

## OBSAH

### ŠTÚDIE

Miloš Mistrík: Firmin Gémier vlastnými očami .....	541
Jana Dudková: Filmofilné reprezentácie národa v slovenskom filme po roku 1989 .....	562
Martin Palúch: Fotografia a kadem verzus film a edem .....	576
Miloslav Blahynka: Mímézis a fikcia v opere serii na príklade Händelovej <i>Alciny</i> .....	582
Oľga Panovová: Odkaz medzivojnovnej avantgardy v slovenskom divadle III. – K poetike bábkového divadla na prelome storočí ....	591
Dagmar Princic-Sabolová: Tradícia talianskej commedie dell'arte v súčasnom talianskom umení (literatúra, dráma a film) .....	601
Anton Kret: Od Vampilova k ortoepickému chaosu na javiskách .....	610
Rudolf Leška: Inscenácia hry Smrt Ďurka Langsfelda v Národnom divadle v Prahe .....	617

### ROZHLADY

Lenka Džadíková: Pavol Uher – režisér, dramatik, botafológ .....	638
Zuzana Páleníková: Postmoderná divadelnosť v tvorbe Viliama Klimáčka .....	658

### KRITIKA

Anton Kret: Jankovičova gruntovná téma .....	676
Milan Barbuš: O divadle na Spiši .....	678
Obsah 55. ročníka .....	680

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Jana Dudková, Carmelinda Guimarães (Sao Paolo), Ida Hledíková, Karol Horák, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mítrík, Danièle Montmar-teová (Pa-riž), Július Pašteka, Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Kabinetu divadla a filmu SAV, zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov a z uvedených webových zdrojov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: \*\*4212/ 54 777 193

Fax: \*\*4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v júli 2007.

---

## FIRMIN GÉMIER VLASTNÝMI OČAMI

---

MILOŠ MISTRÍK

---

Prvýkrát sa Firmin Gémier (rodné priezvisko Tonnerre) zapísal do dejín divadla v roku 1896, keď vystúpil ako Kráľ Ubu v rovnomennej hre Alfreda Jarryho. Už úvodné slovo tejto postavy *merdre* (sranina) vyvolalo búrlivý nesúhlas v publiku, inscenácia symbolistického *Théâtre L'Oeuvre* (voľne po slovensky Divadlo Tvorby alebo Tvorivé divadlo) sa stala škandalóznou udalosťou vtedajšieho Paríža a upozornila na kvas a dozrievanie moderného francúzskeho divadla i umenia vôbec, ktoré sa podobným provokáciám nevyhýbali.

Vtedy ešte mladý herec Firmin Gémier (narodil sa na parížskom predmestí Aubervilliers 21. februára 1869 ako syn garbiara a krčmára) však vo svojom budúcom živote nešiel cestou divadelných škandálov, ani cestou symbolistického umenia. Už rok potom ho totiž angažoval André Antoine, známy priekopník naturalistického prúdu, ktorý roku 1897 práve otváral po sebe samom nazvané divadlo *Théâtre Antoine* (Antoinovo divadlo) a Gémierovi ponúkol nielen plat herca, ale aj administratívneho riaditeľa<sup>1</sup>, čo v tých časoch znamenalo nielen organizačné, ale aj zárodok umeleckých povinností. André Antoine si Gémiera zobral k sebe určite nie preto, že by sa mu zapáčila jeho neštandardná úloha Ubuho v nepriateľsky zameranom symbolistickom *Théâtre de L'Oeuvre*, ale preto že s ním už mal od roku 1892 osobnú skúsenosť ako s hercom a inšpicentom<sup>2</sup> vo svojom famóznom *Théâtre Libre* (Slobodné divadlo), ktoré otvorilo epochu naturalistického divadla nielen vo Francúzsku, ale vlastne v celej západnej Európe. André Antoine, nadšený príkladom nemeckého súboru z Meiningenu, založil v Paríži svoj súbor na princípoch vernosti a kópie reality, zobrazovania skutočnosti do detailných podrobností, presne tak, ako existovali mimo javiska. Dodržiaval fikciu tzv. štvrtej steny, ktorá uzatvárala priestor konania postáv tak, akoby diváci sediaci v sále tam ani neboli prítomní. Keď André Antoine prešiel za riaditeľa národnej scény *Théâtre Odéon* (Divadlo Odéon), rovnako si zobral Firmina Gémiera so sebou ako herca (1896).

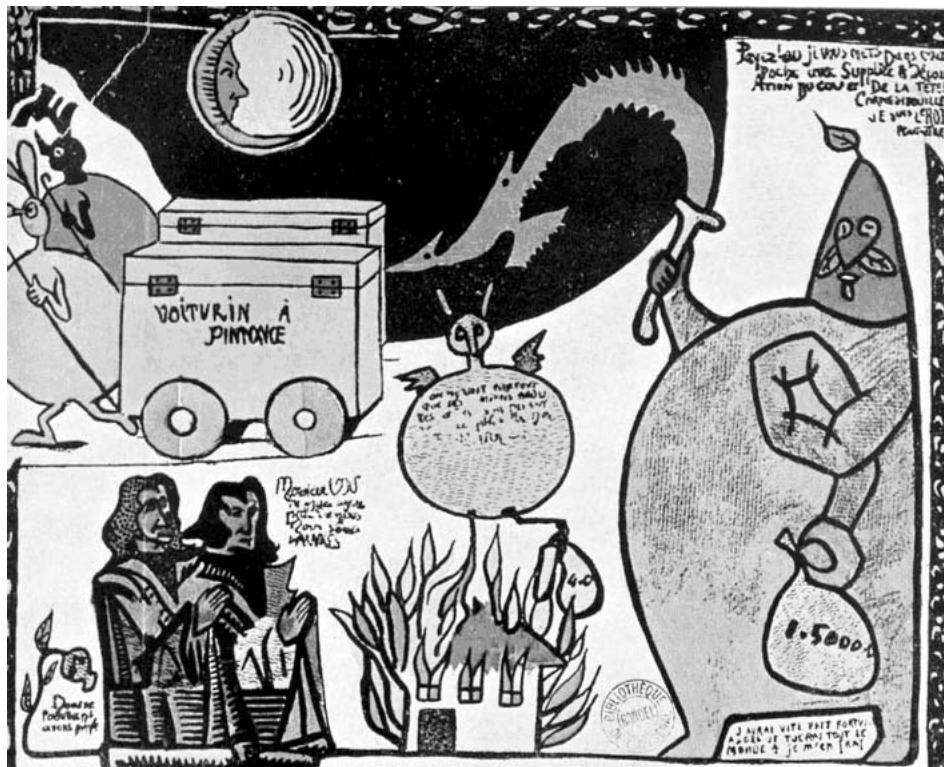
Mladé roky teda Firmin Gémier strávil hlavne ako žiak, herec, zástupca naturalistického režiséra André Antoina a čoskoro sa stal aj jeho nástupcom – roku 1906 prichádza na post riaditeľa *Théâtre Antoine*, kde pôsobí až do 1922 a pritom sa dostáva aj na bývalú Antoinovu stoličku v divadle Odéon, kde je riaditeľom od 1921 až do svojej demisie roku 1930. O tri roky potom, 26. novembra 1933, v Paríži zomiera.

Podľa načrtnutého životopisu by sa mohlo zdať, že Gémier čerpal po celý život prevažne z myšlienok a praxe svojho učiteľa André Antoina a že nevybočil z jeho

---

<sup>1</sup> Po francúzsky: régisseur général.

<sup>2</sup> Po francúzsky: régisseur.



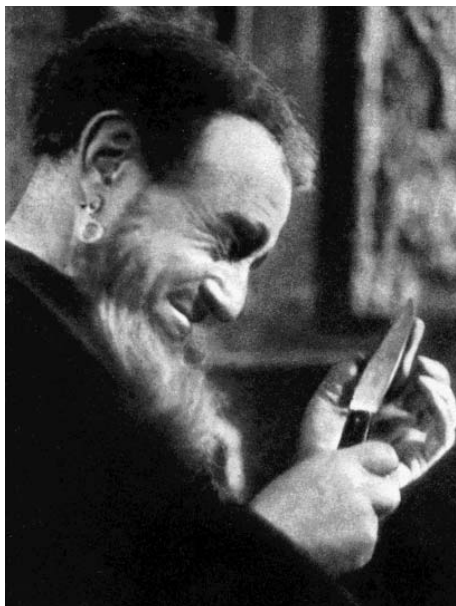
Informačný materiál k inscenácii *Kráľa Ubu* v Théâtre de l'Oeuvre, premiéra 10. decembra 1896. Repro archiv autora

tieňa. Nasvedčuje tomu napríklad jeho výsmech zo známeho parížskeho *Conservatoire* (Konzervatórium) a jeho učebných metód vzdialených realistickému ponímaniu divadla. Gémier si predstavoval, že by sa v divadelnej škole mala vyučovať rytmika, konanie, že by sa adepti nemali uspokojiť s formálnou deklaráciou, neopakovať otrocky slová, pretože podľa neho „podstata divadla je akcia“<sup>3</sup>. Najprv treba vyjadriť city postojom tela, gestom, až potom študovať jednotlivé slová. Herci namiesto toho aby hrali, recitujú. Na Konzervatóriu sa vyučuje predovšetkým deklamácia, čím však sa nesprávne myslí iba spôsob, ako si podmaniť publikum vyumelkovaným, násilným spôsobom. Hercov tam neučia senzibilitu, vernosti a vnímavosti pri interpretácii textov, ale hlučnosti, omračujúcemu krikľúnstvu, podobnému na rev levov<sup>4</sup>. Gémier sa uštipačne vyjadroval o dobových tragédoch: „Sú triedy, kde sa vyučuje falošne kričať, robiť zbytočné, nadmerné gestá. Profesori ... vedú hercov hlavne k tomu, ako nekráčať, ani si nesadať rovnako ako obyčajní ľudia. Tragéd si vždy ponecháva pre seba tajomstvo jeho veľkoleposti a ušľachtilosti. Prichádza vždy z veľkej spoločnos-

<sup>3</sup> GÉMIER, Firmin: *Le théâtre populaire, nouveau théâtre d'art*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): *Firmin Gémier – Théâtre populaire, acte I*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2006, s. 72.

<sup>4</sup> GÉMIER, Firmin: *Aux étudiants! À propos de l'interprétation des classiques*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 106.

ti. Môže byť iba obdivuhodný. Tragédia nikdy nemá plešinu. Jeho hriva je dlhá a úžasná. Hlasom konkuruje delu: zafarbenie je perfektné – od určitého času už vidím iba smiešnych tragédov“<sup>5</sup>. Podobných hercov by Gémier najradšej zo scény vyhnal, tým viac, že v dejinách francúzskeho divadla bolo veľa prípadov mimoriadne nadaných osobností, ktoré mali rovnaký odpor k vyumelkovej deklamácii a neprirodzenému štýlu hry, François-Joseph Talma bol jedným z nich. Kedysi naozaj najvýznamnejší tragédi na javisku kričali z celej sily, pokladalo sa to za dobrú interpretáciu, a niektorí na to aj doplatili zničeným zdravím – Montdory a Montfleury, dokonca aj slávna Champmeslé. Spevavá, nerealistická a hlučná deklamácia akoby bola pokračovaním starovekého chóru z obdobia, keď divadlo malo ešte blízko k hudbe a spevu náboženských rituálov. Ale nová doba a moderné realistické herectvo je už prirodzenejšie a afektovanú deklamáciu neakceptuje.



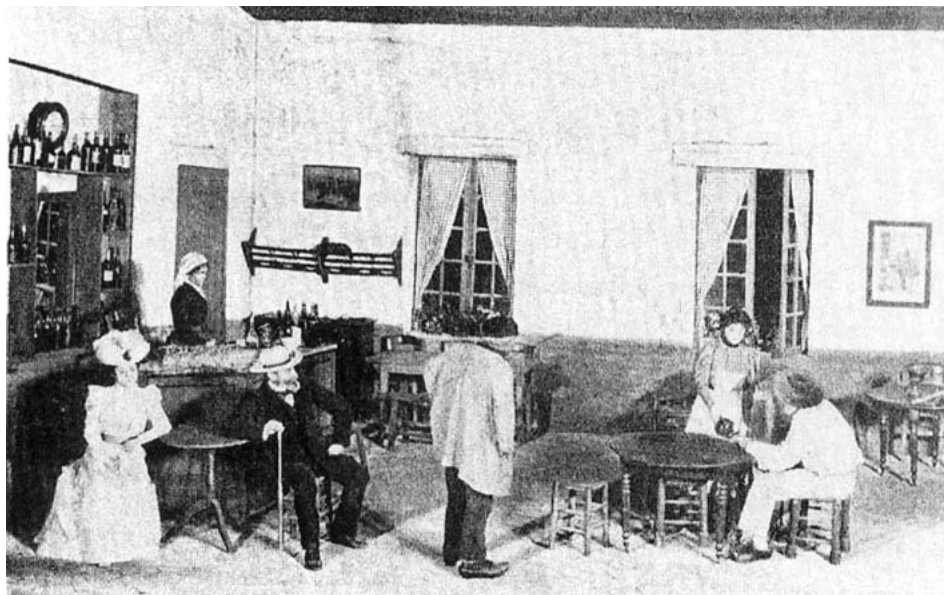
William Shakespeare: *Kupec benátsky*. Théâtre Antoine, 1915. Réžia: Firmin Gémier. V úlohe Shylocka Firmin Gémier, bola to jeho najväčšia, najúspešnejšia rola. Foto archív autora.

Tieto názory na hereckú tvorbu nasvedčujú, že v živote Andrého Antoina a Firmina Gémiera boli roky názorovej zhody. Ale boli aj momenty roztržky a nepochopenia, ktoré mali až oidipovský rozmer (hlavne v čase, keď sa roku 1900 rozpadol súbor *Théâtre Antoine*, lebo Gémier spolu so skupinou hercov na protest proti smerovaniu divadla odišiel od svojho šéfa). Firmin Gémier sa vtedy nakrátko stáva riaditeľom *Théâtre du Gymnase* (Divadlo Gymnasion) a hneď na to riaditeľom *Théâtre de la Renaissance* (Divadlo Renesancie, 1901-1902). Takto sa postupne osamostatňuje a vyrastá v svojráznu osobnosť. A práve preto, aby sa ukázala celá jeho umelecká a organizačná osobnosť, musíme fakty z jeho života, ktoré sme tu dosiaľ načrtli, doplniť ďalšími, ktoré sa síce spájajú s kratšie trvajúcimi podujatiami, a niekedy iba nerealizovanými zámermi, ktoré však popri jeho riaditeľovaní, režirovaní a hereckom účinkovaní v najvýznamnejších parížskych divadlách priniesli pre vývin francúzskeho divadelného umenia dôležité podnety a formotvorné iniciatívy.

Hovoriť podrobnejšie o Gémierových najvýznamnejších podujatiach tu môžeme hlavne vďaka tomu, že roku 2006 v známom švajčiarskom vydavateľstve vyšiel súbor štúdií, článkov, rozhovorov a projektov tohto divadelníka, ktorý zostavila Catherine Faivre-Zellnerová pod názvom *Firmin Gémier – Théâtre populaire, acte I*<sup>6</sup>. Táto mladá

<sup>5</sup> GÉMIER, Firmin: *Le tragédien*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 101.

<sup>6</sup> FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): *Firmin Gémier – Théâtre populaire, acte I* (F. G. – Ludové divadlo, 1. dejstvo). Lausanne : L'Age d'Homme, 2006, strán 176.



Eugène Brieux: *Blanchette*. Théâtre Antoine, 1897. Réžia: André Antoine. Lucie Galoux (Clemová), Mère Rousset (Barnyová), Galoux (Marsay), Blanchette (Mellotová), Bonenfant (Gémier). Foto archív autora.

francúzska historička divadla pripravuje aj vlastnú monografiu o ňom, ktorú však zatiaľ nemáme k dispozícii. Ale už spomenutý zborník jeho vlastných prejavov podáva množstvo zaujímavých informácií o jeho profile a nám tak umožňuje urobiť niekoľko vlastných interpretácií, približujúcich dielo tohto neúnavného robotníka francúzskeho divadla.

Treba hneď tu povedať, že Firmin Gémier nebol žiadnym teoretikom, nevládol perom tak majstrovsky, ako napríklad jeho učiteľ André Antoine, alebo jeho súputník Jacques Copeau, ani jeho dlhoročný priateľ, nositeľ Nobelovej ceny Romain Rolland, či niektorí kolegovia a nasledovníci, ako Gaston Baty a Jean Vilar. Písanie bolo pre Gémiera iba príležitostnou povinnosťou osvetliť vlastné zámery a konkrétne kroky, niekedy boli aj odpoveďou na otázky či dokonca útoky od iných, a preto nemôžeme hovoriť ani o jeho literárnom majstrovstve ani o britkých postrehoch. Samotná spomínaná kniha síce nezahŕňa všetky Gémierove písomné prejavy, ale veľa z najdôležitejších áno. Celá, aj so všetkým aparátom, chronológiou a súpismi inscenácií má iba 178 strán (okrem vstupnej štúdie Catherine Faivre-Zellnerovej je tu aj predhovor profesora Jean-Pierra Sarrazaca, vedúceho tejto práce na Univerzite Paríž 3 – Sorbonne Nouvelle). Pre kompletnosť informácie treba dodať, že Firmin Gémier už za svojho života vydal knižne vlastné názory vo zväzku nazvanom proste *Théâtre* s podtitulom *Entretiens réunis par Paul Gsell*<sup>7</sup>, čo už samé nasvedčuje, ako tá kniha vznikla: Gémier dodal názory a jeho dobrý priateľ a spolupracovník Paul Gsell ich spracoval do literárnej podoby.

<sup>7</sup> GÉMIER, Firmin: *Théâtre. Entretiens réunis par Paul Gsell*. (Divadlo. Rozhovory s Paulom Gsellom.) Paris : Grasset, 1925.

