálnych nárokov diela a štýlovo-technickej dispozície interného vokálneho aparátu. Táto prekážka stojaca v ceste k zhodnoteniu dramaturgickej invencie vystupovala v hodnotení Komornej opery veľmi často. Pucciniho *Sestra Angelika* (premiérovaná spoločne s Poulencovým *Ludským hlasom*, 1990) a nasledujúci *Gianni Schicchi* (1991) vyprovokovali otázku, či termín „komornosť“ si dramaturgia vysvetľuje iba časovou dĺžkou, alebo jednodajstvom plochou titulu, prípadne absenciou zboru. Navyše aj v tomto prípade komorne ladený, umelecky nevyzretý súbor zviadol s nárokmi Pucciniho partitúr nerovný boj.

Oprašovanie zabudnutého predromantického repertoáru (Pergolesiho *Slúžka paňou*, 1991; Gazzanigov *Don Giovanni*, 1992) mohlo byť jednou z akceptovateľných ciest Komornej opery, ak by sa tak dialo cestou sviežeho, konvenciou nezaťaženého pohľadu na staré predlohy. Tu sa však do cesty pertraktovanému programu Komornej opery postavila nová prekážka: kým Jozef Revallo prízvukoval rozmanitosť inscenačných poetík, v čase umeleckého riaditeľa Miroslava Fischera sa z Komornej opery stalo divadlo jedného režiséra – takmer všetky inscenácie svojho šéfovského obdobia (1990 – 1996) režíroval osobne Miroslav Fischer. Takáto monopolizácia znamenala popretie kľúčovej idey Komornej opery ako alternatívneho divadelného priestoru. Navyše rukopis šesťdesiatnika Miroslava Fischera silne kotvil v realistickej inscenačnej poetike, prejavoval sa stereotypne a bez prísľubu ďalšieho vývoja. V komických operách ponúkal „prehliadku starých, známych a osvedčených manier“¹⁷ (*Slúžka paňou*), či „fraškovitost s opakovaním niektorých známych, naivných výrazových hračiek“¹⁸ (*Gianni Schicchi*). S jednou z mála vydarených Fischerových prác v Komornej opere, tvarovo konzistentným a v miere karikatúry utrafeným Brittenovým *Albertom Herringom* (1993) malo domáce obecnstvo obmedzenú šancu sa stretnúť, keďže inscenácia vznikla na zákazku zahraničnej agentúry a doma sa takmer nehrala. Popri Miroslavovi Fischerovi sa v projektoch okrajovej závažnosti sporadicky presadil len Pavol Smolík (dramaturgicky aj inscenačne mimoriadne sporná produkcia *Rita a slepci*, kompilujúca Donizettiho operu *Rita* a Offenbachových *Dvoch slepcov* do nekusnej frašky, 1992; málo nápaditá inscenácia dvoch slovenských operných rozprá-

¹⁵ HRONEC, Ivan. Komorná opera – ako alternatíva. In *Dialóg*, roč. 2, č. 4, s. 9, 13. 2. 1990.

¹⁶ ZUZKIN, E. (BLAHO, Vladimír). Komorná opera po starom. In *Lud*, 21. 2. 1990.

¹⁷ UNGER, Pavel. Stredy v minidivadielku. In *Hudobný život*, 1991, roč. 23, č. 23, s. 6.

¹⁸ UNGER, Pavel. V slepej uličke. In *Smena*, 10. 4. 1991.



Komorná opera Slovenského národného divadla. Ruggiero Leoncavallo: *Bohéma*. Premiéra 13. 12. 1988. Denisa Hamarová (Eufemia) a Peter Šubert (Schaunard). Snímka archív Divadelného ústavu.

vok – Hatrikovho *Statočného cínového vojačika* a Krákovho *Kráľa Matiáša a baču*, 1996). V takomto inscenačnom kontexte vyznela vizuálne pôsobivá impresionisticko-symbolická dvojinscenácia jednoaktovej opery *Ariadna* od Bohuslava Martinů a zdramatizovanej scénickej hudby Felixa Mendelsohna Bartholdyho k Shakespearovmu *Snu noci svätéhojánskej* (1994) v réžii bábkového režiséra Pavla Uhera, ktorá popri vokálnej a pohybovej zložke pracovala aj s prvkami čierneho a luminiscenčného divadla, ako vítané dramaturgické i inscenačno-poetické osvieženie.

V polovici deväťdesiatych rokov zaznamenáva Komorná opera radikálny dramaturgický obrat, ideovo spätý s osobnosťou Jaroslava Blaha. Pozornosť dramaturgie sa v tomto čase preorientovala na 19. storočie, teda oblasť, ktorá má s komorným operným žánrom málo spoločné. Jaroslav Blaho zmenu v dramaturgickej orientácii odôvodnil takto: „Trhové pomery po roku 1989, ktoré urobili stop dramaturgickým hľadaniam v sedemnástom, osemnástom a sčasti aj v dvadsiatom storočí, odkryli zároveň priestor na široký záber ‚komerčnej‘ dramaturgie storočia devätnásteho, teda menej známym operným dielam svetového romantizmu a verizmu.“¹⁹ Komorná opera v koprodukcii so Zámockými hrami zvolenskými (ich umeleckým riaditeľom bol práve Jaroslav Blaho) uviedla v slovenskej premiére trojicu Donizettiho tragických titulov – *Lucreziu Borgia* (1994), *Annu Bolena* (1995) a *Caterinu Cornaro* (1997). Samozrejme, k takémuto typu repertoáru mohla Komorná opera ponúknuť nanajvýš vlast-

¹⁹ BÁBIKOVÁ, Mária. Snímame hriechy minulosti dramaturgie. In *Javisko*, 1998, roč. 30, č. 1, s. 6 – 8.

ný orchester, sólistické obsadenie pozostávalo zväčša z hosťujúcich umelcov (Iveta Matyášová, Alojz Harant, Anna Starostová, Ida Kirilová). Režisérom všetkých troch slovenských donizettiovských premiér bol opäť Miroslav Fischer. Kým v operných drámach na javisku „veľkej“ opery (SND) Miroslav Fischer neraz osvedčil zmysel pre modelovanie zomknutého dramatického tvaru s pointovanými situáciami a charaktermi, v prípade belcantovej trilógie sa to dalo konštatovať len v prvej časti – v Donizettiho *Lucrezii Borgia*. V *Anne Bolena* už prevažovala neinvenčná statickosť a najmä podcenená práca so zborovým telesom, ktorého herecká nedisciplinovanosť rozbíjala atmosféru drámy. Divadelný účinok *Catariny Cornaro* popri inom zmarilo aj – pre veľkú romantickú drámu absolútne nevyhovujúce – prostredie Moyzesovej siene Slovenskej filharmónie, v ktorom, ako ironicky poznamenal Ladislav Čavojský, „dostalo predstavenie ráz pectivého amatérskeho kumštu“.²⁰

Poslednou inscenáciou Komornej opery bola slovenská premiéra Leoncavallovej *Bohémy* (1998), menej známej verzie príbehu presláveného rovnomennou operou Giacomo Pucciniho. Jej scénickú podobu opäť pripravil vlastný rukopis už len recykľujúci Miroslav Fischer, i tu obmedzovaný priestorom Moyzesovej siene, ktorá vyhovovala experimentálnemu typu inscenácií, nie však tradičnému realistickému pôdorysu diel. Napriek tomu sa kombinácia invenčnej dramaturgickej voľby a vokálne dobre disponovanej štvorice protagonistov (Denisa Šlepkovská, Alojz Harant, Eva Šeniglová, Peter Šubert) pretavila do pozitívnej diváckej i kritickej odozvy. Ako skonštatoval Pavel Unger, „Leoncavallova *Bohéma* síce definitívnu odpoveď na smerovanie Komornej opery SND znova nepriniesla (bola síce alternatívou v dramaturgii, nie však v inscenačnej poetike – a to by bolo účelnejšie), umlčať potenciál tohto kolektívu by však znamenalo hriech.“²¹

K onému hriechu došlo 30.6.1999, kedy Komorná opera ako divadelná inštitúcia definitívne ukončila svoju činnosť. Potreba alternatívnych komorných operno-divadelných foriem však zrušením inštitucionalizovanej platformy nezanikla, čo dokazuje napríklad založenie Združenia pre súčasnú operu pri divadle SKRAT, ktoré v rokoch 2000 – 2001 uviedlo štyri premiéry diel súčasných slovenských autorov, či roztrúsené projekty alternatívnych divadelných zoskupení, z ktorých najvýraznejším bol Solovicov/Klimáčkov *Cirostratus – opera v Boeingu* v Divadle GUnaGU (2003).

THE CHAMBER OPERA – ATTEMPT FOR ALTERNATIVE OPERA SCENE

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

The paper takes a close look at artistic, ideological and existential vicissitudes of the Chamber Opera, constituted in May 1986 and closed down in June 1999. It summarizes one chapter in the history of the Slovak opera theatre, which in addition to some positive moments was marked by the absence of clarification of competencies and by unfulfilled, often mutually contradictory artistic ambitions of individual personalities who influenced dramaturgy and productions during twenty-three years of its existence.

²⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Opera bez javiska. In *Literárny týždenník*, roč. 11, č. 1, s. 15, 2. 1. 1998.

²¹ UNGER, Pavel. Bohéma – známy titul, neznáme dielo. In *SME*, roč. 6, č. 293, s. 8, 18. 12. 1998.

LITERATÚRA

- BÁBIKOVÁ, Mária. Snímame hriechy minulosti dramaturgie. In *Javisko*, 1998, roč. 30, č. 1, s. 6 – 8.
- BLAHYNKA, Miloslav. Donizettiho Maniere teatrali v Komornej opere Slovenskej filharmónie v Bratislave. In *Hudobný život*, roč. 19, s. 11, 10. 6. 1987.
- BLAHYNKA, Miloslav. Slovenská operná dramaturgia 1989 – 1998. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. K siedmym hriechom pridali ôsmy. In *Literárny týždenník*, roč. 10, č. 45, s. 15, 6. 11. 1997.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Opera bez javiska. In *Literárny týždenník*, roč. 11, č. 1, s. 15, 2. 1. 1998.
- FISCHER, Miroslav. Budúcnosť Komornej opery. O stave a perspektívach operného súboru. In *Literárny týždenník*, 6. 7. 1990, s. 15.
- HRONEC, Ivan. Komorná opera – ako alternatíva. In *Dialóg*, roč. 2, č. 4, s. 9, 13. 2. 1990.
- JABORNÍK, Ján. Hľadanie ako devíza. K činnosti Komornej opery Slovenskej filharmónie. In *Pravda*, 22. 11. 1988.
- LENGOVÁ, Jana. Lukrécia – príbeh o zneuctenej Rimanke. In *Hudobný život*, 1988, roč. 20, č. 23, s. 5.
- SEEGER, Horst. Musiklexikon. Erster Band, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966, s. 454.
- TOMAN, Vladimír (= BLAHO, Vladimír). Skromné zastúpenie súborov. In *Lud*, 20. 10. 1989.
- UNGER, Pavel. Kriesiť či vypnúť? In *Literárny týždenník*, roč.3, č. 33, 17. 8. 1990.
- UNGER, Pavel. Donizetti na nepoznanie. In *Film a divadlo*, roč. 31, č. 20, s. 12, 14. 9. 1987.
- UNGER, Pavel. Stredy v minidivadielku. In *Hudobný život*, 1991, roč. 23, č. 23, s. 6.
- UNGER, Pavel. V slepej uličke. In *Smena*, 10. 4. 1991.
- UNGER, Pavel. Bohéma – známy titul, neznáme dielo. In *SME*, roč. 6, č. 293, s. 8, 18. 12. 1998.
- VAJDA, Igor. Do tretice všetko dobré. In *Nové slovo*, 14. 4. 1988.
- ZUZKIN, E. (= BLAHO, Vladimír). Hľadanie vlastnej tváre. In *Lud*, 12. 4. 1988.
- ZUZKIN, E. Komorná opera po starom. In *Lud*, 21. 2. 1990.

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

INÁ DRÁMA V ROKOCH OSEMDESIATYCH

ANDREJ MAŤAŠÍK

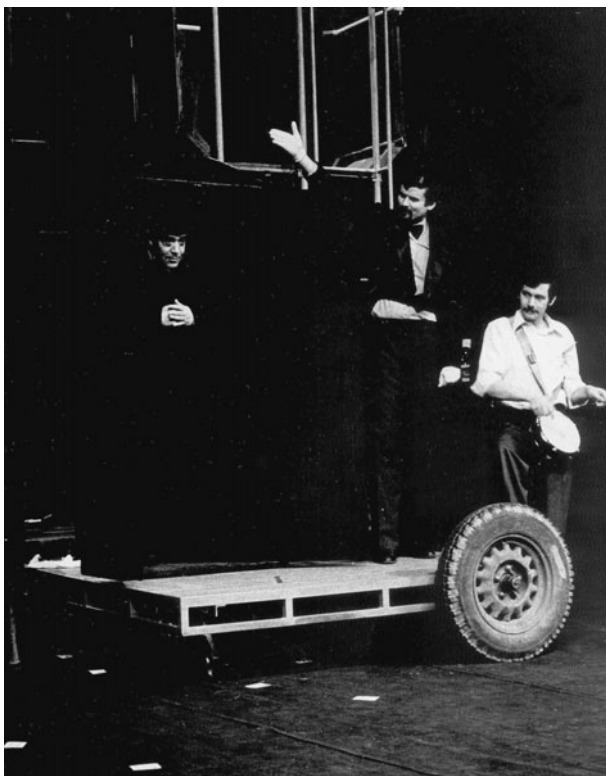
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Résumé: Autor nadväzuje na svoju štúdiu, v ktorej analyzoval prvé pokusy o formovanie alternatívnej dramatiky v sedemdesiatych rokoch. Vedie paralelu medzi sústredeným úsilím mladých divadelných tvorcov o odlišenie sa od konvenčného typu tvorby, ktorá ovládla repertoár profesionálnych divadiel v dobe normalizácie a pokusmi autorov oslobodiť sa z manieri psychologického realizmu, ktorá bola formotvorným východiskom takzvaného socialistického realizmu v dráme. V osemdesiatych rokoch sa úsilia o modernizáciu drámy sústredili v Divadle pre deti a mládež v Trnave a v Divadle A. Bagara v Nitre. V Trnave dochádza aj k vnútrošuborovému dialógu, keď režisér B. Uhlár jednak v spolupráci s O. Šulajom, ale aj vo vlastných textoch, systémovo akcentuje kritiku spoločenskej situácie, využíva prostriedky grotesky, ironie a sarkazmu. Zdanlivým protikladom k Uhlárovmu politickému divadlu sú až idyllické, pastelové a harmonické divadelné obrázky Juraja Nvotu, ktoré vznikali v spolupráci s Miroslavou Čibenkovou, Stanislavom Štepkom a ďalšími autormi. Pri detailnejšom výskume sa však ukazuje, že Uhlárovo expresívne burcovanie a Nvotovo hľadanie čistoty a krásy pôsobili komplementárne a navzájom sa umocňovali v pôsobení na dospievajúcu generáciu, ktorá bola hlavným adresátom inscenácií Trnavského divadla. V Nitre mal tím, ktorý stabilne tvoril režisér Jozef Bednárík a dramaturgička Darina Kárová a dopĺňali ho autori, ktorých divadlo prizvalo k spolupráci (Vlado Bednár, Vincent Šikula, Andrej Ferko) zložitejšiu situáciu, pretože popri úsilí tejto skupiny divadlo paralelne uvádzalo i mainstreamový pôvodný repertoár v konvenčnom inscenačnom štýle.

V druhej polovici osemdesiatych rokov sa sústredenejšia snaha o sformovanie generačného modelu drámy uvoľňuje. Súvisí to s pohybmi v zložení súborov. V Divadle pre deti a mládež, ale aj v ďalších umeleckých zoskupeniach (ochotnícky súbor DISK, Divadlo A. Duchnoviča v Prešove) pokračuje vytrvalo a čoraz vyhrotenejšie vo svojom performatívnom programe Blahoslav Uhlár, aby ho napokon naplno realizoval v deväťdesiatych rokoch v nezávislom divadle Stoka. Postupy pôvodne exkluzívne vlastné dramatiky vygenerovanej mladou divadelnou generáciou presiakli do tvorby oficiálnych autorov. A naopak autori ktorí vstúpili do divadla v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch ako nespokojní buriči časom akceptovali niektoré podmienky, ktorých splnenie limitovalo prienik medzi oficiálne rešpektované autorské individuality – a ich diela sa potom dostali do repertoáru prestížnych slovenských divadiel a uplatnili sa v televízii.

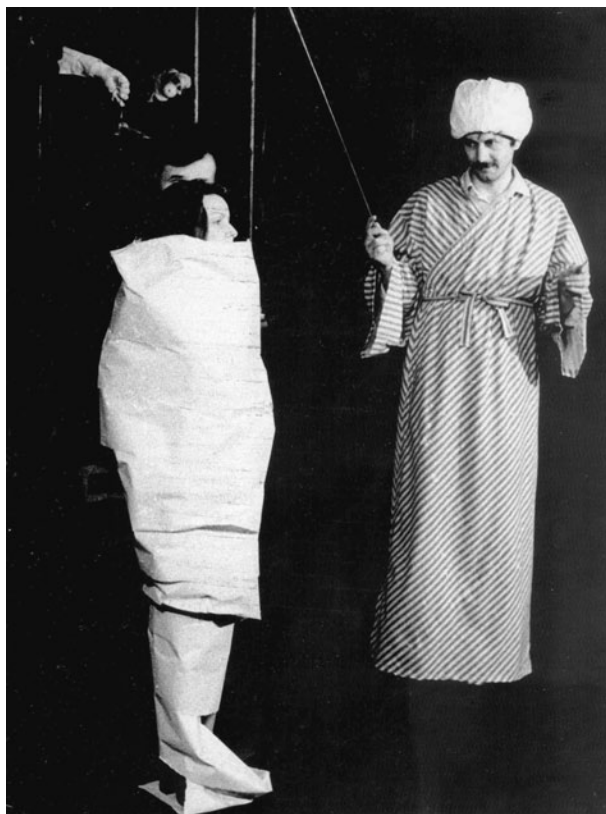
Pri inej príležitosti sme konštatovali, že v sedemdesiatych rokoch 20. storočia začali mladí divadelníci generovať zo svojich radov autorsky disponované individuality, aby tak získali možnosť vyjadrovať sa k problémom, ktoré táto skupina tvorcov považovala za dôležité, no oficiálne autorské zázemie ich nereflektovalo. Významnú inšpiračnú úlohu pritom zohrávali z časového aspektu predsunuté aktivity študentských amatérskych divadielok, ktoré sa na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov už sformovali okolo vlastných autorských lídrov – Radošinské naivné divadlo okolo Stanislava Štepku (a Milana Markoviča), Študentské divadlo FF UJPS v Prešove

Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Ondrej Šulaj: *Epizóda 39-44*. Scénická montáž s použitím diela dr. G. Husáka *Svedectvo o SNP a dobovej tlače*. Réžia Blahoslav Uhlár. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Naďa Šimunová. Hudba Jaroslav Filip. Premiéra 6. 4. 1979. Zľava Július Farkaš ako prezident Jozef Tiso, Vlado Oktavec a Vladimír Jedľovský. Snímka archív Divadelného ústavu.



okolo Karola Horáka, Divadlo u Rolanda s autorským tandemom Ivan Hudec – Peter Belan a Pegasník okolo Andreja Ferka, aby sme uviedli len tie zoskupenia, ktoré sa dlhodobo a programovo profilovali ako autorské divadlá. Mladí autori v profesionálnom divadelnom prostredí programovo prehovorili v závere sedemdesiatych rokov, keď martinské divadlo uviedlo Šulajove autorské dramatisácie *Timravinych Ťapákovcov* a neskôr Ballekovho románu *Pomocník*, a v trnavskom Divadle pre deti a mládež debutoval *Princeznou Maru* ako autor Blahoslav Uhlár a autorským prepisom Twainovho *Toma Sawyera* Miroslava Čibeková. Ani jeden z týchto textov nebol konvenčnou divadelnou hrou, v prvých prípadoch ide o dramatisácie a v ostatnom o scenár, ktorý autor sám i režijne naštudoval. „Ich výskyt signalizuje nové videnie dramatického textu, jeho cieľov, ambícií a nepochybne súvisí s procesom odpútavania sa od tradičnej drámy realistického typu. Zároveň však na vznik dramatisácií a adaptácií pôsobí rovnako inscenačná prax uvoľnením kompozície, využívaním retrospektív, uplatňovaním montážneho princípu. Ďalším motívom bolo hľadanie tém, keďže pôvodná dráma ponúkala iba obmedzenú škálu, častokrát determinovanú politickým alibizmom.“¹ K tomuto konštatovaniu treba dodať, že prvotným vnútorným impulzom v týchto prípadoch bola nespokojnosť mladých tvorcov s uniformnosťou a ne-

¹ ŠTEFKO, Vladimír. Roky šesťdesiate a ďalšie. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Slovenská dráma v 20. storočí*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 495.



Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Ondrej Šulaj: *Epizóda 39-44*. Scénická montáž s použitím diela dr. G. Husáka *Svedectvo o SNP a dobovej tlače*. Réžia Blahoslav Uhlár. Scéna Ján Zavorský. Kostýmy Naďa Šimunová. Hudba Jaroslav Filip. Premiéra 6. 4. 1979. VŤavo Anamária Kočanová a Vladimír Jedľovský ako Čung Júlis. Snímka archív Divadelného ústavu.

pôvodnosťou, ktorá v tom čase v divadlách pri uvádzaní pôvodnej tvorby prevládala. Po personálnych zemetraseniach na začiatku normalizácie (v deväťdesiatych rokoch sa zvyklo so zveličením hovoriť o čistkách) vládol v divadlách alibizmus. Niektorí novoustanovení riaditelia a umeleckí šéfovia ani nemali vlastné tvorivé ambície a ich prioritou bolo udržanie si postu, pomerne početná bola skupina tvorivo disponovaných umelcov, ktorí si však uvedomovali existenčné riziká a preto vedome nešli do sporov. Úsilie mladých tvorcov o vznik autorských inscenačných projektov, teda inscenácií, ktoré nevychádzali z textov oficiálne distribuovaných monopolnou agentúrou LITA, ale vznikali pre konkrétny súbor či presnejšie tím, znamenalo však vždy aj pre vedenie divadla riziko a problém. Odvahu podstúpiť ich mal Ladislav Podmaka, ktorý sa koncom sedemdesiatych rokov rozhodnutím ministra Válka stal najmladším riaditeľom profesionálneho divadla vo vtedajšom štáte, v trnavskom Divadle pre deti a mládež, a dvaja umeleckí šéfovia, starší divadelní tvorcovia, ktorí zasa mali silnú spoločenskú pozíciu – Hilda Augustovičová (Nitra) v krajskom straníckom vedení a Ivan Petrovický (Martin) vo ústrednom výbore federálneho Zväzu československých dramatických umelcov. Všetci traja menovaní, možno preto, že všetci mali aj vlastné umelecké ambície, sa nechceli uspokojiť s daným stavom, ale usilovali sa aby ich divadlá určovali trendy a tendencie, preto sa najmä v Trnave, Martine a Nitre stretávame aj s novou slovenskou drámou.

Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Ondrej Šulaj: *Epizóda 39-44*. Scénická montáž s použitím diela dr. G. Husáka *Svedectvo o SNP a dobovej tlače*. Réžia Blahoslav Uhlár. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Naďa Šimunová. Hudba Jaroslav Filip. Premiéra 6. 4. 1979. Peter Kuba ako Benešov styčný dôstojník Krátký. Snímka archív Divadelného ústavu.



Kritik Vladimír Štefko postrehol napríklad v súvislosti so Šulajovou prácou na scenárii *Ľupákovcov*, že „Timravina próza končí Ilinym víťazstvom – prinúti Paľa, aby sa vydelil a postavil na otcovskom grunte nový dom. Do martinskej koncepcie sa tento záver nehodil. Nuž si vypomohli situáciou z inej Timravinej práce, z novely *Skona Paľa Ročku*, kde v situácii keď Paľo s Iľou stavajú nový dom, Paľo ochorie a pripútaný na lôžko sa znovu zacíti byť predsa len Ľupákom.“² V tomto detaile sa odzrkadľuje tendencia, ktorá je pre „inú drámu“ sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov typická a príznačná: ak naši mainstreamoví dramatici v súlade s predstavami vtedajších spoločenských elít sugerovali divákovi pocit, že život sa mení k lepšiemu (a v tomto kontexte je jedno, či tak robili cez transparentný zásah objektívneho a spravodlivého predstaviteľa socialistickej moci, ktorý „urobí poriadok“, alebo cez historické príbehy, ktoré tento pocit v divákovi vyvolávali metaforicky („to by sa dnes už nemohlo stať“), dramatici vygenerovaní potrebou mladej generácie divadelníkov vnímali spoločenskú realitu inak. Prekážalo im obmedzovanie slobody – v tvorbe i v živote, nechceli prijať všeobecnú hru na „súhlasiacich“, ktorí inak rozprávali doma či medzi priateľmi a inak na verejnosti, vysmievali sa z tupých sloganov a hesiel a skôr

² ŠTEFKO, Vladimír. *Návraty k originálom. Nové slovo*, 29. 1. 1976. Citované podľa: ŠTEFKO, Vladimír. *Svedectvá o divadle*. Bratislava : Dilema, 2001, s. 184.



Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Stanislav Štepka: *Ako som vstúpil do seba*. Réžia Juraj Nvota. Scéna a kostýmy Mona Hafsahlová. Premiéra 23. 1. 1981. Vtavo Štefan Kožka (Nerv), Jaroslav Filip (Ja), Jozef Krivička (Nerv). Snímka archív Divadelného ústavu.

vytušili, ako by analyticky vyzozorovali, že spoločnosť stagnuje, že stratila dynamiku a ľuďom už čerta záleží na oficiálne deklarovaných perspektívnych cieľoch kdesi za horizontom, ale žijú pre dnešný deň. Preto Šulaj musel riešiť finále *Ľapákovcov* inak ako Timrava, ktorá verila že svet speje k lepšiemu. Preto Paľova snaha niečo zmeniť je len krátkou epizódou, ktorú absolvuje z prinútenia a spokojný je, keď je opäť sám sebou – nedvižný a za živa hnijúci so svojimi blízkymi. Šulaj s Vajdičkom a martin-skými hercami diagnostikovali stav spoločnosti a publikum dalo jasne najavo, že táto alegória vystihuje životný pocit mnohých ľudí.

Veľmi podobné boli pocitové východiská, z ktorých vyrastal umelecký program Blahoslava Uhlára v Trnave, ktorý svoje vnímanie spoločenských problémov artikuloval cez široké spektrum textov domácej i svetovej proveniencie. Z jeho, ale i Šulajovej, bibliografie sa napríklad často vynecháva text, ktorý vznikol v roku 1979 a divadlo ho uviedlo formálne ako príspevok k oslavám 35. výročia SNP – *Epizóda 39 – 44*. V podtitule textu bolo uvedené, že vznikol na motívy Husákovho *Svedectva o SNP* a dobovej tlače. Husákova kniha bolo skvelé alibi, dôležité a zaujímavé na texte i inscenácii bolo, že v dobe najtuhšej normalizácie a internacionalistického „idylizmu“ (rozumej spoločného tvárenia sa že národnostné problémy nejestvujú) sa na javisku trnavského divadla v panoptikálnej skladačke stretli na javisku prezident Tiso a exprezident Beneš, tajné vedenie komunistickej strany (Šmidke-Husák-Novomeský) a kúzelník Čung Júlis, že v kratučkých sekvenciách zarezonovali informácie a obrazy, ktoré

umožňovali vytvoriť si o stave spoločnosti a situácii na Slovensku pred vypuknutím SNP podstatne iný obraz, než umožňovali oficiálne zdroje. Šulaj *Epizódou 39 – 44* znovuoobjavil žáner dokumentárneho divadla či divadla faktu a dômyselne využil svoju erudíciu filmového scenáristu, naučeného pracovať s maximálnou stručnosťou, ostro kontúrovať postavy cez detail, prudko meniť atmosféru. A Blahoslav Uhlár so scénografom Jánom Zavarským, ktorí so Šulajom úzko spolupracovali na tvorbe scenára od samého formulovania budúceho zámeru, v duchu vtedy Uhlárovi vlastného groteskného realizmu naplnili javiskový obraz sarkazmom a ironickými gagmi. Zaujímavé bolo sledovať na predstaveniach publikum, ktoré spravidla vstupovalo vopred zaujaté proti „povstaleckej agitke“, ktorú najmä stredoškolská mládež celkom opodstatnene v organizovanej návšteve divadla tušila. Pri prvom výstupe, kde trojica komentátorov – ilegálnych členov komunistického vedenia, spiklenecky pri svetle bateriek vyslovuje Husákové popisy situácie, zaznievali len občas smiechové reakcie, ale veľmi krátko trvalo a diváci sa na scénickej koláži dobre zabávali. Vtipné kontrastovanie politických proklamácií a dobových propagačných sloganov, Zavarského významovo sa nápadito premieňajúca scéna, najmä však samotná artikulácia historického faktu, že vo vojnových časoch bola realitou Slovenská republika a bol to štát, kde ľudia žili, pracovali, mali svoje starosti i radosti, to samozrejme nevyvolávalo iba nadšenie. Našli sa – najmä medzi pedagógmi – aj ľudia, ktorí proti takémuto „slobodomyselnému“ zobrazeniu situácie protestovali, pretože schválená metodika vyučovania dejepisu vybavila Slovenskú republiku dvoma-tromi jasne ideologicky zafarbenými vetami a divadlo inscenáciou *Epizódy 39 – 44* do tejto čiernobielej schémy vnieslo zmätok. A, paradoxne, protestovali aj niektorí „pamätníci“ – niektorým prekážalo groteskné videnie slovenského prezidenta, iným zasa citácia Benešovho celoživotného presvedčenia („Mně nikdy nedostanete k tomu, abych uznal slovenský národ (...) zastávám neochvejvně názor, že Slováci jsou Češi a že slovenský jazyk jest jen jedním z nářečí českého jazyka, tak jak tomu je s hanáčtinou nebo s jinými nářečmi české řeči. Nikomu nebráním, aby o sobě říkal, že je Slovák, avšak nedopustím, aby se prohlašovalo, že existuje národ slovenský.“). Vďaka predvídatej odvolávke na Husákovu *Svedectvo...* sa ale o inscenácii síce v ku-



Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Stanislav Štepka: *Ako som vstúpil do seba*. Réžia Juraj Nvota. Scéna a kostýmy Mona Hafsahlová. Premiéra 23. 1. 1981. Iveta Kožková.. Snímka archív Divadelného ústavu.



Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Stanislav Šteпка: *Ako sme sa hľadali*. Réžia Juraj Nvota. Scéna a kostýmy Mona Hafsahlová. Premiéra 22. 9. a 23. 11. 1983. Ladislav Kočan (Štúr) a Ingrid Žirková (Adela Ostrolúcka). Snímka archív Divadelného ústavu.

loároch diskutovalo, ale na javisku zostala. Zakázať inscenáciu, ktorá mala za „spoluautora“ prezidenta a generálneho tajomníka ÚV KSCĽ, si netrúfol nik.

Osemdesiate roky priniesli aj prienik Stanislava Šteпка, vtedy už výraznej autorskej individuality Radošinského naivného divadla, do kontextu profesionálneho divadelníctva. Na spoluprácu s Divadlom pre deti a mládež ho oslovil a získal Juraj Nvota, ktorý potom v Trnave režijne našťudoval triptych *Ako som vstúpil do seba* (1981), *Ako sme sa hľadali* (1983) a *Ako bolo* (1984). Jednotlivé inscenácie mali vďaka vtedy už všeobecnej popularite autora množstvo recenzií a pregnantne ich dokumentuje aj Dagmar Podmaková v monografii *Trnavského divadla*³, pre naše bádanie je dôležité, že cez Štepkove hry sa opätovne potvrdilo, že pre mladú divadelnú generáciu nie je zaujímavý text, rešpektujúci konvenčné pravidlá výstavby drámy. Šteпка (podobne ako o niekoľko rokov neskôr Horák v *Medzivojnovom mužovi*) sa púšťa do „pitvy“ človeka a jeho inventarizácie, vyprevádza Slováka na cestu do jeho národných dejín

³ PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave*. Bratislava, Trnava : VEDA, KDF SAV a Trnavské divadlo, 2006, s. 57 – 64.

Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Miroslava Čibenkova: *Traja mušketieri*. Voľná dramatizácia románu A. Dumasa. Réžia Juraj Nvota. Texty piesní Ján Zachar a Miroslava Čibenkova. Scéna Ján Zavorský. Kostýmy D. Tóth. Premiéra 30. 5. 1980. VÍavo Ingrid Žirková (Anjel), Peter Kuba (Karmelitán) a Annamária Kočanová (Anjel). Snímka archív Divadelného ústavu.



a postupuje pritom v zásade rovnakou metódou, ako predtým Šulaj, Čibenkova či Uhlár: „príbeh začala nahradzovať exponovaná situácia, prerušované línie hypotetického príbehu, aby divák mohol sledovať tému, jej pohyb a vývin z viacerých uhlov pohľadu“⁴. Mladá generácia divadelníkov odmieta princíp „pevného bodu“, teda jasne artikulovaného autorského postoja k téme, ako východiska pre „správne“ videnie sveta a práve v tomto bode sa tak dostáva do priamej konfrontácie s ideologickými postulátmi tvorivej metódy socialistického realizmu, pre ktorý bolo práve triedne sebauvedomenie dramatika kľúčové.

Paradoxne sa mladí tvorcovia okrem argumentácie vývojom moderného divadla v Európe mohli odvolávať na autoritu podpredsedníčky federálneho Zväzu česko-slovenských dramatických umelcov Jiřinu Švorcovú, ktorá v roku 1978 na ustanovujúcom zjazde ZČSDU v súvislosti s pôvodnou českou a slovenskou dramatickou tvorbou vyhlásila, že „napriek zreteľnému úsiliu autorov i divadiel riešiť závažnú problematiku, novo sa dívať na vzťahy medzi ľuďmi, dialekticky posudzovať vzťah jednotlivca ku kolektívu, nezastierať generačné názory súčasných mladých a starých, kriticky sa stavať k malomeštiackym prežitkom a náladám, nenachádzajú mnohí z nich kľúč k divákovmu srdcu. Dôvodom je často splotenosť v chápaní témy

⁴ ŠTEFKO, Vladimír. Roky šesťdesiate a ďalšie. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Slovenská dráma v 20. storočí*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 497.



Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Blahoslav Uhlár: *Princezná Maru*. Réžia Blahoslav Uhlár. Scéna a kostýmy Ján Zavarský. Obnovená premiéra 21. 12. 1982 (pôvodná premiéra 1. 7. 1979). Ladislav Kočan (Klaun L.) a Ingrid Žirková (Maru). V úzadí v televízore Vladimír Jedľovský (Klaun V.). Snímka archív Divadelného ústavu.

i postáv, stereotypnosť dramatických situácií a opakovanie mnohého, čo divák vie z dokumentárnych televíznych hier a stránok novín.“⁵ V podstate teda aj oficiálni predstavitelia pripúšťali, že už nie je možné ďalej preferovať bazírovanie na vyčerpanom modeli psychologickorealistickej drámy, na ktorý po 2. svetovej vojne ideológovia socialistického realizmu navrúbľovali svoju prioritnú požiadavku triedneho pohľadu na spoločnosť. A nebolo zjavne dielom náhody, že v osemdesiatych rokoch sa postupne mení aj poetika už etablovaných dramatikov. Peter Kováčik napísal hru *Sol' zeme*, ktorá sa na javisko SND dostala (1981, v réžii Miloša Pietora) až po vynútených ústupkoch a korekciách a v pôvodnej verzii a pod pôvodným názvom *Boží vták* sa premiéry dočkala až v roku 1992 v Prešove. Otvoril dovtedy prísne tabuizovanú tému ľudských tragédií spôsobených v procese kolektivizácie a vyrozprával tragédiu človeka, ktorému pred očami devastujú hodnoty, v ktorých videl zmysel svojho bytia. Pre dogmatikov bolo nepredstaviteľné, že autor pred obhajobou idey spoločenského rozvoja (kolektivizácie) preferuje mravný étos a tragiku jednotlivca, ktorý pokrok apriori neodmieta, odmietať ale kampaňovitú hyperaktivitu a bezhľavosť. Oswald Zahradník si po európskom úspechu jeho citlivej psychologickkej sondy do osudov starých ľudí v *Sóle pre bicie (hodiny)* a ďalších hojne uvádzaných drámach,

⁵ ŠVORCOVÁ, Jiřina. Úvodný prejav na ustanovujúcom zjazde ZČSDU, Praha, 56. 2. 1978. In. FUCHS, Aleš (ed.). Ustavujúci sjezd SČSDU. Praha : SČSDU, 1978, s. 14.



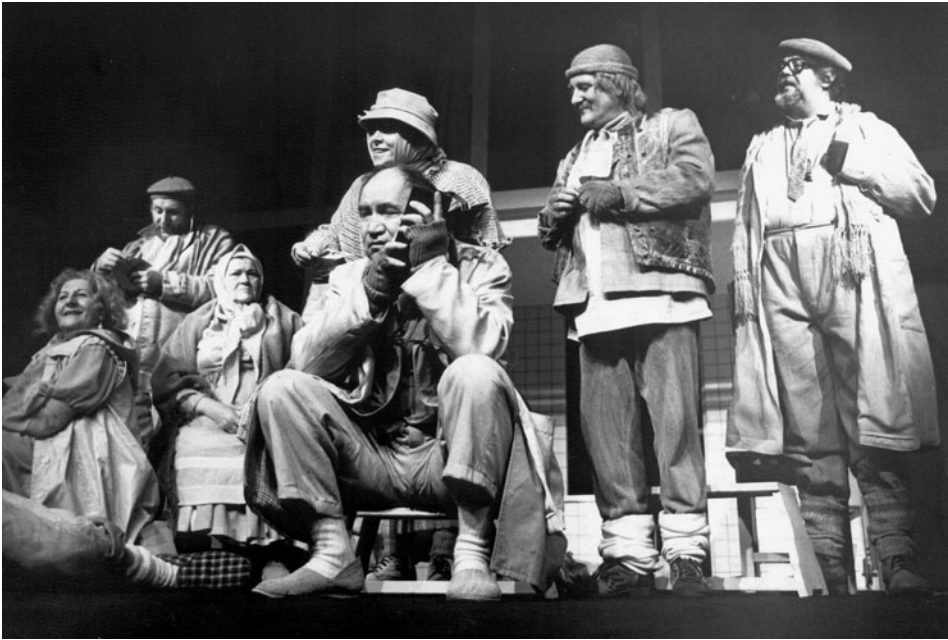
Divadlo Andreja Bagara v Nitre. Andrej Ferko: *Proso*. Spolupráca J. Bednárík, D. Kárová. Réžia Jozef Bednárík. Scéna František Perger. Kostýmy Ludmila Városová. Premiéra 8. 2. 1986. Snímka archív Divadelného ústavu.

trúfol otvoríť v hre *Omyl chirurga Moresiniho* (1982) na javisku problém vzťahu silnej tvorivej individuality a moci, a aj Ján Solovič sa po *Kráľovnej noci v kamennom mori* (1983) odklonil od „aktuálnych tém“ v hrách *Zvon bez veže* (1984) a *Peter a Pavol* (1985). Solovič „nezvykle experimentuje s formou, respektíve využíva prostriedky odskúšané už v rozhlase“⁶, čo je ale podstatnejšie, namiesto optimistického obrázku zo súčasnosti, ktoré sú pre neho (s malými výnimkami ako *Polnoc bude o päť minút* či *Meridián*) príznačné, skúma podobne ako Zahradník mravný problém stretu výraznej individuality s mocou. Matej Bel dosiahol úspech, pohybuje sa v najvyšších spoločenských vrstvách, získal si uznanie – ale nedokáže pomôcť priateľovi Danielovi Krmanovi. „Momenty, v ktorých je Solovičova výpoveď najrazantnejšia, predstavujú časti, kde sa odvažuje vstúpiť do vnútorného sveta Mateja Bela.“⁷ V komediálnom žánri zasa Solovič napísal príbeh cára Petra, ktorý inkognito zbiera skúsenosti medzi bratislavskými lodiarmi a jeho priateľa tovaryša Pavla. Keď päť rokov po premiére hru SND sťahovalo z ideových dôvodov z repertoáru, boli predstavenia vypredané na niekoľko mesiacov dopredu.

V osemdesiatych rokoch sa v súvislosti s odchodom Ondreja Šulaja z martinského Divadla SNP za šéfdramaturga Novej scény v Bratislave centrum hľadania nového

⁶ TIMKO, Martin. Ján Solovič. In. ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Slovenská dráma v 20. storočí*. Bratislava : Divadelný ústav, 2012, s. 516.

⁷ Ref. 6, s. 517.



Divadlo Andreja Bagara v Nitre. Andrej Ferko: *Proso*. Spolupráca J. Bednárík, D. Kárová. Réžia Jozef Bednárík. Scéna František Perger. Kostýmy Ľudmila Városová. Premiéra 8. 2. 1986. Snímka archív Divadelného ústavu.

typu drámy presunulo na niekoľko sezón na os Trnava – Nitra. V Nitre, kde v sedemdesiatych rokoch uvádzal oficiálnych slovenských dramatikov najmä Karol Spišák, sa dramaturgička Darina Kárová a režisér Jozef Bednárík pokúsili spestriť repertoárový plagát najsamprv v spolupráci s prozaikom Vladom Bednárom (*Koza*, 1981), potom uviedli dramaturgičku štyroch balád Vincenta Šikulu pod názvom *Šikuliáda* (1982), opäť adaptáciu Bednárovej prózy *Liberio* (1984) a napokon dve hry Andreja Ferka – *Proso* (1986) a *Noc na zamrznutom jazere* (1987). Rozdiel medzi Trnavou a Nitrou bol v tom, že v Divadle pre deti a mládež už všetky potreby pôvodných textov saturoval neustále sa rozširujúci okruh vlastných autorských kapacít, kým v Nitre boli výsledky tandemu Bednárík – Kárová priebežne konfrontované s konvenčným uvádzaním mainstreamových autorov, takže popri *Liberovi* sa v Nitre hral aj *Meridián*, mesiac po premiére *Prosa* nasledovala premiéra Spišákovej inscenácie Feldekovho prepisu Herového komédie *Utekajte, slečna Nitouche* a podobne.

Programové úsilie trnavského divadla nerozptyľovať sa ponukami textov, ktoré hrali divadlá od Bratislavy po Prešov, ale preferovať autorské projekty, vznikajúce priamo pre potreby súboru bolo nielen prejavom dramaturgickej ambicióznosti, ale aj výsledkom poznania, že vkusové a hodnotové preferencie mladých ľudí, ktorí tvorili prevažnú časť návštevníkov, sa prejavujú spontánnejšie než je tomu u skúsených divákov. Bežné činoherné publikum v slovenských divadlách v zásade bez odporu akceptovalo prenos šablón schizofrénneho správania a dobového vyprázdneného slovníka aj do dramatického diela. Akceptovalo aj „triednu uvedomelosť“ autorov, dôležité pre úspech hry bolo, či text prináša aspoň zaujímavý príbeh, výrazné typy

Divadlo Slovenského národného povstania v Martine. Karol Horák: *Mezivojnový muž*. Réžia Roman Polák. Scéna Jozef Ciller. Kostýmy Mária Cillerová. Premiéra 17. 11. 1984. Hore Šfetan Mišovic (Major) a Gita Mazalová (Ošetrovateľka), dolu z profilu Peter Bzdúch ako Juraj Hlada. Snímka archív Divadelného ústavu.



postáv a humorné situácie. Mladých divákov však nezväzovali konvencie a ich reakcie nedeterminovali obavy z prípadných dôsledkov, takže dávali nahlas najavo priazeň alebo svoje nesympatie. Boli to už diváci, ktorí prichádzali na divadelné predstavenia s bohatou skúsenosťou s televíznou produkciou (aj keď zväčša len dvoch okruhov Československej televízie), preto im nekonvenovali diela lineárne vrstviace logicky nadväzujúce, ale aj vysoko prediktabilné situácie. Nedôverovali slovu, veď mali vlastnú skúsenosť s tým, že tie isté fakty sa inak pomenúvali doma a inak v škole či na verejnosti. Ak si teda divadlo chcelo takýchto divákov získať a udržať, muselo ich oslovovať spôsobom, ktorý nevyvolával odpor, ale budil záujem a zvedavosť.

Blahoslav Uhlár v tíme s Ondrejom Šulajom a scénografom Jánom Zavarským siahli v roku 1981 po téme Parížskej komúny. Po skúsenosti s *Epizódou 39 – 44* to bolo opäť politické divadlo až revuálneho štýlu, poučené aj poznaním ekvivalentných inscenácií J. P. Lubimova v Divadle na Taganke či P. Scherhaufera v Divadle na provázku. Využitie všetkých priestorov divadla, šokujúce premeny atmosféry, nápaditá práca so scénografickým znakom, odvážne Čaneckého experimenty s kostýmovaním – to všetko poslúžilo Šulajovi a Uhlárovi na vytvorenie obrazu revolučného chaosu, doby opojenia náhle nadobúdanou, no i permanentne strácanou mocou, relativizácie najelementárnejších hodnôt, ale i „utopenia“ človeka v mase.

Líniu autorského divadla s výrazným politickým zacielením neskôr Uhlár roz-

víjal v inscenáciách *Laco Novomeský* (scenár s Mikulášom Fehérom, 1984), ale najmä *Téma: Majakovskij* (scenár s Janou Juráňovou, 1987).

Druhou programovou líniou v Uhlárovom autorskom vývoji bola tvorba scenárov pre klauniády. Jej počiatky možno nájsť už v dramatizácii Nosovovho *Nevedka v Slniečnom meste* (1975, spoluautor Ladislav Podmaka). Uhlára k napísaniu scenára *Princezná Maru* (1979, obnovená premiéra 1982) motivovalo predovšetkým poznanie, že v ponuke domácich i prekladových textov určených detským divákom nenašiel nič, čo by vyhovovalo jeho predstave interaktívneho divadla, ktoré deti nechcelo ani mravokárne vychovávať, ani strašiť. S istou licenciou by sa dalo povedať, že scenáre pre deti začal písať pre svoje deti – odmietal viesť ich za ručičku, neustále ich napomínať, okrikovať a dávať im direktívy ako žiň. *Princezná Maru*, ale i nasledujúca *Noc zázrakov* (1982) a *O bubeníkovi* (1986) sú však súčasne aj stupňami vedúcimi k scenárom pre trnavské predstavenia *Kvinteto* (1985), *Kde je sever?* (1987) a *Predposledná večera* (1989), ale aj inscenácie ktoré vznikli mimo Divadlo pre deti a mládež (*A čo?*, 1988, *Sens nonsens*, 1988, *TANAP*, 1989), v ktorých Uhlár programovo smeruje k dramatickému textu úplne iného typu a naplno svoju predstavu realizoval vo vlastnom divadle Stoka v deväťdesiatych rokoch. Elena Knopová detailnou analýzou Uhlárovej tvorby dokumentuje synchronnosť jeho úsilí s európskymi trendami. Konštatuje, že postupne sa Uhlár „radikalizuje, ubúda hravosť, poetickosť, metaforickosť, pribúdajú prieniky tvrdej štylizovanej reality a krutosti.“⁸

Juraj Nvota v kontraste s expresívnym a dravým Blahoslavom Uhlárom predstavoval v trnavskom Divadle pre deti a mládež hravý, až poetizujúci protipól. Historicky to pripomínalo situáciu, keď činohru Slovenského národného divadla profiloval na jednej strane režisér vypätých dramatických situácií Jozef Budský a popri ňom harmonizujúci, usmievavý a chápvavý Karol L. Zachar. Nvotovou prvou autorkou bola jeho vtedajšia manželka Mirka Čibenková, ktorá mu napísala scenáre pre inscenácie *Toma Sawyera* (1977), *Charlieho* (1979), *Troch mušketierov* (1980) a *Obyčajný deň* (1981). Vo všetkých týchto textoch sa na javisko dostávajú ne-hrdinovia, obyčajní, sympatickí ľudia, ktorí sa hrdinami stávajú akoby proti svojej vôli, náhodným tokom udalostí. Oni „len“ poctivo žijú a robia, čo sa robiť má – sú priateľskí, úprimní, čestní, poctiví a pravdovravní. To však boli na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov neobyčajne deficitné mravné kategórie, ako sme už naznačili, normou bol relativizmus a schizofrénnosť. Čibenková vo svojich textoch vytvárala pre režiséra Nvotu ideálne „ihrisko“, vybrala a vhodne adjustovala základné situácie a dialógmi neraz zredukovanými na informačne nevyhnutné minimum vytvorila priestor, ktorý potom režisér s hercami naplnili sviežo pôsobiacim, spontánne vybuchujúcim a hravým obsahom. Čibenková sa vyhýbala vonkajškovej aktualizácii či zosúčasňovaniu zvolených tém a plne sa spoľahla na ich nepriame či podprahové konotácie, čo sa ukázalo ako neobyčajne produktívna cesta, absolútne akceptovaná dospelými mladými divákmi, ako dokumentuje vysoký počet repríz týchto titulov.

Zrejme práve snaha hľadať v človeku pozitívne hodnoty, dívať sa na neho a na jeho problémy láskavo a s humorom, prepojila divadelné hľadania Juraja Nvotu a Stanislava Štepku a popri sérii Nvotových pohostinských réžií v Radošinskom nainovom divadle sa premietla aj do ich už spomínaného spoločného trnavského trip-

⁸ KNOPOVÁ, Elena. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava : Veda, 2010, s. 41.

tychu doplneného neskôr ešte inscenáciou *Hotel Európa* (1988). V druhej polovici osemdesiatych rokov Nvota siahol aj po textoch Milana Lasicu a Júliusa Satinského (*Náš priateľ René*, 1986) či Martina Porubjaka (*Zmúdenie Sancha Panzu*, 1987), v týchto prípadoch však nešlo o texty vytvorené bezprostredne pre konkrétny autorsko-inscenačný projekt.

V druhej polovici osemdesiatych rokov dochádza k zásadnej zmene paradigmy, ovplyvňujúcej sľubné formovanie mladej divadelnej generácie. Značná časť tých divadelných tvorcov, ktorí v sedemdesiatych rokoch spoluvytvárali mladú generáciu, postupne zmenila angažmán a z divadiel, v ktorých umelecky vyrástli, prešli do súborov ponúkajúcich výhodnejšie podmienky. Výrazne sa obmenilo zloženie umeleckých súborov predovšetkým v Martine a v Trnave ako dôsledok pohybov v oboch bratislavských divadlách (Slovenské národné divadlo a Nová scéna). Uvoľnená, mozaikovitá štruktúra dramatického textu prestala byť výnimočným atribútom generačnej drámy, starší i noví dramatici prichádzali s témami, ktoré by o desať rokov skôr ešte vyvolávali prudké ideologické reakcie. Nepochybne to bol dôsledok demokratizácie pomerov po smrti L. I. Brežneva, hoci formálne v Československu k závažnejším demokratizačným a modernizačným krokom neprichádzalo. No cez uvádzanie hier ruských a sovietskych dramatikov sa závan slobodnejšieho tvorivého uchopenia problémov udomácnil aj u nás. Aj vďaka tejto zmene klímy sa na javisko dostal v roku 1985 Mináčov *Výrobca šťastia* (Nová scéna v Štúdiu S, dramtizácia Milan Lasica), v roku 1986 už spomenutá Zahradníkova hra *Meno pre Michala* (Divadlo J. Záborského v Prešove), v Košiciach zasa divadelný debut novinára Ľuboša Juríka *Novinári* (1986), v Poetickom súbore Novej scény pozoruhodné *Evanjelium podľa Jonáša* (Záborského) (1987) a napokon aj Feldekova *Skúška* (1988) v Slovenskom národnom divadle. Do divadla sa opäť dostali hry Petra Karvaša (*Súkromná oslava* v Poetickom súbore Novej scény, 1986, *Zadný vchod* – DJGT Zvolen, 1988, *Vlastenci z mesta Yo* – Poetický súbor Novej scény, 1988, *Nultá hodina* – DSNP Martin 1988).

Autorské zázemie slovenského divadla bolo na sklonku osemdesiatych rokov početnejšie a vekovo mladšie než o desaťročie prv. Umelecký a názorový dialóg však bol už iba latentný. Ak na začiatku ôsmeho decénia došlo k stretu dvoch výrazných konceptov, v jeho závere môžeme sledovať početný rad samostatne tvoriacich individualít, ktoré už len periférne vnímajú paralelne vznikajúce diela. Uhlárova *Predposledná večera* (1989) bola – ako sa to javí z odstupu štvrtstoročia – netušene presnou diagnózou situácie pri prirodzenej výmene umeleckej generácie: umelci, ktorí „vybojovali svoj boj“ boli už z permanentného zápasu ukonaní, vyčerpaní a rezignovaní a ich nástupcovia okrem mladíckej drzosti, s ktorou preberajú pozície, neprinášajú žiaden nový program. Nepotrebujú ho. Stačí, že javisko teraz patrí im.

ANOTHER DRAMA FROM THE 1980'S

ANDREJ MAŤAŠÍK

The author builds on his previous study and continues analyzing the early attempts to form alternative dramatics in the seventies of the twentieth century. He draws parallels between concentrated efforts of young theatre-makers to distinguish

themselves from the conventional type of production dominating professional theatre scene at the time of normalization and attempts of the authors to break free from the mannerism of psychological realism, a form-creating base of so-called socialist realism in the field drama. In the eighties, the Theatre for Children and Youth in Trnava and A. Bagar Theatre in Nitra were the places of initiatives attempting to modernize the dramatic arts. In Trnava, B. Uhlár in collaboration with O. Šulaj as well as in his own texts emphasized the systemic critique of the social situation, using the means of grotesque, irony and sarcasm, which opened discussion within the theatre ensemble. Apparent contradiction to Uhlár's political theater were almost idyllic pastel and harmonious theatrical images by Juraj Nvota, created in collaboration with Miroslava Čibeková, Stanislav Štepka and other authors. A more detailed research, however, shows that Uhlár's expressive rebellion and Nvota's search for purity and beauty worked complementary and both mutually intensified the effect on the juvenile generation, which was the main recipients of theatre productions in Trnava. A team in Nitra, formed by the director Jozef Bednarik and the dramaturg Darina Kárová with the participation of visiting authors, (Vlado Bednár, Vincent Šikula, Andrej Ferko), was in more complex situation, because alongside the efforts of this group the theatre featured also original mainstream repertoire created in the conventional style of production. The second half of the eighties brought a retreat from more concentrated efforts to form a model of generational drama. This was related to movements within the theatre ensembles. In the Theatre for Children and Youth, but also in other art groups (amateur ensemble DISK, A. Duchnovič Theatre in Prešov) Blahoslav Uhlár continued steadily and even more progressively his program, finally fully realized in the independent theatre STOKA in the nineties. Methods originally exclusively generated by young generation of theatre-makers were adopted by official authors. Conversely, authors who entered the theatre in the seventies and eighties as discontented rebels eventually accepted some of the conditions whose fulfillment limited the acceptance among the officially respected individualities – and their works subsequently became a part of the prestigious Slovak theatres and were aired on television.

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

OBRAZ-ČAS VO FOTO-ROMÁNE CHRISA MARKERA RAMPÁ (*La jetée*, 1962)

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Štúdiá analyzuje časové vzťahy, ktoré odzrkadľujú technické obrazy – fotografie a filmy. Popisuje spôsoby, akými sa vizuálne prvky na fotografii a na filmovom zábere vzťahujú k vnímaniu subjektívneho, umeleckého a prirodzeného času. Na príklade francúzskeho filmu/foto-románu *Rampa* (réžia Chris Marker, 1962) autor odvodzuje variabilné temporálne vzťahy, zachytené na statickom obraze jednej fotografie, a potom na fotografickej sérii, alebo na jedinom filmovom zábere, a potom v rámci väčších naratívnych celkov, čiže na postupnosti záberov. Zároveň na príkladoch z filmu definuje v súlade s teoretickými koncepciami Gillesa Deleuza (1985) priamy obraz-čas postavený na trojakej povahe prítomnosti: prítomnosti minulosti, prítomnosti prítomnosti a prítomnosti budúcnosti.

„Ako to jasne vyjadril Augustín, existuje prítomnosť budúcnosti, prítomnosť prítomnosti a prítomnosť minulosti, všetky zahrnuté v danej udalosti, zavinuté v nej, a teda simultánne a nevysvetliteľné. Od afektu k času: čas sa odкрýva vo vnútri udalosti, ktorá je tvorená simultánnosťou troch implikovaných prítomností, týchto de-aktualizovaných hrotov prítomnosti.“¹

Samostatnou formotvornou veličinou procesuálnych umení je kategória času. Zámerom tejto štúdie je poukázať na časové aspekty, ktoré súvisia s technickými umeniami fotografie a filmu. V odbornej literatúre narazíme na množstvo spôsobov, ktoré sa pokúšajú definovať čas a priestor týchto umení. V každom prípade sa vo filmologickej reflexii stretne s dvomi základnými charakteristikami. Podľa toho, či ide o obraz fotografický (týka sa aj fotogramu ako genotypu filmu), hovoríme o zachytení okamžiku prebiehajúceho v čase, ktorý je fixovaný na statickej dvojrozmiernej ploche. Ak ide o filmový obraz, definovaný najčastejšie ako záber, hovoríme o zachytení dynamiky okamžiku, procesu alebo udalosti prebiehajúcej v čase, ktorá počas projekcie nie je fixovaná na plochu (premietacie plátno). Počas projekcie vnímame záber ako dynamickú a temporalizovanú obrazovú premennú.