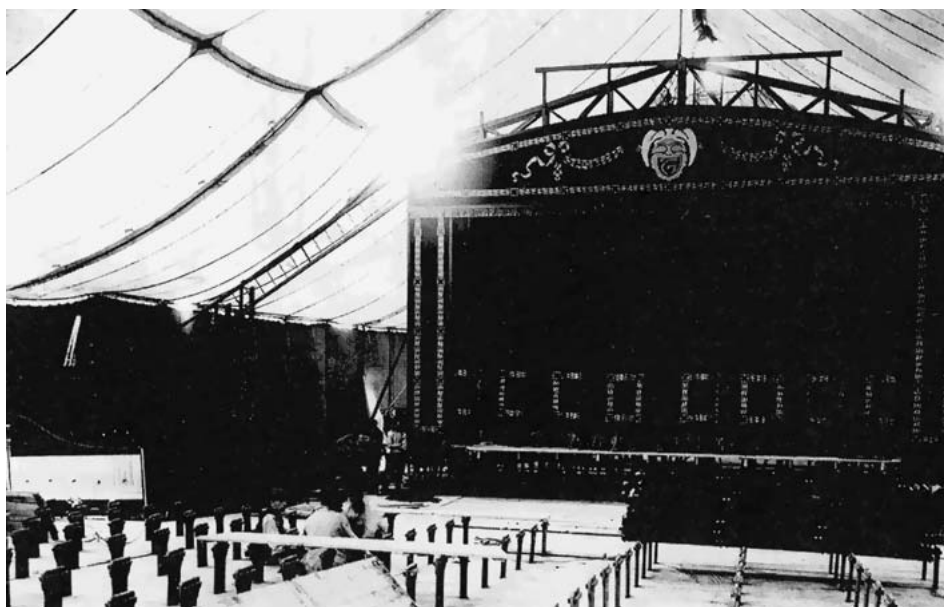
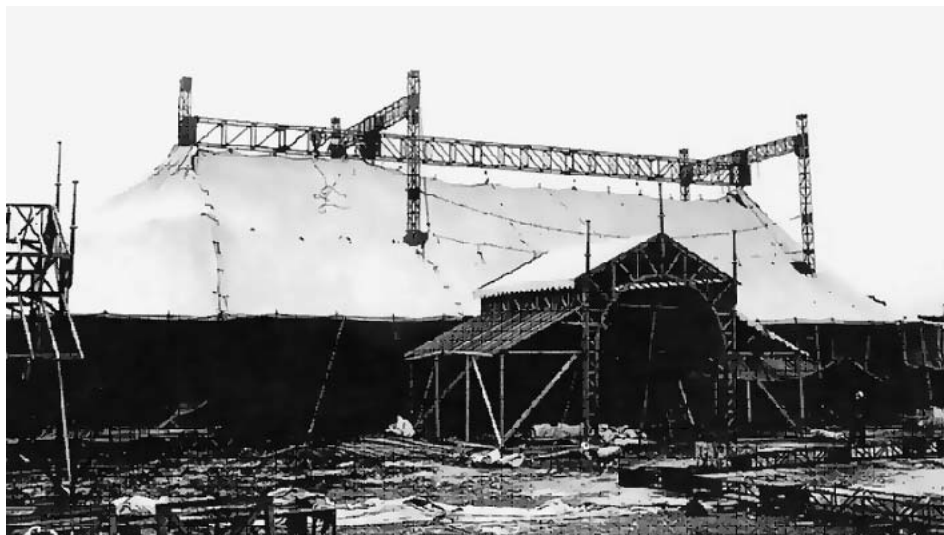
## NÁRODNÉ PUTOVNÉ DIVADLO

Prvým veľkým originálnym projektom nášho divadelníka, ktorého myšlienku uskutočnil v rokoch 1911 a 1912, bolo *Théâtre National Ambulant Gémier* (Gémierovo Národné putovné divadlo). Po celý život bol prívržencom ľudového divadla, divadla pre ľud. Jeho demokratické zmýšľanie ho viedlo k odmietaniu bulvárneho divadla a k nechote navždy uzatvárať toto živé umenie do malých priestorov kamenných budov. Preňho bolo priam povinnosťou, aby sa dobré predstavenia vyvážali aj za brány Paríža, aby diváci v provincii mali možnosť tiež vidieť najlepšie výsledky parížskych scén, hercov, kvalitné inscenácie. Divadlo bulváru bolo podľa neho určené prevažne triede vyvolených, medzi ňou a triedou pracujúcich existovala veľká priepasť, ktorú mali umelci vedome prekonávať. Na druhej strane divadlo ľudu v jeho ponímaní nemalo byť určené iba pre chudobu a pre manuálne pracujúcich, pretože ľud, to sú všetci ľudia, chudobní i bohatí, riadiace kádre spoločnosti aj všetci tí, čo vytvárajú hodnoty šikovnosťou svojich rúk či umu. Pracujúci nie sú predsa iba robotníci, ale aj inteligencia. Skrátka, ľud, to sú všetci Francúzi.

Firmin Gémier rád používal terminológiu socialistov, svojím videním problémov, aj svojimi kontaktmi v dobovom politickom živote sa k nim priraďoval, a práve oni ho najviac podporovali, keď sa dostali do štátnych štruktúr. Avšak Gémier vo svojej koncepcii ľudu nehlásal triedny boj, naopak, pod strešný pojem ľud chcel všetkých zjednotiť a priviesť do hľadiska. Jeho socialistické vedomie teda nenabralo kurz k extrémnej ľavici, ktorá hovorila o triednom boji. On vždy ostal demokratickým socialistom a republikánom.

Demokraticky zmýšľajúci divadelní umelci na prelome 19. a 20. storočia intenzívne pracovali na decentralizácii, teda na sprostredkovaní vysokej kvality svojho umenia pre všetky regióny Francúzska. Teoreticky tento proces podporoval Romain Rolland, spisovateľ a pacifista, ktorému vyšla kniha *Divadlo ľudu*. Praktické, reálne kroky urobil Maurice Pottecher, básnik, dramatik a režisér, ktorý v obci Bussang v pohorí Vogézy založil roku 1895 *Théâtre du Peuple de Bussang* (Divadlo bussangského ľudu), ktoré viedol až do roku 1935. Ako profesionál dokázal s miestnymi obyvateľmi vytvoriť jednoduchú realistickú formu, ktorá vychádzala z lokálnej kultúry. Hrávali v drevenom divadle, kde pozadie tvorila panoráma blízkych hôr. Hnutie decentralizácie malo viacerých ďalších prívržencov, nezmazateľne sa doň vpísali aj žiaci Jacqua Copeaua, ktorí v rokoch 1925-1929 vytvorili v Burgundsku skupinu, známu ako *Copiaus*.

Ako muž činu si Firmin Gémier zvolil vlastnú originálnu cestu. On nechcel odísť do provincie, a tam vyhľadávať zaujímavé talenty pre divadlo, ale naopak – mal predstavu, že do provincie vyvezie najlepšie ukážky parížskeho divadla. Hovoríme ešte iba o začiatku 20. storočia, a tak si treba uvedomiť, v akých podmienkach chcel uskutočniť túto myšlienku. Slabé železničné spojenia, zlé cesty, automobilizmus iba v začiatkoch, žiadne letectvo, elektrifikácia krajiny iba v rozbehu. Pritom Gémier nemal zámer zostaviť nejakú malú putovnú skupinu komediantov, ktorej by stačili pódia spoločenských domov v mestečkách a na dedinách a na presuny občas aj vlastné nohy. On chcel vyviezť z Paríža ucelené inscenácie vytvorené v profesionálnych podmienkach hlavného mesta, so zložitou javiskovou technikou a dostatočným, hoci nie veľkým počtom účinkujúcich i pomocného personálu. Takéto predstavenia by sa nemohli zmestiť do existujúcich sál regionálnych mestečiek. Okrem toho, preňom



Gémierovo Národné putovné divadlo (*Théâtre National Ambulant Gémier*) pohľad zvonku a zvnútra. Foto archív autora.

by ho stál tiež nemalé peniaze a on chcel byť nezávislý od miestnych štruktúr často preňho neprehľadných. Tak si našiel vlastné originálne riešenie. Pomohlo mu k nemu stretnutie s dvoma schopnými inžiniermi – Jacquom a Henrim Febvre-Moreauovcami. Títo mu dokázali skonštruovať veľké prenosné divadlo.

Bola to zložitá stavba, ktorú si nesmieme predstavovať ako súčasné cirkusové šapitó. Do Gémierovho prenosného divadla sa zmestilo až 1500 divákov. Skonštruova-





Lokomobily na prevoz Gémierovho Národného putovného divadla. Foto archív autora.

né bolo z dreva a nepremokavej celtoviny. Zvonku pripomínalo hangár, avšak vnútri malo celý komfort parížskych divadiel: foyer, kuloáre, bufet, kancelárie. Hľadisko bolo členené na niekoľko sektorov. Podľa Gémierovej koncepcie spolužitia všetkých spoločenských tried vedľa seba, ale nie v ich vzájomnom zápase – sa v hľadisku nachádzal nielen najväčší sektor pre obyčajných divákov v tvare amfiteátra, ale aj osem luxusných lôží pre bohatších a významnejších návštevníkov a miestnu honoráciu. Javisko bolo vybavené modernými technickými zariadeniami na úrovni doby, malo elektrické osvetlenie, stroje. Od hľadiska ho oddeľovala orchestra.

Celá táto konštrukcia sa dala postaviť za niekoľko hodín (taký bol predpoklad, v praxi sa však ukázalo, že stavba trvala dlhšie, ako sa pôvodne plánovalo). Gémier na tieto účely zamestnával až šesťdesiat montérov, mechanikov, elektrikárov, pomocných robotníkov, ktorí celý komplex stavali a obsluhovali. V podmienkach dobovej nevyhovujúcej infraštruktúry bolo nevyhnutné vymyslieť aj spôsob transportu celého putovného divadla z miesta na miesto. Na tieto účely používalo Gémierovo Národné putovné divadlo osem *lokomobil*, akýchsi obrovských traktorov, spájajúcich v sebe vlastnosti lokomotívy a nákladného ťahača. Mohli sa pohybovať po cestách, ale i priamo cez neupravený terén, takže vždy priviezli náklad až celkom na určené miesto na okrajoch sídiel, alebo na námestia a veľké križovatky. Rýchlosť ich pohybu bola deväť kilometrov za hodinu. Každý lokomobil ťahal za sebou niekoľko nákladných vagónov, sedem metrov dlhých, spolu ich bolo dvadsať jeden, v ktorých sa viezlo celé divadlo. Nielen rozmontovaná stavba. Boli tam ucelené sady: vagón s pánskymi šatňami, vagón s dámskymi šatňami (v nich sa herci aj viezli), dva vagóny s lôžami pre divákov, ktoré sa po príchode na miesto kládli do popredia hľadiska. Ďalej tam boli vyčlenené vagóny pre kostýmy, dekorácie, nábytok, elektrické zariadenia a pod.

Herci a personál divadla, ktorí sa viezli spolu s výpravou, mali zabezpečený celý komfort. Gémier si pochvaloval, že umelci vďaka pomalej jazde krajinou mohli lepšie do nej vniknúť, mohli si urobiť bicyklové výlety do okolia, stravovať sa v miestnych

hostincoch. Môžeme si domyslieť, že keď niekde posedeli a najedli sa, stačilo pridať do kroku a dobehnúť výpravu fučiacich strojov. Tieto denne vraj vedeli prekonať vzdialenosť okolo 40 kilometrov.

Možno sa to niekomu vidí bizarné podujatie, v tých časoch však celkom zapadalo do podobných nadšených výkonov, ktoré inšpiroval práve nastávajúci rýchly rozvoj techniky, elektrifikácia, industrializácia. Roku 1896 sa konali v Aténach prvé moderné *Olympijské hry*. Námorné lode sa zväčšovali až po slávny *Titanic* (1912), rovnako narástli vzducholode až po slávny *Zeppelin Hindenburg* (1937). Nastával rozvoj automobilizmu, železničnej siete. Vyrástli veľké spoločenské sály, haly, divadlá. Predstaveniami mimoriadnych rozmerov sa stával známy Max Reinhardt. V Európe dvakrát uskutočnil turné americký *The Barnum & Bailey's Circus* (1897, 1902), pod jeho šapitó sa zmestilo 12000 divákov a zamestnával osemsto ľudí. Gémier práve spomedzi nich niekoľkých zamestnal pri svojom projekte Národného putovného divadla.

Toto podujatie však bolo obrovské iba svojím materiálnym rámcom, veľkou konštrukciou prenosnej budovy a počtom divákov, nie veľkosťou hereckého súboru a obsadením inscenácií. Je nakoniec celkom pochopiteľné, že do rámca daných technických obmedzení, akokoľvek bolo všetko naddimenzované, sa nemohlo zmestiť ešte aj nejaké masové divadelné predstavenie s nadmernou scénickou výpravou. Hoci mal Gémier k dispozícii až dvadsať jeden vagónov, musel v nich šetriť miestom. A tak sa dozvedáme, že 1500 divákov chodilo zaujať svojím umením iba dvadsať hercov, čo je na vtedajšie i dnešné pomery dosť malý súbor. Nemôžeme si teda myslieť, že by sa inscenácie Gémierovho Národného putovného divadla podobali napríklad na veľkolepé vidoviská Maxa Reinhardta, alebo na porevolučné ruské masové vystúpenia v réžii Vsevoloda Mejerchoľda.

Čo sa hralo? Gémier sľuboval „národné hry, ktoré pochopí celý francúzsky dav“<sup>8</sup>. Davom myslel obyvateľov všetkých regiónov – Bretóncov, Provensalcánov, Lotrinčanov atď. – postupne, ako za nimi pôjde s divadlom. Odmietal hry zamerané na drobné starosti, polovičné emócie, malicherné problémy známe z bulvárneho divadla a vaudevillu, ale aj z naturalistických inscenácií. Prisľúbil radšej veľké dejinné príbehy Francúzska, hrdinské, vášnivé. Nové hry nových autorov. Popri nich klasiku – Shakespeara, Molièra, Beaumarchaisa. S veľkým úspechom napokon uvádzal napríklad hru Alphonsa Daudeta *Arlésčanka*, ktorú odporúčal pre ľudové divadlo Romain Rolland. V čase, keď sa uskutočnili dve výpravy Národného putovného divadla (7. júla až 1. októbra 1911 a 21. mája až 15. septembra 1912), bol Firmin Gémier ich riaditeľom a podnikateľom, ale neboli to jeho hlavné aktivity. V tom období bol predovšetkým riaditeľom *Théâtre Antoine* a práve repertoár tohto divadla vytvoril základ toho, čo sa vyviezlo do provincie na lokomobiloch. Vtedy bývalo zvykom, že nová premiéra sa konala každé dva-tri týždne, repertoár sa teda rýchlo obmieňal a je dosť ťažké či dokonca nemožné zrekonštruovať všetko, čo sa uviedlo počas výjazdov Národného putovného divadla. Treba však povedať, že v skutočnosti, napriek proklamáciám, sa francúzski starí klasici objavovali na plagátoch dosť výnimočne. *Théâtre Antoine* vtedy hrávalo prevažne súčasných autorov realistického zamerania (napr. Émile Fabre, Lucien Nepoty, Tristan Bernard), kvalitné hry, komédie, ktoré však iba výnimočne prežili dobu svojho vzniku. Repertoár Národného putovného divadla dopĺňali aj hudobné komédie.

<sup>8</sup> GÉMIER, Firmin: *Le théâtre ambulante*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 43



Émile Fabre: *Verejný život (La vie publique)*. Théâtre de la Renaissance, 1901. Réžia: Firmin Gémier. Foto archív autora.



René Fauchois: *Exodus (Exode)*. Théâtre Odéon, 1904 (?). Réžia: Firmin Gémier. Foto archív autora.

Z diváckeho hľadiska bolo toto podujatie veľmi úspešné. V mestách severného a západného Francúzska, kde divadlo počas krátkej životnosti stihlo hosťovať, vyvolalo skutočnú senzáciu, nadšené prijatie, vypredané všetky stoličky. Gémier dobre odhadol psychológiu publika, čo však miestnym divadelníkom v regiónoch vôbec nerobilo radosť. Naopak, zistili, že jednorazové vystúpenia Národného putovného divadla narušia rovnováhu, nadlho vyčerpajú záujem miestneho publika o divadlo, vyprázdnia domáce sály a vlastne v konečnom dôsledku nie podporia, ale poškodia existenciu divadla v provincii. Do určitej miery to bola pravda. Centralistický Paríž, keď z demokratických dôvodov sa chcel skloniť k regiónom, decentralizovať život spoločnosti, nedokázal prekročiť svoj tieň – aj decentralizáciu robil tak, ako si ju vo svojej uzavretej predstave predsavzal – bez spoluúčasti tých, ktorým bola urč-

ná. V tomto boli ku skutočným potrebám regiónu oveľa citlivejší Maurice Pottecher a Jacques Copeau, ktorí dokázali v provincii umelecky spolužiť s tamojšími ľuďmi a ich potrebami, a nie ich ohurovať privezenou mašinériou.

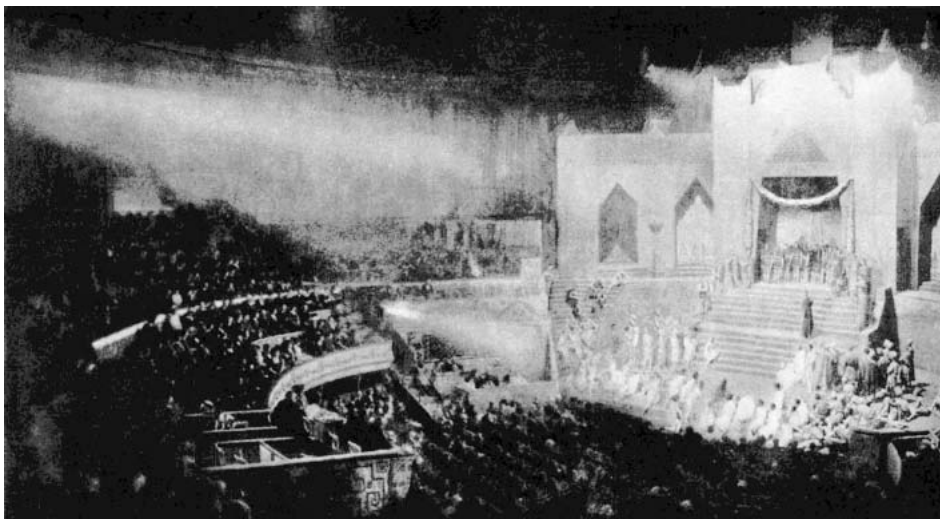
Napriek výborným finančným výsledkom počas dvoch rokov opakovaného divadelného výjazdu za brány hlavného mesta, Gémier dokázal uhradiť z výnosov iba náklady na prevádzku, nie však splácať predtým vyvolané investičné náklady na vznik, skonštruovanie putovného divadla, nákup všetkých potrebných súčastí. A tak ho musel po dvoch rokoch celé predať. Kúpilo ho mesto Nantes, ale už ho ďalej nevyužívalo. Po niekoľkých rokoch sa krásna konštrukcia, dielo vynikajúcich francúzskych inžinierov, znehodnotila v skladoch, postupne roztratila a podľahla zubu času.

### VYJSŤ Z ANTOINOVHO TIEŇA

Prvé desaťročia umeleckého, hereckého i režijného diela Firmina Gémiera boli poznačené predovšetkým vplyvom André Antoina. Nielen v realistickom či naturalistickom herectve a réžii, ale aj v koncepciách, s ktorými pristupoval k formovaniu svojich súborov, v predstavách o tom, ako by sa mali herci školíť – pripomeňme jeho kritiku deklamátorstva – ako aj v organizačných modeloch, napríklad v princípe abonentov, ktorí tvorili jadro publika jeho divadiel.

Nežil však vo vzduchoprázdne, európske divadlo na začiatku 20. storočia prichádzalo so stále novšími iniciatívami. Vznikala moderná réžia a majitelia divadiel sa stávali stále viac nielen ich ekonomickou hlavou, ale preberali aj umelecké povinnosti. Prípadne sa o ne začali deliť so svojimi zamestnancami, dovtedy organizačnými pracovníkmi a inšpicientmi. Tí, ktorí preukázali nadanie, vyrastali postupne v moderných režisérov a nadobúdali v interpretačnom a inscenačnom umeleckom procese dôležité postavenie. Firmin Gémier bol po celý život riaditeľom divadiel, ale bol aj vynikajúcim hercom a veľakrát zaujal pozíciu umeleckého režiséra v modernom slova zmysle. Súpis všetkých jeho inscenácií presahuje číslo tristo. A treba dodať, že sa o túto činnosť neraz podelil so svojimi podriadenými – napríklad Gastonom Batym, Alexandrom Arquillièrom, Paulom Abramom, Pierrom Aldebertom.

Dve z najvýznamnejších réžií, na ktorých mal významnú umeleckú účasť a ktorými ďaleko prekročil lekcie svojho naturalistického učiteľa, urobil vo Švajčiarsku. Jednotlivé kantóny tohto kompozitného štátu zvykli organizovať ľudové slávnosti, ktorými si pripomínali významné dni svojej histórie. Roku 1903 pozvali Gémiera predstaviteľa kantónu Vaud do hlavného mesta Lausanne, aby tam režíroval masové výjavy Festivalu Vaud, ktorým sa pripomínalo výročie pripojenia k Švajčiarsku. Scenár napísal a hudbu zložil Émile Jaques-Dalcroze, známy švajčiarsky učiteľ rytmického pohybu, ktorý sa podieľal aj na réžii monumentálneho predstavenia. Hralo 2400 účinkujúcich, samozrejme väčšinou amatérov, do hry zapojili 100 koňov a 14 vozov. Inscenátori využili vršok ako hľadisko podobné starogréckemu amfiteátru, scénu postavenú na jeho úpätí vymedzili dvoma pylónmi. Výjavy z dejín kantónu od stredoveku nemohli v daných veľkých vzdialenostiach využívať naturalistické detaily, ani realistickú drobnokresbu. Divadlo ľudu, ktoré sa vtedy začalo formovať v Gémierových myšlienkach, malo byť predovšetkým veľkým sviatkom, vyjadrením totožnosti a nadšenia všetkých zúčastnených zo spolupatričnosti. Rytmizované akcie veľkých skupín účinkujúcich režíroval Gémier tak, aby excitovali prizeraúcich. Išlo

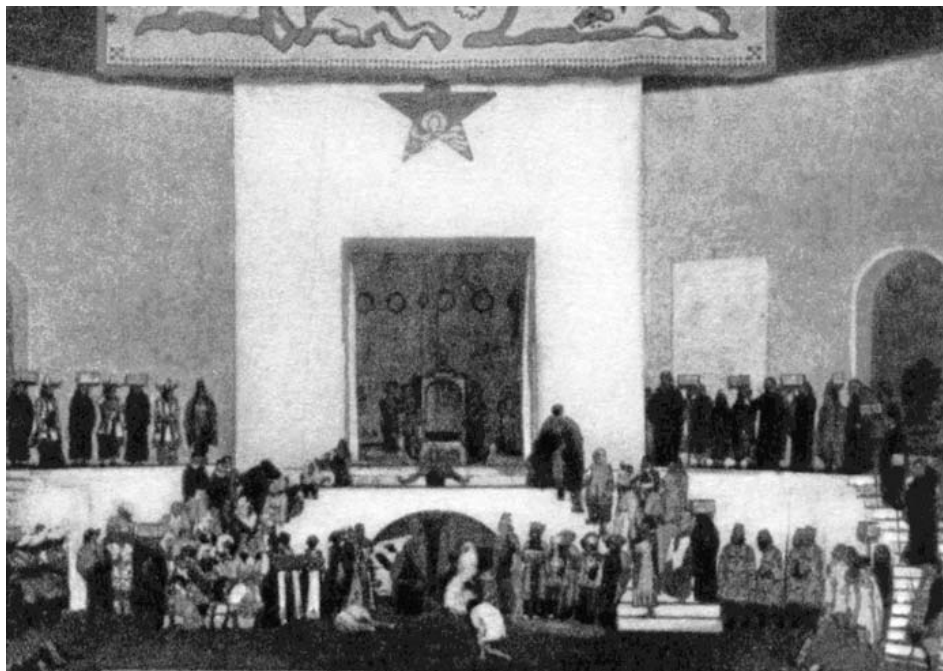


Saint-Georges de Bouhélier: *Oidipus, tébsky kráľ (Oedipe roi de Thèbes)*. Cirque d'Hiver, 1919. Réžia: Firmin Gémier. Scénografia: Gaston Baty. Foto archív autora.

mu o to, aby sa publikum spontánne dokázalo pripojiť k akcii. Napríklad v najdramatickejšom momente deja nechal prudko vstať svojich štatistov, a tí strhli celé publikum Vaudčanov, ktorí sa vzrušení tiež zdvihli zo svojich sedadiel. Ozajstný moment spoločnej katarzie, šikovne pripravený inscenátormi. O niekoľko rokov – 1914 – podobné podujatie mohol, opäť v spolupráci s Jaques-Dalcrozom, zopakovať v Ženeve na brehu jazera. Pozadie javiska sa otváralo na vodnú hladinu, v diaľke obraz lemovali štíty Alp. Znova sa pripravil ľudový sviatok, tentoraz s „iba“ 1600 účinkujúcimi. Tu sa učil Gémier spájať rytmus hudby s rytmom tela, skupiny, masy. Zabudnúť musel na svoje školenie v naturalistickom divadle a znova sa učil pracovať s veľkým zborom, ktorý štylizoval v hlasovom aj pohybovom prejave. Zároveň mal pred sebou naozaj masové publikum. V parížskych divadlách, vaudevilloch, na bulvároch sa oproti tomu zdali hľadiská stiesnené, uzavreté, vymedzené iba niektorým spoločenským skupinám, hlavne meštiakom. Pod holým švajčiarskym nebom sa zišiel celý ľud, národ, rasa, ako sa vtedy s obľubou zdôrazňovalo.

Firmin Gémier smeroval k divadlu veľkých rozmerov, a to nielen v umeleckom svete. Roku 1924 režíroval napríklad ceremóniu, počas ktorej slávnostne prenášali do parížskeho Panthéonu pozostatky ľavicového politika a pacifistu Jeana Jaurèsa, ktorý bol niekoľko rokov predtým, tesne pred vypuknutím 1. svetovej vojny, zavraždený.

Pri masových predstaveniach musel Gémier riešiť umelecké výzvy, ktoré v tradičnom divadle nevnímal. Začal sa napríklad zaoberať makrokompozíciou vizuálneho usporiadania scény, na ktorej už nemohol kopírovať realitu. Navrhoval podlahu umiestnenú v rôznych výškach javiska, použil závesné plošiny. Začal využívať pre hru hercov schodiská. V pripravovanej inscenácii Shakespearovho *Antonia a Kleopatry* chcel na jednu vyvýšenú plochu, úplne proti zaužívanej tradícii, umiestniť orchester. Jeho scény už dávno nemali štyri steny. Javisko otváral do hľadiska a medzi divákov umiestňoval niektoré herecké výstupy. Postavy niekedy nastupovali z orchestry a inokedy z hĺbky hľadiska. Gémier oddelil zvuk od pôvodcu. Hlasy a výkriky sa



Pol d'Estoc a Charles Hellem: *Veľká pastorála (La Grande Pastorale)*. Cirque d'Hiver, 1920. Réžia: Firmin Gémier. Scénografia: Gaston Baty. Foto archív autora.

ozývali spoza opony, alebo odkiaľsi z diaľky bez identifikácie s účinkujúcimi. Objavil inšpiráciu v pantomíme. Angažoval troch talianskych klaunov, bratov Fratelliniovcov.

Toto obdobie, keď sa Gémierova poetika rozšírila, vrcholí okolo roku 1920 v troch inscenáciách – dve urobil v parížskej budove známej ako *Cirque d'hiver* (Zimný cirkus), ktorá slúžila a dodnes slúži predovšetkým naozaj ako cirkus, ale odohrali sa v nej aj rôzne iné kultúrne, umelecké, dokonca aj politické podujatia, ktoré si vyžadovali veľké publikum. Gémier tam pripravil inscenáciu hry *Oidipus, tébsky kráľ (Oedipe roi de Thèbes)* od Saint-Georga de Bouhéliera (1919) a potom mystérium *Veľká pastorála (La Grande Pastorale)* od Pola d'Estoca a Charla Hellema (1920). V tom istom čase ešte urobil v *Théâtre des Champs Élysées* (Divadlo Elyzejských polí) inscenáciu *Tisíc a jedna noc (Les Mille et une nuits)* od Maurica Verna (1920). Ako spolurežiséri pôsobili Savoy a Gaston Baty.

Pre inscenáciu *Oidipa* zhromaždil 250 hercov a znova hľadal spôsob, ako zapojiť do hry publikum. Z proscénia sa prechádzalo voľne do sály. Kruhová scénická dispozícia javiska sa zjednodušila a prispôsobila architektúre sály s publikom, aby nevytvárala z pohľadu divákov čosi „na druhej strane“, čo nie je súčasťou toho istého sveta, ale spoločný „kruh“. Čo najužšie spojenie umelcov s obyčajnými ľuďmi bolo podľa neho zárukou obnovy divadla<sup>9</sup>. Hra hercov na scéne mala inšpirácie v atletike.

<sup>9</sup> GÉMIER, Firmin: *Un théâtre dans un cirque*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 58.

Obrazové vyjadrovanie telom, telesný pohyb urobil Gémier základom a súčasťou celkových výjavov. Písal o „freskách a pohyboch“<sup>10</sup>, oživenej soche a prichádzal k myšlienke spojenia viacerých umení – architektúry, maliarstva, hudby a poézie. To všetko má za úlohu nadchnúť diváka, vniesť do jeho duše povznesený pocit, radosť, aj keď sú predstavované deje niekedy pochmúrne a inokedy tragické. Gémier aj v takomto syntetickom divadle dodržiaval zásadu vernosti literárnej predlohe, psychológii postáv vyplývajúcej z textu, nie zo svojvôle režiséra. Kým Antoine sa usiloval stvoriť miesto deja, čo najvernejšie zrekonštruovať konanie postáv, ich vzhľad, a teda robil podľa Gémiera *obrázkové*<sup>11</sup> divadlo, alebo *plastické*, tak on hľadal viac psychológie, nie však opisnej, ale hĺbkovej, vyjadrenej štylizovaným znakom, nie lineárnou deskripciou. Gémier počas svojho umeleckého vývinu stále viac odmietal popisnú dekoráciu a hľadal pre seba štylizované vyjadrenie, priestor zjednodušený, zbavený detailov. „Dekorácia mojich snov bude tkanina na pozadí obkolesujúca scénu, za ňou budú umiestnené reflektory, ktoré budú postupne zviditeľňovať to, čo treba ukázať a potom to zasa zahalia“<sup>12</sup>. Gémier odmietol aj starú svetelnú rampu umiestnenú pozdĺž proscénia popri nohách účinkujúcich, pretože tá deformuje výzor postáv.

Počas sezóny 1920/1921 sa mu podarilo nakrátko otvoriť ešte jedno divadlo – *Comédie-Montaigne* (*Komédia Montaigne*) v novej, veľmi dobre vybavenej budove *Théâtre des Champs-Élysées* – názov Montaigne bol odvodený od mena mondénnej ulice, na ktorej sídlilo. Tu získal miesto pre experiment. V súbore, ktorý si zostavil, mal okrem iných aj Charla Dullina. S ním práve tu založili hereckú školu, v ktorej neskôr Dullin pokračoval už vo svojom novozaloženom divadle Ateliér. Ako spolurežiséra si Gémier prizval Gastona Batyho. Podľa zámerov, ktoré boli pred otvorením divadla publikované, malo patriť k novátorským činom to, že odmietal bulvárny systém hereckých hviezd, jeho súbor bol v najväčšej možnej miere homogenizovaný a usporiadaný rovnostárskym spôsobom. Robilo sa tak hlavne preto, aby sa uvoľnili ruky pre režisérov a ich interpretačné koncepcie. V duchu vtedajšieho vývinu sa systém javiskových hviezd a primadon nahrádzal systémom umeleckej réžie, ktorej podliehali všetky ostatné zložky divadla. Režisérsky „centralizmus“ išiel ruka v ruku aj s centralizovaním technickej stránky inscenácie. Gémier angažoval pána Ponsa ako technického riaditeľa – tento profesionál bol výnimočný tým, že predtým pôsobil u Stanislavského v *Moskovskom umeleckom divadle* (MCHT). (Inak, Gémier sa osobne stretol so Stanislavským a Mejercholďom počas svojej návštevy Moskvy v roku 1928.)

Napriek slovám o avantgarde však *Comédie-Montaigne* nadmernú avantgardnú inklináciu nevykazovala. V repertoári sa objavil Molièrov *Lakomec* (v hlavnej úlohe Charles Dullin), ďalej hry Lenormanda, Édouarda Schneidera a podobne. Najviac sa na plagáte zaskvel Georg Bernard Shaw s hrou *Zbrane a hrdina* (*Le Héros et le Soldat*)<sup>13</sup>. V scénografii Gémier stále používal maľované plátna s rozkreslenými ornamentami<sup>14</sup>, čo síce nebola naturalistická scéna, ale v čase, keď už boli známe rytmické

<sup>10</sup> GÉMIER, Firmin: *La mise en scène*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 79.

<sup>11</sup> *Théâtre picturale*. GÉMIER, Firmin: *La mise en scène*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 78.

<sup>12</sup> GÉMIER, Firmin: *La mise en scène*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 80.

<sup>13</sup> V anglickom origináli *Arms and the Man*.

<sup>14</sup> GÉMIER, Firmin: *Des projets pour la Comédie-Montaigne*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 76.



Eiffelova veža ešte nebola dokončená, keď za ňou v pozadí už vidno postavený palác na námestí Trocadéro. Foto archív autora.

priestory Adolpha Appiu, ako aj *screens* Edwarda Gordona Craiga, keď na javiská svetových metropol prenikal futurizmus, kubizmus a onedlho surrealizmus, môžeme ťažko pokladať Gémierovu scénografiu za celkom novátorskú či avantgardnú.

Experiment s *Comédie-Montaigne* trval iba jednu necelú sezónu, predsa však ju môžeme zobrať za ďalšie potvrdenie Gémierovho vytrvalého hľadania nových divadelných foriem, hoci v podstate nikdy nepatril k excentrikom francúzskeho divadla. Estetický program totiž uňho išiel vždy ruka v ruke s programom spoločenským i politickým. Zbavovanie sa naturalistického dedičstva, hľadanie nových foriem malo aj podobu hľadania modelov účinného divadelného pôsobenia na publikum. Gémier divákov potreboval viac, ako hociktoré iné experimentálne divadielko zahľadené do seba, hľadajúce iba pre

samo hľadanie, divadielko robiace umenie iba pre umenie. On chcel robiť divadlo pre masu.

## NÁRODNÉ ĽUDOVÉ DIVADLO

Pre druhú polovicu 20. storočia bolo jedným z najvýraznejších a najcharakteristickejších podujatí *Théâtre National Populaire* (TNP) (Národné ľudové divadlo), ktoré od roku 1951 obnovil a viedol režisér Jean Vilar, nasledovaný Georgom Wilsonom. Sídlilo v parížskom *Palais de Chaillot*, monumentálnej stavbe, ktorá z námestia Trocadéro otvára pomedzi svoje dve ramená výhľad na Eiffelovu vežu. Nie všetci si však v tejto súvislosti uvedomujú, že toto je pokračovateľom prvého Národného ľudového divadla, ktoré založil roku 1920 Firmin Gémier.

Sídlo malo na tom istom mieste – na námestí Trocadéro, ibaže vtedy tam ešte stála iná budova, pozostatok zo Svetovej výstavy 1878, keď prvýkrát jej návštevníci mohli uvidieť aj oproti za Seinou stojacu novú Eiffelovu vežu. Po skončení Svetovej výstavy nastali rozpaky, čo so stavbami, ktoré po nej zostali, je známe, že boli návrhy, aby boli zbúrané, s nimi aj Eiffelova veža. Budovy na námestí Trocadéro spolu s vežou našťastie prežili, ich využitie však bolo problematické. Veľká ústredná stavba s dvoma krídlami v poloblúku sa rozbiehajúcimi na obidve strany sa premenila na halu sviatkov o osláv, využívala sa aj ako múzeum a monument dejín, ale jej provizórny pôvod spôsoboval stále problémy. Zatekalo do nej, nedala sa dobre vykúriť, mala zlú akustiku, ťažko sa financovala, hoci v prípade záujmu sa do nej vošlo až 3900 divákov. Keď poslanci roku 1920 rozhodli, že práve v nej má Firmin Gémier zriadiť





Pôvodný palác z roku 1878 na námestí Trocadéro. Sídlo Národného ľudového divadla (zal. 1920.) Repro archív autora.

Národné ľudové divadlo, bol to preňho *danajský dar*. Svoje rozhodnutie síce podporili významnou sumou stotisíc frankov, čo však bolo na také rozsiahle podujatie a takú budovu primálo a sám Gémier okamžite protestoval. Problém bol aj v tom, že budova, kam mali prúdiť ľudové masy divákov, sa nachádzala v jednej z najdrahších častí Paríža, ďaleko od proletárskeho východu mesta a od predmestí. V okolí Eiffelovky žila a žije prevažne buržoázia, ktorá nepotrebovala zlacnené lístky, skôr vyhľadávala luxus, aký jej mohla poskytnúť parížska *Opera*, *Comédie-Française*, *Opéra-Comique* a *Théâtre Odéon* – čo boli štyri najvýznamnejšie, štátom subvencované divadlá. Prípadne si zábavu vyhľadávala na veľkých bulvároch, kde existoval rad kvalitných, aj keď bulvárnych divadiel.

Koncepcia Firmina Gémiera, ako sme už povedali, zjednocovala spoločenské triedy, staval ich vedľa seba, a nie proti sebe. Rád sa pritom odvolával na antické grécke amfiteátre, kde počas sviatkov a dramatických súťaží sedávali bok po boku patricijovia aj plebejci, kde občina mestských štátov cítila spolupatričnosť, rovnako, ako celé mestá cítili spolupatričnosť gréckeho rodu. Podobné príklady našiel aj v anglickej alžbetínskej dobe, keď Shakespearovi herci hrali a zaujali rovnako kráľovnú, dvoranov i obyčajných Londýňčanov. Vo Francúzsku mu bol príkladom Molière – rovnako vedúci putovnej skupiny komediantov, ako neskôr kráľovského divadla. V období tesne po 1. svetovej vojne Gémier poukazoval na spoločné vlastníctvo všetkých Francúzov, ich bratstvo a humanizmus, keď bez rozdielu majetku, pôvodu či náboženstva spoločne bojovali proti nepriateľovi. Prečo by teda malo byť nesprávne otvoriť Národné ľudové divadlo (11. novembra 1920) práve v nemožnej budove na nemožnom mieste, keď to z hľadiska Gemiérovho ponímania spoločnosti vyhovovalo?

Divadlo malo byť podľa Firmina Gémiera niečím významnejším, ako iba miestom, kde sa na spoločných sviatkoch stretáva všetok ľud. Malo sa stať *civilným ná-*



Súčasný Palais de Chaillot z roku 1937. Sídlo Národného ľudového divadla (TNP) Jeana Vilara od roku 1951. Foto archív autora.