Na základe tohto delenia môžeme v prípade fotografie hovoriť ako o „statickom obraze času“, pričom časový interval zachytený na jej povrchu môže byť rozlične veľký, podľa dĺžky použitej expozície. V dejinách fotografie nájdeme množstvo príkladov, ktoré sú založené na tomto technickom princípe, pričom diapazón možností je veľmi pestrý. Rozlišujeme okamžiky zaznamenané v tisícinách sekundy, kedy takéto javy vnímame zachytené akoby prostredníctvom „časovej lupy“². Ďalej okamžiky,

¹ DELEUZE, G. *Film 2. Obraz-čas*. Praha : Národní Filmový Archiv, 2006, s. 121. Podľa českého prekladu francúzskeho originálu DELEUZE, G. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

² „Najmä spomalenia boli často používané v európskom „umeleckom“ filme 20. rokov. Nemeckí filmári ich nazývali Zeitlupe (časová lupa) a poznali ich prostredníctvom Pudovkina a Vertova; približne v rovnakej dobe ju vo Francúzsku

ktoré v súčasných možnostiach digitálneho záznamu fixujú na dvojrozszernej ploche dlhší časový priebeh akcie, procesu, alebo udalosti, ktorá mohla trvať aj niekoľko sekúnd, minút alebo hodín. Vizuálne skreslenie predmetov v pohybe vzhľadom na ich nehybné pozadie odzrkadľuje časový ráz, respektíve trvanie, priebeh akcie, udalosti či procesu. Zaujímavý výsledok dosiahneme stroboskopickým fotografovaním. Expozičný čas snímania je v tomto prípade vo vysokej rýchlosti prerušovaný. Výsledná fotografia následne odzrkadľuje na svojom povrchu záznam postupných fáz predmetu v pohybe. Od pomyselného začiatku akcie, až po jej pomyselný koniec. Všetky tieto „triky fotografie“ stoja na technických možnostiach aparátu fotografického prístroja a fungujú nezávisle od možností a obmedzení nášho prirodzeného vnímania zrakom. Fotografie tak slúžia ako vizuálna pomôcka pre analytické a objektívne zachytenie času a pohybu, ktorý bol procesom. „Obraz času fixovaný na ploche“, ktorý presahuje možnosti prirodzeného vnímania, by mohla byť zjednodušená definícia fotografie.

Komplikovanejšia situácia nastáva v prípade definície filmového záberu. V súvislosti s nami navrhovanou koncepciou ho môžeme definovať ako „čas obrazu v pohybe“, ktorý verne imituje možnosti a obmedzenia prirodzeného vnímania ľudským zrakom za účelom sprostredkovať percipientovi prirodzený vnem. Priebeh akcie, udalosti alebo procesu je počas projekcie prezentovaný tak ako sa odohral v skutočnosti. Platnosť takto postavenej definície je zároveň veľmi determinujúca, pretože existujú rôzne záberové anomálie. Môžeme medzi ne zaradiť napríklad spomalené alebo zrýchlené zábery, pričom v týchto prípadoch máme opäť čo robiť s „časovou lupou“ alebo s inou variáciou deformácie prirodzeného vnímania času. Napriek tomu platí, že s prirodzenou formou záznamu akcie, procesu, udalosti, tak ako sa v čase odohrala, sa v prípade záberu stretávame najčastejšie. Záber, ktorý imituje prirodzený prítomný čas vnímania, je najpôvodnejšou formou filmového záznamu. Stretávame sa s ňou pri jednozáberových filmoch. Pri viaczáberových filmoch sa dištinkatívne vnímanie záberu odtrhnutého od celku diela problematizuje. Čas a dĺžka osamoteného záberu sa totiž stáva irelevantnou vo filmovom rozprávaní, ktoré je zložené z množstva po sebe idúcich záberov tvoriacich časový rámec vyššieho stupňa. Tento problém súvisí s budovaním diegézy a s vytváraním väčších naratívnych celkov, ktoré fungujú na umeleckých princípoch konštruovaného času a pôvodnú prirodzenú formu záberu potláčajú do úzadia. Ide o umelecké formy zobrazovania časových súvislostí, pričom na úrovni jedného záberu bude i naďalej platiť nami navrhovaná pôvodná a zjednodušená definícia.

Ako sme si povedali vyššie, k problematizovaniu časových vzťahov najčastejšie dochádza najmä v prípade syntaktických spojení medzi sériou fotografií, respektíve záberov. I tu vidíme viacero možností. Napríklad séria fotografií môže imitovať jeden záber vtedy, keď z jej postupnosti vyčítame, že pozorujeme záznam zachytávajúci jeden a ten istý výjav, alebo priebeh jednej a tej istej udalosti. Časové a priestorové skoky medzi jednotlivými fotografiami si dokážeme v mysli implicitne a prirodzene vyplniť v prípade, že sa jednotlivé fotografie sústreďujú okolo identického tematického jadra akcie, ktorá prebieha v tom istom čase a na tom istom mieste. Kompozí-

hojne používali tvorcovia ako Jean Epstein a Marcel L'Hervier.“ AUMONT, J. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 245-246. Český preklad z francúzskeho originálu AUMONT, J. *L'image*. Paris: Nathan/VUEF, 2003.

né, priestorové a temporálne odlišnosti medzi vizuálnymi prvkami na fotografiách, uhlami snímania a veľkosťami rámovania prijímame automaticky na základe jednoty miesta a času ich vzniku v rámci postupnosti fotografickej série. Celkový časový charakter udalosti je pre nás neznámy (čo vyplýva z povahy fotografie), ale implicitne si ho dokážeme odvodiť na základe identifikácie s takto prezentovanou časovou postupnosťou. Iná situácia nastane, ak fotografická séria konštruuje umelecký čas. Vtedy z povrchu fotografií časovú súvislosť abstrahujeme a odvodzujeme ju na základe nečakaného usporiadania prvkov sústredených okolo tematického jadra, pričom jednota miesta a času je väčšinou irelevantná vzhľadom na konštruovaný časový priebeh akcie, udalosti alebo procesu, ktorý existuje len ako umelecká transformácia prirodzeného času.

Pre zreteľnejšie odôvodnenie jednotlivých tvrdení sa v ďalšej časti textu zameriame na podrobný rozbor francúzskeho filmu/foto-románu od Chrise Markera s názvom *Rampa* (*La jetée*), nakrúteného v roku 1962. Ide o ojedinelý a pozoruhodný snímok francúzskeho režiséra, ktorý patril ku kľúčovým osobnostiam francúzskej novej vlny 60. rokov 20. storočia. Marker sa radí k hnutiu filmárom „ľavého brehu“ (spolu s Alainom Resnaisom, Agnès Vardovou, Henrim Colpim a Armandom Gattim) a *Rampa* vznikala popri nakrúcaní dokumentárnej eseje *Parížsky máj* (*Le joli mai*, 1963), ktorá bola porovnávaná s filmami Jeana Roucha a ďalších predstaviteľov prúdu cinema-verité (film-pravda). Film *Rampa* patrí v dejinách kinematografie k nevšedným formálnym experimentom, pričom ho môžeme právom zaradiť medzi originálne a inšpiratívne diela svetového filmu. Snímka bola nafotografovaná a nakrútená na klasický 35 mm filmový materiál a následne postrihaná do filmovej podoby, v titulkoch formálne uvádzanej ako „foto-román“. Nie že by sme nesúhlasili s interpretáciou autora, treba však povedať, že tento tzv. foto-román je určený na uvádzanie v tradičnom priestore kinosály, predpokladom jeho prezentácie je filmová projekcia. Napriek tomu, že sa takmer celý skladá z fotografických snímok, obsahuje filmové zábery, filmovú interpunkciu (prelínačky, zatmievačky, dvojexpozície), snímanie fotografií kamerou (švenky, nájazdy, odjazdy kamery po jej povrchu), a v neposlednom rade predpokladá strih a montáž. Tieto detaily by ešte z neho nemuseli robiť právoplatný film, ale v konečnom dôsledku obsahuje aj jeden skutočný filmový záber, ktorý sa vymyká z celkovej koncepcie diela ako foto-románu, chápaného v tradičnom zmysle slova. Z istého uhla pohľadu situácia tohto filmu pripomína pravý opak inej dobovej premisy preferovanej vo francúzskom filme 60. rokov. Nazývali ju „neštruktúrna a ontologická teória filmu“, ktorú v 40. a 50. rokoch 20. storočia vypracovali dvaja filmoví teoretici – Francúz André Bazin a Nemeц Siegfried Kracauer. André Bazin bol zároveň duchovným otcom francúzskej novej vlny a hlásal „totálny realizmus“, čiže absolútnu zhodu filmového obrazu a skutočnosti. Okrem toho bol zástancom využívania hĺbky ostrosti a odporcom montáže. Bazin i Kracauer videli pôvod filmu vo fotografii. Kracauer rozlišoval v prípade filmového obrazu základné vlastnosti, ktoré označil ako fotografické, súviseli s médium fotografie (smerovanie k neinscenovanej skutočnosti, zvýraznenie neočakávaného a náhodného, vyjadrenie pocitu nezavršenia a nedokončenosti, vyjadrenie obsahovej neurčitosti a zmyslovej nejasnosti)³. Až následne definoval technické vlastnosti, čiže tie, ktoré súviseli

³ Pozri: MIHÁLIK, P. (Ed.) *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1980.

len s médiom filmu (montáž, detail, neostrosť, dvojexpozícia, spomalený a zrýchlený pohyb). Na základe Bazinovho vplyvu používali tvorcovia francúzskej novej vlny často vo svojich filmoch „stopzáber“, čiže zastavenie záberu na jednom filmovom okienku. Zdôrazňovali tým, že ontologický pôvod filmu ako nástupníckeho média leží práve na objave fotografie. Marker na druhej strane túto reláciu ako keby úmyselne obrátil. Nakrútil film založený na fotografiách a ich Kracauerom definovaných základných vlastnostiach, respektíve vytvoril film len z fotografických sérií, pričom medzi ne zaradil jeden filmový záber. Zároveň otvoril polemiku na tému, čo sa stane, ak vznikne film postavený na fotografiách, ktorých spájanie predpokladá montáž, detail, neostrosť atď., čiže využitie filmových postupov za predpokladu, že výsledok sa bude premietaf v kinách. Nepriamo tým priznal fotografii prvenstvo v nástupníctve technických médií, urobil z nej skladobnú jednotku rozprávania jeho filmu/foto-románu, a nechal skrz fotografiu vyrozprávať „filmový“, v čase sa odohrávajúci príbeh. So všetkými dôsledkami, ktoré vyplývajú z vlastností fotografie.

Markerova redukcia spočíva v zámene filmových záberov za sériu fotografických snímok plynúcich v čase projekcie za sebou. Aby sa vyhol nezrozumiteľnosti, dianie vo foto-románe komentuje komentátor z pozície všadeprítomného subjektu v tretej osobe jednotného čísla. Výsledok je pozoruhodný aj vzhľadom na fakt, že sa jedná o sci-fi príbeh, ktorý kombinuje rôzne časové roviny rozprávania, pričom hlavnou témou deja je cestovanie v čase a záchrana ľudstva. Na jednej úrovni sa ocitáme v bližšie neurčenej budúcnosti, na druhej hlavný hrdina cestuje prostredníctvom vedeckých experimentov do minulosti, a na tretej do budúcnosti. V minulosti sa vracia do Paríža ešte pred tým, ako bol zničený katastrofou, ktorá mesto zmenila na neobývateľné rádioaktívne miesto. Pomocou slovného komentára, ktorým Marker vnáša do priebehu deja rozprávačský literárny element, pozorujeme v minulosti sa odohrávajúci príbeh muža, ktorý prichádza z budúcnosti, a ženy, s ktorou sa v tejto minulosti stretáva. Cestovateľ v čase a neznáma sú späť oddávna, jej tvár totiž existuje v jeho myslí od detstva ako neustále sa vracajúci výrazný obraz-spomienka. Až teraz, keď ju vďaka experimentom s cestovaním v čase opäť stretáva, zisťuje pravdu, prečo to tak je, a stane sa tak v momente, keď svoj obraz-spomienku opäť v prítomnosti prežije.

Podobnú štruktúru výpovede nachádzame v 60. rokoch 20. storočia aj u iných filmárov. Najmä v diele Alaina Resnaisa *Vlani v Marienbade* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) a vo filmoch Alaina Robbe-Grilleta *Nesmrtelná* (*L'immortelle*, 1963) a *Muž, ktorý luže* (1968). Ide o simultaneitu prítomnosti: prítomnosti minulosti, prítomnosti prítomnosti a prítomnosti budúcnosti, ktoré Gilles Deleuze popisuje nasledovne: „Nachádzame sa tu v priamom obraze-čase, celkom iného druhu ako bol ten predchádzajúci: už nie koexistencia rôznych plôch minulosti, ale simultaneita hrotov prítomnosti. Preto máme dva druhy chronoznakov: prvými sú aspekty (oblasti, vrstvy), druhými sú dôrazy (hľadiská).“⁴ Z takto koncipovanej štruktúry filmu *Rampa* oveľa zjavnejšie vystupuje jej celková nejasnosť, podčiarknutá rozprávaním cez fotografie, ktoré sami o sebe v čase projekcie nedisponujú vnútorným procesuálnym časom obrazov (na rozdiel od záberov), ale časom fixovaným na ploche, ktorý z objektívneho hľadiska môžeme stotožniť s prítomným časom trvania projekcie. Zo samej povahy technických umení

⁴ Tamže, s. 122.

fotografie a filmu vyplýva, že sú percipované len v čase prítomnom. Deleuze ďalej objasňuje: „...tri implikované prítomnosti sa vždy opakujú, popierajú sa, vyhladzujú, nahrádzajú, znova sa vytvárajú, rozdeľujú sa a vracajú. To je mocný obraz-čas. Tým nemá byť povedané, že odstraňuje akékoľvek rozprávanie. Oveľa dôležitejšie je však to, že dáva rozprávaní novú hodnotu, pretože si od neho odmyslí akúkoľvek postupnú akciu v tom zmysle, že nahrádza obraz-pohyb skutočným obrazom-časom. Rozprávanie teda bude spočívať v prideľovaní rôznych prítomností rozmanitým postavám, takže každá tvorí nejakú prijateľnú kombináciu, ktorá je sama o sebe možná, avšak ktoré všetky spoločne sú „nezlučiteľné“, a tým je tu udržiavané a podnecované neovysvetliteľné.“⁵ A skutočne sa pri sledovaní filmu stretávame s časovými paradoxmi, podmienkou ktorých je nezlučiteľnosť a zdvojenie, pretože úrovně rozprávania obsahujú množstvo prístupných znakov, ktoré sa paralelne objavujú v rôznych prítomnostiach trojitej povahy. Náhrdelník väžňa – cestovateľa sa zhmotňuje spolu s ním v prítomnosti minulosti. Jeho priznanie sa žene, že prišiel z budúcnosti, ona napokon akceptuje a začne ho volať „Jej duch“. Marker zároveň cituje Hitchcockov záber z filmu, a to v momente, keď muž a žena skúmajú starý kmeň stromu v parku, na ktorom sú zaznamenané dejinné udalosti na letokruhoch, podobne ako to robia hlavné postavy vo *Vertigu* (1958). Začiatok i koniec filmu sa odohrávajú na odletovej rampe parížskeho letiska v Orly, čo samo o sebe odkazuje na názov filmu i cestovanie ako také. Kým na začiatku pri snení išlo o znovu prežívaný obraz-spomienku z detstva, na konci sa stane prítomnosťou, ktorej svedkom je chlapec (čiže hlavná postava), žena, ktorej tvár si chlapec zapamätá, a tretím aktérom je muž, čiže náš cestovateľ v čase, ktorý na tomto mieste umrie. V tomto momente sa naplnia aj tretí Deleuzov predpoklad, ktorý odvodzuje z filmu *Vlani v Maribade*: „...je to X, ktorý pozná A (takže A si nepamätá, alebo klame), a je to A, ktoré nepozná X (takže X sa mylí, alebo je klamaný). Koniec koncov, tri postavy zodpovedajú trom rôznym prítomnostiam, avšak spôsobom, ktorý má „komplikovať“ neovysvetliteľné, namiesto toho, aby ich vysvetlil, spôsobom, ktorý ich necháva existovať, miesto toho, aby ich odstránil: to čo X prežíva v prítomnosti minulosti, A prežíva v prítomnosti budúcnosti, takže rozdiel plodí, či predpokladá prítomnosť prítomnosti (tretieho...)“, čiže chlapca „...kde sa všetko navzájom implikuje. Opakovanie necháva prenikať svoje variácie do všetkých troch prítomností.“⁶ Sprievodný komentár orientáciu v prechodoch časom síce uľahčuje, i tak celkový ráz prelínania prítomností obsahuje značnú nejasnosť a nedá sa vysvetliť prijateľnejším spôsobom ako tým, ktorý navrhuje Deleuze. Zaujímavé témy otvára Marker nielen v mechanizme preskupovania časových rovín, ale čas akoby nadobúdal zhmotnené kontúry aj prostredníctvom priestorov, v ktorých sa film odohráva a spôsobmi snímania fotografií a ich vzájomnou montážou. Doložme to na niekoľkých príkladoch priamo z filmu. Po vstreknutí substrátu do žily, len veľmi pomaly a postupne si cestovateľ začína osvojovať prítomnosť minulosti. V obrazovej sérii pomaly plynú fotografie: izby (komentár: „Skutočná izba“), chlapca (komentár: „Skutočný chlapec“), mačiek (komentár: „Skutočné mačky“), vtákov (komentár: „Skutoční vtáci“), atď., nasledujú zábery na antické sochy poznačené „zubom času“, ktoré sami osve odkazujú na tvar vytesaný do amorfnej hmoty za účelom, aby sa zachovala pre prítomnosť budúcnosti antická predstava krásy a dokonalosti. Postupne sa prítomnosť minulosti na fotografiách zreálnuje a ďalší priebeh deja sa odo-

⁵ Tamže.

⁶ Tamže, s. 123.

hráva v reálnom prostredí. Sama povaha fotografie tkvie v jej „bezčasovosti“, v statickosti zachyteného výjavu, aby mohol ďalej existovať pre prítomnosť budúcnosti, i keď bol najprv prítomnosťou prítomnosti, potom sa stal prítomnosťou minulosti, a pri jej prezeraní opäť nadobúda hmatateľnú prítomnosť prítomnosti. Situácie stretnutí muža so ženou sa neskôr odohrávajú v reálnom prostredí, napríklad v parku v centre Paríža, kde sa odohrá spomínaná scéna s letokruhmi. Potom spolu navštívia prírodovedné múzeum plné exotických vypreparovaných zvierat. Vypreparované exponáty mŕtvych živočíchov nepriamo odkazujú na funkciu filmu, ktorou je „uchovávanie, konzervovanie“ minulých prítomností. Fotografia a film tak slúžia ako časopriestorová konzerva, podobne ako vypreparované a už dnes vyhynuté živočíšne druhy zvierat. Ani oni sa vďaka mumifikácii už nikdy nepohnú zo svojho podstavca, tak ako fotografia a film mumifikuje prítomný okamžik a premieňa ho na minulosť, spomienku, archív a múzeum. Táto idea obsahuje v sebe motív pomínuteľnosti, zániku a nihilizmus foriem prameniáci zo smrti tvarov, ktoré chceme pred pádom do priepasti rozkladu a smrti zachovať. Na fotografiách, filmoch, v múzeách. Marker motív smrti neustále zdôrazňuje. Vyvrhovanie z prítomnosti do „bezčasia“ sa premieta do vizuálnych symbolov na stenách (tvary ľudských lebiek vyškrapané do omietky na múroch), do tváří prostredníctvom osvetlenia (tvár vážna na čiernobielej fotografii pripomína lebku), do krajiny (zábery na ruiny a na náhrobky cintorínov). Spomínané narážky súvisia aj s témou filmu, ktorou je život ľudstva po nukleárnej katastrofe, ktorú môžeme chápať ako ďalší odkaz na zánik, smrť a pomínuteľnosť. Príznačne na túto tému reaguje aj André Bazin v štúdiu *Ontológia fotografického obrazu*, kde stotožňuje fotografický obraz a jeho model, v ktorej uvádza: „Odtiaľ pramení pôvab fotografií v rodinnom albume. Tieto šedivé, zhnednuté, priezračné, temer nerozpoznateľné tiene, to už nie sú tradičné rodinné portréty, ale znepokojujú prítomnosť životov zdržaných v trvaní, oslobodených od ich osudov nie vďaka kúzlam umenia, ale zásluhou necitlivého mechanizmu; fotografia totiž netvorí z večnosti ako umenie, ale balzamuje čas, len ho zachraňuje pred jeho vlastným rozkladom. Tu by bolo potrebné zmieniť sa o psychológii ostatkov a „pamiatok“, ktoré tak isto vychádzajú z prenesenia reality, ktorá má pôvod v komplexe múzea. Poznamenajme aspoň, že sväte plátno turínske dospieva k syntéze ostatku a fotografie. Z tohto pohľadu nám kinematografia pripadá ako dokončenie fotografickej objektivity v čase. Film sa už neuspokojuje s tým, že by pre nás uchovával objekt zabalený do jeho okamžiku ako hmyz z dávnych dôb uchovaný v jantáre, ale vyslobodzuje barokové umenie z kľčovitej strnulosti. Po prvý krát je obraz vecí rovnako obrazom ich trvania a, podobne ako múmia, obrazom zmien.“⁷ Fotografické série v *Rampe* tvoria momentky, miestami mierne rozostrené, ktorým by sme mohli priradiť vlastnosti filmového okienka – fotogramu. Imitujú rozstrihané útržky záberov zachytených na konkrétnom mieste, ktoré sú následne usporiadané do významových sérií – sekvencií, pričom implicitne v spojeniach obsahujú trvanie, čiže „čas obrazu“. Ide o nehybné rezy, ktoré si divák na základe empirických skúseností s princípmi fungovania filmu dokáže zložiť do väčších naratívnych štruktúr. A to napriek skutočnosti, že sleduje len fotografie, čiže „fixné obrazy času“, premietané jedna za druhou. Z hľadiska psychológie vnímania dochádza v mysli diváka k prirodzenému odvodzovaniu časopriestorových súvislostí. K opakujúcim sa statickým vizuálnym prvkom v jednot-

⁷ BAZIN, A. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979, s. 17 – 18. Český preklad z francúzskeho originálu BAZIN, A. *Qu'est ce que le cinéma?* Paris : Les Éditions du Cerf, 1958 – 1962.

livých snímkach implicitne pridáva čas, ktorý explicitne neobsahujú. V expresívnej rovine diela je divák nútený pohybovať sa v zložitom „bezčasí“ fotografií. Pohybuje sa na území voľne evokovaných asociácií zložených z hľadiska „času obrazu v pohybe“ z nespojitých „fixných obrazov času“.

Hoci Markerov film stavia na základné vlastnosti fotografie, disponuje okrem toho niečím, čoho fotografia schopná nie je. Dokonale si tento rozdiel vychutnáme pri scéne, v ktorej sa na seba, jedna za druhou, prelínajú detailné fotografie spiacej ženy, pričom pozície jej tváre sa neustále menia. V jednom okamihu pri prebudení otvorí oči a v plynulom kratučkome zábere dvakrát žmurkne priamo do kamery. Táto náhla zmena paradigmy zapôsobí na diváka výrazne a je neprehliadnuteľnou zmenou v spôsobe rozprávania, pretože do tohto okamihu bol konfrontovaný len so statickými fotografiami. O to väčšmi vynikne rozdiel medzi „fixnými obrazmi času“ a „časom obrazu v pohybe“, ktorý ako keby „vstal z mŕtvych“, na moment ožil, a dodal veciam „prúd života“ v podobe pohybu a jeho krátkeho neprehliadnuteľného trvania. Deleuzov obraz-pohyb prekonal prvý a poslednýkrát v tomto filme obmedzenia fotografie. Marker akoby obrátil manieru francúzskych režisérov 60. rokov na ruby. Oni medzi zábery vkladali stop záber, aby upozornili na pôvod filmu ležiaci na objave fotografie. On medzi fotografie vkladá záber, čím prisudzuje filmovému médiu nástupníctvo po fotografii. Jeho *Rampa* sa tak stáva autoreflexiou fotografie a filmu, prvých médií indexového typu vo všeobecnosti, patriacich do skupiny technických umení. Môžeme ho porovnať s Vertovovým *Mužom s kinoaparátom* (1929), ktorý tiež symbolicky odkazuje na vzájomné ontologické prepojenie medzi životom a filmom. Tým, že si vybral za záber v pohybe otvorenie očí, Marker v náznaku odkazuje na vertovovské teoretické princípy z 20. rokov postulované pod názvom kamera-oko. Subjektívny ľudský pohľad na realitu sa v nich nahrádza neomylným objektívnym pohľadom filmovej kamery-oka. Marker s Vertovom polemizuje, pričom je zástancom subjektívneho pohľadu, subjektívnej interpretácie skutočnosti zachytenej prostredníctvom hraného filmu.

V kontexte foto-románu je účinok záberu „ohlušujúci“, napriek skutočnosti že trvá len zanedbateľný moment. Maďarský teoretik filmu Béla Balász tvrdil, že okolo detailného záberu sa tiež vznáša pomyselná „bezčasovosť“, pretože vzhľadom na jeho blízkosť nevieme určiť časopriestorové súvislosti. Detail tváre zabezpečuje istú intimitu medzi divákom a filmovým plátnom. Divák je sústredený len na výrez tváre, ktorý v ňom vyvoláva isté pocity a nálady, niečo, čo sa nachádza mimo časových a priestorových súradníc. Detail tváre tak podľa Balázsa prináša nový rozmer, okrem zúženia času a priestoru i atmosféru, cit, náladu a intímny tón. V kontexte foto-románu, kde sa pohybujeme na území fotografie, pôsobí detailný záber v pohybe nezvyčajne prítomným a nevšedne realistickým dojmom. Existuje pred nami ako jediná skutočná vec, oveľa skutočnejšia ako celý doterajší a nasledujúci foto-dej. Zároveň nás necháva mierne na pochybách. Je azda celý príbeh neprijemným snom hlavnej hrdinky? Ženská tvár v intímnom dialógu ako keby sa pýtala: akú formu času je vôbec možné priradiť k sneniu?

V tretej rovine času, v prítomnosti budúcnosti, sa hrdina ocitne v ďalekej budúcnosti. Pozoruje tváre ešte nenarodených pozemšťanov. Ide o fotografie portréty, ktoré neobsahujú žiadne časopriestorové detaily, vyzierajú ako vystrihnuté z iného sveta, iného času, a z iného obdobia, ktoré má ešte len prísť. Marker konštruuje „fixný obraz času“ podľa presných pravidiel. Ak ide o prítomnosť minulosti, príbeh

sa odohráva v realistických exteriéroch (park, múzeum). Prítomnosť prítomnosti hrdinu situuje do podzemia kostola, kde prebiehajú vedecké experimenty. Prítomnosť budúcnosti redukuje už len na detaily tváří budúcich pozemšťanov defilujúcich pred našimi očami v záhadnej clone času. Zhusťovanie času na základe vizuálnych prvkov je cieleňé a postupné. Umelecký čas filmu sa vpája do tvarov priestoru a funguje ako tvárny prostriedok na rozvíjanie deja. Súvisí s prežívaním hlavnej postavy, s ktorou sa divák identifikuje. V poslednej foto-sekvencii zrelativizuje Marker celú časovú štruktúru. Príbeh sa vráti na rampu letiska v Orly, kde dôjde k prekrytiu doterajších *hl'adísk*. Aktérmi smrti hlavnej postavy sa stávajú chlapec, žena a jeden muž z podzemného tábora, v ktorom prebiehali experimenty. A podivuhodná elipsa sa tým opäť dostáva na začiatok, aby mohla pokračovať v časovej slučke troch prítomností od znova. Tretí záber od konca sa odohráva na rampe letiska v Orly a v jednom obraze spája viacero rovín prítomností. Vďaka hĺbke ostrosti je komponovaný ako obraz-scéna a po diagonále je rozdelený na tri navzájom komunikujúce časti. V prednom pláne vidíme v detaile muža z väzenského tábora, v strednom pláne v polocelku umierajúcu hlavnú postavu v záklone, a v zadnom pláne vo veľkom celku ženu pozorujúcu tento výjav. Z kompozičného hľadiska môžeme povedať, že v tomto prípade nejde o tri samostatné paralelné výjavy, ktoré oddelene koexistujú vedľa seba, čo je jeden spôsob využívania hĺbky ostrosti, ale práve naopak, všetky tri na seba navzájom reagujú. To znamená, že v obraze prevažuje hĺbka časová nad hĺbkou priestorovou. Deleuze v smere podobných úvah poznamenáva: „*V tomto oslobodení sa od hĺbky, ktorá sa v tomto momente podriada všetkým dimenziám, je treba vidieť nie len dobytie kontinua, ale aj dočasnú povahu tohto kontinua: je to kontinuita trvania, ktorá spôsobuje, že odpútaná hĺbka je hĺbkou času, a nie hĺbkou priestorovou. Je neredukovateľná na priestorové dimenzie. (...) Je to súbor nelokalizovateľných spojení, vedúcich vždy od jedného plánu k druhému, ktorý konštituuje oblasť minulosti, či kontinuum trvania.*“⁸ Smrť hlavnej postavy zároveň odkazuje na jej naliehavú spomienku z detstva, pri ktorej sa vždy zobúdzva v podzemnom tábore po katastrofe, pretože pri snení nedokáže prežiť vlastnú smrť. Prítomnosť momentu smrti pri snení je vždy identická s momentom precitnutia v realite, napriek dvom oddeleným rovinám času a priestoru, v ktorých sa odohráva.