*boženstvom*. V čase, keď staré náboženstvo prestáva zohrávať svoju rolu, môže nový spoločný zážitok, novú súdržnosť celej komunity poskytnúť divadlo. Nešlo o to, aby sa nahradila alebo potlačila stará viera, ale o to, aby sa v novej dobe podarilo znovu vyjadriť spoločné hodnoty, aby sa divák konfrontoval s tým, čo ho spája s inými divákmi. K takým hodnotám patrí napríklad: „Láska k nezávislosti, nenávisť k nespravodlivosti, súcitiť s vyhnancami, hnus z vraždenia, nádej, že raz bude život krajší a veselší pre celé ľudstvo žijúce v mieri“<sup>15</sup>. Takéto myšlienky boli ovplyvnené jeho výrazným pacifizmom. Obdobie po 1. svetovej vojne bolo poznačené práve prežitou traumou. Obrovská nenávisť medzi národmi, surovosť zákopových bojov, použitie prvých zbraní hromadného ničenia (napríklad *yperitu*), nebývalé využitie moderných strojov na vojnové účely (tanky, letectvo a i.), to všetko malo veľký vplyv na posuny v myslení ľudí. Zmohutnelo nielen pacifistické hnutie, ale aj všetky druhy ľavicových prúdov (socialisti, boľševici, komunisti, anarchisti), prebehli viaceré úspešné i neúspešné pokusy extrémnych ľavicových síl prevziať moc (Rusko, Nemecko, Maďarsko, Česko-Slovensko a i.). Popri tom nastala kríza tradičných cirkví, kríza náboženstva a viery. Aj Gémierovo hľadanie *civilného náboženstva* a *laickej cirkvi*, inšpirované Saint-Georgom Bouhélierom, spisovateľom, jedným z ideológov boja za práva pracujúcich, spadá do tohto kontextu. Gémier v dôsledku svojho postoja napríklad od-

<sup>15</sup> GÉMIER, Firmin: *Un théâtre national*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 62.

mietol koncepciu, že by divadlo bolo kedysi vzniklo z cirkvi, ale tvrdil naopak, „rituály a ceremónie cirkvi, jej obrady pochádzajú z divadla“<sup>16</sup>. V tom čase narastalo aj Gémierovo internacionalistické cítenie, o ktorom ešte budeme hovoriť. Kým napríklad Národné ľudové divadlo viedol prakticky ešte iba vo francúzskych kultúrnych hraniciach, inými aktivitami v tom čase začal už tieto hranice vedome prekračovať.

Novozaložené Národné ľudové divadlo teda akoby malo byť ukážkou uvedenia do života známeho hesla Francúzskej revolúcie z roku 1789 – sloboda, rovnosť, bratstvo<sup>17</sup>. Gémier jeho programovo-obšahovú stránku naprojektoval tak, že sa malo skladať z nasledujúcich kategórií: „1. Dráma, klasická a moderná komédia, nové hry; 2. Hudobné predstavenia: opery, balety, veľké koncerty, symfonické diela, večery určené ľudovým pesničkám; 3. Premietanie najkrajších výchovných filmov, komentované, sprevádzané orches-



Ľudová slávnosť pri Eiffelovej veži. Repro archív autora.

trum Národného ľudového divadla; 4. Spoločné sviatky“<sup>18</sup>. Takýto rozsiahly program sa nemohol robiť vlastnými silami, preto sa na ňom podieľali, aj keď dosť neochotne, všetky štyri štátom subvencované divadlá (*Opera*, *Comédie-Française*, *Opéra-Comique* a *Théâtre Odéon*), ako aj viaceré ďalšie telesá, skupiny a jednotlivci. Programovanie sa posilnilo tým, že Firmin Gémier bol od roku 1921 menovaný za riaditeľa divadla Odéon, čím sa prepojil jeho repertoár s vystúpeniami v sále na Trocadére. Národné ľudové divadlo sa však neobmedzovalo iba na budovu pri Eiffelovej veži, ale hrávalo sa aj na predmestiach. Medzi stovkami pôvodných i prevzatých predstavení nájdeme diela dobrej kvality i priemerné, diela schopné zaujať ľudové publikum, ale i diela iba pre publikum vzdelané a vyspelé. Veď tam napríklad zaznela Beethovenova *Deviata symfónia*, parížska Opera pravidelne uvádzala Gounodovho *Fausta a Margarétu*, *Opéra-Comique* Massenetovu *Manon*. Popri tom ľudu blízke hry Geoga Courtelina a Eugèna de Briouxa. Gémier chcel vybudovať z tohto divadla predovšetkým miesto všeľudovej zábavy. Kritizoval, že Francúzsko má akosi primálo spoločných sviatkov, keď by sa ľudia mohli svorne tešiť na verejných priestranstvách, podobne, ako napríklad pri vojenských prehliadkach, alebo ako v stredoveku, keď sa organizovali veľké náboženské sviatky. Preto sa na jeho javisku striedali opery s inscenáciami klasických i moderných dramatikov, hlavne francúzskeho pôvodu. Po divadelných inscenáciách

<sup>16</sup> GÉMIER, Firmin: *L'ère nouvelle du théâtre*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 87.

<sup>17</sup> Liberté, égalité, fraternité.

<sup>18</sup> GÉMIER, Firmin: *Pour la joie du peuple*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 90.

nasledovali ešte v ten istý deň projekcie nemých filmov, sprevádzané orchestrom alebo spevom chóru. Pripojili sa tanečné zábavy. Gémier a jeho spolupracovníci už vedeli, že uzavretá forma meštiackej drámy a divadla nie je jedinou formou tohto umenia a ich inscenácie – divadelné sviatky – boli predstaveniami presahujúcimi zo sály von. Boli to syntetické umelecké produkcie pre oči aj uši, kde sa okrem hercov dalo vidieť aj klaunov, ľudových zabávačov, cirkusantov, všeuemelcov.

Firmin Gémier si však nemyslel, že to, čo predvádzali jeho umelci v Národnom ľudovom divadle, bolo iba prostou zábavou. Vždy za tým bola jeho náročnejšia ambícia. Radosť, veselosť, potešenie, ošial, to nebol jeho cieľ, iba cesta k niečomu inému – k vzdelaniu. Zábava vychováva, „divadlo môže a musí vychovávať, je to sociálny ideál. Musí zjemniť, tvarovať mentalitu publika. Musí prispieť k tomu, aby u všetkých členov spoločnosti vznikli city, ktoré urobia ich spoločný život istejší, šťastnejší, harmonickejší“<sup>19</sup>. Civilné náboženstvo – divadlo – má svojich autorov, a to nie sú obyčajní majstri zábavy, ale akísi evanjelisti, ktorí prinášajú každý svoje originálne poslanstvo. Aké? Shakespeareove evanjelium hovorí o slabosti ľudí, on si vo svojom diele myslí, že sa ľahko stávame hračkou daných okolností a vplyvov (mimochodom, Gémier bol veľkým obdivovateľom tohto génia, roku 1917 založil v Paríži *Société Shakespeare*). Molièrovo evanjelium je o sociabilite. Vedie nás k tomu, aby sme vedeli žiť jeden pre druhého. Racinovo evanjelium hovorí o srdci, vedie nás k zľutovaniu nad vášňou, ktorá prináša šialenú lásku, čo trpí, a k obdivu pre vznešené prejavy zaľúbenia. Beaumarchais nás učí rovnosti medzi ľuďmi. Hugo presviedča o veľkosti ľudskej osobnosti, preňho nedotknuteľnosť citov robí z každého človeka posvätnú bytosť. Mussetovo evanjelium hovorí o oddanosti, preňho je zločinom zatvrdnuté srdce<sup>20</sup>.

Zvláštnosťou divadla je ešte to, že spája v sebe všetky múzy, je syntézou umení, a o to je jeho sila vedúca od radosti a zábavy k poučeniu a zlepšovaniu sveta významnejšia a potrebnejšia.

Určite nebolo ľahké ani takémuto výkonnému a trievemu umelcovi, akým bol Firmin Gémier, realizovať toto široko načrtnuté poslanie divadla. Parížske elity napríklad jeho Národné ľudové divadlo nikdy neprijali za svoje, publicisti i politici ho skôr kritizovali, vyčítali priveľmi všezahŕňajúcu koncepciu. A vytrvalé boli hlavne finančné problémy, napriek tomu, že mnohé produkcie publikum vynikajúco navštevovalo. Unavený Gémier sa napokon vedenia Národného ľudového divadla vzdal v prospech Alfreda Fourtiera a, ako sme už povedali, roku 1930 odchádza aj z postu riaditeľa divadla Odéon. Jeho zápas však naozaj nebol zbytočný, pretože po vojne sa roku 1951 Národné ľudové divadlo obnovilo a pokračovalo v načatej práci.

## SVETOVÉ ZDRUŽENIE DIVADLA

Firmin Gémier, blízky ľavicovému hnutiu, bol dobre informovaný o krokoch najväčšej francúzskej odborovej centrálnej *Confédération Générale du Travail* (CGT) v nadväzovaní medzinárodných kontaktov. Sledoval aj združovanie sa politických síl do medzinárodnej Internacionály. Zároveň, ako umelec a pacifista, si v povojnovom ob-

<sup>19</sup> GÉMIER, Firmin: *Le théâtre éducateur par la joie*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 111.

<sup>20</sup> GÉMIER, Firmin: *Le théâtre éducateur par la joie*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 110-125.

dobí uvedomoval, aké nevyhnutné bude pre rozvoj domáceho divadla čerpať zo skúseností iných krajín. Veď aj projekt Národného ľudového divadla mal svoj pendant v berlínskom Ľudovom divadle (*Volkstheater*), ktoré bolo vynikajúco zorganizované, malo 150000 predplatiteľov a na svoje produkcie využívalo šesť divadelných sál. Gémier síce skonštatoval, že taký presný a prísny systém, podľa ktorého nemeckí diváci museli navštevovať ponúknuté predstavenia, by vo Francúzsku nefungoval, aj napriek tomu však berlínsky príklad dával za vzor svojim krajanom. Nemci mali systém povinnosti, Francúzom by viac vyhovoval systém dobrovoľnosti pri návštevách divadiel.

Firmin Gémier neváhal už roku 1921 sa listom obrátiť na Syndikát nemeckých dramatických umelcov s ponukou nadviazať medzinárodnú spoluprácu.

Roku 1925 osobne cestoval do Berlína, aby sa tam pokúsil uzavrieť medzinárodnú zmluvu. Odvolával sa pritom na robotnícke hnutie, ktoré oveľa pohotovejšie dokázalo vytvoriť Internacionálu, hoci ide iba o obyčajných ľudí, ktorí nemajú taký rozhľad ako umelci a intelektuáli.

So svojimi priateľmi napokon zobrať iniciatívu do vlastných rúk a roku 1925 založil v Paríži Svetové združenie divadla (*Société Universelle du Théâtre*). Malo to byť ideové združenie, v ničom nie podobné na komerčné alebo odborové spoločenstvá, ako boli napríklad autorské agentúry a spoločnosti sledujúce otázky honorárov. V názve združenia na žiadosť viacerých priateľov nepoužil slovo *internacionálny*, pretože sa stotožnil s ich názorom, že je to slovo „bolševické a podvratné“<sup>21</sup>.

Úlohou Svetového združenia divadla, ako to Gémier pri vzniku definoval, bolo: „Vytvoriť a udržiavať medzi autormi, skladateľmi, interpretmi a technikmi svetového divadla trvalé duchovné a materiálne zväzky; Prispievať k vzniku a propagácii diel a iniciatív, ktoré podporujú divadelné umenie a vzdelávanie; Pracovať na zlepšovaní vkusu publika; Prispieť k zlepšeniu súčasných podmienok, ktoré existujú vo vzťahoch medzi jednotlivými krajinami; Podnecovať svetovú spoluprácu na úrovni umeleckej, profesionálnej, ekonomickej a administratívnej v záujme dobre organizovanej medzinárodnej spolupráce“<sup>22</sup>.

Širším zmyslom tohto nového združenia bolo podporovať bratstvo medzi národmi, humanizmus, svetový mier. Užším a konkrétnym výsledkom sa napokon stal Medzinárodný činoherný a operný festival (*Festival International d'Art Dramatique et Lyrique*), ktorý prvýkrát zorganizovali v parížskom *Théâtre des Champs-Élysées* roku



Firmin Gémier. Foto archív autora.

<sup>21</sup> GÉMIER, Firmin: *L' Internationale au théâtre*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 130.

<sup>22</sup> GÉMIER, Firmin: *L' Internationale au théâtre*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 130.

1927. O rok na to sa konal v Odéone, roku 1929 v Barcelone, 1930 v Hamburgu, 1931 opäť v Paríži, 1932 v Ríme, 1933 v Zürichu. Festival pokračoval aj po Gémierovej smrti, posledný sa konal roku 1938 v anglickom Stratforde.

Firmin Gémier mal však pôvodne oveľa komplexnejšiu predstavu o založenom Svetovom združení divadla. Myslel si, že by v každej krajine mala vzniknúť národná sekcia. Každoročne sa malo zorganizovať stretnutie reprezentantov všetkých krajín. Jeho súčasťou by bol spomínaný divadelný festival, ale, keďže by sa na ňom určite nedalo všetko dôležité a zaujímavé prezentovať, konala by sa paralelne aj svetová divadelná výstava, na ktorej by boli aspoň záznamy, makety z tých inscenácií, ktoré nemohli pricestovať. Súčasťou výstavy by bola aj prezentácia najzaujímavejších kníh. Združenie malo podľa plánov vydávať divadelné noviny s informáciami, štatistikami, recenziami predstavení. Takéto noviny by vychádzali v každej krajine. Okrem toho sa mala založiť medzinárodná divadelná revue. Súčasťou činnosti združenia mali byť aj študijné cesty, konferencie a kongres, ktorý sa mal konať v čase festivalu, každoročne na jar. Miesta týchto podujatí sa mali každý rok striedať. Gémier si predstavoval, že celú činnosť budú financovať členské príspevky, vládne dotácie, prípadne dary od mecenášov.

Aj keď sa zďaleka nepodarilo všetko realizovať, Firmin Gémier ukázal už v 20. rokoch minulého storočia príklad koncepčného riešenia medzinárodnej divadelnej štruktúry. Vo svojich víziách išiel ešte ďalej. Predstavoval si, že by sa takto mohli združiť všetky umelecké profesie a nad nimi vznikla Svetová federácia umení. A tá by sa mohla spojiť s federáciou mysliteľov do Svetovej konfederácie Ľudského Ducha. Podľa vzoru Združenia národov (*Société des Nations*, 1919), ktoré sa vtedy prvýkrát sformovalo v oblasti politickej a medzištátnej, mala mať Gémierova Svetová konfederácia Ľudského Ducha „vrcholný a rozhodujúci vplyv na život ľudí“<sup>23</sup>.

Iniciatíva Firmina Gémiera bola predchodcom medzinárodnej spolupráce v období po roku 1945. Vtedy bol založený Medzinárodný divadelný ústav (ITI), Združenie divadla pre mládež (ASSITEJ), pre ochotníkov (AITA), pre bábkárov (UNIMA), pre divadelných kritikov (AICT), pre divadelný výskum (FIRT) a divadelné knižnice (SIBMAS). Napokon, aj strešná svetová organizácia vzdelávacích, vedeckých a kultúrnych aktivít, UNESCO (založené 1945), sa dá pokladať za uskutočnenie tých najfantastickejších vízií Firmina Gémiera.

Knižná publikácia osobných výpovedí, ktorá vznikla vďaka zostavovateľke Catherine Faivre-Zellnerovej, nám umožnila pozrieť sa na túto osobnosť francúzskeho divadla v ucelenej podobe. Cenný pre doplnenie obrazu je v knihe súpis jeho réžií a ďalšie podrobnejšie informácie o jeho spolupracovníkoch. Jedna malá chyba sa stala zostavovateľke, keď mesto Hellerau, kde Émile Jaques-Dalcroze a Adolphe Appia zriadili experimentálne divadlo, umiestnila do Švajčiarska, namiesto správneho Nemecka, kde ho možno nájsť neďaleko Drážďan. A potom už knihe chýba asi iba väčší počet fotografií z Gémierových inscenácií a divadelných podujatí, lenže tie sa pravdepodobne objavajú až v chystanej monografii tej istej autorky.

<sup>23</sup> GÉMIER, Firmin: *L' Internationale au théâtre*. In: FAIVRE-ZELLNER, Catherine (ed.): c.d., s. 136.

**FIRMIN GÉMIER SEEN BY OWN EYES****MILOŠ MISTRÍK**

In 2006 in the editing house L'Age d'Homme in Lausanne a book consisting of articles, performances, dialogues of the French Firmin Gémier (1869-1933) was published. It was composed by Catherine Faivre-Zellner under the title *Firmin Gémier – Théâtre populaire, acte I*. Gémier's reflections and ideas comprehensively compiled together in this book served as an incentive for Miloš Mistrík not to write an ordinary review, but based on this ground and with the help of this material, he created a study and where through a universal and versatile personality of Firmin Gémier his most important live achievements like Théâtre National Ambulant (National Touring Theatre), his mass performances – sometimes played under blue sky (open air), or in big halls – in Lausanne, Geneva, Paris (Cirque d'Hiver), next his Théâtre National Populaire – TNP (National Popular Theatre), as well as Société Universelle du Théâtre, which was established by Firmin Gémier and his fellow workers – it was an international association of theatricals between the two World Wars, could have been introduced to the Slovak readers.

## REPREZENTÁCIE NÁRODA V SLOVENSKOM FILME PO ROKU 1989 (NIEKOĽKO STRUČNÝCH POZNÁMOK)

JANA DUDKOVÁ

Pri hodnotení reprezentácií národnej identity v slovenskom hranom filme, najmä ak o nich uvažujeme v relácii k širším, európskym a „globálnym“ dimenziám, je nutné pripomenúť si niekoľko faktorov. Po prvé, slovenská kinematografia bola vždy slabšia v porovnaní s českou, a často sa aj utvárala podľa jej vzorov.<sup>1</sup> Po druhé, podobne ako v ďalších stredoeurópskych krajinách po zamatových revolúciách, aj v Čechách a na Slovensku nastala kríza štýlov a tém. Údajne dlho očakávaná sloboda nebola a nemohla byť okamžite využitá, čo prechodne vyvolalo vlnu autokriticizmu a posilnilo nazeranie na vlastnú identitu vo svetle typickej otrockej, slabošskej slovanskej povahy. Kým však v Čechách vzniká cca 10 – 20 celovečerných hraných filmov ročne, na Slovensku dlho pretrvával hanebný priemer 2 – 3 filmy ročne. Na rozdiel od Čechov, ktorí svoje filmy radi navštevujú, záujem o slovenské filmy je u domácich divákov malý, návštevnosť je nedostatočná a kritici si – treba priznať, podobne ako v Českej republike – obľúbili negatívne hodnotenie filmov takmer ako svojho druhu verbálny šport. Nebudem sa tu však púšťať do podrobnej analýzy produkčnej, marketingovej, recepčnej atď. situácie v kinematografii na Slovensku, uvediem len fakt, že to, čo bolo za posledných dvadsať rokov zahŕňané do predstáv, ktoré mali pokrývať pojem „súčasného slovenského filmu“, je skôr výsledkom viac či menej „náhodne“ dokončených projektov ako dominantnej kultúrnej klímy, preferovaných tém, alebo záujmov divákov (a ďalších podobných oblastí so širokým vplyvom na výsledné kinematografické tendencie). Štátna cenzúra poľavila, generčné cítenie dlho neexistovalo a v hranom filme dodnes nemá možnosť sa uplatniť, ale na druhej strane klesol aj záujem divákov, ktorých teda evidentne nelákajú ani domáce filmy, ani formy národnej identity, aké im slovenský film núka – aspoň nie na masovej úrovni.