Jeden z interpretačných kľúčov na objasnenie zložitých časových vzťahov filmu *Rampa* nám ponúka aj Deleuzom postulovaný pojem obraz-kryštál. Francúzsky teoretik a kritik Jacques Aumont vo svojom diele *Obraz* v súvislosti s týmto pojmom uvádza, že film je: „...*taktiež nástrojom pýtania sa po hlboko cudzom charaktere času prežívanom v prítomnosti. Tvrdenie, že čas plynie, totiž predpokladá, že v prítomnosti už nutne pociťujeme virtuálnosť minulosti: prítomnosť neexistuje alebo aspoň neexistuje o samote, pretože každý prítomný okamžik neustále sklzáva do minulosti a prítomnosť je tak tvorená z tohto neustáleho sklzavania, a tiež z účinkov pamäti a očakávaní, ktoré toto sklzvanie vyvoláva.*“⁹ Hlavné príklady filmov, o ktoré sa Deleuze opiera, nachádza v kinematografii z obdobia 50. a 60. rokov 20. storočia, v dielach Orsona Wellesa, Alaina Resnaisa alebo Alaina Robbe-Grilleta: „...*ktorého filmová tvorba odmieta rozlišovať medzi budúcnosťou, minulosťou a prítomnosťou a všetky udalosti v nej nasledujú jedna po druhej „ako jediná udalosť“, až po Jena-Luca Godarda, ktorý narába s časom ako*

⁸ DELEUZE, G. *Film 2. Obraz-čas*, s. 130 – 131.

⁹ AUMONT, J. *Obraz*, s. 246.

kameraman vznikania, zjavenia a premeny.“¹⁰ V podobnom duchu môžeme vnímať aj prelínanie časových rovín vo filme Chrisa Markera. Aj v ňom sa hlavná postava ocitá v nedefinovateľnom kruhu času, kedy nie je možné oddeliť minulosť od prítomnosti alebo budúcnosti. Všetky roviny, časy, znaky i obrazy vzájomne voľne interferujú v neprestajných odrazoch a odkazoch: „Metafora kryštálu v širšom zmysle štiepi skutočnosť a tak ju zmnožuje; možno ide o vôbec najinšpiratívnejšiu formuláciu, ktorú môžeme vziať na zobrazenie času v obraze, ktorý je rozštiepený, pozastavený, zmnožený, rozdelený – a vždy zameraný na prítomnosť.“¹¹

Markerov príbeh inšpiroval viacerých režisérov: Mamoru Oshi nakrútil film *The Red Spectacles* (1983) a Mira Nair *The Namesake* (2003). Ale v najkomerčnejšej podobe vystúpiť na povrch „hroty prítomnosti“ známe z Markerovej *Rampy* v americkom kultovom remaku tohto filmu od režiséra Terryho Gilliamu s názvom *12 opíc* (*Twelve Monkeys*, 1995), ktorý sa však okrem Deleuzom inšpiruje aj dobovou popularitou fraktálov a teóriou chaosu.

IMAGE-TIME IN THE CHRIS MARKER'S PHOTO-NOVEL THE PIER (*La jetée*, 1962)

MARTIN PALÚCH

The study deals with and analyzes temporal relationships reflected in technical images – still photographs and films. It describes the means of how the visual elements in both, photography and film shot relate to the perception of subjective, artistic and intrinsic time. On the example of the French film / photo-novel *The Pier* (directed by Chris Marker, 1962), the author of this paper derives the variable temporal relationships, captured in the still image of a single photograph and subsequently as part of a photography series, or in a single film frame, and then within the larger narrative unit or in other words within the sequences of shots. At the same time, on the examples of the film and in accordance with the theoretical concepts of Gilles Deleuze (1985), the author defines immediate time-image, based on the simultaneity of three implicated presents: a presence of the past, a presence of the present and a presence of the future.

Citované filmy:

- Gilliam, Terry. *Twelve Monkeys*, USA, 1995
 Hitchcock, Alfred. *Vertigo*, USA, 1958
 Marker, Chris. *La jetée* (The Pier), France, 1962
 Marker, Chris. *Le joli mai*, France, 1963
 Nair, Mira. *The Namesake*, USA, 2006

¹⁰ Tamže, s. 247.

¹¹ Tamže, s. 247.

- Oshi, Mamoru. *The Red Spectacles* (Jigoku no banken: akai megane), Japan, 1983
Resnais, Alain. *L'année dernière à Marienbad* (Last Year at Marienbad), France/Italy, 1961
Robbe-Grillet, Alain. *L'immortelle* (L'Immortelle), France/Italy/Turkey, 1963
Robbe-Grillet, Alain. *L'homme qui ment* (The Man Who Lies), France/Czechoslovakia, 1968
Vertov, Dziga. *Chelovek s kino-apparatom* (Man with A Movie Camera), USSR, 1929

ROBERT ROTH A JEHO DIVADELNÉ HĽADANIA

DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Repertoár divadla, tj. jeho dramaturgiu, formuje viacero činiteľov. Ideové smerovanie ide ruka v ruku s pragmatickými ukazovateľmi, akými sú zloženie hereckého súboru: počet a vek mužov a žien, ich fyzická zdatnosť, divadelná skúsenosť, vizáž... Pri zostavovaní repertoáru treba mať na mysli, či v súbore je Shylock alebo Ivanov, Júlia alebo Mária Stuartová, tj. aké herecké typy sa nachádzajú v súbore a teda aké možnosti z toho vyplývajú pre formovanie (dlhodobej) dramaturgie. Slovenské národné divadlo v Bratislave ako reprezentatívna kultúrna inštitúcia, príspevková organizácia Ministerstva kultúry SR, má za cieľ osloviť široké spektrum divákov, preto jeho repertoár pozostáva z komédií aj tragédií, klasických aj súčasných textov. Široko koncipovaná dramaturgia obsahuje texty od antiky až po súčasnosť. Činohra SND uvedie v jednej sezóne priemerne osem nových inscenácií (v sezóne 2011/2012 sa uskutočnilo až jedenásť premiér). Repertoár sa skladá z komédií, tragédií, súčasných hier in-yer-face drámy, najnovších hier slovenských dramatikov, z politicky ladených aj divácky pútavých, zábavných titulov. To umožňuje hercom preberať na seba nové osudy, skúšať svoj talent, schopnosti a rozvíjať sa po mnohých stránkach. V takomto podhubí sa uplynulých pätnásť rokov formovala jedna z popredných osobností Činohry SND, herec Robert Roth, ktorý sa stal predstaviteľom mnohých kľúčových hier repertoáru.

Robert Roth absolvoval hudobno-dramatický odbor na bratislavskom konzervatóriu v roku 1993. Po krátkych zastaveniach vo viacerých divadlách (Trnavské divadlo, Divadlo Astorka Korzo 90, Divadlo Andreja Bagara Nitra, Nová scéna Bratislava a iné) dostal trvalé angažmán v Slovenskom národnom divadle v roku 2000. Jeho úplne prvou postavou bol Chlapec v inscenácii hry Fernanda Brucknera *Napoleon I.* (réžia Pavol Haspra, 1985). Opätovne sa v SND objavil v rozprávke *Jazmínko v krajine hľadania* ako Múrko Krivkáčik (réžia Anton Korenčí, 1994) a odvtedy v divadle pravidelne hosťoval. Pozornosť si získal postavou Ariela v inscenácii Shakespeareovej *Búrky* (réžia Peter Mikulík, 2000), ktorá mu priniesla prvú nomináciu na cenu DOSKY a konečne trvalé angažmán v divadle. Robert Roth a Maroš Kramár boli v tom čase jedinými absolventmi konzervatória v SND. Kým Kramár mal možnosť sa v divadle etablovať od roku 1985, konzervatorista Roth nastúpil spolu s vysokoškolskými absolventmi herectva ako sú Tomáš Mašťalír, neskôr Luboš Kostelný, Ondrej Kovaľ, Ján Koleník alebo Alexander Bárta. Menovaní sa mu stali nielen hereckými partnermi a kolegami, ale aj pomyselnými konkurentmi. Rothov súputník Mašťalír napríklad v čase ich spoločného nástupu stvárnil *Vládcu Oidipa* v réžii Lubomíra Vajdičku (premiéra 17. 11. 2001), predtým Lančariča v Ballekovom *Pomocníkovi* (premiéra 20. 10. 2000) či Picassa v inscenácii *Picasso v bare Lapin Agile* (premiéra 13. 1. 2001), réžia oboch opäť Lubomír Vajdička.



Fiodor Michajlovič Dostojevskij: *Cudzia žena a muž pod posteľou*. Robert Roth (Šabrin), Tomáš Mašťalír (Tvorogov). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 6. 5. 2006 v DPOH. Réžia Vladimír Strnisko. Scéna a kostýmy Peter Čanecký. Foto Jana Nemčoková. Archív Slovenského národného divadla.

V počiatkoch Rothovho pôsobenia v SND herca formoval predovšetkým režisér Vladimír Strnisko a dramaturgovia Martin Porubjak, neskôr Peter Pavlac. Strniskov zmysel pre expresivitu situácie, detailné vypracovanie emócie a na hranu nervového kolapsu dovedené postavy sa v Rothovom herectve vedeli uplatniť. Po niekoľkých úlohách v réžii Emila Horvátha ml. a Petra Mikulíka stvárnil Roth postavu Alcesta v Moliérovej hre *Mizantrop* (premiéra 1. 4. 2004, réžia Vladimír Strnisko). Touto úlohou sa začala séria Rothových hlavných postáv. O rok pokračoval Denfertom v Besseho *Riaditeľoch* (premiéra 9. 4. 2005, réžia V. Strnisko). Na Alcesta aj Denferta Roth spomína vo viacerých rozhovoroch z toho obdobia a považuje ich za svoje obľúbené postavy. Denfert ako intrigán a manipulátor v niečom pripomína Richarda III. Roth mohol expresívnymi divadelnými prostriedkami rozohrať hru veľkého klamstva vo svoj prospech. V Alcestovi, naopak, viedol svoju charakteristickú mimiku a gestiku skôr do tlmenejších polôh, v ktorých dal vyniknúť nervóznemu chveniu svojej večne nespokojnej postavy. Do charakterovo podobnej postavy ako bol Alcest obsadil Rotha V. Strnisko v dramatinizácii Dostojevského poviedok, ktorú uviedol pod názvom *Cudzia žena a muž pod posteľou* (premiéra 6. 5. 2006). Kolotoč absurdných situácií sa krúti okolo Šabrina, ktorý sa sám definuje ako smiešny človek, opakuje to pri každej príležitosti. Šabrin je raz rozprávačom, raz aktérom situácií. Roth si tak vytvára vzťah k divákovi a komentuje dej, zároveň sa definuje vo vzťahu k ostatným postavám. Po Mizantropovi je to ďalšia postava, ktorú charakterizuje Roth nervným chvením, ktorú vie izolovať od príbehu a vytvoriť jej samostatný, svojbytný svet vo svetle jedného bodového reflektora. „Doťahuje každý pohyb, ktorý začína zvnútra, preženie ho celým telom a zachytí v končekoch prstov.“¹ A ako v Mizantropovi, aj tu ide o neveru, podvádžanie, klamanie, ukazovanie prstom na ostatných.

Táto trojica postáv, ako však aj mnohé vedľajšie postavy, ktoré v tom období stvárnil, formovali herectvo Roberta Rotha do konkrétnych línií. Ukázalo sa, že sú mu blízki hrdinovia s labilnou psychikou, neistí a paranoidní, pochybujúci o sebe aj o von-

¹ Jenčíková, Mária. Skvelý Robert Roth a kľúče k Dostojevskému. In *Pravda*, 2006, roč. 16, č. 105, s. 24 (9. 5. 2006).



Wiliam Shakespeare: *Hamlet*. Robert Roth (Hamlet). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 14. 9. 2007. Réžia Peter Mikulík. Scéna a kostýmy Alexandra Grusková. Foto Filip Vančo. Archív Slovenského národného divadla.

kajšom svete. Na druhej strane, sú to vysoko inteligentní ľudia, ktorí vedú správne zvoleným slovníkom a intenzitou prejavu presvedčiť kohokoľvek o svojej pravde. Pre Rothovo herectvo je charakteristický nezameniteľný hlas, ktorý vie modulovať v akejkoľvek polohe a intenzite. Zároveň je špecifický svojím vzhladom, rapavá, no chlapčenská tvár, ktorá vie ukázať značné známky staroby a vyčerpania. Preto obsadenie Rotha do úlohy Kristiána v *Cyranovi z Bergeracu* (Vladimír Morávek, 22. 1. 2005) zaskočilo viacerých kritikov. „Koncipovanie Kristiána de Neuvillette ako krásneho a milého hlupáka, ktorý iba tesne pred smrťou pochopí, že robil všetkým a hlavne sebe „vola“, asi potrebovalo menej inteligentného hráča ako Rotha.“² No Vladimír Štefko prečítal toto obsadenie „proti typu“ ako snahu zobrazit' v Kristiánovi citlivú a statočnú dušu, ktorá nemusí ísť ruka v ruke s krásnym zovňajškom³. Roth je herec európskeho formátu: vzdelaný, premýšľajúci, tvorivý. Potrebuje poznať význam každého slova a vety a to poznať aj pri deklamácii. Primárny význam vety či súvetia má preskúmaný natoľko, že variováním páuz, pohrávaním sa s intonáciou, vie posunúť zmysel toho, čo hovorí, do ďalšej úrovne. Naposledy sa to ukázalo pri postave Oresta, resp. v prvej časti Agamemnón, kedy vlastne zastupuje zbor a je rozprávačom, komentátorom aj partnerom do dialógu.

² Horváth, Karol. Takmer tradičný a opäť úspešný Cyrano. In *Pravda*, 2005, roč. 15, č. 18, s. 17 (24. 1. 2005).

³ Štefko, Vladimír. Hrdinská nekomédia podľa Rostanda. In *Divadlo v medzichase*, 2005, č. 1-2, s. 42-43.



Wiliam Shakespeare: *Hamlet*. Robert Roth (Hamlet), Ivana Kuxová (Ofélia). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 14. 9. 2007. Réžia Peter Mikulík. Scéna a kostýmy Alexandra Grusková. Foto Filip Vančo. Archív Slovenského národného divadla.

Po roku 2005 sa začali na Slovensku vo veľkom vyrábať televízne seriály. Dve komerčné televízie (a do istej miery aj verejnoprávna) sa začali predbiehať v získavaní divákov na základe totožnej programovej skladby, v ktorej sa pôvodný slovenský seriál dostal do hlavného programu takmer každý večer. Televízie pri obsadzovaní seriálov v prvom rade siahli po známych tvárach zo SND, ktoré by malo byť záštitou a zárukou kvalitného herectva. Seriálová rýchlovýroba, časová vyťaženosť, sploštené charaktery postáv a banálne témy však uškodili divadelnému herectvu zúčastnených hercov. Seriálové herectvo sa prenieslo aj do divadla. Diváci zmenu nezaznamenali, dokonca začali do divadla chodiť – ale už nie na témy, ale uvidieť svojich seriálových hrdinov naživo. Robert Roth, ktorý v seriáloch odmietol hrať, stratil svojich hereckých partnerov: „Vidím na vlastné oči ako sa mi kolegovia, ktorí boli strašne talentovaní, zrazu strácajú pred očami aj s talentom. Pozriem sa im do očí a vidím až do Viedne, alebo horší prípad – pozriem sa im do očí a vypadne im text. V tomto vidím tú nekondíciu. Jednoducho rozmieňajú svoj talent, pretože je inak zaplatený⁴.“ Seriálové úlohy zapríčinili u viacerých hercov prerušenie angažmán v SND.

Inscenácia Shakespearovho *Hamleta* v réžii Petra Mikulíka sa stala diskutovanou z viacerých dôvodov. Malo to byť otváracie predstavenie novej budovy SND na Pribinovej ulici, avšak z technických príčin novú budovu divadla otvárali spoločenským galavečerom. *Hamlet* napokon otvoril prvú ucelenú sezónu v novej budove 14. 9.

⁴ Fehérová, Dária. Osamelý, ale v kondícii. In *kod – konkrétne o divadle*, 2010, roč. 4, č. 7, s. 3.

Wiliam Shakespeare: *Hamlet*. Robert Roth (Hamlet). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 14. 9. 2007. Réžia Peter Mikulík. Scéna a kostýmy Alexandra Grusková. Foto Filip Vančo. Archív Slovenského národného divadla.



2007. V tejto inscenácii sa naplno prejavila solitérskosť hlavného predstaviteľa, ktorá vyplynula z režijnej koncepcie, aj z hereckého nasadenia kolektívu. *Hamlet* mal premiéru práve v období, v ktorom sa začali rozbiehať nové seriálové projekty, v ktorých mnohí herci videli príležitosť (*Mafstory* 2006, *Susedia* 2006, *Ordinácia* 2007). Roth popísal skúšobné obdobie ako neľahké: „Ja som to skoro polovicu obdobia naskúšaval ako monodrámu. Pretože herci chodili na natáčanie. Takže koniec koncov ten Elsinor sa v divadle počas skúšania vytvoril.“⁵ Na tento stav reflektovali aj viacerí kritici a publicisti. Vladimír Štefko nazval svoju recenziu Hamletova dvojaká osamelosť, ktorú vysvetlil ako osamelosť postavy, i ako osamelosť herca medzi kolegami⁶. Veľkú úlohu tu zohrala aj režijná koncepcia Petra Mikulíka. V úvodnom obraze síce prichádza divadelná skupina, ktorá proklamuje, že uvidíme divadlo, aké sme ešte nevideli, ale to bol prvý a zároveň posledný náznak interpretácie, hĺbania nad textom, priznania mu iného významu, než mu priznával Shakespeare (divadelná skupina vtrhne oficiálne po prvý raz na javisko novej budovy SND, preto sa tento výstup dá tlmočiť ako zdivadelenie dosiaľ mŕtvej sály dokonca dvojakým spôsobom: vstupujú herci, ktorí hrajú hercov). Hamlet sa stal emblematickou postavou nielen pre Roberta Rotha, ale aj pre Činohru SND. Hamleta stvárnil ako súčasníka, živého človeka v krízovej situácii, ako solitéra, osamelého hráča, ktorý nemá partnerov vo svojom súžení, ako Roth nemal partnerov na javisku.

Inscenácia *Hollyroth* bola logickým vyvrcholením atmosféry v súbore Činohry SND, ktoré Štefko označil za teleso, ktoré nie je v dobrej kondícii⁷. Vyvrcholením premeny herca, ktorý hľadal herecký kolektív a silné režijné vedenie, pre ktorého práca na postave premiérou nekončí, ale len začína, na osobnosť, ktorá sa pretavuje do každej postavy, pretože si na ňu utvára názor. V rozhovore s Janou Beňovou Roth na otázku, či mu na javisku v monodráme nechýbajú kolegovia, odpovedal: „Nechýbajú mi kolegovia. Vyrušovali by ma.“⁸ K súzvuku medzi Rothom a režisérrom Rastislavom Ballekom došlo vtedy po prvý raz, neskôr spolupracovali na Bec-

⁵ Fehérová, Dária. Osamelý, ale v kondícii. In *kod – konkrétne o divadle*, 2010, roč. 4, č. 7, s. 2.

⁶ Štefko, Vladimír. Hamletova dvojaká osamelosť. 2007 [cit. 16. 9. 2012]. Dostupné na internete <http://www.theatre.sk/isrecenzie/77/97/HAMLETOVA-DVOJAKA-OSAMELOST/?cntnt01origid=97/>.

⁷ Štefko, Vladimír. Hamletova dvojaká osamelosť. 2007 [cit. 16. 9. 2012]. Dostupné na internete <http://www.theatre.sk/isrecenzie/77/97/HAMLETOVA-DVOJAKA-OSAMELOST/?cntnt01origid=97/>.

⁸ Beňová, Jana. Robert Roth – je to my way. [cit. 8. 10. 2012] Dostupné na internete <http://www.ndbrno.cz/reduta/robert-roth-je-to-my-way>.



HOLLYROTH, anebo Robert Roth spívá Jana Hollého mrzkoti a pomerkováňa. Robert Roth (holly / roth). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 16. 9. 2009. Réžia Rastislav Ballek. Scéna a kostýmy Jozef Ciller. Foto Ctibor Bachratý. Archív Slovenského národného divadla.

kettovom *Konci hry* (premiéra 9. 4. 2011) a Aischylovej trilógii *Oresteia* (premiéra 6. 10. 2012). *Hollyroth* mal premiéru 16. 9. 2009, dva roky po *Hamletovi*. V tomto medziobdobí Roth hral Solóného v *Troch sestrách* (režisér Roman Polák neskôr postavu preobsadil Tomášom Vravníkom), či v dvoch réžiách Martina Čičváka: *Leonce a Lena* (Valerio) a *Matka Guráz a jej deti* (Eilif). V spojení Balleka a Rotha a najmä vo výbere a vytvorení takmer autorského divadla (inak sa táto inscenácia azda ani pomenovať nedá) nepochybne svoju úlohu zohral dramaturg Peter Pavlac (dramaturoval o.i. aj Besseho *Riaditeľov* a je autorom dramatisácie a dramaturgie Dostojevského textov *Cudzia žena a muž pod posteľou*). Túto inscenáciu treba nazvať autorským divadlom, pretože v tíme Ballek-Pavlac-Roth a hudobník Martin Ožvold všetci majú rovnaký autorský podiel na výslednom tvare, ktorý sa nanovo skladá pred divákmi počas každej reprízy. Inscenácia *Hollyroth* (premiéra 16. 6. 2009) však nevznikla zámerne po *Hamletovi* ako

ďalší priestor pre Rothov exhibicionizmus. Iniciatíva pôvodne vyšla od vtedajšieho šéfa Činohry Romana Poláka, ktorý si želal spojiť režiséra Balleka s dramaturgom Pavlacom. O oboch vedel, že sa venujú spracovaniu slovenskej literatúry. Nápad aj samotný text sa rodili veľmi ťažko v ich vzájomnom spojení, v pôvodom pláne sa uvažovalo o „regulérnej“ inscenácii pre časť súboru. Podmienky pre vznik tejto inscenácie však neboli priaznivé, tvorcovia bojovali s nepriazňou členov súboru či vedenia, neskôr s technickými problémami. Roth ako protagonist a jediný herec v tejto inscenácii bol len výsledkom spomenutých udalostí, spolu s faktom, že bol v tom čas jedným z mála hercov Činohry SND, ktorého herecká energia sa sústredila naplno na divadelnú tvorbu a ťažko k nej bolo hľadať partnera⁹. Väčšina hereckých kolegov sa venovala svoju energiu predovšetkým seriálovým postavám. *Hollyroth* sa v ankete denníka SME stal inscenáciou desaťročia a získal mnoho ocenení z radov kritikov. Inscenácia je výnimočná tým, že vznikla v mŕtvom jazyku, v bernolákovčine, ktorú hlavná postava, Ján Hollý, uvzato používal v literárnej tvorbe. V inscenácii sa dá vystopovať mnoho odkazov nielen na slovanskú minulosť, ktorú by sme si želali mať veľkú a slávnú. Hovorí o hľadaní identity národa prostredníctvom Hollého básne *Svatopluk*, ktorá končí práve založením kráľovstva Slovákov. *Hollyroth* však tento fakt spochybňuje tým, že autora tejto básne zobrazuje (na základe historických faktov), ako sa žaluje zo svojich chorôb a utrpení, ako jeho podmienky na farách, na ktorých

⁹ Pavlac, Peter. Čínska reštaurácia Hua Li Gong Bratislava. 12. 10. 2012.

pôsobil, ani zďaleka neposkytujú priestor pre literárnu tvorbu, pretože musí bojovať s tvrdou realitou svojho života a s nevzdelanosťou ľudí. Ako Holly hľadá slovanského/slovenského kráľa, tak Roth hľadá svoju kráľovskú rolu a pýta sa: je to Hamlet?

Bezprostredne po *Hollyrothovi* vznikla inscenácia vybraných častí z oboch dielov Goetheho *Fausta*. V tom čase sa v SND vymenilo vedenie a dramaturgiu začínajú priamo ovplyvňovať ďalší dvaja tvorcovia, dramaturg Martin Kubran a režisér Martin Čičvák, hoci sa ešte stále čerpá z dramaturgického plánu pripraveného pred zmenou vedenia. Výkon Roberta Rotha v tomto opuse by sa dal považovať za momentálny vrchol jeho hereckej tvorby práve pre komplexnosť a hĺbku postavy, ktorú stvárňoval. V tejto inscenácii mu herecky kontrovali Táňa Pauhofová, Zuzana Fialová a Alexander Bárta.

Dva mesiace po *Faustovi* mal premiéru Čechovov *Ivanov*, Roth v úlohe Ivanova (réžia J. Czajlik). Ivanov a neskôr nasledujúci *Trep'lov* v Čajke ponúkli Rothovi návrat k jeho „nervným hrdinom“. Teraz však nervnosť nevyplývala len z režíjnej koncepcie, ale je to téma, ktorú ponúkol sám herec. Stvárnenie psychickej poruchy, manio-depresívneho *Ivanova* sa ukázalo byť nosnou témou inscenácie, v Čajke zase ústup tvorivého nadšenia a nástup tzv. šmíry, či hereckej šablóny. „Pravdou je, že ma zabijú veľkými rolami a môžu ma o dva roky vyhodíť s tým, že som už nepozerateľný, nepoužiteľný, a to z dvoch dôvodov: som unavený a opakujem sa – a v súbore takého jednoducho nepotrebujú.“¹⁰ Toto vyjadrenie nás privádza k postave Oresta v Aischylovej *Oresteji*, ďalšej zložitej úlohe, tentoraz v réžii Rastislava Balleka (premiéra 6. 10. 2012). Roth tu stvárnil nielen syna, ktorý má pomstiť vraždu svojho otca (podobný motív ako v *Hamletovi*), ale je účastný aj celej prvej časti trilógie ako rečník, náčelník zboru, či komentátor, pričom adresuje svoje slová z hľadiska. Tu sa už prejavilo Rothovo vyčerpanie z hlavných úloh a istá rezignácia na herecký kolektív. Pretože hoci v *Hamletovi* bola jeho osamelosť výsledkom aj vonkajších vplyvov, tu pôsobí ako dobrovoľné rozhodnutie herca zahrať všetko sám. Napriek tomu, že má silných spoluhráčov ako Anna Javorková (toto partnerstvo na javisku aj funguje), ale aj ďalší predstavitelia (Táňa Pauhofová, Ján Koleník). Do textu prenikol tak hlboko, že už nedáva divákovi poznať jeho prvý význam, ale hneď sa pohráva so slovami, fázuje text k ďalším, novým významom bez toho, dal divákovi šancu zorientovať sa. Rovnako vo vzťahu k hereckým kolegom Roth viac rozohráva svoju monodrámu než partnerský dialóg. Jeho herectvo je stále plné energie, avšak očakáva rovnakú energiu späť od kolegov a keďže ju už dlhý čas nedostal, pri *Oresteji* jednoducho rezignoval.



Anton Pavlovič Čechov: *Ivanov*. Robert Roth (Ivanov). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 27. 11. 2010. Réžia József Czajlik. Scéna a kostýmy Erika Gadusová. Foto Jana Nemčoková. Archív Slovenského národného divadla.

¹⁰ Fehérová, Dária. Osamelý, ale v kondícii. In *kod – konkrétne o divadle*, 2010, roč. 4, č. 7, s. 4.

Vysnívanou rolou Roberta Rotha bol Shakespearov *Richard III.*, ktorého stvárnil mimo SND, ale v rámci Letných shakespearovských slávností na Bratislavskom hrade (premiéra 2. 7. 2011). Premyslená režijná koncepcia Mariána Pecka s využitím mikrofónov umožnila vyniknúť Richardovmu manipulátorskému charakteru. Roth ako šťastí hudobník aj v tejto postave cítil verš a pracoval s ním ako s hudbou, ktorá plynie ako rieka, pozná jej rytmus a zákutia. Hral Richarda ako rozmarné decko aj pomstychtivého zloducha, ktorého zožiera pocit menejcennosti a to ho vedie k riskantným hrám, pri ktorých nepredpokladá víťazstvo, avšak víťazí, lebo mu nik neodporuje.

Táto štúdia predstavuje len prehľadový rez tvorbou Roberta Rotha v Slovenskom národnom divadle. Naznačuje tvorivé východiská, súvislosti s osobnosťami, ktoré herca formovali a pokúša sa načrtnúť jeho výnimočné postavenie v súčasnom divadle. Roth sa práve nachádza uprostred svojej tvorby (v októbri 2012 oslávil štyridsiate narodeniny) a hoci má za sebou náročné, vnútorne komplikované postavy ako Hamlet, Faust a mnohé ďalšie, predpokladajme, že budúcnosť prinesie ďalšie kreácie, ktoré v kontexte hereckého súboru SND posunú tento výskum ďalej.

ROBERT ROTH AND HIS THEATRICAL EXPLORATIONS

DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ

The author briefly introduces the career of Robert Roth, one of the most significant Slovak National Theatre actors after 1990. The study describes the relations among the actor and other artists, who have influenced his work for the Slovak National Theatre in the course of last 15 years. It mentions the fundamental characters Roth played in the theatre, emphasising the inner relation and context of the roles, together with the outer conditions in the theatre ansamble. The study points out the specific look of the actor and his expressive, elaborated style of acting, which led Robert Roth to overcome challenges of acting.

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

PRVÁ SLOVENSKÁ AMNERIS ROSE DELMAR

(* 13. 09. 1900 Sučany, okr. Martin – † 20. 08. 1968 Mníchov, Nemecko)

ELENA BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ
divadelná historička

Azda najväčším prínosom Oskara Nedbala vo funkcii riaditeľa SND (1923 – 1930) bolo zvýšenie umeleckej kvality a stabilizácia súboru, zaslúžil sa predovšetkým o konsolidáciu jednotlivých súborov a navyše sa snažil začleniť bratislavskú operu aj do medzinárodného kontextu. Podnikal zájazdy nielen do Prahy, ale aj do blízkej Viedne, kde istý čas pôsobil ako dirigent. Historickým sa stal zájazd do Španielska, kde s obrovským úspechom uviedol v Barcelone a Madride *Predanú nevestu a Rusalku*. Pozýval významných zahraničných spevákov, zároveň poskytoval príležitosť aj mladým domácim umelcom, niektorí z nich sa stali piliermi operného súboru, iní však upadli do zabudnutia. K tým druhým možno priradiť aj Ruženu Haasovú (uvádzanú aj ako Róza Haazová), rodáčku zo Sučian. Na jar v roku 1926 avizovala tlač pohostinské vystúpenie slovenskej umelkyne v úlohe Amneris vo Verdiho *Aide*, ktorej „...báječný altový hlas vo viedenských hudobných kruhoch vyvolal všeobecný obdiv ... s veľkým úspechom vystúpila na viedenskej Rádio stanici.“¹ Nemala ľahkú úlohu, pretože bratislavská opera mala v tom čase výbornú predstaviteľku tejto postavy, Martu Krásovú, speváčku s dobrou hlasovou technikou a navyše obdarenú impozantným javiskovým zjavom. Mladá umelkyňa však obstála čestne, i keď jej niektorí recenzenti vytýkali badateľný nedostatok javiskovej skúsenosti², iných zaujala príjemne sfarbeným hlasom a „herecky sa slečna uviedla na prvý výkon veľmi sľubne, „postava mala pekné prednosti svojou životnosťou“³. Partnermi na javisku jej boli Dobřena Šimáňová (*Aida*), Roman Hübner (*Radames*), predstavenie dirigoval Bedřich Holeček. Kritika ocenila najmä naštudovanie náročného partu Amneris v slovenskom jazyku (v preklade prof. M. Ruppeldta) a to v období, kedy sa operné inscenácie spievali v českom jazyku⁴. Po tomto jedinom vystúpení nádejnej umelkyne nebolo možné získať žiadne informácie o jej ďalšej umeleckej činnosti. Aj Štefan Hoza, znalec našej opernej histórie, napísal: „Treba poznamenať, že viac v Bratislave už nedošlo k jej vystúpeniu.“⁵

Podrobným bádáním a štúdiom dostupných bibliografických záznamov sa podarilo zistiť, že ešte v auguste 1925, teda rok pred debutom v SND, spievala na koncerte v Martine s naším významným basistom Arnoldom Flöglom „...slečna Haasová zo Sučian, ktorá práve skončila štúdiá vo Viedni“⁶. Flögl (v tom čase bol sólistom

¹ *Slovenský národ*, roč. 2, 24.03.1926, č. 68, s. 4.

² *Slovenský národ*, roč. 2, 30.03.1926, č. 75, s. 7.

³ KUBÁT, Norbert. Z kroniky opernej. *Národný denník*, roč. 5, 01.04.1926, č. 76, s. 4.

⁴ Slovenská Amneris v *Aide* na javisku SND. *Robotnícke noviny*, roč. 23, 30. 03. 1926, č. 74, s. 5. Kultúrna kronika. *Slovák*, roč. 8, 31. 03. 1926, č. 73, s. 7.

⁵ HOZA, Štefan. *Opera na Slovensku 2*. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1954, s. 179.

⁶ *Národné noviny*, roč. 56, 08. 08. 1925, č. 64, s. 4.



Rose Delmar. Snímka prevzatá z časopisu *Radiojournal*, roč. 15, 11. – 17. 07. 1937, č. 28, s. 13.

Národného divadla v Brne) bol v Martine známy už z viacerých vystúpení, mal k tomuto turčianskemu mestu vrelý vzťah, práve tam vykonával v rokoch 1909 – 1912 prax zubného technika a zároveň spieval v Slovenskom spevokole. Koncert bol zostavený z operných árií a slovenských piesní, spoluúčinkovala Flögllova manželka Anna Ivanková-Flögllová na cimbale a na klavíri sprevádzal P. Weiss z Berlína. Koncert sa stretol s mimoriadnym úspechom u publika, najmä prednes slovenských piesní v podaní oboch umelcov. „Flögl svojim mohutným hlasom privádzal nás do nadšenia najmä pri spievaní slovenských piesní. Slečna Haasová, ktorá len v Martine naučila sa slovenské piesne, podala ich s citom len umeleckej duši vrodénym.“⁷

V lete v roku 1937 sa v Piešťanoch, kde operný súbor SND po skončení bratislavskej sezóny pravidelne hosťoval, predstavila v úlohe Azuceny v *Trubadúrovi*, spolu s ukrajinským barytonistom Alexandrom Balabanom (Gróf Luna) a tenoristom Jaroslavom Jarošom (Manrico), slovenská umelkyňa Rose Delmarová, rodáčka zo Sučian.

V denníku *Slovák* sa recenzent o predstavení vyjadroval s nadšením ako o „večere veľkej umeleckej hodnoty“.⁸ O týždeň pozval brniansky rozhlas umelkyňu na účinkovanie v programe, venovanom francúzskemu národnému sviatku. Program pod názvom *Sladká Francie* sa vysielal celoštátne a Rose Delmar v ňom spievala árie s brnianskym rozhlasovým orchestrom pod taktovkou Jana Plichtu⁹. Hypotetickú úvahu, či je to ďalšia umelecká osobnosť z tohto turčianskeho mestečka, alebo azda Ružena Haasová, uviedol na správnu mieru článok publikovaný v časopise *A-Zet*.¹⁰ Anonymný autor uverejnil pôvodnú správu z Viedne, podľa ktorej slečnu Rose Delmarovú pozval riaditeľ Erwin Kerber na predspievanie do viedenskej Štátnej opery a ponúkol jej angažmán. Ponuku však nemohla prijať, pretože bola zmluvne viazaná v opere v Bazileji. Ďalej píše, že sa narodila na Slovensku v Sučanoch, kde bol jej otec miestnym a zároveň osobným lekárom budúceho ministerského predsedu Dr. Milana Hodžu. I keď rodičia nechceli, aby sa učila spievať, presadila svoju túžbu po odbornom speváckom vzdelaní a začala študovať na konzervatóriu vo Viedni (u prof. Marie Gutheil-Schoder, dlhoročnej sólistky Dvornej opery vo Viedni). Počas viedenského štúdia však otec zomrel a o budúcnosti mladej umelkyne malo rozhodnúť jej vystúpenie v SND, ktoré si (ešte ako Ružena Haasová) sama vyžiadala od Oskara Nedbala. Po úspešnom debute Nedbal prejavil záujem talentovanú speváčku angažovať, jej učiteľka spevu však trvala na ďalšom štúdiu. Po dvoch

⁷ *Hlásnik*, roč. 6, 1925, č. 30, s. 4.

⁸ (Sixtus): Z piešťanských hudobných aktualít. *Slovák*, roč. 19, 18. 07. 1937, č. 159, s. 9-10.

⁹ *Radiojournal*, roč. 15, 11. – 17. 07. 1937, č. 28, s. 13.

¹⁰ Slovenka hviezdou kráľovskej opery v Bruseli. *A-Zet*, roč. 2, 27. 07. 1937, č. 144, s. 4.

rokoch ďalšieho vzdelávania začala svoju profesionálnu činnosť v divadle v Jablonci nad Nisou. V roku 1934 cestou na dovolenku sa zastavila v Bruseli, kde stretla známeho dirigenta, ktorý jej sprostredkoval angažmán v Kráľovskej opere (Théâtre Royal de la Monnaie) v Bruseli. Spievala tu opäť Amneris v *Aide*, Leonoru di Guzman v Donizettiho *Favoritke*, Herodiadu v rovnomennej Massenetovej opere (v roku 1881 mala opera práve v Bruseli svoje prvé uvedenie), Erdu vo Wagnerovom *Zlate Rýna*, Dalilu v opere C. Saint-Saënsa *Samson a Dalila*. Výňatky z kritik na jej úspešné vystúpenia v *Aide* a *Samsonovi a Dalile* z novín *Le petit niçois* z roku 1936 uverejnil časopis *Pero*¹¹. Recenzent sa pochvalne vyjadroval o jej „skvelom speváckom výkone a krásnej interpretácii úlohy Amneris“. Nezabudnuteľný dojem zanechala v jednej z najnáročnejších úloh ako Dalila, ktorá bola v jej podaní „dokonale umelecky stelesnená“, získala „svojím výstupom sympatie verejnosti, bola dlho odmeňovaná frenetickým aplauzom“. Pomerne často vystupovala aj na koncertných pódii vo viacerých francúzskych mestách a v Paríži na koncerte českej hudby pri príležitosti osláv prezidenta T. G. Masaryka. Účinkovala aj v rozhlase, napr. Rádio Luxemburg vysielalo jej piesňový recitál aj operný koncert z diel G. Verdiho, A. Dvořáka a R. Wagnera za sprievodu luxemburského rozhlasového orchestra. Záverom autor článku ešte poznamenal, že vo svete vystupovala ako Slovenka a speváčka spod Tatier, tak ju aj uvádzali v nejednom prospekte, či programe.

Na jar v roku 1938 Rose Delmar, už ako sólistka opery v Bazileji, vystúpila pohostinsky aj v Bratislave na scéne SND v titulnej úlohe *Carmen* (dirigoval Karel Nedbal, úlohu Dona Josého spieval Jaroslav Jaroš, za chorého A. Balabana zaskakoval Escamilla Herbert Walders). Pred jej vystúpením denníky síce oznamovali, že je Slovenka zo Sučian, ale informácia, že už v Bratislave spievala, sa nikde neobjavila (po 12 rokoch si na jej účinkovanie nikto nespomenul, či nepamätal?). Slovenský denník¹² uverejnil výňatok z kritiky na jej *Carmen* v Bazileji, kde vysoko hodnotili jej spevácke umenie a herecký prejav v tejto náročnej úlohe, ktorú vierohodne stvárnila. Aj bratislavská kritika ocenila najmä jej herecký prejav: „Sonórnym zafarbením hlasu rovnomerne rozvinutého, ktorý čini jej spev príjemným a lahodným, získava si najväčšie sympatie pre usmernené pochopenie a charakterizovanie ženy, ktorá v podaní Delmarovej je



Rose Delmar v kostýme. Snímka prevzatá z http://www.luxemburgensia.bn1.lu/cgi/getPdf1_2.pl?mode=page&id=8439&option=

¹¹ A. N. [= NAČIN, Augustín]. Trošku omeškané riadky o Rose Delmar. *Pero*, roč. 6, október 1937, č. 2, s. 14.

¹² Rose Delmarová na SND. *Slovenský denník*, roč. 21, 02. 04. 1938, č. 78, s. 3.

Program k predstaveniu
Carmen v Slovenskom
národnom divadle.
Archív SND.

Slovenské národné divadlo

Riaditeľ: Anton Drašar

CARMEN

Opera v 4 dejstvách. Slová podľa Meriméovej novely napísal
Meilhac a Halévy. Hudbu složil Georges Bizet. Dirigent Karol Nedbal.
Režia Renato Mordo a. h. Scéna Fr. Schultes. Choreografia L. B. Relský.
Dramaturgická úprava podľa francúzskeho originálu K. Nedbal.

Carmen, cigánske dievča	Rose Delmarová a. h.
Don José, strážmajster	Jaroslav Jaroš
Micaela, sedliacke dievča	R. Urbášková a. h.
Escamillo, zápasník s bykami	Alex. Balaban a. h.
Zuniga, dôstojník	Karol Kalaš
Moralés, strážmajster	Otto Kraus
Remandado } podludníci	Jozef Mareček
Dancairo }	František Hájek
Frasquitta	Milada Lenská
Mercédes	Zita Frešová

Odohráva sa v Seville a jej okolí v Španielsku.

V II. a IV. dejstve tancuje celý baletný zbor a M. Chocová.

Detské sbory (žiaci reál. gymnázia) naštudovala prof. Dočkalová.

patrila k jej najúspešnejším výkonom postava Orfea v opere Ch. W. Glucka *Orfeus a Eurydika* (1939), kde zaujala svojim tmavým teplým altovým zafarbením hlasu a vnútorným prežitím postavy. S operou v Bazileji sa rozlúčila ako Dalila v opere C. Saint-Saënsa *Samson a Dalila* (1941).¹⁶

V roku 1941, keď vyhostili Gürstera z Nemecka a odobrali mu doktorandský titul, emigrovali manželia do USA, kde Gürster začal pracovať v novinách v New Yorku a tiež prednášať na amerických univerzitách. O speváckej kariére Rose Delmar v USA sa nepodarilo získať veľa informácií. Pravdepodobne sa viac venovala koncertnej činnosti, na opernú scénu sa vrátila v rokoch 1949 – 1952 vo Philadelphii. V tamojšej opere (Philadelphia La Scala Opera Company) spievala okrem Ortrudy vo Wagnerovom *Lohengrinovi* (1949), Maddaleny v *Rigolettovi* (1950) aj v Gounodovom *Faustovi* rolu Marty von Schwerlein (1950). V prvom predstavení bol Faustom mladý začínajúci Giuseppe di Stefano a v ďalšom jej krajan zo Sučian Rudolf Petrák, viac známy vo svete ako na Slovensku¹⁷. Podľa kusých informácií sa Delmar zrejme venovala koncertnej a pedagogickej činnosti, na koncertoch vystupovala aj so svojimi žiakmi, ako informoval denník *The Day* v Novom Londýne v americkom Connecticute¹⁸

¹⁶ Informácie poskytol Theater Basel.

¹⁷ Opera in Philadelphia, Performance Chronology 1950 – 1974. <http://FrankHamilton.org>.

¹⁸ *The Day*, New London, roč.71, 24. 01. 1952, s. 22. *The Day*, New London, roč. 72, 27. 04. 1953, s. 15

Po návrate do Nemecka v roku 1952 začal manžel pracovať v zahraničných službách ako kultúrny atašé. Kedy si zvolila umelecké meno Rose Delmar sa nepodarilo zistiť. Viac by možno prezradila jej zbierka uložená v manželovej pozostalosti vo frankfurtskej Deutsche Nationalbibliothek¹⁹. Zomrela v Mníchove, kde je aj pochovaná.²⁰

¹⁹ Deutsche Nationalbibliothek (<http://d-nb.info/982192053>).

²⁰ http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gurster_Eugen.jpg&filetimestamp=20111001160521

TEATRO ALLA SCALA – SKALA TRADICIONALIZMU?

Úvaha inšpirovaná uvedením opery Richarda Straussa

Die Frau ohne Schatten

(Žena bez tieňa) v sezóne 2011/12

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV v emeritúre

Milánsky operný dom (1778) je síce oveľa mladší ako tamojší Dóm, ale svetovú úctu požívajú obe svätyne, katedrála sv. Ambróza i chrám Tália takmer rovnakú. Talianske divadlá sa často opierajú o kostoly, alebo ich postavili po zbúraní bývalého chrámu. Na mieste slávneho milánskeho divadla stál predtým kostol Santa Maria alla Scala (1385) – Panna Mária pri rebríku. (Mária bola zobrazená s Jakubovým nebeským rebríkom v ruke; la scala – rebrík). V Benátkach nájdete divadlo San Giovanni Crisostomo či Teatro San Benedetto, v Neapoli Teatro San Carlo – blízko všetkých boli či stoja kostoly zasvätené menovaným svätcom. I keď v minulosti sa obecenstvo v divadlách zabávalo, hodovalo, milovalo, predsa domy umenia, ale aj obžerstva, smilstva pomenovalo podľa svätcov. Milánske divadlo bolo veľkosvätinou. Národným chrámom. Cudzinec mohol vstúpiť do impozantného hľadiska, za oponu sa nedostal. V hlavnej úlohe Netalian nesmel vystúpiť. Dvestoročné embargo prelomila až Američanka Lou Ann Weyckoffová vo Verdiho *Maškarnom bále* (1972). Slováci sa po tomto prelome čoskoro do La Scaly dostali a po „scale“, po rebríku vysoko na svetovú opernú métu vylietli. Najdlhšie a najčujnejšie spieval „na skale vysokej“ tenorista Peter Dvorský. (Debut 13. 4. 1979, Rodolfo v Pucciniho *Bohème*). Veď aj v Biblii sa píše „Ty si, Peter, skala“...

Ani operní skladatelia z rôznych krajín, hoci do jedného komponovali na talianske libretá, dlho nepoznali odklinadlo „Skala otvor sa!“

Divadlo otvorili 3. augusta 1778 Salieriho operou *Europa riconosciuta*. Mozart prišiel na rad až v novom storočí. 19. septembra 1807 objavila sa na plagáte La Scaly Mozartova opera *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. Zato *Armida* Čecha Josefa Myslivečku, známeho pod prezývkou II Boémo a Venatorini sa hrala už rok po otvorení divadla, 26. decembra 1779. Prepadla. Milánčania neznesli, že skladateľa do mesta pozval a dielo vybral arciknieža Ferdinand. Hoci divadlo postavili na podnet, či priam príkaz Márie Terézie, rakúski okupanti si Talianov nezískali.

Zo slovenských skladateľov prvý a doteraz jediný dostal v La Scale priestor Mikuláš Schneider-Trnavský. Nemá operu, iba operetu. „Slovenský Schubert“ má však množstvo piesní. Niekoľko z nich zaspieval Milánčanom na piesňovom recitáli Peter Dvorský (27. februára 1984). Schneiderove piesne doplnili Čajkovského romance, Smetanove *Večerní písně*, Dvořákové *Cigánske melódie*. Obecenstvo počúvalo pozorne, ale hľadisko salónu doslova vrelo až keď náš tenorista pridal talianske operné árie. Interpret stál na pódiu dve hodiny, z toho bolo iba sedemdesiat minút čistého spievania – zaznamenal Ľudovít Marcinger, ktorý Dvorského sprevádzal na klavíri. Piesne a ich autorov publikum zväčša nepoznalo, no nášho speváka milovalo. Vraj privítací aplauz trval tri minúty. Dvorskému sa priam „dvorili“. Poznali ho z javiska Scaly ako

Rodolfa, ale aj z opier *Lucia di Lammermoor*, *Macbeth*, *Madam Butterfly*, *Eugen Onegin*, *Adriana Lecouvreur*.

Koho pozvali do Scaly, musel byť stopercentne pripravený. Dvorskému ponúkli debut v Pucciniho *Bohème* zo dňa na deň, bez jedinej skúšky. Z lietadla šiel rovno na javisko. S kolegami sa zoznámil až cez prestávku. Na javisku nemohol poblúdiť. Režisérom tradičnej, realistickej, výtvarne krásnej, no nadovšetko vysoko kultivovanej inscenácie bol Franco Zeffirelli. Inscenácia žije na javisku La Scaly dodnes. Videl som ju aj vo viedenskej Štátnej opere. Tejto dlhovekosti slávnych naštudovaní som sa pred návštevou prvého a prvoradého svetového operného domu obával.

Nie je La Scala skalou tradicionalizmu?

Je to iba OPERA – alebo aj hudobné divadlo?

Má len slávnú minulosť, či aj všestranne inšpirujúcu prítomnosť?

Cudzí a najmä moderní skladatelia sú tam iba zriedkavými hosťami?

Otázok viac než dosť. Jedna jediná návšteva „Mekky“ operomanov sotva dá na ne odpoveď. Šiel som do La Scaly prvý raz. Túžil som tam počuť dákeho Taliana. No Belliniho, Rossiniho, Donizettiho a Verdiho som videl iba skamenelých v predsieni divadla. Pre Pucciniho, poslednú legendu nádherného dramatického spevu, sa miesto v sále slávnych nenašlo. V predsieni ma vítali nadživotné sochy ako nosné stĺpy živej talianskej opernej tradície, na javisku ma čakal Nemeč Richard Strauss. Po Wagnerovi toho krstného mena druhý, druhý aj v udržiavaní uvádzania nemeckej hudby v nedobytnnej pevnosti talianskeho belcanta.

Wagner ako najväčší rival Verdiho sa v Taliansku presadzoval neľahko, v La Scale zvlášť. Prienik za Alpy Germánovi uľahčil libretista posledných Verdiho opier Arrigo Boito. Wagner do milánskeho divadla vstúpil desať rokov pred smrťou *Lohengrinom* (1873). Po smrti nesmrteľný skladateľ tam triumfoval *Majstrami spevákmi norimberskými* (1889), *Tannhäuserom* (1891), mladíckou operou s talianskym názvom *Il vascello fantasma* (známejšou ako *Blúdiaci Holanďan*, 1893), *Walkýrou* (1893), *Súmrakom bohov* (1896), *Siegfriedom* (1899). Nové storočia sa pre Wagnera v La Scale otvorilo *Tristanom a Izoldou* (1900), *Parsifalom* (len tretie dejstvo, 1903) a *Zlatom Rýna* (1903). Celá tetralógia *Prsteň Nibelungov* sa do konca 19. storočia v La Scale nehrala. Inscenáciou *Majstrov spevákov norimberských* vari najznámejší operný dirigent Arturo Toscanini otvoril divadlu cestu k mnohostrannej prosperite (1898). Od Wagnera o pol storočie mladší Strauss vstúpil na posvätnú pôdu talianskeho operného domu s primeraným časovým odstupom od veľmajstra Gesamtkunstwerku.

Dielo nášho terajšieho záujmu, opera Richarda Straussa *Žena bez tieňa* (*Die Frau ohne Schatten*), premiéra viedenská Štátna opera 11. 10. 1919) malo premiéru na talianskom území v benátskom divadle Teatro La Fenice. Na tretie bienále medzinárodného festivalu hudby ho za účasti skladateľa do mesta lagún priniesol dirigent Clemens Krauss (16. 9. 1934). Bola to v podstate inscenácia, ktorú dva roky predtým dirigent Krauss s režisérom Lotharom Wallersteinom pripravili pre Salzburský festival 1932. Tridsaťročná dramatická sopranistka Eva Hadravová, členka viedenskej Štátnej opery a stály hosť SND, v inscenácii spievala rolu Strážcu chrámu a exponovanejší part Hlas sokola.

(Je zaujímavé, že oba hlasy, part Strážcu chrámu i Hlas sokola, ako aj dve menšie úlohy po tridsiatich dvoch rokoch (1964) naspievala mladá Lucia Popp na nahrávke pre Deutsche Grammophon. Orchester viedenskej Štátnej opery dirigoval Herbert von Karajan).



Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten* (*Žena bez tieňa*). Diriguje Marc Albrecht. Réžia Claus Guth. Scéna a kostýmy Christian Schmidt. 2012. Snímka Brescia/Amisano © Teatro alla Scala. Snímku uverejňujeme s láskavým povolením Tlačového oddelenia Teatro alla Scala.

La Scala nepozná návštevnícku krízu. Divadlo je vždy plné. 233-ročná budova stojí na dobrých základoch aj starých inscenačných tradíciách. Tak s to javí na prvý pohľad. V skutočnosti sú z vyše dvestoročnej budovy pôvodné len obvodové múry a z tradície dôraz na maximálne umelecké vypätie bez rozdielu či sa hrá Talian, Nemeč, Francúz, alebo Rus. Obecenstvo si zdvorilo vypočuje hudbu všetkých skladateľov, ale freneticky tleska predovšetkým domácim. Zo Straussovej opery sa cez druhú prestávku vytratili moji susedia, i viacerí diváci, čo sedeli predou mnou na parteri. Možno to boli skalní nadšenci talianskeho belcanta, alebo turisti, ktorí nemohli obísť návštevu najslávnejšieho operného divadla. Uvideli, odišli. Konca nedočkali.

Budovu už neraz opravovali aj prestavovali, ale jej vonkajší vzhľad, ani vnútorná podoba sa nemení. Na starých kresbách z polovice 19. stor. divadlo stojí v zastavanej ulici. Okolo jazdia kočiare. Na novších kone a kočy nahradili električky. Na najnovších a súčasných je pred divadlom námestie so sochou Leonarda da Vinci. Exteriér budovy nie je impozantný. Nevnučuje sa ako parížska, viedenská, budapešianska opera. Dokonca aj bratislavské a najmä košické divadlo stoja na očiach milovníkov divadelného umenia oveľa sebedomejšie. La Scala pripomína niekomu banku, burzu, nie chrám Tália. Podobu budovy s veľkým balkónom, podchodom pre kočy, s vysokými oblokmami na prvom a malými oknami na druhom poschodí nezmenili ani po oprave, ktorú si vyžiadalo zbombardovanie divadla roku 1943. Neoklasicistická fasáda ostala rovnaká aj po generálnej rekonštrukcii pred desiatimi rokmi. Čelný, uličný trakt, málo reprezentatívne vchody pre hostí zostali nezmenené. Nová prístavba, veža nad javiskom, priestory pre administratívu, skúšobne, vysoko prečnieva nad historickou

budovou. Je však viditeľná iba z odstupu, z výšky a diaľky. Čaro tohto divadla nie je v jeho vonkajšej podobe.

Z neveľkej, taktiež málo reprezentačnej vstupnej haly sa úzkymi a nízkymi chodbičkami dostanete do hľadiska. To je impozantné, imperátorské a hodné podobných chvál do povál. Eliptické hľadisko s dokonalou akustikou obkolesuje päť radov lôží, na šiestom poschodí je galéria, vizuálne stĺpikmi podelená na lôže. Otvorov lôží je 270. Kapacita hľadiska 3600 miest, do parteru sa vojde 800 divákov. Dnes všetci sedia v pohodlných kreslách, v operadlách je namontované čítacie zariadenie. Medzi dvojicou korintských stĺpov po oboch stranách javiska sú proscéniové lôže. Pri päte portálu má javisko šírku 14 m, pracovná plocha javiska je široká 26 m a hlboká 23 m. Nič nebráni rozvinúť triumfálne operné pochody do veľkých rozmerov. Javisko zakrýva maľovaná opona od Riccardiho s obrazom Parnasu a zdobená červená zamatová opona. Rovnakej farby sú aj sedadlá. Steny svietia farbou slonoviny, ligocú sa množstvom pozlátených štukových ornamentov. Štýl interiéru bol vraj zachovaný pri všetkých renováciách. Po poslednej prestavbe divadlo otvorili 7. decembra 2004. Riccardo Mutti dirigoval Salieriho operu *Europa riconosciuta* (*Únos Európy*), ktorá zaznela na úvod pri otváraaní pôvodnej stavby (1778). Tentoraz sme boli svedkami slávnostnej udalosti aj my. Sprostredkoval nám ju Slovenský rozhlas na stanici Devín.

Po druhej svetovej vojne okrášlili priestory divadla lustrami dovezenými z Československa. Dôležitejšie je, že pod lustrami zasvietilo naše inscenačné umenie. Českí režiséri a scénografi podporili v kamennom a neraz aj v skamenelom divadle proces premeny operného domu na hudobné divadlo. Václav Kašík so scénografom Josefom Svobodou a kostýmovým výtvarníkom Janom Skalickým – trojicu poznáme aj z bratislavského javiska – inscenoval v La Scale Dvořákovu *Rusalku*, Nonovu *Intoleranciu* a Hindemithovho *Cardillaca*. Karel Jernek sa podpísal pod Bergovho *Wozzeczka*. Staré preekadlo Čo Čech to muzikant doplnilo nové – Každý významnejší český operný režisér sa k avantgarde hlási, no po La Scale túži.

Operná „Alma Mater“, Parnas krásneho spevu, vysokých cé, kládla vysoké nároky tiež na inscenovanie diel v duchu doby.