Nasledujúci text rozdelím do troch viac či menej samostatných častí. Najprv v krátkosti a veľmi stručne zhrniem problém národnej (resp. kolektívnych identít) v slovenskom hranom filme po roku 1989; jadro príspevku bude tvoriť stručné zhodnotenie ironického gesta zvýznamnenia národnej identity u Martina Šulíka, a napokon sa v krátkosti zameriam na najnovšie dokumentárne filmy mladej generácie absolventov Vysokej školy múzických umení v Bratislave. V podstate teda vyjdem

<sup>1</sup> Paradigmatickým je už príklad „prvého“ slovenského (povojnového) filmu *Varuj...!* (1946), ktorý režíroval český režisér Martin Frič, a ktorého názov pripomína Martin Šulík vo svojom filme *Orbis pictus* (1997). Aj nasledujúce dva slovenské hrané filmy boli ovplyvnené českou predvojnovou kinematografiou – Paľo Bielik ako dobrý Fričov žiak uviedol v roku 1948 *Vlčie diery* a ďalší Čech Václav Wassermann nakrútil *Čertovu stenu* priamo v štýle českých veselohier z druhej polovice 30. rokov.



z troch filmovo-historických klišé, ktoré však na tomto mieste považujem za hodné pozornosti: jednak redukcie kinematografie na hraný film, ďalej z dlho rozšírenej redukcie predstáv o slovenskom filme (alebo toho, čo je v ňom hodnotné a hodné kritiky) na „Film Martina Šulíka“,<sup>2</sup> a napokon v posledných rokoch stále častejšie zdôrazňovanej tézy, že češť slovenskej kinematografie zachraňuje jeho dokument – a najmä generácia mladých tvorcov, debutujúcich od začiatku, alebo až polovice 90-tych rokov (teda takí ako Peter Kerekes, Juraj Lehotský, Robert Kirchhoff, Jaro Vojtek, Marko Škop – aby som spomenula len mená, ktoré sa do pozornosti dostali znova v posledných dvoch rokoch).

Treba však povedať že tieto tri klišé-oblasti zodpovedajú trom etapám reflektovania národnej identity, ktoré v niektorých obdobiach aj koexistujú: spočiatku je totiž pre reprezentácie národnej identity ako najvýraznejší priestor chápaný práve hraný film, ktorý na začiatku 90-tych rokov s radosťou, hoci len ojedinelo uvíta možnosť hovoriť napríklad o šťastne „skončenej“ (komunistickej) minulosti národa, ale aj o rôznych formách kolektívnych identít, na ktoré sa na prahu poslednej dekády tisícročia (ak môžem použiť túto patetickú formuláciu) zredukovalo to, čo ešte pred rokom 1948 mal reprezentovať pojem „slovenský národ“. Práve hraný film však rýchlo získa akéhosi dvojníka vnútri seba samého, a na tohto dvojníka sa rýchlo aj zredukuje jeho hodnotenie: je ním onen „Šulíkov Film“, ktorý na seba po prvý raz výrazne upozornil v neobvykle „hlbokej“ analýze subjektivity v roku 1992, s titulom *Neba*.

Vedome či nie, na oplátku takémuto pozitívnemu hodnoteniu sa Šulíkov film skutočne začínajú čoraz explicitnejšie zaoberať analýzou národnej identity. Štandardné žánre a dramaturgické modely, zaoberajúce sa touto témou napríklad v Čechách (nostalgický retropríbeh typu Hřebejkových filmov ako *Musíme si pomáhat*, 2000, alebo modelová dráma o strachu z fantazmatického „malého Iného“ ako Najbrtovi *Mistři*, 2004, či fragmentárne epizodické príbehy o konfúziách globalizujúceho sa sveta ako Ondříčkovi *Samotáři*, 2000), sa nestanú na Slovensku zvykom. Tému národnej identity vo väčšine čisto slovenských filmov treba aktívnejšie hľadať, javí sa byť zastretá, premiestnená – napríklad do oblastí rodinných, mileneckých a sociálnych drám (*Modré z neba*, r. Eva Borušovičová, 1997, *Neverné hry*, r. Michaela Pavlátová, 2003, *Quartetto*, r. Laura Siváková, 2002, *Slnečný štát*, r. Martin Šulík, 2005 aj televízny film *Ticho*, r. Zuzana Liová, 2005, a pod.), do „kolektívnych identít“ typu študujúcej mládeže vo filmoch Evy Borušovičovej, Vlada Adáska či Kataríny Šulajovej,<sup>3</sup> a pod. Explicitne sa národnou identitou v konfrontácii s rôznymi formami „Iného“ zaoberajú okrem režisérov ako Šulík a Jakubisko a okrem niekoľkých filmov o minulosti (Lutherove *Anjel milosrdenstva*, 1993 a *Útek do Budína*, 2002, Halamov *Tábor padlých žien*, 1997, atď) len niektoré filmy o súčasnosti – predovšetkým *Rivers of Babylon* Vlada

<sup>2</sup> Predstavu, že Šulík patrí k režisérom, ktorí desať rokov nakrúcajú jeden a ten istý „Film“ v podobe rôznych filmov sa snaží vsugerovať jedna z prvých systematizujúcich štúdií, ktorá o tomto režisérovi na Slovensku vyšla (ŠTETINA, Martin: *Krajin(k)y a ich hrdinovia. Národné a dobové parametre etického vo filmoch Martina Šulíka*. In: Slovenské divadlo, roč.49, 2001, č. 1-2, s. 97-112). Zatiaľ posledná sa k tomuto názoru kupodivu vracia a snaží sa ho nanovo afirmovať CISZEWSKA, Ewa: *Film Martina Šulíka*. In: Kino-Ikon, roč. 10, 2006, č. 2, s. 13-45.

<sup>3</sup> Jej skorším predobrazom môže byť sídlisková mládež vystavená nástrahám nového chaotického sveta krajiny, ktorá vstupuje do obdobia tranzície – *Ulice bez mena* (r. Vladimír Štric, 1989), *Hazard* (r. Roman Petrenko, 1995).

Balca, 1998. Osobitnú kapitolu tvorí cynické gesto Dušana Rapoša v troch filmoch o Zuzane, s jeho dlhoročnou partnerkou Evou Vejmělkovou v hlavnej úlohe.

Zdá sa však, že práve po tom, ako sa stala aj kritikom aj režisérom samotnému jasná „kríza Šulíkovho štýlu“, okolo rokov 1999-2001, sa cielene začína pozornosť filmofilnej verejnosti obracať na iné kinematografické rody, a v rámci tohto presunu pozornosti sa upevňuje aj nevyslovená predstava, podľa ktorej najúčinnjšie spôsoby reflexie kolektívnych identít objavujú (najmä mladí) dokumentaristi.

### Zastieranie

Jedným z paradoxov slovenskej kultúry je, že hoci po roku 1989 narástla aj na Slovensku vlna nacionalizmu, v kinematografii sa nedá hovoriť o fenoméne, ktorý teoretička filmu Petra Hanáková vyčíta českému filmu – o fenoméne posadnutosti témou (národnej) identity.<sup>4</sup> Do slovenskej kinematografie pritom presakujú podobné tendencie ako v Čechách. Návraty do minulosti, hlavne komunistickej, ale aj tej, ktorej pretrvávanie na vidieku ešte umožňuje hovoriť o ľudovej kultúre, sú spočiatku vhodným, ale neskôr čoraz menej využívaným rubom tém zo súčasnosti. Aj keď Hollého *Právo na minulosť* (1989) ešte nie je žiadnym pendantom nostalgických retrofilmov na spôsob Hřebejkových *Peliškov* (1999) a *Pupenda* (2003), alebo Renčových *Rebelov* (2001), a *Jaškov sen* (r. Eduard Grečner, 1996) či *Kruté radosti* (r. Juraj Nvota, 2002) nemajú dostatočne silný kritický protipól aký mali v Čechách podobne ladené filmy v podobe „westernového“ *Je třeba zabít Sekala* (r. Vladimír Michálek, 1998) – na Slovensku predsa len vzniká niekoľko pokusov o vrstevnatejšie metaforické obrazy minulosti. Týka sa to však hlavne posledných slovenských filmov Juraja Jakubiska, či trocha pózersky „postmoderného“ *Vášnivého bozku* Mira Šindelku (1994) – teda filmov, ktoré minulosť národa chápu ako štylizovaný obrázok, ktorého historická a kulturologická referencia je menej dôležitá ako jeho funkcia v rámci naratívu, zdôrazňujúceho na spôsob deleuzovského obrazu-času nejasné hranice medzi pravdou a lžou.

To, čo na druhej strane jednotliví tvorcovia zámerne alebo intuitívne selektujú spomedzi problémov súdobého sociálneho života ako významné stopy spoločenských zmien a zmien kolektívnych identít, má tiež rôzne individualizované formy. Hlavne mladá generácia, ktorá nedostatočne ovláda, alebo sa nedostatočne zaujíma, o dôležité spoločenské spory uprednostňuje obrazy urbánnej Bratislavy a hľadania sa mladých ľudí. Často ide o študentov škôl humanitného zamerania (ak nie rovno VŠMU). Od „archeologicky“ najstaršej vrstvy, sídliskovej mládeže, cez bratislavskú zlatú mládež vo filme *Na krásnom modrom Dunaji* (r. Štefan Semjan, 1994) či kaviarenských štangastov vo filme *Vadí nevadí* (r. E. Borušovičová, 2001) slovenský film postupuje pomyselnú cestu až k prototypom návštevníkov veľkých nákupných centier vo filme *Zostane to medzi nami* (r. M. Šindelka, 2003) alebo aspoň rozbehaných študentov, „brigádujúcich“ trebárs ako dabingoví herci (čo je „identita“ na výsosť elitistická) – vo filme *O dve slabiky pozadu* (r. Katarína Šulajová, 2004).

<sup>4</sup> Hanáková zároveň jedným dychom dodáva, že tieto pokusy hovoriť „něco o naší identitě“ sústavné zlyhávajú – práve toto zlyhávanie je totiž problematické. Presnejšie pozri Hanákovu odpoveď v ankete *Jaký je český film po roce 1989?*. In: *Film a doba*, roč. LII, 2006, č. 4, s. 215–216.

Tieto životné štýly majú jedno spoločné – kritika ich často odsudzuje ako nevhodné k filmovému pripomínaniu, alebo až nezrozumiteľné v iných, ekonomicky a sociálne znevýhodnených častiach krajiny. Možno by však bolo vhodnejšie uvažovať o „mladom“ slovenskom filme v intencióch Augého pojmu „non-lieux“,<sup>5</sup> a v súvislosti s ním aj s prechodom od (po revolúcii náhle „objavenej“) predstavy o postmodernite k svetu nadmodernity (surmodernité). Na druhej strane skôr ako nadmoderné „heterotópie“ slovenské filmy zaoberajúce sa staršou alebo strednou generáciou a najmä rodinným životom stále majú tendenciu tematizovať utópie, arkadické a idylické priestory pred búrkou dejín (*Kruté radosti*) – alebo aspoň búrkou nevery (*Neverné hry*).

Aj keď teda ide o tému zdanlivo lokálneho významu, navrhujem slovenský film v súčasnosti vnímať dvomi spôsobmi: namiesto paušálneho odmietania vhodnosti tém, namiesto kritizovania umeleckej hodnoty, dramaturgických omylov a ďalších profesionálnych chýb by totiž podľa mňa bolo teoreticky omnoho užitočnejšie konfrontovať dedukciu vyabstrahované „náhodné“ trendy v súčasnom slovenskom filme na jednej strane s trendmi kinematografií iných národov, a to nielen stredoeurópskych (ako sa to zvyčajne robí), ale aj ďalších „malých národov“ a štátov čakajúcich na vstup do EÚ, a na druhej strane konfrontovať tieto trendy s koncepciami a výsledkami súčasnej histórie a antropológie, ktoré môžu ukázať omnoho dôležitejšie ruptúry, ale možno aj zhody, s aktuálnou spoločenskou situáciou, než sa na prvý pohľad vidí.

Pri tejto príležitosti pripomeniem iba jeden, zato paradigmatický príklad.

Podobne ako v Čechách, aj na Slovensku sa totiž v posledných rokoch hlási k slovu globalizácia – alebo presnejšie to, čo pod túto nepresnú a premenlivú predstavu môže spadať. Vo filme *O dve slabiky pozadu* je však možnosť cestovať naturalizovaným životným štýlom, ktorý kritika prijala ako výrazne nedôveryhodný a umelý. Kaviarský urbánny život študentov vo *Vadí nevadí*, alebo milostné pletky v nákupnom centre z filmu *Zostane to medzi nami* sú rovnako naturalizované v rámci adekvátnych stereotypných sociálnych identít. Tieto filmy totiž nekladú explicitné otázky pred tradičné koncepty národnej identity, ako sa to deje napríklad v českom filme *Horem pádem* Jana Hřebejka (2004) – a uzatvárajú postavy do jediného sveta. Nejde však len o prípad v rámci reprezentácie takéhoto „nadmoderného sveta“. Dokument *Iné svety* Marka Škopa sa napríklad tiež dotýka otázky globalizácie, ktorá funguje ako fantazmatická hrozba zanikajúcej multietnickej spoločnosti východného Slovenska. Ako sa však v tomto dokumente nepriamo ukazuje, idyla multietnického spoločenstva je utópiou, ktorej zánik môžeme sledovať už v etnocentricko-exotistických pasciach reči jednotlivých etnických skupín, ktoré si režisér vybral (Slováci, Rusíni, Rómovia, Židia...).

Niektoré slovenské filmy sa národnej identity dotýkajú priamo, ide však vlastne o výnimky. Obraz slovenskej identity sa častejšie dá odvodiť až na základe symbolického čítania zvolených mentálnych, jazykových, sociálnych špecifík postáv, prípadne na základe zvolenej doby alebo priestoru odohrávania deja. Slovenský film neponúka žiaden ekvivalent nespochybniteľnej „českosti“, akú je český divák a kritik schopný okamžite rozpoznať vo svojej kinematografii.

<sup>5</sup> AUGÉ, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

Ale ak teda tradične „slabý“ slovenský film má nejakú prednosť voči „silnému“ českému – tak je to práve skutočnosť, že vo väčšine prípadov českú posadnutosť národnou identitou nahrádza nezaujmom, potláčaním, skrývaním. Na druhej strane ale namiesto premyslenej subverzie ponúka len jeden príklad, rozpoznateľný od počiatku ako kritický – filmy Martina Šulíka.

### Martin Šulík a utópia národa

Téma národnej identity sa v Šulíkových filmoch objavuje pomerne skoro. V jeho druhom filme je hlavnou postavou muž, ktorého vzťah s mladou Angličankou sa dostáva do krízy práve v prizme vzťahu k potrebe domova a vo svetle jazykových nedorozumení. Domov je chápaný homologicky s rodnou rečou, kultúrou a rodinou. Nejde však o žiadnu „biologizáciu“ ani esencIALIZáciu kultúry. Odcudzenie medzi rodičmi a deťmi, medzi manželmi či milencami je chápané ako jedna z možných metafor doby prechodu a otvorenia hraníc medzi Východom a Západom. Je príznačný napríklad spôsob, akým anglické dievča definuje svoju potrebu odísť zo Slovenska a vrátiť sa domov: „nič mi tam (v cudzom byte, pozn. J. D.) nepatrí“ („nothing belongs to me there“).

Ani hlavnému hrdinovi Tomášovi už nič nepatrí, bývalá manželka mu striedavo dáva odvieť a vrátiť nábytok, k nikomu a ničomu sa nevie a nechce postaviť zodpovedne. Podobne ako v *Nehe*, aj tu prevláda epizodická štruktúra s dominujúcimi statickými výjavmi čakania v rôznych formách. Rodný dom – vidiecke sídlo, symbol prosperujúcej predvojnovnej ľudovej kultúry a v podstate aj jediný prvok, ktorý v *Nehe* priamo odkazuje na kolektívnu identitu typu národa alebo ľudu (hoci sa architektúra vidieckeho sídla dá chápať aj v zmysle odkazu na všeobecnejšiu regionálnu identitu, napríklad „stredoeurópsku“), stratil intimitu domova. Rodičia sa odcudzili medzi sebou, tajne jeden druhého obviňujú zo šialenstva, syn sa rozviedol a jeho anglická milenka sa neustále dostáva do vtipných jazykových nedorozumení: ty si taký kokot, vraví napríklad nesúdenému svokrovi v povestnej replike, ktorou sa ho snaží utešiť a verbálne poláskať (predtým jej totiž Tomáš vysvetlil „význam“ nadávky „kokot“ – taký chudák, úbožiak).

Viac ako kultúrne rozdiely či rozdielne kultúrne skúsenosti Šulíka zaujíma práve problém odpútavania sa od rodiny, domova, detstva, a na druhej strane neustála potreba návratu, ukotvenia, získania istoty, ktorou by mohla byť práve individuálna identita lokalizovaná v pevných sociálnych väzbách. Nečudo, že ak sa týmto gestom Šulík čiastočne vracia k povestnej téme Ela Havettu, aj v tomto jeho filme nájdeme odkazov na Havetovu generáciu viac<sup>6</sup> – zároveň však film *Všetko čo mám rád* obsahuje odkazy na začiatky dejín svetového filmu: Murnauho *Východ slnka* (1927) či Keatonovho *Friga na mašine* (r. Buster Keaton, Clyde Bruckman, 1927).

Podobne ako *Neha*, aj tento film odkazuje na možnosť čítania Šulíkových filmov ako filmov o medzipriestoroch, o zvláštnych distópiách, ktoré nútia človeka vznášať sa vo vzduchoprázdne. Práve takto môžeme totiž – v úplne odlišných, viac na príbeh

<sup>6</sup> Priamo je parafrázovaný názov Hanákovho filmu z roku 1972 – „Obrázok zo starého sveta“. Okrem toho sa Šulík odvoláva na názov dokumentu Dušana Trančíka, v kapitole „Fotografovanie obyvateľov jedného domu“.

orientovaných naratívoch jeho ďalších filmov – chápať otvorene symbolické priestory, ktoré sa odvolávajú aj na politiky etnických symbolov (napr. záhrada, ktorá sa stane miestom návratu k „národnej“ kultúre, alebo krajina, ktorá nie je síce ničím etnicky príznačná, ale neustále sa odvoláva na manipulovateľnosť v mene etnopolitiky – viď pohľady z perspektívy vojenského kartografa).

Nedokonalá komunikácia vo filme *Všetko čo mám rád* zrkadlí prozaickú rovinu krízy vzťahov ale tiež univerzálnejšiu rovinu odsúdenosti na život s druhými, ktorý nikdy nepripúšťa situáciu dokonalého porozumenia. Nedorozumenia však odrážajú aj dobu: generácia otcov neovláda angličtinu takmer vôbec, kým angličtina hlavnej postavy, tridsiatnika Tomáša, je ešte lámaná. Jeho partnerka, ktorá pravdepodobne prišla do krajiny, o ktorej takmer nič nevedela, prejavuje pozoruhodnú mieru tolerancie k inej kultúre, ale na druhej strane sa v prvom rade neúspešne snaží naučiť Tomáša jazyk, a jej pretrvávajúce snahy prispôbiť si iného stroskotávajú. Stretávame ju vo chvíli, keď si už začína uvedomovať, že so stratou vlastného jazyka stratila identitu omnoho skôr, ako si stačila zvyknúť na stratu vlastných vecí (ono „nič mi tu nepatrí...“), alebo utiecť od vlastnej neúplnej rodiny (bez otca a s matkou alkoholičkou).

Téma angličtiny ako cudzieho jazyka sa na niekoľko sekúnd objaví aj v Šulíkovom debute *Neha*. V podstate však nejde o film, ktorý by cielene chcel reprezentovať identitu na etnickej báze. Identita je tu určená v prvom rade rodinnými vzťahmi v rôznych variáciách – pričom jedine rodina mladého chlapca Šimona, žijúca na vidieku, nesie znaky tzv. tradičnej, a jej symbolom je opäť vidiecky dom na Západnom Slovensku.<sup>7</sup> Tak, ako v ďalších Šulíkových filmoch, možnosť čítať jednotlivé znaky na národnej báze súvisí predovšetkým s umiestnením v rámci tradičných binárnych opozícií „národnarských“ rétorík: s opozitom mesto/vidiek, resp. mesto/krajina (landscape), pri ktorom to druhé znamená návrat k sebe, ku koreňom vlastnej identity – nie však nutne v etnickom zmysle. Čítanie znakov etnicity sa totiž opiera skôr o určitý zvyk ako o režisérovu vieru v esenciálnosť etnických špecifik.