Dvadsiate storočie sa zrodilo v znamení dekadencie, secesie, rozprávkovosti a erotiky. V opere vypukli požiare vášní. Druhá opera mladého skladateľa Richarda Straussa má názov *Feuersnot* (zánik, zmar, udusenie ohňa), ale už v tomto mladíckom diele sa rozhorel oheň vášní, erotická posadnutosť najvýraznejšieho nástupcu Richarda Wagnera a Goetheho túžby ospievať to večne ženské, čo zachováva ľudský rod a ľudstvo povznáša do výšok. Nie prízemný sex, ale obohacujúci eros. Láska pozemská s nebeskou gloriolou. Všetko v inotajoch a v rozprávkovom háve.

Libretista Ernst von Wolzogen na operný text prepísal starú holandskú povesť o hrdej deve, ktorá nechala nápadníka celú noc visieť v koši na dome. Urazený milenec s pomocou čarodejníka uhasil oheň v celom meste. Až keď tvrdohlavá panna spojila lásku s kúzlom génia, oheň sa v meste opäť rozhorel. Tvorcovia diela v hymnickom závere zbožštili eros. Orosili ho poéziou.

V ďalších Straussových opusoch eros s poéziou budú prichádzať na javisko ruka v ruke. Skladateľovými libretistami sa stali básnici. Po Oscarovi Wildeovi (*Salome*) Hugo von Hofmannsthal (*Elektra*, *Gavaliér s ružou*, *Ariadna na Naxe*, *Žena bez tieňa*, *Egyptská Helena*, *Arabella*). Aj v ďalších dielach z pera iných libretistov, predovšetkým Josepha Gregora, hrdinkami boli ženy (*Dafné*, *Danaina láska*) či *Mľčanlivá žena* (libreto od Stefana Zweiga voľne podľa Bena Jonsona). Jediný muž, Guntram, sa dostal na ti-

tnú stranu Straussovej opernej prvotiny. Jediný muž proti desiatim ženám – aj to je gavalier s ružou Octavian, nohavičková rola. Skladateľa jednoznačne upútal ženský svet. Silne ho inšpirovalo to goetheovské večne ženské. Aj v operách s indiferentnými názvami keď nie za všetkým, tak určite za mnohým treba hľadať ženu (*Zmar ohňa, Intermezzo, Deň mieru, Capriccio*).

Straussove opery sú raz kruté, inokedy rozkošné, no vždy sú to nepochopiteľné premeny ženského srdca.

V Straussových operách je titulnou hrdinkou Žena odhodlaná na všetko. Pomstu Elektry, vraždu matky a jej milenca až v poslednej chvíli preberie na seba brat Orestes. Salome pyká smrťou za naplnenie svojej hriechnej vášne. V operách ponúkal skladateľ kruté, krvavé divadlo často šialených žien. V hudobných básňach je predmetom i podmetom Muž. On je titulným hrdinom orchestrálnych partitúr. Život hrdinu – a potom hrdinovia aj antihrdinovia podľa mena: Don Juan, Macbeth, Zarathuštra, Don Quijote, Till Eulenspiegel. Strauss najprv písal „mužské“ symfonické básne, potom „ženské“ opery. Veselé kúsky Tilla chcel premeniť na operu, no napísal iba prvé dejstvo. Život hrdinov sa nehodil do Straussovho operného sveta. U zbožňovaného Wagnera mali muži nad ženami v názvoch opier prevahu. Zhudobnil súmrak bohov, nie bohýň.

Straussove hrdinky sú poväčšine z antického sveta, alebo sú anticky hrdinské.

Štyridsaťročný umelec v každom novom diele zapáľoval vatry bezbožnej lásky, perverznych vášní. Antické a biblické príbehy rozžhavoval vraždami. Obviňovali ho z morbidnej dekadencie. Salome túži po Jochananových bozkoch. Keď muž odmietne jej hriechnú túžbu, „dcéra smilstva“ ukojí svoju ničivú lásku vášnivým bozkávaním mŕtvych pier. Extáza morbidnej žiadostivosti ju strhne do záhuby. Kráľ Herodes, ktorý ešte pred chvíľkou ju nesmierne miloval a obdivoval jej tanečné umenie, zrazu v nej vidí zvrhlú ženu a rozkáže ju zabiť. Elektra s bratom usmrtia matku a jej milenca. Na javisku už nedominovala wagnerovská smrť z lásky, ale lásky smrť, záhuba, zmar. Izoldu vystriedala Salome.

Richard Strauss sa pahrebám zhubných erotických vášní zrazu otočil chrbtom. Proti smrtiacej milostnej vášni postavil čistý lásky cit. Proti starému zvrhlíkovi, záletníkovi Ochsovi a koketujúcej, odkvitajúcej grófke poslal na javisko mladého gavaliera s ružou. A hneď po „valčíkovej opere“ zložil dielo, ktoré neospievuje iba lásku milencov, ale lásku materinskú. Opernú legendu o „nenarodených deťoch“, o ženách bez tieňa, o manželoch bez potomkov. Akoby skladateľ vstúpil do kláštora, alebo sa stal propagátorom dnešných odporcov potratov, nenaplnených, bielych manželstiev. Skladal javiskové podobenstvo, ódu na zachovanie potomstva, na deti ako budúcnosť ľudstva. Vášnivý humanistický podtón, skôr tón inotajmi a symbolmi preplnenej erotickej rozprávky či hudobnej filozofickej rozpravy diktovala doba.

Žena bez tieňa vznikala v hrozivom tieni prvej svetovej vojny. V rokoch 1914 – 1918. Premiéra bola 10. októbra 1919 vo viedenskej Štátnej opere.

Začal sa doživotný zápas skladateľovej spirituality s vitálnosťou.

Žena bez tieňa je veľkou hádankou pre inscenátorov aj obecnstvo. Skladateľ vyše desať rokov po premiére si želal, aby jej prostí ľudia aspoň z polovice porozumeli.

Rozhodol sa „vykúpiť“, získať bezradné a stratené obecnstvo „satirickou operou v antickom rúchu“. *Danaina láska*, veselá mytológia mala byť reakciou na *Ženu bez tieňa*. Na novú operu, komponovanú v rokoch 1938 – 1940 zase padol tieň druhej svetovej vojny, premiéra bola až 14. augusta 1952 na festivale v Salzburgu. Strauss



Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten* (*Žena bez tieňa*). Diriguje Marc Albrecht. Réžia Claus Guth. Scéna a kostýmy Christian Schmidt. Snímka Brescia/Amisano © Teatro alla Scala. Snímku uverejňujeme s láskavým povolením Tlačového oddelenia Teatro alla Scala.

túžil byť Offenbachom 20. storočia. Frivolné mravy, milostné chůtky a zálety anticých bohov chcel vysmiať príbehom ženy bez tieňa hriechu, ktorá ako prvá a jediná sa dokázala vzoprieť bohovi. Skôr než nadviazanie na Offenbacha bola to reakcia na Wagnera. Wagnerovskú kliatbu zlata Strauss prekonal silou lásky. Hudobník mal však stále bližšie k Wagnerovi než k Offenbachovi. Druhý kráľ valčíkov sa po menovcovi Johannovi z Richarda nestal, zapísal sa do dejín len ako kráľ valčíkovej opery.

Odľahčená reakcia na zašifrovanú *Ženu bez tieňa* vznikla a najmä odznela veľmi, veľmi neskoro. A už ani nebola potrebná. *Žena bez tieňa* si ani po rokoch širokú popularitu nezískala, ale náročných inscenátorov aj vnímavé publikum nachádzala pomerne často. Nikdy nie na malých scénach, pravidelne v reprezentačných svetových operných domoch.

Straussa do oblasti mystiky, estetickej náročnosti, pokusov vytvoriť filozofickú hudobnú drámu i „literárnu“ operu vtiahol Hofmannsthal. On stál pri prepisoch anticých látok na tragické operné básne či komédiu pre hudbu, čo je podtitul *Gavaliera s ružou*. Skladateľa i spisovateľa viedla túžba po novodobom hudobno-literárnom divadle, ale aj návrat k barokovej opere. Chceli vystavať úchvatné operné katedrály.

Žiadna Straussova opera sa nehodí medzi múry sakrálnej stavby, zato Hofmannsthalovo mystérium *Jedermann* sa rok čo rok z podnetu režiséra Maxa Reinhardta vracia na široké vstupné schodište salzburskej katedrály. Oboch umelcov divadlo prítahovalo ako náboženský obrad či antický rituál. Schodišťa chrámov a palácov sú často dekoráciami ich spoločných diel. Dekorácia vzostupu a pádu. Pýchy a pokory. Zločinu a trestu. Najvdčačnejšie témy a námety poskytli viacerým umelcom na prelome storočí symbolické rozprávky a barokové mýty. Kvapilova – Dvořákova ľudová rozprávka – balada o Rusalke, ktorá chcela byť človekom, bola napriek symbolickej reči zrozumiteľná širokému okruhu divákov, kým Hofmannsthalova – Straussova z mnohých kultúr vyabstrahovaná symbolická poéma o žene bez tieňa bola zrozumiteľná len úzkemu kruhu zasvätencom.

Či v Písme svätom, či v písmach, legendách rôznych, najmä ázijských národov materstvo sa nazýva „tieňom“. Podľa evanjelistu sv. Lukáša Máriu v jej božskom poslaní a materstve potešil archanjel Gabriel slovami „Duch svätý zostúpi na teba a moc Najvyššieho zatieni ňa, preto aj to, čo svätého narodí sa z teba, bude sa volať Syn Boží.“

Biblia nebola prvým a prvoradým námetovým prameňom Straussovho diela, bola však nesporne prameňom najstarším. Ale libretistu inšpirovali aj rozprávky z Tisíc a jednej noci, čínske, perzské, indické rozprávkové motívy, aj rozprávky bratov Grimmovcov, rozprávkové ľudové hry viedenského romantického dramatika Ferdinanda Raimunda. Libreto je novým variantom Mozartovej *Čarovnej flauty*, je však podstatne menej ľudové, oveľa viac intelektuálne. Pri inscenovaní treba z opulentného opusu vylúpnuť a zviditeľniť mystérium materstva, očistu zväzku lásky.

Poslanie diela vypsieva už na konci prvého dejstva zbor nočných strážnikov prechádzajúci ulicami mesta. Český prekladateľ straussovskej monografie Ernsta Krausa Jan Matějček preložil tie verše voľne, no výstižne.

Vy manželé, spočívajúcí si s láskou v náručí,
vy jste mostem nad propastí,
po němž mrtví krácejí k životu!
Požehnáno budiš dílo vaší lásky!

V ďalších dejstvách, rozmanitých obrazoch a mnohých premenách dva manželské páry, Cisár a Cisárovná, farbiar Barak a jeho žena prechádzajú skúškami lásky a vernosti. V závere opery dielo oboch manželstiev je požehnané. Straussova najrozsiahlejšia operná partitúra končí ako veľkolepá symfonická báseň, kantáta. V nej hlasy rozhádaných manželov, ktorí sa znova našli, splynú s hymnou Nenarodených detí. Budúcich strážcov rodinného krbu.

Inscenácia tohto hlavolamu, mystickej a bájoslovnej opery musí mať taktiež svoje tajomstvo.

Akú podobu má bezmála storočné dielo v zrekonštruovanom, najtradičnejšom opernom divadle sveta? Môže sa nemecký skladateľ cítiť ako doma v domove talianskych operných veľmajstrov?

* * *

Hudba Richarda Straussa znie v týchto priestoroch raz symfonicky strhujúco, raz dramaticky presvedčivo, prevažne vo vyváženom súzvuku rovnocenného majstra koncertných podíí aj javísk.

Na začiatku 20. storočia a na začiatku triumfálneho nástupu Wagnerovho dediča germánskych tradícií hudobnej drámy sa nové diela Richarda Straussa pomerne rýchlo objavili aj na scéne La Scaly. Rok po drážďanskej premiére *Salome* sa opera hrala v Miláne (1906). *Gavaliér s ružou* mal prvé uvedenie v januári 1911 v Drážďanoch – o tri mesiace ho už videlo milánske obecnstvo. Potom o novinkách nemeckého majstra nastalo v Miláne dlhé „mlčanie“. *Žena bez tieňa* (Viedeň 1919) čakala na milánske uvedenie 21 rokov, skoro štvrtstoročie. V novších časoch Straussov odkaz nevrhá tmavý tieň na jasnú perspektívu prvého operného domu.

Žena bez tieňa prešla milánskym javiskom doteraz štyrikrát. Vždy zanechala v dejinách inštitúcie výraznú stopu. Prvé uvedenie sa spievalo v talianskom jazyku (*La donna senza ombra*, 1940). Dirigoval Gino Marinuzzi, režíroval Mario Frigerio na scéne Cipriana Efisia Oppa. Ďalšie naštudovania boli v nemeckom jazyku a pod pôvodným názvom. Druhú inscenáciu (1986) pripravil dirigent Wolfgang Sawallisch, réžiu mal Jean-Pierre Ponnelle, ktorý navrhol taktiež scénu a kostýmy. Tretiu inscenáciu (1999) hudobne naštudoval Giuseppe Sinopoli. Noví sólisti vstúpili do predchádzajúcej inscenácie. Nateraz poslednú, štvrtú inscenáciu pripravili prevažne nemeckí umelci, dirigent Marc Albrecht, réžiu mal na starosti Claus Guth, scénu a kostýmy Christian Schmidt. Premiéra bola 11. marca 2012. Navštívil som piate predstavenie, štvrtú, predposlednú reprízu 24. marca 2012. Dielo naštudovali v koprodukcii s Royal Opera House, Covent Garden, Londýn.

V prvom milánskom naštudovaní opery neúčinkovali vtedajší svetoznámi sólisti, v druhom rolu Cisára prevzal okrem iných James King, Cisárovnou Eva Marton, Pestúňku Brigitte Fasbaender. V treťom absentovali slávne hlasy a v najnovšom sólistickom ansambli vynikal v úlohe Cisára tenorista Johan Botha. Súbor sólistov bol vyvážený, speváci boli aj dobrými hercami.

Treba pripomenúť straussovské spevácke legendy: Maria Jeritzka, Leonie Rysanek, Ingrid Bjoner, Martha Mödl, Gundula Janowitz, Regina Resnik, Eva Marton, Birgit Nilsson, Hans Hopf, Jess Thomas, Hans Hotter, René Kollo, Plácido Domingo a ďalší akoby nemali v súčasnosti rovnocenných nasledovníkov. Známe hlasy z nahrávok svetových dirigentov chýbali aj v najnovšej milánskej inscenácii *Ženy bez tieňa*.

Žena bez tieňa sa uvádza iba vo svetových operných metropolách. Aj tam sa inscenuje zriedkavo – poznali sme to aj v La Scale. Napriek tomu si však každá doba vytvorila pre toto zašifrované, filozoficko-rozprávkové dielo svoju muštru, model, inscenačný tvar.

Pompézne maľované dekorácie, veľké scénické plátna prvého, vienského uvedenia diela vtlačili opere inscenačnú pečať takmer na pol storočia. Režiséri situovali dej opernej rozprávky do Orientu a takto sa orientovali aj výtvarníci pri návrhoch scén aj kostýmov. Inšpirovali ich miniatúry, maľby, ilustrácie, ale aj gobelíny perzských, mongolských, indických maliarov, architektov. Scéna Alfreda Rollera k vienskej premiére ťažila z rozprávkovej a exotickej atmosféry opery veľmi výdatne. Nádheru kráľovských záhrad a chudobného príbytku farbiara, či skalnatú rozprávkovú krajinu, svet reálnych osôb i rozprávkových bytostí, personifikovaných zvierat kreslil scénograf do návrhov s veľkou fantáziou a rozmachom. Naturalistická scéna mala ráz nadsukutočného sveta.

Časom sa naturalistické, ťažkopádne scény k *Žene bez tieňa* nadľahčovali, zjemňovali, začali sa podobať na tieňohry ázijských bábkových produkcií. Vzdušnosť scénografovej maľby nadnášala ťažkopádnosť veľkých závesov, menila ich na ľahké



Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten* (*Žena bez tieňa*). Diriguje Marc Albrecht. Réžia Claus Guth. Scéna a kostýmy Christian Schmidt. 2012. Snímka Brescia/Amisano © Teatro alla Scala. Snímku uverejňujeme s láskavým povolením Tlačového oddelenia Teatro alla Scala.

orientálne závoje. Scénograf chcel byť rovnocenným umelcom autorom diela. Chcel byť taktiež básnikom, ako ním bol libretista či skladateľ. Scény sa menili na abstrakty masívnych stavieb.

Emil Preterorius pre inscenáciu Rudolfa Hartmanna v Bavorskej štátnej opere v Mníchove (1954) miesto cisárskej pevnosti navrhol vzdušný orientálny zámok. Český scénograf, operný svetobežník Josef Svoboda pre toho istého Hartmanna v londýnskej inscenácii o desaťročie neskôr skoro celkom zjednotil na javisku ríšu duchov a ľudí. Postupoval logicky: Cisár i Cisárovná nie sú z pozemského sveta, ich predkami sú božské bytosti. Navyše k hlasom ľudí, k ľudskému hlasu sa v opere pripájajú hlasy bohov i vtákov. Svoboda preto vybájl jednotný priestor, zrkadlový obraz širokého schodišťa. Odtajnil divadelný mechanizmus. Orientálne ornamenty zamenil za abstraktné kresby, pripomínajúce podvodný morský svet.

Zjednodušených línií sa pre milánsku inscenáciu *Ženy bez tieňa* (1986) pridržal stúpenec javiskovej čistoty a jednoduchosti Jean-Pierre Ponnelle. Režisér, scénograf aj kostymér v jednej osobe. Vie, že keď niečo zvlášť zdôrazní v kostýme, nemusí tak urobiť aj na scéne. Na jeho javisku sa všetko dopĺňa a násobí. Pôsobí neopakovateľným rukopisom, opernou rečou. Na vyčistenom horizonte používal aj tieňohru. Japonský kolorit inscenácie režisér-scénograf preniesol aj do obnovej inscenácie s novými speváckymi interpretmi (1999). Dirigentskú taktovku od Wolfganga Sawallischu prevzal Giuseppe Sinopoli. Germánsky hudobný a mystický svet bez odporu prijímal a rozvíjal francúzsko-talianskeho impulzy. Internacionálna opera sa takouto zmiešanou transfúziou udržuje dlho pri živote.

Živé umenie z „mŕtvej“ opery v našich časoch chcú robiť práve režiséri a výtvarníci. Dirigujú aj dirigentov. Ich taktovku zamieňajú za kúzelnícku paličku.

Ženu bez tieňa považujú mnohí, posmelení libretistom aj skladateľom, za moderný variant Mozartovej *Čarovnej flauty*. Hľadajú moderný scénický výraz pre barokovo-romantický predobraz Hofmannsthalovej a Straussovej orientálno-oratoriálnej opery. Nová milánska inscenácia *Ženy bez tieňa* má moderný a germánsky inscenačný rukopis. Dramaturg Ronny Dietrich v poznámkach k inscenácii si ako motto osvojil Straussovo iné označenie hrdinky (či opery?) „Dcéra bolesti“. Aj režisér Claus Guth takto pociťuje zmysel diela. Dej sa odohrá v nemocničnom bielom prostredí, možno pôrodnickom sanatóriu.

Nie je to celkom nový ani novátorský, či za vlasy pritiahnutý výklad diela. *Ženu bez tieňa* v rakúskom Grazi (1992) kritička Eva Fleischer nazvala „gynekologická“ inscenácia.

Jednoduchá posteľ v milánskej inscenácii nie je len lôžkom bolesti, ale aj miestom lásky, i symbolom hriechu.

Nad dvoma lôžkami polkruhový plafón pripomína svetelné teleso nad operačným stolom. Polkruhovitú vysokú stenu sú posuvné. Je v nich veľký oblok, domovské miesto Sokola, aj podstrešný oblok v dielni farbiara. Pre horskú krajinu či chrámové priestory scénograf do steny vmontoval veľký výsek s dvomi proti sebe sa točiacimi plošinami. Uzavretý svet „dcéry bolesti“ scénograf Christian Schmidt teda náležite roztočil a zdivadelnil. Zachoval premenlivosť, mnohoobraznosť opery. Len pre záverečnú apoteózu neuvoľnil, neotvoril obručou steny zovreté javisko. Inscenáciou chýba monumentálne chrámové finále, božské posolstvo a humanistický ľudský hymnus. Straussovo hudobno-dramatické posolstvo sa nepremenilo na scénický odkaz.

Výtvarník Schmidt v návrhoch kostýmov uplatnil čierny „civil“ z obdobia vzniku opery. Inšpiroval sa však predovšetkým kresbami surrealistov. Vo veľkom formáte vkomponoval do inscenácie poľudštenú podobu zvierat, Sokola či Gazely. Veľké čierne krídla pripol aj niektorým postavám, čím príbeh dostal nielen rozprávkový, ale aj démonický podtón. Produkcia mala podchvíľou ráz hororu.

Straussovú operu *Žena bez tieňa* Teatro alla Scala vyložilo, zaspievalo, inscenovalo divadelným jazykom 21. storočia. Slávne hudobné divadlo si ctí tradície, ale komunikuje so svetom súčasnou rečou. Nie je oázou pre interpretov včerajších názorov a výkladov. Je otvorené režisérom aj scénografom z avantgardných operných scén. Aktualizovaný operný obraz celého minulého dedičstva má aj tu aktuálnu, súčasnú podobu. Kráčanie legendárneho divadla s dobou dokladá aj dramaturgická skladba, repertoárová ponuka divadla v sezóne 2011/2012.

Sezónu tradične otvorili 7. decembra 2011, na deň patróna Milána sv. Ambróza, novou produkciou opery Wolfganga Amadea Mozarta *Don Giovanni*. Dirigoval hudobný riaditeľ Daniel Barenboim, réžiu mal Robert Carsen, scénu navrhol Michael Levine, medzi speváčkami rôznych národností vynikala Anna Netrebko, účinkoval aj náš Štefan Kocán. Bolo 12 repríz.

15. januára 2012 sa na program vrátila inscenácia taktiež dvojice Carsen – Levine *Hoffmannove rozprávky* Jacquesa Offenbacha. Dirigoval Marko Letonja, Hoffmanna spieval Ramón Vargas. Bolo 9 repríz.

Od 14. februára do polovice marca sa uvádzala kmeňová produkcia Verdiho *Aidy* z roku 1963, v réžii Franca Zeffirelliho. Scénu a kostýmy navrhla Lila De Nobili. Nové hudobné nastudovanie pripravil Omer Meir Wellber. Hralo sa 9-krát.



Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten* (*Žena bez tieňa*). Diriguje Marc Albrecht. Réžia Claus Guth. Scéna a kostýmy Christian Schmidt. 2012. Snímka Brescia/Amisano © Teatro alla Scala. Snímku uverejňujeme s láskavým povolením Tlačového oddelenia Teatro alla Scala.

Po *Aide* prišla na scénu vyššie pripomenutá *Žena bez tieňa*. Koprodukcija s londýnskym Royal Opera House Covent Garden mala 6 opakovaní.

Obnovená inscenácia Mozartovej *Figarovej svadby* v réžii goldoniovského tútora Giorgia Strehlera a scénografa Ezia Frigeria sa uvádzala od 23. marca. Dirigoval Andrea Battistoni. Bolo 8 predstavení.

Pucciniho *Tosca* sa do La Scaly vrátila 22. apríla. Opera v réžii Luca Bondyho a so scénou Richarda Peduzziho vznikla ako koprodukcija Metropolitan Opery v New Yorku a Štátnej opery v Monacu. Dirigoval Nicola Luisotti. Diváci mohli prísť na predstavenia 9-krát.

Novú inscenáciu opery *Peter Grimes* Benjamina Brittena pripravil na 19. mája dirigent Robin Ticciati, režisér Richard Jones, scénograf a kostymér Stewart Laing. Bolo 7 opakovaní.

Novou produkciou bola aj Verdiho *Luisa Miller*. Premiéru 6. júna naštudoval hudobne Gianandrea Noseda, režíroval Mario Martone, scénu navrhol Sergio Tramonti, kostýmy Ursula Patzak. Bolo 9 repríz.

19. júna mala premiéru nová produkcia opery Julesa Masseneta *Manon*. Dirigoval Fabio Luisi, réžiu a kostýmy navrhol Laurent Pelly, scénu Chantal Thomas. Bola to koprodukcija až štyroch veľkých divadiel. Okrem La Scaly sa na nej podieľala londýnska Covent Garden, newyorská Metropolitan Opera a Théâtre du Capitole, Toulouse. Naštudovanie malo 7 opakovaní.

V letných mesiacoch jún – júl zaradili do programu „školské“ predstavenie Acca-



Richard Strauss: *Die Frau ohne Schatten* (Žena bez tieňa). Diriguje Marc Albrecht. Réžia Claus Guth. Scéna a kostýmy Christian Schmidt. 2012. Snímka Brescia/Amisano © Teatro alla Scala. Snímku uverejňujeme s láskavým povolením Tlačového oddelenia Teatro alla Scala.

demie La Scaly a divadla Comunale di Firenze. Komická opera Gaetana Donizettiho *Don Pasquale* sa opakovala 8-krát.

26. septembra sa na repertoár vrátila „kmeňová“, dlhoročná inscenácia opery Giacoma Pucciniho *La bohème*. Réžia a scénografia Franca Zeffireliho desaťročia žije aj na iných javiskách (napr. viedenskej Štátnej opery). Návrat produkcie hudobne naštudoval Daniele Rustioni, v úlohe Mimi sa striedali Angela Gheorghiu či Anna Netrebko. Stará inscenácia mala najvyšší počet repríz v sezóne, 11.

23. októbra divadlo uviedlo operu Richarda Wagnera *Siegfried*. Dirigoval Daniel Barenboim, režíroval Guy Cassiers, scénu navrhol režisér s Enricom Bagnolim. Bolo 6 repríz. V júni 2013 La Scala uvedie z príležitosti wagnerovskej dvestoročnice celý cyklus *Der Ring des Nibelungen*.

Budúca sezóna bude patriť aj dvestému výročiu narodenia Giuseppe Verdiho. Preto sezónu 2011/2012 La Scala uzavrela novou produkciou Verdiho opery *Rigoletto*. Premiéra bola 6. novembra, do polovice mesiaca a konca sezóny mala 7 repríz. Je to koprodukcia Wiener Festwochen a Metropolitan Opera New York.

Teatro alla Scala nemá divadelné prázdniny. Za dvanásť mesiacov uviedlo trinásť inscenácií, z toho sedem nových. Vystriedalo sa v nich množstvo umelcov z celého sveta, známe mená, aj nováčikovia. Uholným kameňom je stále Mozart (*Don Giovanni*, *Figarova svadba*), profil divadla vytvára Verdi (*Aida*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*), Puccini (*Tosca*, *Bohéma*), letný a školský doplnok tvoril Donizetti (*Don Pasquale*). Francúzsku tvorbu zastupoval Offenbach (*Hoffmannove rozprávky*) a Massenet (*Manon*). Nemeckú operu Wagner (*Siegfried*) a Strauss (*Žena bez tieňa*). Novšiu tvorbu, no už klasiku, Angličan Britten (*Peter Grimes*).

Novú, wagnerovsko-verdiovskú sezónu 2012/13 zahájila La Scala operou Richarda Wagnera *Lohengrin* (7. decembra 2012). Verdiho v Miláne nadovšetko milujú, ale jeho nemeckému rivalovi vzdávajú v boitovskom duchu všetku česť a úctu.

Domáci skladatelia majú v La Scale domáce právo, trvalý pobyt, vytrvalé obecnstvo. Vedenie inštitúcie však medzinárodnú divácku obec sústavne oboznamuje aj s tvorbou inonárodných skladateľov aj scénických tvorcov. Dáva množstvu spevákov z celého sveta zaspievať si na „skale vysokej“.

Z nášho kraja okrem bratov Dvorských sa tam uplatnil tenorista Jozef Kundlák, basista Sergej Kopčák, barytonista Dalibor Jeniš, sopranistky Lucia Popp, Edita Gruberová a najnovšie Adriana Kučerová a iní.

Teatro alla Scala svoj tradičný profil sústavne inovuje, je otvorené novým prúdom v umení. Je tradičné, no nie tradicionalistické.

Odpoveď na otázku z nadpisu úvahy je jednoznačná. Teatro alla Scala nie je skalou tradicionalizmu.

* * *

Straussovský kult na Slovensku začal rozvíjať od pultu orchestra Opery SND sám skladateľ. Najprv v Bratislave dirigoval *Elektru* (9. januára 1929) a po dvoch dňoch *Gavalierra s ružou* (11. januára 1929).