Kým sa však začne zaujímať o ironické subverzie a de(kon)štrukcie symbolov národa, Šulík vo svojom debute skôr ako možnosti identity analyzuje možnosti subjektu a jeho manipulácie. Ak odrátame intimitu, komornosť a väčšinou aj dusnosť jeho atmosféry, ktoré vyzdvihujú osamotenosť subjektu, štýl filmu je tiež veľkým hommage filmom Dušana Hanáka, najmä filmu *322* (1969) a *Ružovým snom* (1976 – na tento druhý nepriamo odkazuje postava nemej Marty, ktorú hrá predstaviteľka rómskeho dievčaťa z *Ružových snov*, Iva Bittová). V tomto kontexte je teda anglické slová na Šimonovej nástenke možné čítať ako alúziu na učenie sa vzťahom medzi slovami a vecami (resp. obrazmi), ktoré musí nanovo podstúpiť hrdina filmu *322*: v závere tohto filmu mu kučeravý hippie mládenec ukazuje obrázky stromu a jablka a opakuje mu: to je lúka, to je jablko, to je strom. Ale kým u Hanáka sa hrdina nanovo musí učiť rodnému, u Šulíka sa učí cudziemu jazyku. Môžeme to chápať ako jedinú zreteľnú narážku na zmenenú dobu, kedy požiadavka učenia sa angličtiny už nemusí asociovať „spoločensky“ neprijateľný plán hrdinu emigrovať, ktorý by komunistická cenzúra odmietla, ale celkom jednoducho – neschopnosť nájsť si domov, a v ďalšej rovine aj neschopnosť vrátiť jazyk svojmu „ja“.

<sup>7</sup> Odkazuje k tomu priamo postava, alebo skôr figúra otca, ktorého hrá známy komik, dramatik a režisér, zakladateľ Radošinského naivného divadla, Stanislav Šteпка.

Zlom subjektu sa vo filme objavuje vo viacerých formách: pokus o samovraždu na začiatku filmu, nejasná d/s hra medzi bezdetným manželským párom, kde len postupne zisťujeme, kto je v tomto vzťahu dominantný a kto submisívny, manželov pokus o manipulovanie mladým chlapcom a napokon jeho jediné šťastné chvíle, ktoré prežíva u absolútne pokornej – a príznačne *nemej* – Marty, osamelej ženy žijúcej len s maloletou dcérou. Zakaždým je zlom subjektu spojený so stratou reči, slov, symbolov, o ktoré by sa mohol oprieť.

*Neha* sa pritom vôbec nevyhýba dobovému trendu vnímania identity v prizme kolektívnej minulosti, naviazanej na minulé štátne režimy – ako si všima poľská doktorandka Ewa Ciszewska, manželský pár reprezentuje práve čosi ako komunistickú, kompromisnú minulosť národa. Dá sa povedať, že ide o celú „predajnú“ generáciu, príznačne bezdetnú – Mária ako straníckymi funkcionármi vydržiavaná žena a tlmočníčka, a Viktor ako ochrankár.<sup>8</sup> Na druhej strane je však ich minulosť ich tajomstvom, ktoré iba postupne odhaľujú mladému a na prvý pohľad nevinnému Šimonovi. Šulík identitu už teraz chápe skôr vo vzťahu k neprehľadným a neviditeľným osobným skúsenostiam, tajomstvám a frustráciám, ako vo vzťahu k oficiálnym verziám histórie.

Prelínanie rôznych identít, rôznych časových referencií, ale aj opačne, neustále výhybky smerom k zlomu subjektu a identity, odklony od verbálneho jazyka, symbolov a znakov sa v neskorších Šulíkových filmoch zjednodušujú. Preto sa dá hovoriť, že v nich mizne prvok tajomstva, tak dôležitý pre jeho prvé dva celovečerné filmy.

Ďalšie tri Šulíkovy filmy, *Záhrada*, *Orbis pictus* a *Krajinka* sú však na druhej strane, každý svojim spôsobom, zamerané na v slovenskom filmovom kontexte ojedinelú interpretáciu špecifik národnej kultúry a povahy. S odstupom času čoraz viac otvárajú otázku ironického Šulíkovho postoja k uzavretosti Slovákov vo vlastnom svete, nielen odtrhnutom od geografických súvislostí s ostatkom sveta, ale aj uzavretom vo vlastnom donekonečna víriacom, špirálovitom čase legiend, zdaní a praktických vedomostí.

Pre tieto filmy je zároveň špecifická gýčovitosť, objavujúca sa v čoraz viditeľnejšej miere a postupne aj čoraz radikálnejšie odmietaná slovenskou kritikou. Aj v tomto prípade ju navrhujem chápať ako súčasť Šulíkovho, tentoraz nevedomého, podvracania režimu reprezentácie (národnej) identity. Šulíkov prípad sa tak svojim spôsobom blíži prípadu Emira Kusturicu, ktorý čoraz surreálnejšími a gýčovitejšími filmami hľadá cestu von zo začarovaného kruhu, v ktorom sa ocitol – kruhu identity, určenej na národnej báze. Konieckoncov s Kusturicom má Šulík spoločnú minimálne tému jedného filmu – zaoberajúceho sa neexistujúcou krajinou, pretrvávajúcou iba v pamäti kolektívu.

Uzavretosť sveta Slovákov reprezentuje topos záhrady v rovnomennom filme z roku 1995. Záhrada tiež symbolizuje herderovskú líniu väzby kultúry a národných špecifik na pôdu. Motív slovenskej submisivity je zasa zastúpený vzťahmi Jakuba a „jeho“ žien, a na druhej strane je paradoxná maskulinita patriarchálnej tradičnej „slovenskosti“ reprezentovaná vo fakte, že *Záhrada* je film s mužským hrdinom, videný „mužskou“ optikou, v ktorej Panna zázračnica iba pomáha s návratom ku kore-

<sup>8</sup> CISZEWSKA, E.: c. d., s. 17.

ňom. Mlčiace dievča je súčasť primárne maskulínneho diskurzu, sprostredkúva kontakt s nepoškvrneným ženstvom, so ženskou mäkkosťou ktorou je slovenská kultúra údajne opäť špecifická.

Takáto špirála mužských a ženských prvkov mentality a kultúry je rafinovaným odkazom na ambivalentnosť samotného maskulínneho diskurzu, ktorý sa Šulíkovi nikdy nepodari prevrátiť, aj keď sa o to v nasledujúcom filme *Orbis pictus* aspoň pokúsi.<sup>9</sup>

Cesta Jakuba k sebe samému je ale okrem toho zobrazená aj v jeho postmoderných kontaktoch so „západnými“ filozofmi: (svätým) Benediktom, „nejakým Rousseauom“, Wittgensteinom či kocúrom Baruchom. Dialóg, ktorý medzi nimi vzniká pozoruhodne rozobrala Zuzana Gindl Tatárová.<sup>10</sup> Obmedzím sa tu na konštatovanie, že slovenská identita podľa Šulíka teda nie je v sebe uzavretá totálne, ale len metaforicky. Tak, ako skutočná záhrada, drevenými latami ohradené teritórium, otvára štrbiny, miesta na dialóg s inými kultúrami, a tiež inými storočiami. Gindl Tatárová si všíma, že každý z „filozofov“ pri príchode alebo odchode nejakým spôsobom porušuje hranice záhrady (mních Benedikt časť drevenej ohrady zvalí spolu so svojim stádom oviec, Rousseau nabúra do nej autom už pri príchode, a Wittgenstein ju odchádzajúc jednoducho preskočí), a Ewa Cizsewska dodáva, že len kocúr Baruch „chodí vlastnými cestičkami“, a aj keď ani on nepoužíva vstupnú bránu (ktorú napokon nevie spočiatku otvoriť ani Jakub), „nestavia sa k existencii fyzických hraníc ako k prekážke či komplikácii.“<sup>11</sup>

Gindl-Tatárová sugeruje vidieť v sérii týchto nápadov s ohradou dialóg s jednotlivými konkrétnymi filozofiami. Jej sugescia je užitočná, pretože takýto dialóg je oveľa hlbší a nuansovanejší, ako keby sme v *Záhrade* chceli vidieť len metaforu medzikultúrneho dialógu, alebo dialógu s časom (resp. metaforu prežívania rôznych historických časov v súčasnosti). Avšak metafora medzikultúrneho dialógu je aj tak veľmi lákavá: „filozofi“ svojimi netradičnými spôsobmi vstupu do záhrady pripomínajú, že dialóg nevznikne automaticky, aktom vstupu cez hlavnú bránu (cudzej kultúry), ale vyžaduje si často alternatívne – niekedy násilné, inokedy rafinovanejšie spôsoby.<sup>12</sup>

Skutočnosť, že Slovák Jakub svoju identitu hľadá v dialógoch s dávno mŕtvymi západnými filozofmi, navyše celkom zreteľne naznačuje menejcennosť jeho vlastnej kultúry – ktorá však napokon vyhráva pomyselný boj a Jakub najviac poznania získa z denníka svojho starého otca, ktorý je pozoruhodným pačvorkom moderných vedomostí, kompilátom najrôznejších prírodovedných pozorovaní, filozofických názorov, ľudových múdrostí a odkazuje jednak na renesančných ako aj na osvietenských mudrcov, ako aj na skutočnosť, že malé kultúry sú stále v istej výhode, keďže si svoje vedomosti môžu vlastnoručne, kutilsky prispôbovať.

Prechod od *Záhrady* k filmu *Orbis pictus* (1997) je prechodom od mužského k žen-

<sup>9</sup> Nehľadiac na to, najúplnejší rozbor významov záhrady v Šulíkovom filme ešte stále ponúka text ZUSKA, Vlastimil: *Topos záhrady v „Záhrade“ a jeho časo-znakové implikácie*. In: BRÁZDA, Marián (Ed.): *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2000, s. 122-147.

<sup>10</sup> GINDL-TATÁROVÁ, Zuzana: *The Garden*. In: HAMES, Peter (Ed.): *The Cinema of Central Europe*. London – New York: Wallflower Press, 2004, s. 245-253.

<sup>11</sup> CISZEWSKA, E.: c. d., s. 28.

<sup>12</sup> V tomto zmysle je ale veľmi zaujímavý aj moment Jakubovho vstupu do záhrady, keď sa pokúša preskočiť plot a zatiaľ stačí otvoriť bránu. Sám teda nevie „hlavný vchod“ použiť, zatiaľ čo jeho „západní“ kolegovia z minulosti oplotenie jednoducho ignorujú.

skému hrdinovi, od života v záhrade k životu pútnika, ale téma národnej identity naďalej ostáva dominantná. *Orbis pictus* posúva rozprávanie o hľadaní identity do roviny iniciačného príbehu dievčaťa prepusteného z výchovného ústavu. Putuje krajinou hľadajúc svoju matku. Kódy, cez ktoré sa do filmu *Orbis pictus* dostáva téma identity národa však už takmer vôbec nie sú dekodovateľné tzv. naivným divákom. *Orbis pictus* je ešte zreteľnejšie ako *Záhrada* určený pre intelektuálnu elitu – jeho rozprávanie je totiž roztrieštené do série bizarných, navzájom takmer nesúvisiacich epizód, z ktorých niektoré sú citáciami iných diel (napríklad zahraničnému divákovi ťažko pochopiteľný odkaz na prvý slovenský povojnový film ...*Varuj!*). Film je variáciou na čarovné rozprávky a osvietenské výchovné romány, jeho názov je alúziou na pedagogické dielo Jána Amosa Komenského *Orbis sensualium pictus* (1658)<sup>13</sup> a jedným z jeho hlavných subverzívnych momentov je skutočnosť gendrovej hry s hlavnou postavou – je ňou dievča, ktorú hrá vycivená, krátkovlasá Dorota Nvotová.

*Orbis pictus* je vlastne omnoho zaujímavejší ak si ho predstavíme ako vtipný scenár, posúvaný medzi kamarátmi zo školy. Kritika ho neprijala a dodnes pôsobí roztriešteným dojomom, okrem iného aj preto, že nenecháva možnosť nájsť akýkoľvek kľúč, na základe ktorého by sme mohli určiť, čo je v ňom výplod momentálnej inšpirácie tvorcov a čo citácia alebo narážka na iné dielo (príkladom je postava šéfkuchára, ktorého hrá za komunizmu perzekuovaný satirik Julo Satinský, ktorý svojou fyziognómiou mal podľa Šulíka zámerne pripomenúť aj Stalina, ktorého v tom čase hral).<sup>14</sup>

Identita národa je v ňom však prezieravo podaná ako nesúrodá zmes rôznych historických identít – ako to vidíme hneď v úvode filmu, keď nevieme určiť dobu, v ktorej sa film odohráva, keďže kostým hrdinky a scéna pripomínajú záver 19. a začiatok 20. storočia ale hudba, ktorú Tereška počuje, je súčasná.

Nasledujúca *Krajinka* údajne mala byť experiment s formou „historiky“, krátkej ústne rozpravanej formy s prvkami anekdoty a legendy. Mozaika rôznych „historiek“ je ponorom do minulosti krajiny, ktorá „nie je a možno nikdy nebola“ – čo pripomína Kusturicovu patetickú melanchóliu z *Undergroundu* (2005) – avšak s jedným, ale podstatným rozdielom: krajina, o ktorej hovorí Kusturica sa rozpadla a práve týmto rozpadom sa dostala do povedomia celého sveta, bola fikciou, ale práve preto sa stala viac než skutočnosťou. Krajina u Šulíka má naopak alegorickú náväznosť na problém „slovenskosti“ ako kategórie, ktorá sa viaže na kultúrny, čiže nie štátny národ, a to navyše taký, ktorý nikto nepozná. História tejto krajiny (krajina znamená zároveň krajinku – landscape aj štát – country) sa rozplynula práve tak, ako sa objektívna história jej obyvateľov rozplýva a ustupuje miesto pololegendárnym tradovaným príbehom.<sup>15</sup>

Istá dotieravosť takejto nostalgie je premietnutá do typu historiek, ktoré sú vo filme použité, do hudby, farebnosti, osvetlenia. Osobitným problémom je hlas rozprávača, ktorý na spôsob komentára v niektorých dokumentárnych filmoch vnucuje

<sup>13</sup> Zároveň ide o názov Godárovhov oratória z roku 1984.

<sup>14</sup> *Svet v pohyblivých obrazoch*, s. 156.

<sup>15</sup> Ewa Ciszewska si správne všimá súvislosť s kolektívnou pamäťou, ktorá podľa viacerých súčasných kulturológov či antropológov má anekdotický charakter. Pamäť väčších či menších, dokonca celkom úzkych kolektívov (akou je dvojica manželov v *Nehe*) je totiž u Šulíka vždy ponúkaná ako alternatíva veľkým „dejinám“.



svoje hľadisko,<sup>16</sup> svoju verziu „dejín“, svoju emocionalitu. Kritika, spočiatku nadšená Šulíkovým talentom, mu prestáva rozumieť. Kým prvé filmy zasahovali obrazmi od cudzenia, emočná línia, ktorá sa začína objavovať už vo filme *Záhrada* smeruje k čoraz väčšej gýčovosti, ktorá však na druhej strane zastiera veľmi zaujímavý posun v Šulíkovom premýšľaní témy národa. Zaujímavý najmä tým, že ide o skutočne ojedinelý, nežánrový (alebo skôr inak žánrový) spôsob vyrovnávania sa s tradičnými metaforami slovenskosti, ale tiež tým, že každý z jeho filmov naznačuje možnú cestu, akou by sa slovenská sebareflexia aj slovenský film mohli uberať, a zároveň odráža svoju dobu oveľa lepšie, ako akýkoľvek ďalší filmový projekt, ktorý sa v danom čase na Slovensku objavil. Šulík selektuje spomedzi aktuálnych spoločenských a spoločensko-politických tém, skryto reflektuje aktuálne politické diskurzy, a keď si jeho filmy zoradíme za sebou, uvidíme že sa viac než iní režiséri vyhýba okázalým klišé doby (resp. tieto klišé podrobuje hlbšej analýze), pričom však nezastiera oči pred sociálnymi aspektmi aktuality. Po *Krajinke* však začína byť samotnému Šulíkovi jasné, že musíme úplne zmeniť paradigmu. Nakrúca dokumentárny film podľa denníkov Pavla Juráčka *Klíč k určovaniu trpaslíkov aneb Poslední cesta Lemuela Gullivera* (2002), jeho zatiaľ posledným filmom je dokument o režisérovi, etnografovi, pedagógovi, divadelnom vedcovi Martinovi Slivkovi (*Martin Slivka – muž, ktorý sadil stromy*, 2007).

Keď sledujeme jeho hrané filmy, tak je posun od *Krajinky* k nasledujúcemu *Slniečnemu štátu* (2005) takisto možné vnímať ako zásadnú zmenu. Naďalej pretrvávajúca zaujatosť témou národa smeruje k možnosti vpustenia iného (druhého) do „nášho“ sveta. Na prvý pohľad to tak nevyzerá: *Slniečny štát* je opäť film o utópii,<sup>17</sup> o mieste „nikde“. Dokonca je to opäť film posadnutý témou slovenskosti, tá je však tentoraz konfrontovaná so zvláštnou formou etnickej inakosti – s „českosťou“.

Film prekvapuje hlavne žánrovo – ide o sociálnu drámu, v Čechách častú, ale v slovenskom filme pre kiná v posledných rokoch takmer neprítomnú (s výnimkou niektorých televíznych filmov, napr. koincidujúceho televízneho projektu Zuzany Liovej *Ticho*). Je situovaný do robotníckeho prostredia Ostravy (pôvodne malo ísť o Bratislavu) a zároveň sa zaoberá spolužitím dvoch národov po rozdelení ich spoločného štátu. Odkazuje k tomu niekoľko verzií zmiešaných manželstiev, vzťahov a emigračno-imigračných príbehov. Tak, ako ďalšie Šulíkovy filmy, neide o čistú reflexiu národa v jeho esenciálnej podobe, ale o reflexiu národa ako produktu kultúry a zároveň čohosi, čo kultúru spätne formuje. Všetky Šulíkovy filmy sú pritom reflexiami filmu ako média aj rafinovanými reflexiami národnej kinematografie, jej dejín a jej aktuálneho stavu. Téma národa je teda aj tentoraz prepojená so skrytou úvahou o dejinách národnej kinematografie, ktorú Šulík – ktorý sa od filmu *Neha* po film *Orbis pictus* ako prvý upriamil na fenomén slovenského filmu a jeho zlatého veku – symbolicky vracia do lona spoločnej kinematografie Československa. V tomto zmysle každý Šulíkov film vlastne kladie otázku o dobrých miestach národného „kina“, či už o jeho

<sup>16</sup> Pozri FERENČUHOVÁ, Mária: *Vrstevnice a letokruhy (rozprávanie v/o filme Krajinka)*. In: Kino-Ikon, roč. 4, 2000, č. 2, s. 5-16.