Opery mal súbor už dlhšie na repertoári. Oskar Nedbal naštudoval ako prvú straussovskú inscenáciu *Gavalierra s ružou* (1. januára 1928), potom Karel Nedbal *Elektru* (12. októbra 1928). Prvá opera v réžii choreografa a tanečníka Achilleho Viscusiho a na scéne Ludovíta Hradského mala 12 repríz, druhá v réžii Bohuša Vilíma a na scéne Jána Ladvenicu sa hrala 6-krát. Karel Nedbal straussovskú tradíciu úspešne držal pri živote. Po dvoch operách dal na repertoár symfonickú tanečnú báseň *Legenda o Jozefovi* (10. apríla 1929). Dielo inscenoval režisér a choreograf z berlínskej Štátnej opery Max Semmler. Krátky balet Nedbal doplnil symfonickou básňou *Smrť a vykúpenie*. Večer mal 8 repríz.

Pred založením Slovenskej filharmónie na symfonických koncertoch v opere SND odzneli viaceré symfonické básne Richarda Straussa. Oskar Nedbal naštudoval *Dona Juana* (17. novembra 1929), Karel Nedbal veľké scherzo, veselé kúsok Tilla Eulenspiegla (5. októbra 1934) a Josef Vincourek v tragických rokoch svetovej vojny *Smrť a vykúpenie* (11. februára 1943).

Karel Nedbal s režisérom Vilímom a scénografom Ladveniecom straussovský operný repertoár obohatili o *Salome* (13. februára 1930), o *Ariadnu na Naxe* (12. decembra 1931) a nakoniec o *Gavalierra s ružou* (19. decembra 1936). Straussovský repertoár sa už ďalej nerozširoval, len sa opakoval. *Elektra* sa vrátila na bratislavské javisko dvakrát ((1943, 1980), *Ariadna na Naxe* tiež dvakrát (1966, 2007) a *Gavalierra s ružou* raz (1957). Pripravovaná premiéra v spolupráci s budapešťanskou operou v sezóne 2011/12 sa neuskutočnila. Aj balet *Legenda o Jozefovi* sa ešte raz na bratislavskom javisku tancoval (1943). Narastal divácky záujem o nemeckého operného symfonika. Kým v tridsiatych a štyridsiatych rokoch tragické aktovky *Salome* či *Elektra* sa opakovali 3 až 5-krát, *Gavalierra s ružou* 6-krát a balet rovnako, v druhej polovici dvadsiateho storočia *Gavalierra s ružou* pritiahol obecnstvo až na 43 repríz, *Salome* na 26, *Elektra* na 20 a *Ariadna na Naxe* na 15. Záujem o Wagnera upadal, o Richarda Straussa narastal. Hrali sme ho v malom dramaturgickom výbere, až na poslednú *Ariadnu* v naštu-

dovaní rakúskych umelcov aj v tradičnom výklade i scénovaní, ale skladateľ si našiel v bývalom Pressburgu svoje občerstvo. Zvlášť si diváci zamilovali jeho opernú valčíkovú fantáziu. Večery s Richardom Straussom boli inšpirujúce tak pre divákov ako aj pre hráčov. Divák očakával zvukmi, farbami, zvratmi, premenami, symbolmi naplnený dlhý a plný straussovský operný svet. Dočkal sa.

Predstavenia *Elektry* a *Gavalierra s ružou* dirigované samotným skladateľom (január 1929) patrili medzi ojedinelé, vrcholné umelecké udalosti v rannej opernej histórii SND.

LITERATÚRA

Bulletin k inscenácii opery Richarda Straussa *Die Frau ohne Schatten*. Sezóna 2011/2012. Str. 267. Redaktori Anna Paniale, Giancarlo Di Marco. Bulletin prináša nemecké libreto Huga von Hofmannsthal a jeho taliansky preklad. Viacero príspevkov hudobných vedcov a historikov o diele. Inscenačnú poznámku dramaturga a režiséra, portréty inscenátorov, chronológiu Straussovho života a diela, literatúru a discografiu. Obrazový materiál o tvorcach, niektorých starších inscenáciách, predovšetkým dokumentáciu a fotografie z prítomnej produkcie.

Pompeo Cambiasi: *La Scala 1778 – 1906. Note storiche e statistiche. Quinta edizione.* G. richordi e C. Milano. Nedatované.

Karel Vladimír Burian: *Světová operní divadla.* Editio Supraphon, Praha, 1973.

Ernst Krause: *Richard Strauss, Gestalt und Werk.* Preložil Jan Metějček. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha, 1959.

OTOMAR KREJČA: „DIVADLO SOUČASNÉHO ŽIVOTNÍHO POCITU“

JOSEF VINAŘ

Divadelní akademie muzických umění, Praha

Teze: Evropské pojetí divadelní a herecké duše. (Originální cesta odkazu Stanislavského).

Jen malé zamyšlení nad knihou – Otomar Krejča: *Divadlo jsou herci*. Z dosud nevydaných myšlenek zaznamenaných improvizovaných úvah či poznámek, sestavili Helena Glancová a Karel Kraus. (Praha : Nakladatelství AMU, 2011).

DIVADLO JAKO MRAVNÍ INSTITUCE

Tento nárok v moderní době známe nejméně již od doby Schillera. Schiller (a vlastně i Holderlin), ustavili pojetí umění i krásy, které se měly stát zdrojem žité budoucnosti. Funkcí umění je připravovat lidskou svobodu. Umění je symbolem přirozenosti, formativní silou k utváření osobnosti harmonické. Práva individuálního života jsou zcela nezadatelná a neexistuje žádný účel, pro který by měl člověk zapomenout na lidskost a sama sebe. Takto zformovaná osobnost je připravena získat svobodu. Umění má proto nezastupitelnou, očištnou i výchovnou funkci.

Velcí reformátoři divadla se v rozmanitých podobách vyjadřují podobně. Ať již jde – namátkou – o Stanislavského, Craiga, Coppeaua, Brooka či Grotowského.

V úvahách o funkci divadla se rozvíjely v jádře dvě ideje, dvojí koncepce, dva směry.

Ta jedna vycházející z představ divadla, jako osvětově vzdělávajícího nástroje, která však poslouží i dobovým ideově politickým záměrům. Ta druhá, zmíněná výše, je program v němž se mají před oči stavět obecné, „věčné“ zásady humanity, pravdy a krásy. A to anticko – křesťanského odkazu. Dva „chrámy“, dvojí poslání. Dvojí směřování.

Krejčovu pojetí divadla je významně bližší ona humanistická idea. Tu zastává a skrze její porozumění i svébytně kultivuje. Umanuté úsilí je pro něho charakteristické a je i zdrojem pozitivního oceňování i dlouhodobých konfliktů. Ostatně jeho tvůrčí úsilí je výrazem poznání, že svoboda je možná výlučně v zápase se světem. A těch zápasů nadělil čas jeho života jemu i jeho generaci vskutku požehnaně!

Krejča si uvědomil sílu krize, která se od dob, v níž tvořili velcí reformátoři jen prohloubila a která se stále vyhrcoje. Nihilismus v rozmanitých kostýmech nabyl na síle. Jeho porážka se žádnými prostředky nepodařila. Rozmanité, zejména radikální, koncepce selhaly a tím vládu nihilismu jen potvrdily. Moderní člověk je otřesen a hledá ze svých zmatků nějaká východiska. Krejča se svým dílem postavil proti obecně přijaté doktríně ba filosofii dějin, že „pokrok je železná nutnost“, která již dlouho ovládá člověka. (Ostatně – existuje pokrok v samotném umění? Je pokrok vždy „progresivní“? Tedy přirozené „pokračování“, snad i rozvíjení, musí mít nutné

ráz „progresu“? Co je to „pokrok“ v divadle? A jakých nabývá forem? A je kupř. hnutí rozmanitých avantgard jejich výrazem?)

To vše se promítalo i v nárocích na fenomén tvorby, v nárocích na smysl umění. Síla opravy bezpochyby leží v hloubce. V životě „lidského ducha“. Proto velcí reformátoři sestupují do hloubky a usilují o divadlo duchovní očisty. Krejča, podobně jako Stanislavský, hledá v divadle a pro divadlo terén, který by pozitivně a účinně ovlivnil svou dobu. Hledají to, co je její „pravdou“.

Jak bylo již nejednou uvedeno proti mravní upadlosti civilizačního vývoje, postavil – skrze složitou soustavu postupů i nástrojů – obraz dimenze bytí. Ukázal na zakotvenost lidského života v nepředvídanosti i tragické kráse.

Zároveň deklaroval, že divadlo je prostorem, který se dotýká či dokonce vstupuje do prostoru „posvátna“. A v něm skutečná tvorba, právě v dotyku s tímto pocitem, i vzniká. Především na základě silných zážitků, zásahů i otřesů, se může prolomit ubíjející fádnost každodennosti. V díle divadla a v jeho myšlení zaznívá vzdálená ozvěna, že právě v umění, divadle, je ono božské, které se člověku tím připomíná a vyžaduje si i příslušnou váhu a roli.

Tvorba vzniká uchopením SLOVA – autora – básníka a to aktem tvorby v herci a hercem.

„...když se nám podaří najít a oživit herecký soubor, v němž nebudou zaměstnanci, ale herci – umělci, nebyli jsme v těchto letech u divadla nadarmo.

Bude to jistě velice, velice těžké. Neboť úměrně se zlevněním hereckého umění, prodraží hercův charakter“.

Otomar Krejča

Krejča hovořil o dramatických autorech, jako o „básnících“. Poesie „poiesis“ mělo pro něho původní význam, v jisté metafoře je skutečný básník ten kdo tlumočí poselství bohů. Pro Aristotela je poesie filosofičtější než dějepisectví, neboť vyjadřuje ono obecné. Samotnému slovu je poesie souzená, je způsobem uchopování světa v bytostném smyslu. Básník má schopnost pronikat do sféry bytí, slyšet a dílem i vyslyšet jeho volání a činit zjevným i pro ostatní lidi. Uvědoměním si slova skutečného dramatika – básníka, vstupujeme do hloubky lidského prostoru tam, kde se rodí a sídlí obrazy a kde se i otevírá tajemství života.

A to je zajisté zcela komplexní proces. Jak to výslovně vyjádřil v textu, který doprovodil uvedení Topolovovy hry *Jejich den*.

A právě pro tyto nároky nemůže „...dobrá inscenace... vyrůst bez souhry všech složek – a bez dominantní textové především“. Duchovní zdroj dramatu i divadla tkví pak v pojetí postavy a její míře spirituality.

ČTENÍ, jako pronikání do smyslu odkazu básníkovy díla.

Smysl opakované četby. Metoda četby.

„Když mne to napadlo, cítil jsem to hmatatelně, teď už nevím...“

Otomar Krejča

Inu ano: bytí je skutečnost, koneckonců srozumitelná, dostávat se k věci, (až vyskočí jiskra poznání), není lehké...(a nakonec sama jiskra brzy zhasíná...)

Krejča soudil, že dramatik – básník se na nás obrací v mnohanásobné odlišné

podobě sama sebe. Opakovaná četba jen prohlubuje a proměňuje tyto podoby. Proto mohl ke své umělecké metodě poznamenat: „Koncepce je sama četba“. Šlo o to „porozumět slovu“. Tím navazuje na nevědění úvahy o smyslu četby, které známe kupř. od Novalise. Ten soudil, že četba má hlubinný charakter, který by neměl zplanět v jakési „počtení“. Neboť četbou rozvíjíme ducha a tím postupně spějeme k jisté míře poznání i sebe-poznání. Tak se nám přibližuje smysl sdělovaného a rozvíjí se vlastní imaginace. I z tohoto důvodu je dobré číst pozorně spíše méně autorů, než hltat vše, co nám přijde do ruky. Četba, podle mnoha autorů je „svobodnou operací“, která by neměla být zatížena vlastními předsudky čtenáře. Pozorná četba by měla vydávat znamení toho co text přináší. A tak právě soustavná bezpředsudečná četba může „umístit čtenáře do blízkosti původní autorovy intuice“ (Bergson).

Stručná poznámka k problému pojetí četby.

(Poukazuji zejména na knihy polského fenomenologa Romana Ingardena i francouzského myslitele Gastona Bachelarda..)

Poznávání literárního či dramatického díla patří do oblasti „poznávání“ a jeho teoretické reflektování tedy do specifické teorie poznání. Samotná poznávací funkce a to zejména u dramatické literatury je pouze jedním z více druhů čtenářova „obcování“ s dílem. Toto „obcování“ je ve velké míře závislé na typu a struktuře literárního (dramatického), díla. „Kolik je základních typů předmětů poznání, tolik je obměn poznávání“. (Ingarden).

Četba je jistý konstruovaný akt, který pomáhá poznávat, objevovat i vlastní niterné stavy a procesy. Neboť ty „ožívají“, přiřazují se k jistým částem v prostoru četby.

Terén literárního – dramatického díla má zpravidla více vrstev. A to vedle významové i zvukovou, kontextuální atd. Svým charakterem směřuje k jistým uloženým apriorním schémátům. Estetičnost spočívá mj. i v polyfonii: harmonii či disharmonii kvalit.

Uváděné předměty, věty, souvětí...nemají charakter pojmů, soudů, úsudků, jak je tomu v odborné literatuře či kritice těchto děl. To se ovšem týká i nastolované poslovnosti tematické či časové, která u uměleckého díla nemusí mít implikační (determinační, podmiňující) charakter.

Rozmanitá umělecká díla mají různou míru „míst nedourčenosti“. Tato místa jsou v prostoru interpretace předmětem „dourčování“. Literární či dramatické dílo je vůči svému čtenáři či čtenáři – tvůrci – transcendentní. To znamená, že je předmětem intencionálním, poukazujícím k řadě významových horizontů, které se právě četbou vzbuzují.

Zdá se, že chápání smyslu četby, tak jak jí rozumí Bachelard, je smyslu četby v pojetí Otomara Krejči velmi blízké. Bachelard chápe četbu básnického textu, jako mediální prostor, který je zcela rozevřen básnické imaginaci.

Po této etapě přichází etapa „kritického čtení“, kde se hledají a nalézají obrazy, které mohou rozmnožit individuální zkušenost s archetypy. V případě Bachelardově zejména archetypy vázané na obrazy a prožívání rozmanité podoby živlů.

Krejčův náhled na funkci četby v divadle a pro divadlo plynul z místa duchovní složky tvorby. Soustavná četba „jako koncepce“ poukazovala ke skrytým horizontům času, aktualizovala zbanalizované, „odložené“ významy a atakovala niternou tvůrčí pochopit co jim takto uchopené slovo v této situaci přináší.

Metoda četby, k níž vedl své spolupracovníky, spočívala v „tázavém naslouchání“. Totiž nechat text promlouvat tak „aby sám promluvil“. Sám o sobě podával zprávu. Jsme-li otevření k naslouchání, pak je tato zpráva „pro nás“. Jde o to se vracet a mnohonásobně interpretovat a reinterpretovat významy. Vždyť význam sám vzniká v průběhu odkazů řeči, slova. Tak se postupně ustavuje pochopení a vytváří se cosi jako „model“. Ten se však dále při zkoušení zpochybňuje a proto upravuje.

Výsledkem je vždy nejednoznačný význam. Vždyť mezi jednotlivými slovy vznikají rozmanité rozdíly, difference. Slova, pojmy se proměňují ve svých významech, nabývají odlišných podob i obsažností a tím vzniká jejich nutná neurčitost, která tím poukazuje ba vybízí k dalším horizontům. K touze uchopit je pevněji. Právě nutné rozpory otevírají další cesty k poznání významu. Tak Krejča si vymezuje smysl umělecké tvorby: totiž „pokládat otázky“. Dodejme, že nejen „ledajaké“, ale hledat a nalézat otázky klíčové. Proto byl i velmi opatrný v hlasitém deklarování inscenačních záměrů. (Jde o to „kam nás až cesta dovede“. Nebo z jiného úhlu pohledu váhání koneckonců je výrazem svobody před volbou, kdežto rozetnutí, volba ji už omezuje. Slovy Kiekegaard je volba šílenstvím.)

Stálá, otevřená cesta četby, proniká do nitra a stává se součástí niterných úvah, „vnitřního monologu“ (Stanislavský) či „domácích myšlenek“ (Lukavský).

Jde o to, aby v průběhu studia textu a inscenování, se vytvářel „společný duch“.

S tím ostatně souvisí i Krejčovo vymezení smyslu dramaturga, jako toho, kdo „skryté touhy a síly souboru pojmenuje názvem určité hry“!

Harold Bloom v knize *Kánon západní literatury* (Praha : Prostor, 2000) soudí, že kdo často čte argentinského autora Jorge Louise Borgese /.../ stává se Borgesovcem, protože tento autor dovedl určitý typ literárního vědomí tak daleko, že je obtížné se z jeho dlouhé cesty vrátit.

Stejná slova lze pronést o čtenáři A. P. Čechova, jimž Otokar Krejča rozhodně byl. Soustavná práce s texty A. P. Čechova a později i paralelně texty Josefa Topola, vytvářela svěbytný svět ducha tvůrce Otomara Krejči a jeho spolupracovníků. V této metodě tedy šlo zejména o to, aby svět autora vstoupil do vnitřní existence, duševního života divadelních tvůrců.

DVA AUTOŘI, DVOJÍ POSLÁNÍ. DVA DIVADELNÍ OSUDY.

Zpřítomnit minulost

Čechov: úcta a obdiv.

(Kniha se zabývá ve své druhé části Čechovem, kterého Krejča od roku 1960 inscenoval do roku 1991 jednadvacetkrát).

„Myslím si, že když se podaří říci ve hře úplně všechno, když se nakonec sepne jako kruh, není to docela v pořádku. Na co je pak čekat?

Je po tajemství, nic už nezbylo, nic nás nikam netáhne zvlášť, když to bylo celé provedeno tak, že musíme ve všem všudy souhlasit, protože to cítíme taky tak a nemuseli jsem objevovat tu shodu. Čechov mi tolik přirostl k srdci a zprůsvitněl, když jsem si uvědomil, že všechno vlastně říká pro své poslední „nevím“.

Otomar Krejča Josefu Topolovi

Čechovova koncepce obrazu světa vychází z terénu každodennosti, profánnosti. Tedy z jakéhos „většinového způsobu pobývání“. Tím je zdůrazněna zničující, nivalizující podoba lidského života. To vede k rozptylu, žití člověka jakoby „od sebe“. Tento stav může být překonáván aktuální akčností, „adrenalinem“, přerušujícím bezcíllost života. Nebo jako u Čechova mnohahlasým chorálem žvanění. Žvástů. Ty mají za úkol odehnat vtíravou úzkost. Přitom právě ona „může vytrhnout ze světa iluzí, ulpívání a přivést ho k hlubině bytí“ (Patočka).

Čechov však s tímto terénem zachází originálně. Mnohdy porušuje kauzální nexus, jimž operuje naturalismus a klade profánní události do souvislosti synchronicity. Tedy akauzality, koincidence. Tím je obraz podřízen jinému významovému řádu. V tomto řádu je svět považován za sjednocené pole, v němž objekt a subjekt jsou v jádře jedno. Jediná manifestace téže mnohavrstevné nesnadno průhledné reality.

Tradice „čtení“ Čechova se po moskevské premiéře *Racka* v divadle MCHAT vlastně stala závaznou. Tento způsob posléze ovládl i celý kulturní svět. Tedy: neobjevoval se stále se proměňující, „klouzavý“ význam. „Nečetlo se ve smyslu „četba je sebeobjevování“. Ale vstupovalo se do ustaveného „čechovovského kánonu“. Nebo jinak: právě „takhle se inscenuje a takhle se hraje Čechov!“

Divák potom od čechovovských inscenací očekával spíše sentimentální podívanou na životy lidí zbytečných, unavených z malostí poměrů, utrácějící svůj život v maličerných problémech, na terénu ubíjející monotónnosti, nudy a proto bezútěšnosti.

Ovšem:

„Mezníkem v interpretaci Čechova se stali v 60. letech 20. století inscenace Otomara Krejči, zdůrazňující disharmonii světa a méně sympatické stránky čechovovských postav...“

To, co autorovi na počátku jeho divadelní kariéry současníci vyčítali, ... divadelní novátoři ex post vyzdvihli a zdůraznili jako důkaz originality a modernosti Čechova“.

Naděžda Lindovská: Od Antona Čechova po Michaila Čechova, VŠMU 2012

Krejča skutečně objevil Čechova jako ryzího dramatika, nikoliv jako dramatizujícího lyrika. Jádro dramatickosti potom nehledá v první řadě v příběhu, ale odhaluje vrstvy každé jednotlivé postavy, v níž se skrývají fundamentální rozpory. Rozpory hodné velkých dramatických postav. Každá postava v sobě ukrývá řadu rozporuplných intencí, horizontů nebo řečeno jungovskými individualizovanými rysy archetypálních „postav“. Což je vidění více než pouze „bipolární“. Jak lapidárně uvažl Karel Kraus, Krejča vzal Čechova „doslova“ nebo „za slovo“. Poněkud expresivněji řečeno: postavy přestaly „nýt a počaly řvát bolestí.“

Odlišné čtení má jistě své důvody. Ty nespočívají pouze v tom, že čas nabídl vidět ve hrách Čechova více ambivalentnosti. Tu cítili bezpochyby i současníci, jak se o tom zmiňuje docentka Lindovská. Čtení „souznělo“ s osobností obou tvůrců. Zatímco jeden jej chápal v jednotě prorostlé různorodosti (Krejča), druhý v jednotě příběhovosti. Každý skrze „čtení“ nabízí porozumění sobě.

Krejča ke svému vidění Čechova nepotřeboval a ani nevyužil možnosti dekonstrukce příběhu. Ale odhaloval vrstvy bídy a obtížnosti života lidské existence ukryté v osudech dramatických postav a jejich vztahů, ve struktuře „neporušeného“ díla.

Ve *Třech sestřích* první objevil Čechova jako skutečného dramatika tak říkajíc

v plné síle. Neboť v jejich konfliktech, v neustálém, každodenním úporném zápole-
ní, „šlo doslova o život.“ Jeho vytrvalé „čtení“ muselo nabývat nových inscenačních
objevů. Jeden je známý v závěru *Racka*. Jestliže v pražské inscenaci se ve svém mo-
nologu – zpovědi, se obrací Nina Zarečná k přítomnému Treplevovi, v následující
inscenaci v Bruselu ji míří na Trigorina, který je ve vedlejší místnosti. Treplev se tím
stává jen pouhým svědkem, nikoliv zpovědníkem. Je jakousi zástupnou postavou.
Tím jeho sebevražda nabývá na „přirozenosti“, je „logická, „osudově určená“. (A na-
padá mne, právě v souvislosti s 19. stoletím v němž se sebevražda stala sociálním
jevem, že byla příznačná. Sebevraždu posuzoval kupř. T. G. Masaryk jako „masový
sociální jev“, akt ztráty síly náboženské víry. Člověk sám si osvojí ve svém nadměr-
ném subjektivismu ba titánství právo rozhodovat o životě a smrti. Svým titánským
gestem stojí proti životnímu smyslu transcendence. Vždyť konec Konstantina Tre-
pleva signalizuje již jeho hra, která celý příběh exponuje. Lidský život je pochybným
aktem, který se zrodil v lůně vyprázdněného a bezčasého kosmu. Nekonečný prostor
v temném a studeném čase. Bez Boha. Bůh je mrtvý? Láska, životodárný element
křesťanského poselství, je iluze. Nihilistické přesvědčení, nihilistické vize, nihilistic-
ký život i smrt...).

V roce 1970 Krejča inscenuje Čechovova *Ivanova*. Otomar Krejča nebyl ovšem
pouze čtenářem Čechova, ale i čtenářem filosofa evropské proslulosti Jana Patočky.
Ten k textu *Ivanova* napsal inspirační studii. Patočka pojímá Ivanova, jako „krásnou
duši“, která se sama sobě zošklivila. Je pln nadšení pro projekty obrody společnosti,
ale nové ideály mu nebyly vlastní. Jeho selhání, je selháním svědomí a tím vidí sama
sebe jako odpornou postavu. Jeho cesta skončila sebenalezením a spokojeností, ale
debaklem. Patočka úvahu končí soudem, že v našem světě duše sice nezemřela, ale
rozkládá sama sebe.

Velmi umná režie dramatu končí tak, že mrtvý Ivanov, jako jevištní postava zůstá-
vá v prostoru scény, ostatní herci již ve své civilní, občanské podobě jej překračují,
jako kámen na silnici.

Kraus celý závěr komentuje: „Specifičnost zvláštního případu, za jaký mohl být
Ivanov pokládán, přestává působit, a ukazuje se jeho obecně platná tvář, která nedo-
voluje obecnstvu, aby propadlo iluzi, že šlo pouze o divadlo“.

„Krásné duše“ a jejich vysněné naděje byly se ukázaly jako falešné. Normalizace
je tvrdě smetla. Osud rozložil nejenom jejich ideály, ale i je samotné a s nimi i celou
společnost.

JOSEF TOPOL: PŘÍTEL

Kraus soudí, že blízkost vzájemného chápání Krejči a Topola
tkví v tom, že svět Topolových dramát jakoby nebyl dokončený,
jakoby stále nebyl hotový. Je to vlastně podobné
světu úvah a tvorby Otomara Krejči.

Říkám si s Josefem Šafaříkem: „Skutečnost je to, co se tvoří,
co je tvořeno, co musí být bez ustání tvořeno, jinak to není.“

Je to vždycky znovu hra o všechno.

Josef Topol

„...Znovu jsem četl *Kočku*. Moc se mi líbí. Asi všemu docela nerozumím, ale vůbec mi to nevadí. Čtu to, jako se poslouchá muzika. Pořád dál. Přece se nebudu vracet kvůli nějakému porozumění. Místy mi to bere duši... Bojím se na to sáhnout řemeslem, nejradši bych ...nevěděl nic, jako teď a jen bych chtěl umět vyčarovat, aby se na jevišti vyčaroval ten pocit a tušení...“
Krejča Topolovi.

Tento Krejčův tvůrčí pocit je jakousi aporií mezi tím, jak jsme naučeni využívat jistá osvědčená pravidla, která mnohdy považujeme za zákony, která jsou jistá a jistotu mají přinášet, to na straně jedné. A mezi rozhodnutím vstoupit do díla, jaksi zčista-jasna, bez oněch i jakýchkoliv pravidel. Bez onoho vědění a z něho plynoucích záruk

Jistě: tvorba obou zmíněných autorů se „nekonstruuje“, ale „niterně vzniká.“ Je svébytnou výpovědí, snad i zpovědí. „Dramatičnost Topolových postav, tkví v jejich bloudění ve vlastní duši.“ (Barbara Mazačová). Jak je to „čechovovské“!

NA OKRAJ REŽIJNÍ TVORBY O. K.

Karel Kraus soudil, že právě v divadle a divadlem, hlubokým, analytickým uchopením AUTORA, řešil Krejča základní problémy bytí. Nikoliv však svévolí či autonomností režijní imaginace, ale právě skrze herce. Hercem.

V něm usilovně s neobyčejnou náročností, hledá autentický souzvuk. Duchovní a tvůrčí jednotu. Tyto nároky uplatňuje od první zkoušky. Od prvních tvůrčích okamžiků.

Herectvím a v herectví hledá Krejča dominantní tvůrčí element pro nalezení a zobrazení „ducha doby“.

K problému „režisérismu“.

V obecné rovině je režisérismus založen na poznatku, že věc (tedy i dílo) poukazuje mimo sebe, dál a míří kamsi, kam na první pohled nedohlédáme. Předmět, který uchopujeme – kupř. divadelní hra, je vždy svým smyslem víc, než se jen zdá. Tedy empirická skutečnost textu je nositelem hlubšího smyslu. (Nemluvě o úvaze, že samo dílo je v jistém smyslu syntezou poznatků, slov i konvencí času a situace, autorem jedinečně vyslovených).

K tomu se Krejča opakovaně vrací a vyjadřuje v několika rovinách. „Vyjadřovat se hercem není totéž, jako „pracovat s hercem“. Jde o různé druhy a kvality spolupráce a tato různost se týká jak procesu práce režijní tak herecké.“

K problému tzv. režisérismu se Krejča vyjadřoval opakovaně. Poprvé patrně v Divadelním zápisníku 1 (ročník 1945 – 1946, srovnej Disk č. 3, 2002). Zde se vyjadřuje jako student Mukařovského semináře na Filozofické fakultě UK v přesvědčení, že režisérismus je deformací struktury dramatického díla a to tak, že některá či některé ze složek vytvářející jednotu díla, jsou samoučelně přexponované na úkor celku. Takže tím se tato složka, dostává do rozporu se strukturou ostatních složek.

Na jiném místě uvádí, že tak pracuje „režisér individualista“, který vyjadřuje autoritativně své záměry (často ryze osobní), aniž požaduje tvořivost ostatních složek.

Tedy řečeno z jiného pohledu nehledá se ani objektivita, ba ani subjektivita, v jejichž možnostech transcendentních, ale demonstruje se pouze „soukromost“. V mém závěru svého života je k tomuto problému nemilosrdný: „Režijní koncepci

přehlížející nebo svévolně nakládající jak s významovými, tak s formálními kvalitami textu – tuto „slávu a sílu“ dnešního divadla – pokládám za jeho hluboké onemocnění... které divadlo vyčerpává k smrti.“ (s. 12).

Či jinak: Jedinečný, v originále se nabízející svět autora, je uchopován, vkládán a přizpůsobován duchovnímu terénu tvůrců /.../ který sám je mnohdy tematicky omezen zcela aktuálními nahodilými situacemi či jejich mentálními možnostmi

Jak víme, má Krejča k autorovu textu hluboký respekt!

Jeho „království důvěry“ stojí ostře proti „principu nedůvěry“, jak jej zformoval Nietzsche a v jeho stopách řada dalších kritiků tradičních (metafyzických) postupů. Šlo o to, že přesouváním a problematizováním vymezeného textu se poukazuje na to, co je v textu nedomyšleno či nevyřčeno a tím se i otfřásá jeho fixovaný význam a otevírá se cesta k dalším poukazům. Nietzscheovský impuls do „dekonstruktivního čtení“ spočívá v dionýském destruování, z něhož sám duch „destrukce“ má schopnost sebeobnovy. Destrukce je „přepychem“ z něhož se rodí nová hodnota

Sám klasik dekonstrukce – Derrida – o ní samé uvažuje jako o „zkušenosti nemožného“, mnohdy se vyjadřuje, že si není jist, zda něco takového vůbec existuje atd. A varuje před „nebezpečím, ...že se stane dostupným souborem postupů, metod, dosažitelných přístupů vedených určitým pravidlem“ (*Síla zákona*, Praha : Oikumené, 2002, s. 47).

Tento v jádře dionýský přístup, „bez ohledu spálit a z popela a ducha aktualizace nějak znovu stvořit“ se stal skutkem a nabyl v divadelním světě na autoritě a síle. A důvod silnějšího je vždy nejlepší (La Fontaine). A právě na to tak ostře reaguje Krejča.

Abychom uhájili přístup dekonstruktivního čtení, lze jen na okraj a stručně uvést, že v jeho základu jsou principy se kterými by režisér Krejča možná i souhlasil. Již položení otázky – co je vůbec „dekonstruovatelné“, je pro úvahy Derridy příznačné. V jádře postupů dekonstrukce je tázání, na „metafyzičnost“ některých hodnot a zdrojů. Otázka po otázkách, které těmto otázkám předcházely. Hledání důvodů proč se ustavila právě tato koncepce interpretace a nikoliv jiná. Žádoucí důsledek je potom rozkolísání, zkomplikování a zparadoxnění přijatých, zavedených či konvenčně a nekriticky přijímaných hodnot.

FUNDAMENTÁLNÍ ÚVAHY O HERECTVÍ.

Jsou to více než úvahy o „vnitřní herecké technice“. Jsou to úvahy o herecké filosofii či o herectví z hlediska kultivovaného myslitele, který svůj předmět důvěrně zná v jeho jedinečnosti a přesto – či spíše právě proto – je s to o něm uvažovat zcela obecně a nebanálně. Originálně.

Herec není tím, čím se jeví v civilu. Jevišťe okupované pouhými osobami herců, plné jejich osobní autenticity – nezakládá žádnou humanitní poetiku.

V tom co herec dělá, by měl zmizet.

Vždyť „postavy jsou bytosti absolutní“. Tedy nikoliv pouze jedinečné, dané nějakou individuální, praktickou, dokonce nahodilou empirickou zkušeností. Takto formulovaný náhled na postavu se ovšem neopírá o nějaké a pouhé mínění či o sumu osobních zkušeností. Jde o jisté druhy „obrazů“. Così, co bychom mohli nazvat „eidos“, esence, ideální entity.

Podobně uvažuje i Craig, který má postavu za bytost vyššího řádu, která v dobovém dramatu mizí a je nutné, aby se navrátila. Tím umožní herci se takovým nárokům podřídit. Coppaeu je přesvědčen, že herec musí hledat transcendentno. To, co je nad ním a v to skládat svou důvěru. Podobně uvažuje i Jouvet.

Herecká hra v tomto pojetí je koncept, který sice respektuje apollinskou svébytnost herectví, ale ve svém smyslu transcendentním usiluje o překročení sama sebe a tím se dotýká dionýského pólu tvorby.

Sebekomentování.

Herecké sebekomentování má mnohé, velmi rozmanité podoby. Právě skrze ně se herec zbavuje naprosté oddanosti vůči přijatému či svěřenému úkolu. Je to defekt, který provází silně pocíťovanou touhu „hrát dobře“.

Dobrý sebe-pocit má herec tehdy, když na sebe zcela zapomene. To je ovšem poznanek, s nímž operuje fenomenologie již od Husserla. Totiž, že v okamžiku reflexe sama věc ztrácí ráz samozřejmosti. Ta je právě vázána na „hloubku zážitků“ a jejich otevření se. Předvádění (již) hotových stavů: smutku, veselí, bolesti, je starý způsob jevištního sebeklamu (proti němuž radikálně bojoval už Stanislavský), je opakem pokusů o jevištní tvořivost. Pravá jevištní přítomnost, je úsilí o zakotvení v pravdě. Přitom: herec v originálním představení, prezentuje své dílo jen v aktuální chvíli.

Proto se nikdy nesnažme opakovat výsledek minulé reprízy. Ten zanikl. Jsme tedy stále na cestě, na které herce čekají nástrahy krize, která se zdánlivě dá lehce řešit použitím mnohokrát osvědčených prostředků. To Krejča dobře ví, a proto tvrdí, že „v naší poetice nejde o to stále hrát nově, ale JEDINEČNĚ.“ A právě tato jedinečnost daná v jistém situačním okamžiku, je právě ona originalita (Lukavský soudí, že je nutné hledat oporu v uchopení „alespoň malé chvíle pravdy“, kterou on dosahuje zúžením okruhu pozornosti.).

Při hře není možné nakukovat stále do sebe (opírat se „o sebe), ale neustále vzhlížet k postavě.

Problém, který zde Krejča otevírá, je v obecné rovině problémem reflexivity. Reflexe v toku duševního života (spontaneity), je obratem vědomí k sobě samému a tím je i základem sebe-vědomí. Vědomí se uvědomuje a směřuje ke „konstituci“. Nahlíží bezprostředně, byť zvenčí na to, co je nám dáno v toku prožitku. A tím nastoluje i ve vědomí terén smyslu. Co to je, co vůbec dělám? Dělám to dobře? A nebylo by možné to dělat zcela jinak? Není to celé nesmyslné? Není to (herectví) celé nesmysl? (Poslední dvě otázky jsou patrně i zdrojem mlčení postavy Elizabet v Bergmanově filmu *Persona*.)

V reflexi tedy vystupují „z postavy“ a nahlížím na ní zvenčí a to nástrojem bdělého vědomí.

Tento požadavek reflexivity, jíž se herec nikdy zcela nemůže zbavit, otevírá však další prostor. Já, žijící – prožívající v postavě nahlížím, jako já „vidoucí“ sebe jak prožívá postavu, kterou hraji. Je to mnohočetnost tvořivosti čehosi, které nazýváme „já“.

Erika Jongová cituje Proustovo motto: „Toto já, které je se mnou a které mnou možná není“. A dodává: „S tímto paradoxem se potýká každý spisovatel a víme, že nejen hlavní hrdina, ale každá postava každé knihy je dílem tajemné mozaiky našeho „já“ (srov. Předmluvu k *Obyčejné ženské blues*).

Není třeba rozvádět, že se totéž týká tvorby herecké.

Řeč:

Přes všechno zůstává slovo poslední nadějí.
Otomar Krejča.

Řeč vzhází i umožňuje lidské spolu – bytí. Z něj povstává lidský svět. Řečí vcházíme do světa.

Řeč v nás proudí bez přestání. Sami se sebou mluvíme. Výklad, byť nejlepší, je jen pomocný nástroj, který nemůže tajemství postavy zcela odhalit. Protože nejde o reprodukci textu, nestačí vyslovovat primární významy vět.

Dramatikovo slovo je skryto pod slovy hry. Proto herec nemůže hrát ani jen sám sebe, ani slova autora, ale cosi třetího.

Co je tedy v těchto a mnoha jiných slovech řeč pro Otomara Krejču ?

Herectví znamená zapomenout na vše co je v nás nedostatečné i vynikající. Herec hraje hru, hra hraje herce.

Nic není dokončené, jisté. „Dodnes nevím (a vím, že se nikdy nedovím), co všechno se v herci vlastně děje, když nejjednodušším způsobem dobře hraje. Natož, když jeho projevem táhnou „hejna“ přidružených významů, nebo když se projev kvalitativně promění a z hercova jednání se stane metafora, báseň...“ s. 28.

Na závěr

Otomar Krejča jako výjimečná umělecká osobnost byl napájen jistými duchovními proudy doby, kterými žil a které velmi inteligentně ve svém díle i úvahách uchopoval. Lze parafrázovat filosofa, že umělecky i meditativně ve prospěch divadla utvářel to, „co se samo ukazovalo“, a to v mezích a na cestě k tomu „jak se to ukazovalo“.

Tímto výrokiem připomínáme, že způsob myšlení Otokara Krejči byl kultivován i moderními myslitelskými proudy. Jeho myšlení průkazně vykazovalo fenomenologické rysy. To není nikterak náhodné, uvážíme –li blízkost režiséra k myšlenkám Jana Patočky. K němuž měl i blízký vztah Karel Kraus.

Otomar Krejča byl svým lidským i uměleckým založením, svým dílem i úvahami, mimořádně blízký duchu a terénu, z něhož vyšel a který prvotně kultivoval Stanislavský. Mezi českými tvůrci nebyl přirozeně jediným. Jeho význam však tkví v tom, že byl tvůrcem, který jedinečně, osobitě a nezávisle („po svém“), rozvíjel své myšlení a tvorbu. Byl v jistém smyslu kongeniální. (Analogicky, jako jeho skvělý a originální interpret Radovan Lukavský).

Až bude pečlivě a systematicky uchopen jeho myšlenkový odkaz, potom se jeho velikost prokáže i z této strany. Proto je nutná exploatace Krejčova myšlenkového odkazu, který vznikl v jednotě s jeho uměleckým dílem.

Můžeme nyní uchopit tzv. „styčné body“:

Osudový vztah k Čechovovi. Byť v němž jsou shody i odlišnosti.

Divadlo, jako výjimečné místo, skrze nějž se člověk dotýká posvátna.

Herec, jako jedinečný tvůrce, vyjadřující společné, společenské, časové (dobové) pocity v sobě a sebou.

Hodnota Krejčova díla vyrůstá z důvěry v terén, který vyjadřuje. Totiž že jsoucno v sobě rozhodně má, sice skrytý, těžko uchopitelný a obtížně vyjádřitelný – smysl. Ten divadlu nabízí k zobrazení. A je úkolem divadelníků tento nárok uchopit.

A to na rozdíl od terénu, který pořizují různé „smysly“ lidství z apriorního ideového či ideologického východiska. Nebo volí tzv. nutné kompromisy. Tedy na rozdíl od dobových pokusů, které buď na tuto výzvu k uchopení smyslu resignovaly, nebo se domnívají, že libovolné konstrukty mohou toto směřování a hodnotu nahradit. Moderní člověk se uzavřel v teoriích, které sám zkonstruoval, a proto nevidí a necítí vlastní skutečnost.

To ovšem nebyla Krejčova cesta. Pojal své dílo i sama sebe, jako úkol.

Jeho cesta vedla k odkrytí originality hlubokého zážitku při setkání s časem – osudem a v touze po uchopení absolutna.

**INŠTITORISOVÁ AKO SPRIEVODCA
SVETOM INTERPRETÁCIE
DIVADELNÉHO DIELA**

INŠTITORISOVÁ, Dagmar. Interpretácia divadelného diela. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2010. 223 s. ISBN 978-80-8094-432-2.

Aby sme lepšie pochopili podstatu samotného diela, treba si ozrejmiť niektoré fakty o samotnej autorke. Dagmar Inštitorisová začala ako dramaturgička v Bábkovom divadle Žilina, momentálne už dlhšie pôsobí ako vedecko-pedagogická pracovníčka Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie v Nitre, ktorý sa zameriava na problematiku interpretácie z viacerých aspektov. Z predošlej bibliografie autorky treba spomenúť vedecké monografie *O výrazovej variabilite divadelného diela*, *Interpretačné sondy do súčasného slovenského divadla*, alebo *Peter Scherhaufner – Učiteľ „šaškú“*. Všetky spomenuté predchádzajúce výskumy a skúsenosti sa výrazným spôsobom premietli aj do monografie *Interpretácia divadelného diela* a Inštitorisová sa tak mohla oprieť o svoje predošlé dlhoročné bádanie. Už názov monografie odkazuje na recepcnú estetiku a teóriu interpretácie nitrianskej školy. Interpretačnému diskurzu je venovaná celá rozsiahla kapitola, ktorá popri širšom slovenskom a českom kontexte venuje najviac pozornosti práve nitrianskej škole. V nej sa objasňujú najmä teórie literárnych vedcov Františka Míka a Antona Popoviča, ku ktorým sa pripájajú aj ďalší významní reprezentanti tejto školy. Niektoré jednovetné prezentácie menej významných predstaviteľov však vyznievajú skôr ako ich propagácia, než relevantná informácia v súvislosti s teóriou interpretácie divadelného diela. Okrem prehľadu slovenských a českých teórií ponúka monografia, aj keď v menšej miere, pohľad na doterajšie výsledky v interpretačnej problematike zahraničných teoretikov. Cenným prínosom monografie je autorkin

prístup pri jej zostavovaní – publikácia neobsahuje výhradne len teoretické štúdie, ale teóriu aplikuje aj na názorné príklady z praxe. Konkrétne sa zameriava na interaktívnosť a hranice zneužitia divadelných postupov v súvislosti s bábkou, taktiež sa dotýka dramatického písania Petra Scherhaufnera, režijnej interpretácie ruskej dramatiky Romana Poláka, či zmyslu a hraníc divadla a interpretačného bytia. Rovnako obsahuje viacero odkazov a príkladov na konkrétne hry, inscenácie, či filmy, často usporiadané v prehľadných tabuľkách. Zároveň sa podkrýva aj problém, ktorý sa v rámci interpretácie môže objaviť – nadinterpretácia alebo podinterpretácia divadelného textu. Osobitú pozornosť treba venovať štatiám, v ktorých sa rozpracúvajú interpretačné modely, teda jednotlivé možnosti prístupu k divadelnému textu, a taktiež štatiám, v ktorých autorka pomerne podrobne analyzuje „imagen“ v súvislosti s čítaním dramatického textu, recepciou inscenácie či neznámym textom a kontextom. Obsahová rozmanitosť publikácie je pozitívom a jej negatívom zároveň. Faktom je, že sa monografia na malom priestore dotýka informácií z viacerých oblastí. Tie ocenia vedec-kí pracovníci a najmä študenti, pre ktorých predstavuje istú náhradu za vysokoškolské skriptá. Avšak, pre náhodného čitateľa by celé dielo mohlo pôsobiť dojmom až priveľkej obsahovej nesúrodosti, zachádzajúcej do tematickej chaotickosti... Pojem „interpretácia“, v súvislosti s divadelným dielom, je ale vo svojej podstate veľmi širokým pojmom a vzťahuje sa rovnako na problematiku dramatického textu, ako aj inscenácie. Autorkino širšie uchopenie jednotlivých tém tak podhaľuje problematiku interpretácie v jej rozmanitosti a zároveň jej skúmanie neoklieštuje zameraním sa len na jednu rovinu výskumu. Je pomerne náročné obsiahnuť celú teóriu interpretácie divadelného diela. Monografia Dagmar Inštitorisovej má ambície byť v tejto oblasti dobrým sprievodcom.

Jozef Ovečka

INTERPRETAČNÍ A PEDAGOGICKÝ ODKAZ ANNY HRUŠOVSKÉ

Eva Malatinčová, Dora Kulová: *Anna Hrušovská*. Zostavila: Michaela Mojžišová. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava a Cirkevné konzervatórium v Bratislave, 2012, 141 stran. ISBN 978-80-89369-48-5.

Monografie sopranistky a pedagožky zpěvu Anny Hrušovské vyšla při příležitosti nedožitých stých narozenin této významné slovenské umělkyně. Autorkami publikace jsou Eva Malatinčová a Dora Kulová, odbornou garanci převzala Michaela Mojžišová. Monografie předkládá čtenáři interpretační a pedagogický odkaz Anny Hrušovské v různých rovinách pohledu. Je zde představena její dráha operní pěvkyně probíhající od nelehkých začátků poznamenaných otcovým odmítavým postojem, k úspěšným vystoupením přinášejícím chvályhodnou kritiku. Značně je vzpomenua pedagogická činnost, během níž vychovala celou řadu výborných interpretů a učitelů zpěvu (Lucia Poppová, Vlasta Hudcová, Zlatica Livorová, Eva Blahová a další). V neposlední řadě ji poznáváme jako milující a obětavou ženu. Vzhledem k tomu, že autorkami jsou bývalé studentky Anny Hrušovské, zaznamenává publikace autentické vzpomínky na jejich paní profesorku. Eva Malatinčová v části *Anna Hrušovská – hlasová pedagožka* vyzdvihuje a podrobně popisuje metodiku zpěvu, která položila základy slovenské vokální školy. Dora Kulová v části *Anna Hrušovská – vzpomínky legendární koloratury* mapuje životní i profesionální příběh na základě vyprávění Hrušovské. Renomovaný operní historik Jaroslav Blaho publikaci doplnil o kapitulu

Donna Mozartiana – Anna Hrušovská, v níž se obrací k repertoáru pěvkyně a shledává ji jako vynikající mozartovskou interpretku své doby. A právě zpěv Mozartových vokálních děl považovala Hrušovská za alfu a omegu v rámci pěveckého přednesu. Na Mozartových skladbách budovala a upevňovala svoji pěveckou techniku, stejně jako výraz. Její heslo znělo: „*Kto vie spievať Mozarta, vie spievať všetko.*“ Prvním učitelem Hrušovské se stal Josef Egem, který podporoval zpěvaččinu přirozenou muzikalitu a pěveckou inteligenci. Ty z ní tvořili nejdříve výbornou jevištní a koncertní umělkyni, později také vyhledávanou a uznávanou pedagožku zpěvu. Poměrně nedoceněný potenciál Anny Hrušovské v kontextu slovenských operních scén se zdá být poněkud nepochopitelný, zvláště když na německých divadelních prknech slavila velké úspěchy. Snad právě proto je publikace o to poutavější, protože odkrývá mnohdy nelehký osud skromné „Anči“, jak jí s oblibou říkali. Čtenáři se tak do povědomí dostává osobnost slovenského kulturního života, o níž doposud neměl příležitost dozvědět se mnoho. Velkým přínosem monografie je shrnutí pedagogických metod Anny Hrušovské, které srozumitelně a zároveň fundovaně popisuje Eva Malatinčová. V jednotlivých podkapitolách podává jakési desatero správného zpěvu, které vychází z principů belcanta a klade velký důraz na práci s dechem. Právě zmíněné informace pěveckých zásad mohou být užitečným vodítkem studentům zpěvu, stejně tak inspirací učitelům a samotným interpretům. O tom, jakou velikost a váhu má odkaz Anny Hrušovské, dosvědčuje také přehled úspěšných absolventů doplněný o osobní vzpomínky na drahou paní profesorku.

Miroslava Trávníčková

OBSAH 60. ročníka

ŠTÚDIE

Miroslav BALLAY: Výrazové tendencie súčasného pouličného divadla	173
Martin CIEL: Filmový obraz	3
Ladislav ČAVOJSKÝ: Poeta ľudovej krásy, alebo Doma na ochotníckom, hosť na profesionálnom javisku	255
Jana DUDKOVÁ: Stereotyp ako obraz	13
Dária FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ: Robert Roth a jeho divadelné hľadania	445
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Dimitrij...ďalší	126
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Godunovské úvahy. Možnosti inscenovania historickej drámy	287
Roman JURČÁK: Od obrazov k mentálnym obrazom v teórii fikčných svetov	34
Elena KNOPOVÁ: Divadlo z pasáže – (umelecké) hodnoty a (spoločenský) zisk	391
Nadežda LINDOVSKÁ: Feministická dramatická Iveta Škripková	99
Andrej MAŤAŠÍK: Schéma kontra imaginatívnosť	142
Andrej MAŤAŠÍK: Iná dráma rokov osemdesiatych	420
Michaela MOJŽIŠOVÁ: Komorná opera – pokus o alternatívnu opernú scénu	408
Michaela MOJŽIŠOVÁ: Krátky exurz do problematiky imaginatívnosti slovenského operného divadla	305
Martin PALÚCH: Obraz-čas vo foto-románe Chrise Markera <i>Rampa (La Jetée, 1962)</i>	435
Martin PALÚCH: Multikulturalita ako fenomén vo filmoch s tematikou hranice	314
Dagmar PODMAKOVÁ: Obraz relatívnej slobody mladých tvorcov tvoríť a o tvorbe diskutovať	150
Jan ŠVÁBENICKÝ: Od žánrovej terminológie k sociokultúrnemu fenoménu. Multidiskurzívny obraz populárnych žánrov v italskej kinematografii 60. a 70. let – 1. časť	49
Jan ŠVÁBENICKÝ: Od žánrovej terminológie k sociokultúrnemu fenoménu II.	205
Miroslava TRÁVNICKOVÁ: Fenomén snu v hudebně-dramaturgickej koncepcii oper <i>Juliette a Výlety pana Broučka</i>	191

ROZHLADY

Elena BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ: Prvá slovenská Amneris – Rose Delmar (* 13. 09. 1900 Sučany, okr. Martin – † 20. 08. 1968 Mníchov, Nemecko)	453
Ladislav ČAVOJSKÝ: Teatro alla Scala – Skala tradicionalizmu?	459
Viera LANGEROVÁ: Vietnamský tucet	343
Zuzana LAURINČIKOVÁ: Sláva slova v Poděbradoch	236
Miloš MISTRÍK: Divadlo pre všetkých a jeho sviatky (Avignon, Wiesbaden)	322
Karol MIŠOVIC: Zdena Gruberová	219
Ludovít PETRAŠKO Sprisahanec z Kamčatky	241
Viktória PROHÁSZKOVÁ: Filmový horor a jeho vývoj	359
Marina RUFFINAZZI-LEUE: Návrat k divadlu Carla Goldoniho: Aktuálnosť a modernosť jeho obrazu reality	76
Rudolf URC: <i>Osudné dni</i> . Osudy jedného filmu z roku 1969	69
Josef VINAR: Otomar Krejča: „Divadlo súčasného životného pocitu“	473

KRITIKA

Anna A. Hlaváčková: Silvester Syropoulos po prvý raz v ruštine (SIROPUL, S. <i>Vospominanija o ferraro-florentijskom sobore</i>)	379
Andrej Maťašík: Pocta a hold šesťdesiatnikovi (MATÚCH, Pavel. <i>Majera</i>)	90
Andrej Maťašík: České divadlo (MIHOLOVÁ, K. a kol. <i>Julius Caesar</i> (Shakespeare-Frejka-Troster), <i>Zmoudření Dona Quijota</i> (Dyk-Zavřel-Kysela)	382
Jozef Ovečka: Inštorisová ako sprievodca svetom interpretácie divadelného diela (INŠTORISOVÁ, D. <i>Interpretácia divadelného diela</i>)	484
Vladimír Predmerský: Snívajme spoločne a konfrontačne (HLEDÍKOVÁ, Ida. <i>Snívajte s nami</i> . Monografia k 60. výročiu Starého divadla Karola Spišáka v Nitre)	86
Natália Rusnáková: Talianska kultúra je živá (SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. <i>Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe</i>)	92
Miroslava Trávníčková: Interpretacní a pedagogický odkaz Anny Hrušovské (Malatincová, E., Kulová, D. <i>Anna Hrušovská</i>)	485

POZNÁMKY

Dagmar Sabolová-Princic: Divadelná adaptácia filmu <i>Všetko o mojej matke</i>	94
Miroslava Trávníčková: Dítě v hledišti i na jevišti	249
Jozef Ovečka: Vizionár Štepka a jeho tichý protest na divadelných doskách	251

TABLE OF CONTENTS

Volume 60 – 2012

Miroslav BALLAY: Expressive Tendencies in the Contemporary street Theatre	173
Martin CIEL: Film Image	3
Ladislav ČAVOJSKÝ: A Poet of Folklore Beauty, at Home on The Amateur, a Guest on The Professional Stage	255
Jana DUDKOVÁ: Stereotype as Image	13
Dária FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ: Robert Roth and his Theatrical Explorations	
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Dimitri.. the Next One	126
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Godunov-Like Reflection on Historical Staging	287
Romn JURČÁK: From Pictures to Mental Imagers in Fictional World Theory	34
Elena KNOPOVÁ: Theatre from the Passage – (Artistic) Values and (Social) Profit	391
Nadežda LINDOVSKÁ: Feminist Playwright Iveta Škripková	99
Andrej MAŤAŠÍK: Scheme contra Imagination	142
Andrej MAŤAŠÍK: Another Drama from the 1980's	420
Michaela MOJŽIŠOVÁ: A Brief Excurs into The Issue of Imaginativeness of Slovak Opera Theatre	305
Michaela MOJŽIŠOVÁ: The Chamber Opera – Attempt for Alternative Opera Scene	408
Martin PALÚCH: Multiculturalism as a Phenomenon in Films with the Theme of Boundaries	314
Martin PALÚCH: Image–Time in the Chris Marker's Photo-Novel <i>The Pier</i> (<i>La Jetée</i> , 1962)	435
DAGMAR PODMAKOVÁ: Theatre festivals of the drama theatre in the 1970s and 1980s ..	150
Jan ŠVÁBENICKÝ: From Genre Terminology to Sociocultural Phenomenon I. A multidiscursive Image of Popular Genres in Italian Cinema of 1960's and 1970' s	49
Jan ŠVÁBENICKÝ: From Genre Terminology to Sociocultural Phenomenon II. The Picture of New Popular Genres in Italian Cinema of 60' s – 70'	205
Miroslava TRÁVNÍČKOVÁ: Dream in Musical and Drama Concept of the Operas <i>Excursions of Mr. Brouček and Juliette</i>	191
OUTLOOKS	
Elena BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ: First Slovak Amneris – Rose Delmar (* 13. 09. 1900 Sučany, Co. Martin – † 20. 08. 1968 Munich, Germany)	453
Ladislav ČAVOJSKÝ: Teatro alla Scala – A Rock Of Traditionalism?	459
Viera LANGEROVÁ: Vietnamese Dozen	343
Zuzana LAURINČIKOVÁ: The Glory of the Word in Poděbrady	236
Miloš MISTRÍK: Theatre for Everyone and its Feasts (Avignon, Wiesbaden)	322
Karol MIŠOVIC: Zdena Gruberová	219
Ludovít PETRAŠKO: Conspirator from Kamchatka	241
Viktória PROHÁSZKOVÁ: Horror Film and its Decvelopment	359
Marina RUFINAZZI – LEUE: The to the Theastre of Carlo Goldoni: The Topicality and Modernity of his Image of Reality	76
Rudolf URC: <i>Osudné dni</i> . The Fate of Film from 1969	69
Josef VINAR: Otomar Krejča: Theatre of Contemporary Feeling of Life	473

CRITICISM

Anna A. HLAVÁČOVÁ: Silvester Syropoulos For the First Time in Russian (SIROPUL, S. <i>Vospominanija o ferraro-florentijskom sobore</i>)	379
Andrej MAŤAŠÍK: A Tribute to a Sexagenarian (MATÚCH, Pavel (ed.). <i>Majera.</i>)	90
Andrej MAŤAŠÍK: Czech Theatre (MIHOLOVÁ, K. a kol. <i>Julius Caesar</i> (Shakespeare-Frejka-Troster), <i>Zmoudření Dona Quijota</i> (Dyk-Zavřel-Kysela)	382
Jozef OVEČKA: Inštorisová as a Guide to the World of Theatrical Work Interpretation (INŠTORISOVÁ, D. <i>Interpretácia divadelného diela</i>)	484
Vladimír PREDMERSKÝ: Let's Dream Together and Confrontationally (HLEDÍKOVÁ, Ida. <i>Snívajte s nami</i>)	86
Natália RUSNÁKOVÁ: The Italian Culture is Alive (SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. <i>Aspekty talianskej kultúry v súčasnej Európe</i>)	92
Miroslava TRÁVNÍČKOVÁ: Interpretative and Educational Legacy of Anna Hrušovská (Malatincová, E., Kulová, D. <i>Anna Hrušovská</i>)	485

NOTES

Miroslava TRÁVNÍČKOVÁ: Child in the Auditorium and on the Stage	249
Jozef OVEČKA: Visionary Šteпка and his Silent Protest on the Stage	251
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Screen-to-Stage Adaptation of the Film <i>All About My Mother</i>	94

ERRATA

V 3. čísle časopisu na stranách 287 – 304 sme publikovali štúdiu Anny A. Hlaváčovej *Godunovské úvahy. Možnosti inscenovania historickej drámy*. Zo záveru príspevku omylom vypadlo predpísané označenie: „*Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-0619-10.*“

Autorke a Agentúre na podporu výskumu a vývoja sa redakcia ospravedľuje.