<sup>17</sup> K tejto významovej línii odkazuje aj jeho názov, odvodený od utopického diela, ktoré Thomasso Campanella napísal v roku 1602 a vydal v roku 1623. Samotné dielo pripomína utopickú verziu socializmu (bez súkromného vlastníctva a bez peňazí, s povinnosťou pracovať iba štyri hodiny denne, ale najmä so starostlivým dohľadom štátnej moci zastúpenej duchovnou aristokraciou, ktorá sa stará o to, aby nikto nemal viac ako ostatní..., atď.). Práve následkami jeho stroskotania sa totiž zaoberá Šulíkov film.

zlatých časoch, o jeho začiatkoch, alebo aspoň – ako v tomto poslednom prípade – o jeho „ešte stále“ produktívnych časoch, akými boli v porovnaní s dneškom dokonca aj zatracované časy ideologickej normalizácie. Zostrih monumentálnych záberov industriálneho prostredia ostravského predmestia, kombinovaný s mierne ironickou hudbou Šulíkovho stáleho skladateľa Vladimíra Godára je možné čítať ako odkaz na vizuálny štýl dokumentov (napríklad Jakubiskovej *Stavby storočia*, 1972) a tému filmu ako odkaz na témy sociálnych filmov 70-tych rokov (napríklad *Dost' dobrí chlapi*, r. Jozef Režucha, 1971).

Aj najbanálnejšie citácie a zdanlivo nezámerné alúzie tak vlastne pripomínajú vytrvalý diskurz krízy národnej kinematografie – diskurz, ktorý však bol v posledných rokoch presmerovaný, stal sa pozitívnejším a obrátil pozornosť na zamlčované kinematografické „priestory“ – dokument či animovaný film. Nečudo že dva dokumentárne a jeden na dokumentaristické (či post-neorealisticke) postupy 70-rokov) postupy odkazujúci hraný film sú jedinými filmami, ktoré Šulík nakrútil od roku 2000. Možno totiž nejde len o zmenu jeho vlastnej paradigmy, ale aj o Šulíkovu nevedomú odpoveď na zmenu uvažovania o národnej kinematografii, o jeho príspevok k možno až príliš jednoznačne glorifikovanému „mladému“ slovenskému dokumentu.

### Globalizácia?

Dojem, že kinematografia odráža čosi z doby, v ktorej vzniká, je v slovenskom kontexte skomplikovaný minimálne v úvode zdôraznenou skutočnosťou, že na Slovensku vzniká málo filmov a k možnosti nakrútiť zvolenú látku sa jednotliví režiséri (resp. scenáristi) nedostávajú ani tak na základe reálnej ponuky, ako skôr na základe náhody v širokom slova zmysle (resp. šikovnosti toho ktorého tvorcu najsť spôsob ako zabezpečiť financovanie filmu).

Napriek takejto nejednotnosti a náhodnosti sa v slovenskej kinematografii dá hovoriť nielen o tendenciách, ale aj o „bodoch zlomu“. Niekoľko „bodov“ zlomu v slovenskej kinematografii zostalo, prirodzene, len na úrovni symbolických dátumov, od ktorých sa témy filmov len veľmi postupne menili – či už to bol november 1989, január 1993 (vyhlásenie samostatnej Slovenskej republiky) alebo máj 2004, kedy bola SR prijatá do Európskej únie. Hoci máme sklon veriť tomu, že historické udalosti vyvolávajú „dôsledky“ v podobe zmien kultúrnej klímy, oveľa pravdepodobnejšie sú verzie, podľa ktorých týmito udalostiam už predchádza anticipácia alebo dovolávanie sa zmien (v kultúre, politike aj spoločnosti). Anticipácia väčšiny spomenutých „udalostí“ fungovala v slovenskej kultúre všeobecne, ale aj v kinematografii. Nikdy však táto anticipácia nemala podobu politického programu, ani na úrovni jasných politických proklamácií v jednotlivých filmoch. Pred rokmi 1989 aj 1993 sa táto situácia dá vysvetliť minimálne problematnosťou samotných udalostí (pád komunistického režimu, ktorého „predzvesti“ boli kontrolované okrem iného cenzúrou i autocenzúrou, a neskôr rozdelenie spoločného štátu, ktoré nutne konotovalo aj slovenský a český nacionalizmus – a teda sa stretlo so silnou autocenzúrou väčšinou liberálne orientovaných filmových tvorcov).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> V tomto zmysle je Jakubiskov film *Lepšie byť bohatý a zdravý, ako chudobný a chorý* (1992) výnimkou potvrdzujúcou pravidlo – zachytáva úplne „čerstvé“ roztržky medzi dvomi národmi a predchádza skutočnému vzniku dvoch samostatných štátov.

Horšie to je s rokom 2004. Nachádzame sa v bode, kedy od tohto dátumu prešli len tri roky, no už dnes je jasné, že slovenská kinematografia nie je dostatočne schopná alebo skôr ochotná zaradiť sa napríklad do paradigmy európskej integrácie. Namiesto toho sa (veľmi neisto v hranej a o dosť istejšie v dokumentárnej tvorbe) pokúša zaoberať procesmi globalizácie a jej dopadmi na lokálnu kultúru. V dokumentárnom filme je záujem o tieto témy často ovplyvnený dopytom medzinárodného trhu, ktorý o takéto témy stojí a často ich oceňuje. Filmári mladšej generácie – generácie 1990 podľa barda slovenskej kritiky Pavla Branka – putujú po festivaloch, zbierajú ceny a kontrakty. Najmladší dokumentaristi ešte počas štúdia v rámci výmenných programov ako Sokrates/Erasmus majú možnosť „na vlastnej koži“ zažiť populárnu tému identity v medzikultúrnom dialógu, a svoje poznanie potom presadzujú aj po škole. Výstižný a priam symbolický je príklad Daniely Rusnokovej, ktorá pozornosť vzbudila veľmi jednoduchým, možno až banálnym študentským autoportrétom *Čisté srdce* (2004), ktorý nakrútila počas stáže vo Fínsku: podľa vlastného priznania sa pre túto formu rozhodla jednoducho preto, že sa otázkou vlastnej identity počas pobytu v cudzom prostredí zaujímala viac než inokedy a tiež preto, že ju k forme autoportrétu naviedla popularita tohto žánru u fínskych študentov filmu.<sup>19</sup>

Rusnokovej výpovede o vlastnom filme sú inteligentnými naturalizáciami jej rozhodnutia nakrútiť práve film, ktorý v podstate nadväzuje na módne spoločensko-politické témy, spojené so záujmom „Západu“ o integráciu východnej Európy do jeho náruče. Takáto naturalizácia je však v omnoho menej úprimnej a aj menej reflektovanej a vnútorne rozanalyzovanej podobe prítomná vo výpovediach ďalších tvorcov, ktorí nakrúcali filmy o rôznych formách „slovenskej“ glokality a kultúrnej rôznorodosti – výstižným príkladom je rétorika tlačových správ a materiálov k filmu Marka Škopa *Iné svety* na stránke produkčnej spoločnosti Artileria.<sup>20</sup> V Rusnokovej študentskom filme ide naopak o cvičenie, o ktorom sa dá povedať, že je úprimné a neriadi ho kalkulovanie s politicky žiadanou témou.

Po úspešnom uvedení tohto filmu na medzinárodných a domácich prehliadkach študentských filmov nakrútila Daniela Rusnoková jeden z vôbec najúspešnejších slovenských filmov roku 2006. Rómska téma, ktorá už niekoľko rokov okupuje nielen verejný politický diskurz ale aj mnohých ďalších mladých dokumentaristov,<sup>21</sup> je opäť najprv „zvnútornená“ a až potom ponúknutá divákovi. *O Soni a jej rodine* (2006) bol Rusnokovej absolventským projektom, a jeho výsledkom sa stal intímny portrét rómskej ženy a jej rodiny. Soňa so sebe vlastnou úprimnosťou rozpráva o svojom živote, vzťahu k manželovi, či rodeniu detí. Daniela sa zas nesnaží zdôrazňovať aspekty inej, nepochopiteľnej kultúry alebo „nepripustného“ spôsobu uvažovania o ženskej submisivite, ktorý ignoruje módny diskurz o ženských právach. Ukazuje možnosť priblíženia sa k „Inému“ bez nutnosti vytvárať okolo neho politické a etické polemiky.

Nasledujúci projekt Daniely Rusnokovej sa vďaka renomé, ktoré už počas štúdia získala, uberie možno nie nečakaným, ale ešte odvážnejším smerom – kým jej fínsky

<sup>19</sup> Pozri napr. SMEJKAL, Pavel – MOJŽIŠOVÁ, Zuzana: *O Daniele a jej práci. Interview s dokumentaristkou Danielou Rusnokovou*. In: *Frame*, 2006, č. 2, s. 256.

<sup>20</sup> Pozri [www.artileria.sk](http://www.artileria.sk).

<sup>21</sup> Pozri napríklad stredometrážne Škopove filmy *Rómsky dom* (2001) a *Čačipen – pravda* (2002) alebo epizódy o Rómoch v jeho *Iných svetoch*, Kirchoffove filmy nakrúcané pre IVO (ako *Čierne slovo / Kálo láv*, 1999) a i.

film sa zaoberal problémom vlastnej identity v inej krajine, ktorá sa spolu so Slovenskom práve chystá vstúpiť do EU, absolventský film problémom kultúrnych rozdielov a možnosťou blízkosti a porozumenia medzi majoritou a stigmatizovanou, dlhodobou problematickou rómskou menšinou – jej nový film by sa mal zaoberať omnoho zreteľnejšou kultúrnou inakosťou a vykročiť úplne mimo hraníc Európy.

Prípady Daniely Rusnokovej vlastne môže poslúžiť ako symbolicky veľmi vhodné zavŕšenie niekoľkých tém, ktoré som sa pokúsila naznačiť v tomto texte. Jej útlá tvorba ilustruje zároveň princíp náhody, ktorý organizuje slovenskú kinematografiu – náhody tak pri výbere tém, ako aj pri ich realizácii a tiež spôsobom, ako sa dostať k možnosti nakrútiť film. Ilustruje tiež skutočnosť, že rovnako na produktívne využitie princípu náhody ako aj na produktívny popis kolektívnych identít je efektívnejší dokumentárny ako hraný film (nehovoriac o banálnej skutočnosti menšej finančnej náročnosti). Upozorňuje na to, že to, čo som veľmi banálne a nepresne nazvala „náhodou“ vlastne má dlhé prehistórie plánovania – ako koniec koncov Rusnokovej dlhoročná zaujatost' rómskou tematikou či plánovaný nástup na štipendijný pobyt, do ktorého „náhodou“ vstúpila aktuálna situácia vstupu Slovenska i Fínska do EU.<sup>22</sup>

A napokon ilustruje aj pomerne novú žánrovú tendenciu samotného slovenského dokumentu: tendenciu vyhľadávania (staro)nových „iných“ v doméne latentných sociálnych drám (tak trochu mimo konfrontácie s majoritnými „nami“ a tak trochu aj mimo politického diskurzu ohrozenia – „nás“ Rómami, alebo trebárs Židov „minulými“ nami, resp. „nami“ akí sme boli v minulosti, a pod.).

Paradoxy súčasnej slovenskej spoločnosti, spopularizované úspešnými filmami Petra Kerekesa, Marka Škopa, Juraja Lehotského, Roberta Kirchhoffa či Jara Vojteka, a prenikavo prezentované u Rusnokovej, tak možno ukazujú jednu z možných ciest, ako sa vyhnúť euróze – ktorá napokon Slovensko nikdy nezasiahla v takej miere, akú ilustruje Mitja Velikonja v rovnomennej knihe o ideologických diskurzoch pred a po vstupe Slovenska do EU.<sup>23</sup>

Hoci uvedené pokusy o zobrazenie spoločnosti vo svetle globálneho a tranzitívneho (a až cez tieto „pojmy“ aj niekdajšieho exotického či dokonca *exodického*), ... samé o sebe pôsobia ako príliš módné, jednostranne zamerané a sú na rozdiel od hraného filmu domácou kritikou príliš povrchné glorifikované, dá sa povedať že stále nechávajú priestor pre čosi ako autentickú inakosť. Priestor vymknutia sa z osídien neurotického „piplania sa“ vo vlastnej identite na jednej strane, aj priestor vyhnutia sa neurotickým pokusom o európsku integráciu na strane druhej.

Inakosť ako rôznorodosť sa v slovenskej kinematografii v tomto zmysle javí ako produktívnejšia – hoci možno zastaralá rovnako, ako sú dnes zastaralé teórie Gillesa Deleuzea a Félixu Guattariho (o produktivite ako kľúčovej vlastnosti „kapitalizmu a schizofrénie“, voči ktorej sa neuróza, ako vieme, javí ako neproduktívny negatív).<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Takisto ilustruje skutočnosť, že o produktívnej náhode sa dá hovoriť, iba ak je táto „náhoda“ v skutočnosti dobre pripraveným, s odborníkmi prekonzultovaným, poctivo, maximálne úprimne a dostatočne dlho pripravovaným *projektom*. V tomto zmysle sú Rusnokovej filmy výnimočne plodným a poučným príkladom toho, kam by sa slovenská kinematografia mohla uberať.

<sup>23</sup> VELIKONJA, Mitja: *Evroza. Kritiča novega evrocentrizma*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2005. Pozri tiež doplnené a aktualizované srbské vydanie VELIKONJA, M.: *Evroza. Kritiča novog evrocentrizma*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2007.

<sup>24</sup> Pozri povestnú, ale málo pochopenú knihu DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit 1972.

**REPRESENTATIONS OF THE NATION IN SLOVAK CINEMA AFTER 1989****JANA DUDKOVÁ**

This text is pointing out the vagueness of the national identity concept in contemporary Slovak cinema as well as the uneasiness arising from the emerging requirements of the EU integration, to set ourselves free from the ominous traumas of a „small nations“ and to find ways to other forms of presentations of collective identities. It compares especially the development of subjects of Martin Šulík films with the contemporary situation in Slovak fiction film and gradual preferring of documentary film that is now considered a far more cogent medium to represent national identity (which corresponds with moving from Šulík's former style to the social Czech-and-Slovak drama *The City of the Sun*, 2005).

*Tento príspevok je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/6111/26: „Kolektívne a pomyselné identity v slovenskom filme po roku 1989“.*

## FOTOGRAFIA A KADEM VERZUS FILM A EDEM

MARTIN PALÚCH

Vzhľadom na skutočnosť, že nie je jednoduché dostatočne objasniť artikulačný aparát technicko-ikonických kódov, medzi ktoré zaraďujeme fotografiu a film, zameriame sa v tejto štúdií na paralelné skúmanie niektorých teóriou vymedzených pojmov. Pokúsime sa zadefinovať fotografiu na jednej a záber na druhej strane a nájsť ich spoločné a rozdielne vlastnosti. Skúmanie sa bude predovšetkým týkať funkcie záberu ako základnej stavebnej a významovej jednotky filmu. Ako odrazový mostík nám poslúži terminologický aparát, ktorý do uvažovania o vymedzení funkcie záberu zavádza Jan Bernard, keď rozlišuje: „...okrem kamerového záberu (kadem), záber upravený strihom do definitívnej podoby (edem), ešte záber vymedzený jeho sémantickou funkciou a stavebným ohraničením (semem).“<sup>1</sup>

Netreba zdôrazňovať, že artikulačné predispozície aparátu spolu s ich funkčným využitím pre potreby média, platia rovnako pre fotoaparát a fotografa, ako aj pre filmovú kameru a kameramana. V súvislosti so skutočnosťou, že každý technický aparát zaznamenávajúci obraz je konštrukčne tvorený väčším množstvom variabilných častí, práve tie v konečnom dôsledku rozhodujú o výslednej podobe produktu fotografickej a filmovej tvorby. Podobne i spôsob manipulácie s aparátom rozhoduje o možnostiach a charaktere výsledného technicko - ikonického kódu. Na základe týchto podmienok vznikajú technické obrazové znaky alebo ohraničené značiace celky, ktoré označujeme ako fotografie či kamerové zábery (kademy). Kameraman, podobne ako fotograf, je najmä funkcionárom aparátu, ktorý bol vyrobený k jeho dispozícii. Prístroj a predispozície na vytváranie kódu sú uložené priamo v jeho programe. Funkcionár aparátu (fotograf, kameraman) ich využíva a narába s nimi podľa konkrétnych potrieb. Jeho možnosti sú obmedzené funkciami používaného aparátu. Môžeme si to doložiť na príklade, akým spôsobom ovplyvnili variabilitu záberu možnosti, ktoré viedli tvorcov od využívania statickej kamery na statíve k používaniu rôznych typov ručných kamier, kamerových vozíkov, rámp až po steadycam. Predispozície, napríklad kamerovej techniky, sa následne vyvíjajú a menia a to hlavne vzájomnou súčinnosťou, čiže používaním prístroja a jeho vzájomnou spätnou väzbou ovplyvňujúcou ďalšie potreby funkcionára. „Vilém Flusser opísal tento vzťah ako proces vzájomného ovplyvňovania (feedback) medzi fotografickým (filmovým - pozn. autora) priemyslom a fotografom (kameramanom - pozn. autora): fotografický prístroj je programovaný na produkovanie typov obrazov, ktoré korešpondujú s istými všeobecnými konvenciami - tieto všeobecné konvencie sa stávajú čoraz viac exaktnejšími a diferencovanejšími vzhľadom na tento proces vzájomného ovplyvňo-

<sup>1</sup> BERNARD, Jan: *Jazyk, kinematografie, komunikace*. Národní Filmový Archív, Praha 1995, str. 95.

vania (feedback) sám o sebe. Inými slovami, tým sa konštituuje kód. Pretože chybné výsledky (tie, ktoré sa od kódu odchyľujú) sú zvyčajne a najmä výsledkami prameňiacimi z chybného používania aparátu (odchýlka od jeho programu) fotografom, preto priestor na manipuláciu musí byť redukovaný v takej miere ako je to len možné - inými slovami, musí ho nahradiť automatizmus.<sup>2</sup> Podobný prípad nastal po zdokonalení optických vlastností kamery. S tým súvisiace vylepšenie hĺbky ostrosti poľa následne umožnilo vtesnať paralelnú montáž do jedného záberu a tým vyvolať väčší dojem autenticity, paradoxne vo filme fikcie (r. Orson Welles, *Občan Kane*, 1941, USA).

Ako je iste možné postrehnúť, konvenčné kódy nepodliehajú takým radikálnym zmenám ako kódy ikonické. Preto je potrebné sa zmieriť s faktom, že každé konkrétne filmové dielo, disponuje vlastným konkrétnym typom obrazov, ktoré sa v procese projekcie stávajú prípadom jazyka a tento prípad je možné následne využiť, ak prevezmeme jeho pravidlá. Len týmto spôsobom vzniká niečo, čo môžeme v ikonickej komunikácii označiť za konkrétny typ zobrazenia. Len na základe vonkajšej podobnosti môžeme charakterizovať konkrétny typ obrazu, montáže a podobne. Jazykové predispozície sa utvárajú mierou použitia konkrétnych typov, napríklad obrazov a ich spojení. Čím je miera ich presného používania, čiže opakovanie presných typov obrazov alebo postupov vyššia, tým sa ikonický systém viac stáva jazykom. Za najdokonalejší príklad tejto jazykovosti by sme mohli označiť produkciu televíznych seriálov a telenoviel. Najdynamickejším prekonávaním osvedčených typov, čiže práve vynachádzaním nových prípadov vhodných na opakovanie sa zaoberá nezávislá filmová produkcia. Extrémnou výrobou presných typov obrazov sa v technicko-ikonickej komunikácii zaoberá reklama, ktorá pri artikulácii významov využíva opakovanie presných, osvedčených a nemeniteľných obrazových typov a spojení. Tým vytvára pomerne presný jazyk, alebo lepšie povedané prototyp, možného obrazového jazyka slúžiaceho na opakovanie. Napríklad v teleshoppingu nedochádza k obmieňaniu obrazovej stavby správy, neproblematizuje sa osvedčený model, zmena podlieha len druh ponúkaného produktu. Akýsi medzistupeň by sme mohli nájsť v konštituovaní jazyka žánrového filmu, ktorý si vytvára vlastné, no i tak dynamické a premenlivé pravidlá.

Napriek vyššie citovaným tvrdeniam je potrebné striktné rozlišovať medzi fotografiou a filmovým záberom, i keď uvedené uzávery ovplyvňujú obidva výrobné procesy kódu. A to najmä v zmysle, v akom sa teoretické dôsledky spadajúce do oblasti „jazyka“ fotografie zhodujú aj s konštituovaním „jazyka“ filmu, ktorý je podstatne diferencovanejší, prinajmenšom v oblasti strihovej skladby, ktorú fotografia nevyužíva. Treba uvážiť, že základné vlastnosti fotografie, zhodne korešpondujú s vlastnosťami zachytenými na filmových políčkach, ktoré sú stavebnými prvkami záberu (pozri filmová teória S. Kracauera)<sup>3</sup>. Rozdiel medzi nimi pramení najmä v ukotvenosti v hmotnom nosiči, pretože filmový záber je najmä projektívny kód. Ak súhlasíme s týmto vymedzením kódu - fotografia/filmové políčko - je možné viesť ďalej paralelné skúmanie. Ak však budeme uvažovať priamo o zábere najmä ako o po-

<sup>2</sup> MÜLLER-POHLE, Andreas: *Information Strategies*, ref. 32.

<sup>3</sup> KRACAUER, Siegfried: *Studijní materiály dramaturgie II. – Teorie filmu*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968.

hyblivom reze, potom sú tieto úvahy viac menej irelevantné. Ako vieme, zámerom filmu nie je vyjadrovanie expresie prostredníctvom jednotlivých filmových políčok, ale vytváranie záberov, čiže možných časov obrazu - pohyblivých rezov a naratívnych vizuálnych textov – následne počas filmovej projekcie podliehajúcich percepcii. Pri tom je veľmi ťažké definovať rozdiel medzi fotografickou momentkou (snapshot) a fotogramom (still life) v zmysle filmového políčka. Dokazuje to aj Roland Barthes v textoch ako *Tretí zmysel* či *Svetlá komora*. Ak nad problémom zauvažujeme ešte detailnejšie, vyjde nám, že premietaný filmový pás zložený z filmových políčok, vnáša do ľudského vnímania pohyb. Pohyb, ktorý je realistický čo do rýchlosti a je zhodný s vnímaním pohybu v realite, ale okrem toho neprináša nič nové čo do obsahu, ktorý prináša do vnímania už aj fotografia/fotogram ako stavebný prvok záberu.

Napriek tomu sa vo filmovej teórii presadilo uvažovanie, ktoré túto diskusiu zmietlo zo stola. Ak sa chceme pohnúť z jedného miesta, musíme za najfunkčnejšie prijať rozdelenie na nepohyblivé / pohyblivé rezy alebo fotografie, resp. fotogramy / zábery (cadem, edem, semem). Len ignorovaním pôvodu filmu ležiaceho vo fotografii môžeme uvažovať samostatne o viacstupňovej funkcionalite filmového vyjadrovania časmi obrazov (zábermi). Najzreteľnejšiu demonštráciu uvedených tvrdení je možné nájsť v priekopníckom diele ruského avantgardného režiséra Dzigu Vertova (v jeho auto-reflexívnej obrazovej štúdii média na tému film o filme v *Mužovi s kinoaparátom*, 1929) alebo vo filmoch francúzskej novej vlny. Postupom času sa však táto otázka stáva irelevantnou, uzavretou a prekonanou. Do popredia pri výskume sa vo filmovej teórii dostáva problém záberu, ktorý označujeme ako edem. Je jednotkou strihového filmu a jeho význam pre filmové médium presahuje význam fotografie či kademu. Edem je typickou organizovanou jednotkou vyššej filmovej artikulácie, ktorej význam je dynamický, čiže nie je určený len sémantickým vymedzením a ohraničenosťou na základe strihu, ale najmä skladobnosťou, spájaním s ostatnými zábermi. Jeho význam je otvorený, dá sa meniť v závislosti od priradenia k iným záberom, o čom svedčia výskumy montáže nemého filmu a transparentne práve Kulešovom dávno popísaný efekt.

#### **Viacstupňová funkcionalita filmovej artikulácie, kvalita klišé a digitálni faraóni**

Ak sa budeme zaoberať len kamerovými zábermi (kadem) nájdeme tesné väzby medzi týmto typom záberu a tvorivými procesmi súvisiacimi s fotografiou a jej výrobou. Do tejto množiny audiovizuálnych produktov môžeme zahrnúť sumu filmov, ktoré považujú fotografické vlastnosti kamerových záberov za určujúce pre spôsob tvorby filmov non-fiction, ktoré sú založené najmä na autenticite okamihu. Môžeme sem zaradiť filmy označované ako found footage. Ale nie je to pravidlo. V hranej kinematografii nájdeme ojedinelé prípady jednozáberových filmov. Z celovečernej produkcie je azda najzaujímavejším film Alexandra Sokurova *Ruská archa* (r. Alexander Sokurov, 2002, koprodukcia Rusko a Nemecko). Vo väčšine prípadov sa však jedná o niektoré dokumentárne, spravodajské filmy a home videá, prípadne aktuality, ktoré uplatňujú strih priamo v kamere, alebo ide o zábery nakrútené a zverejnené bez strihu (fenomén teroristických filmov - záberov). Vnútrozáberový strih je špecifikom filmovej montáže. Ak ho kamerový záber absorbuje, nie je možné dávať túto súvislosť do akéhokoľvek vzťahu s fotografiou. Princíp fotografickosti kamerového záberu



však nie je možné generalizovať a uplatniť ho na celú oblasť non-fiction tvorby. Špecificky filmovú hodnotu totiž získavajú zábery až vtedy, keď prejdú vyššou inštanciou organizácie, ktorou je strižňa. Do výslednej podoby sa postrihajú zábery (edem) a tá sa stáva materiálom filmového „jazyka“ na vyššom stupni organizácie filmového diela. Pritom je nepodstatné či sa jedná o žáner hraného alebo dokumentárneho filmu. Edem opúšťa obmedzenia fotografickej uzavretosti, ktorá ponecháva význam na fotografii v kryogénnom stave. Edem sa v prvom rade stáva súčasťou organizovanej racionality výsledného diela. Patrí medzi určujúce kategórie prislúchajúce len do oblasti filmu. Premieňa tradičné vlastnosti kamerového záberu a opúšťa identitu fotografie, pretože je násilne odtrhnutý od prístroja a jeho priameho funkcionára a už viac nepodlieha len fotografickej autenticite okamihu. Inštitúcia strihača vznikla s filmom, rozhodujúcu úlohu a revolúciu prežila v období nemej kinematografie, v ktorej sa aj zvuk znázorňoval obrazom (Dziga Vertov, Muž s kinoaparátom, 1929, ZSSR). Práve v tomto období bol edem a skladobnosť v centre pozornosti. Až do dnešných čias sa tento typ záberu prispôbuje najmä skladobnej významovosti (druhý stupeň), ktorá nesúvisí len s priamo zobrazeným obsahom (prvý stupeň), ale implicitne asocjuje umelo vnesené konotatívne významy, typické pre hraný, manipulovaný, čiže dopredu kalkulovaný filmový obsah. Na tejto úrovni sa otvára špecificky filmový problém kalkulovaného významu záberu v závislosti od jeho využitia v celku filmu. Je naivné predpokladať, že tieto kategórie môžu platiť len pre hraný film. Strihová skladba je vždy manipulatívna a strihu rovnako podliehajú aj dokumentárne filmy (paradokumenty), spravodajský film (podliehajúci propagandistickým úpravám, napríklad nacionálnym záujmom fašizmu, komunizmu, amerikanizmu atď.). Všetky tri stavy záberu (kadem, edem, semem) a ich vlastnosti, či už fotografické alebo filmové, splyývajú podobne ako tri druhy ikonických znakov (ikony, indexy, symboly) deklarované Ch. S. Peirceom. Ako sme zdôraznili v tejto práci už niekoľkokrát: o význame, kvalite diela, o cieľovej skupine divákov rozhoduje aj distribučný kanál, ktorým sa dielo šíri.

Môžeme už len zhrnúť, že kadem obsahuje fotografické vlastnosti, ktoré rozširuje o pohyb a čas trvania obrazu. Edem si ponecháva fotografické vlastnosti kademu, ale premieňa ich a rozširuje o filmové, kontextové vlastnosti, určené spojeniami strihom s inými zábermi. Semem sa týka indexového spojenia s referentom, no napriek denotatívnej funkcii, plní aj funkciu konotatívnu, a to na úrovni racionálnej filmovej organizácie. Jednotlivé kinematografické obdobia využívajú, buď vlastnosti kademu (cinema verité, cinema direct, dogma 95), či edemu (ruská avantgarda, francúzska nová vlna a i.), alebo problematizujú vlastnosti vyplývajúce so semem (animovaný film, počítačová animácia). Každý jeden typ záberu reprodukuje a nesie v sebe prvky typov ostatných. Kadem je ohraničený podobne ako edem, čiže je vhodný na skladanie, semem preniká cez štruktúru kademu i edemu.

V podstate sa v teórii záberu nejedná o žiadny rozpor. Ide hlavne o to, z akého zorného uhla nazeráme na konkrétny problém vo filmovej teórii. Fotografované filmové políčka vytvárajú kamerový záber (kadem), ale až jeho pretvorením konečným strihom vzniká strihový záber (edem). Edem obsahuje fotografické vlastnosti zhodné pre kadem, ale nastoľuje otázky iného stupňa v rámci výslednej štruktúry filmového diela. Hlavne otázku skladobnosti a organizácie kódu ako aj otázky súvisiace s interpretačnou metarovinou, ktorá stojí nad fotografickými vlastnosťami a týka sa špecifických otázok týkajúcich sa interpretácie kontextového filmového znaku. Môžeme

sem ešte zahrnúť povedzme problém ikonickej citácie alebo konotácie. Je samozrejmé, že aj edem je na bazálnej úrovni tvorený tými istými fotografovanými filmovými políčkami ako kadem, napriek tomu sa v rámci porozumenia filmovému dielu stáva aj „niečím iným“.

Špecifická funkcia edemu je diametrálne odlišná aj na inej úrovni. Je to zrejme už z výrobných vzťahov. Zatiaľ čo kadem je výsledným produktom kameramana (funkcionára kamerového prístroja), edem vzniká strihom, jeho operátorom je strihač. Kadem je samostatný pohyblivý rez a je funkčne prepojený s kamerou ako prístrojom a kameramanom ako jej funkcionárom. Potencionálne obsahuje edem. Napriek tomu edem vzniká len montážou respektíve strihom, jeho funkcionárom je strihač a je skladobným pohyblivým rezom. Napriek tomu, že sa jedná o identický filmový pás. Kadem reprodukuje vlastnosti fotografie a obohacuje ich o čas a trvanie, edem je špecifický objekt filmovej narácie, vzniká s ohľadom na racionalitu budúcich spojení v kontexte celého diela. Budúci význam v celkovej štruktúre filmového diela presahuje jeho konkrétny obsah ako samostatnej a nevkomponovanej jednotky.

V prípade, že chceme rozlišovať členenie filmovej tvorby na dokumentárny a hraný film, musíme akceptovať určité východiská týkajúce sa montáže predkamerovej reality (členenia mizanscény) ako budúceho obsahu obrazu. Ak prvky tvoriace predkamerovú realitu podliehajú montáži alebo inscenovaniu, budúci kadem treba považovať za inscenovaný, hraný. V opačnom prípade sa jedná o dokumentárny film. Dokumentárnosť však môže byť spochybiteľná práve vtedy, ak počas samotného využitia tohoto kademu počas jeho následnej transformácie na edem, v rámci vyššej organizácie filmového diela príde ku kalkulovaným, intenciou autora podmieneným cieľom.

Niekde v týchto miestach sa odráža celková polarizácia filmovej teórie vôbec, keď sa usiluje preklenúť tento rozpor a snaží sa vypátrať špecifickosť filmu od dvadsiatych do päťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Jedná sa o takzvané „dialektické“ teórie sovietskych teoretikov, reprezentované napríklad dielom Sergeja Ejzenštejna a ich rozpor s „ontologickými“ teóriami „o mýte totálneho filmu“ teoretika André Bazina či teóriou o „fotografickosti“ filmu Siegfrieda Kracauera. Na pôde myslenia o kinematografii spôsobili názorovú polemiku vyplývajúcu z presnejšej definície filmovosti. Filmovosť hľadali medzi analógiou typickou pre vzťah fotografia/realita a naráciou založenou na montáži, tak typickou pre filmovú skladbu. Diskusia vyvolávala napätie medzi dvoma stranami jednej mince. Medzi dvoma povrchmi. Kde jeden je „ohmatávaním“ ustáleného povrchu - verným odtlačkom, a druhý „pochybovačným“ a nestálym, projektívnym prúdom myslenia v obrazoch. Pri prechode z kademu na edem sa jazyk vizuálneho kódu oddeľuje od kamerovej techniky a podlieha svojbytnej úprave do podoby projektívneho vizuálneho kódu. Od toho okamihu je vnímaný vo funkciách jeho ďalšej úpravy. Je materiálom účelovo manipulovaným na špecifické filmové ciele. Edem ako strihový záber (surovina narácie) vytvára významový nosič pre motivovaný systém ikonických symbolov nesúcich špecifické a účelovo manipulované posolstvá podliehajúce tendenčným stratégiám.

Pravdepodobne by bolo zaujímavé sledovať, akým smerom by sa uberali úvahy teoretikov ako boli André Bazin či Siegfried Kracauer, keby boli konfrontovaní s príchodom digitálnych médií do sveta kinematografie. V digitálnych svetoch totiž mizne nielen kamera aj s kameramanom, ale v prípade virtuálnej reality dochádza k strate „ontologického“ referenta, strihača i horizontu. Tvarové podobnosti strácajú invari-

antnú štruktúru akejkoľvek tradične zmyslami poznateľnej skutočnosti a vedomie je konfrontované s virtuálnym svetom pôsobiacim reálnym dojmom, postaveným na numerickom výpočte počítača.

## PHOTOGRAPHY AND CADEM VERSUS FILM AND EDEM

### MARTIN PALÚCH

A filmologist Jan Bernard is distinguishing a camera shot (cadem), a shot edited by a cuttin/clipping (edem) and a shot specified by its semantic function and a building boundary (semem). A method of handling the gadget (camera, film camera) decides upon a character of the resulting technical – iconic code. Camera shots (cadems) closely follow creative procedures related to photographic technique. Into this group belong films which consider photographic properties of camera shots determining for the method of creation of non – fiction films based on authenticity of the moment. Into this category are included films marked as found footage. There are singular cases of one – shot films in a staged production which prove this rule, for example the film by Alexander Sokurov Russian Ark. The principle of photographicity of a camera shot is not possible to generalize and apply on the whole area of non – fiction creation. A specific film value is reached by shots only after having overcome a higher instance of organization. Shots are cut into the resulting shape of cut shots (edem) which are a specific material of a film „language“ on a higher level of organization. Edem changes traditional traits of cadem and leaves identity of a photography, because it is forcefully cut off from the machine and its direct functionary. The institute of an editor or clipper was originated alongside with film and a decisive revolution occurred in the era of silent film. All three stages of shot (cadem, edem, semem) diffuse similarly like three kinds of iconic signs (icons, indexes, symbols) declared by Ch. S. Pierce. In digital worlds the problematization of the third type of shot is happening. The loss of „ontological“ reporter takes place, camera, editor as well as a horizon are disappearing. Shape similarities lose traditionally by senses recognizable form, and consciousness is confronted with a virtual world functioning by a real impression based on a numerical calculation of a computer.

## MIMÉZIS A FIKCIA V OPERE SERII NA PÍKLADE HÄNDELOVEJ ALCINY

MILOSLAV BLAHYNKA

Keď uvažujeme o princípoch mimézis a fikcie v barokovej opere, dovoľím si začať u reflexie týchto fenoménov v literatúre reprezentujúcej magický realizmus. Ide o novelu kubánskeho spisovateľa Aleja Carpentiera (1904-1980) *Barokový koncert*, ktorá do určitej miery tematizuje fenomén exotizmu v opere, najmä z hľadiska umeleckej mimézis a fikcie.

Dej novely *Barokový koncert* sa odohráva v roku 1733. Mexický pán a jeho černošský sluha navštívia Benátky počas vrcholiaceho karnevalu – a sú svedkami premiéry Vivaldiho opery o mexickom panovníkovi Montezumovi. Realita a história Mexika je konfrontovaná s umeleckou štylizáciou opery serie.

Carpentier na pôde beletristického útvaru kladie vedeckú otázku o možnosti umeleckého zobrazenia, o vzťahu umeleckého zobrazenia k realite, a to na príklade opery serie, v ktorej všetko smerovalo k prezentácii „krásneho“ a virtuózneho vokálneho prejavu a spektakulárnych divadelných efektov.

Na výhrady k historickej, etnografickej a genealogickej vernosti (boh Huitzilopochtli sa napríklad stal v opere akýmsi Učilobosom) odpovedá Vivaldi v novele lapidárne, priam v aristotelovskom zmysle: „Opera nie je záležitosť historikov.“<sup>1</sup> Carpentier na tomto mieste kladie nepriamo otázku: Koľkými korekciami, koľkým zrkadlením musela prejsť historická informácia, kým sa stala súčasťou operného libreta? Sila Carpentierovho uchopenia problematiky je predovšetkým v odhalení kultúrnej dimenzie exotizmu v opere, ktorá môže viesť k humanizácii a estetizácii človeka.

Händelova *Alcina* prináša špecifické spojenie vášnivej lásky a exotizmu. Opera pochádza z toho istého roku ako Vivaldiho *Montezuma* (1733). Na exotizmus reaguje inak než Vivaldiho opera. Vychádza viac zo spojenia exotického a rozprávkového než zo spojenia exotického a historického. Zasadnením deja na čarovný Alcínin ostrov si libretista Antonio Fanzagia, neznámy upravovateľ libreta a skladateľ otvárajú cestu k zobrazeniu afektov nespútaných spoločenskými konvenciami. City a vášne, najmä milostné, sa tu predvádzajú v nečakaných až fantastických metamorfózach. Händel je svojou umeleckou koncepciou plne v súlade s dobovým chápaním afektov, má však umeleckú odvahu ísť do dôsledkov a ukázať ich tajomnú silu. Ich umelecké zobrazenie bolo v prvej tretine 18. storočia stále viac príťažlivé. Napríklad Händelov súčasník spisovateľ Daniel Defoe v slávnom románe o Robinsonovi Crusoeovi na margo vášni konštatuje: „V ľudských vášniach a náklonnostiach driemu utajené sily, a tie povzbu-

<sup>1</sup> CARPENTIER, Alejo: *Barokní koncert. Harfa a stín*. Do češtiny preložil Eduard Hodoušek. Praha: Odeon, 1990, s. 56.

dené nejakým dosiahnuteľným alebo aj nedosiahnuteľným cieľom vyčarovaným často iba obrazotvornosťou, sa dávajú do pohybu a roznečujú v človeku tak ohnivé túžby, že bez ich naplnenia sa nám život zdá neznesiteľný.<sup>2</sup> Zo svojho osobného uhla pohľadu problém následkov vášne reflektuje hlavná hrdinka Moll Flandersová rovnomenného románu toho istého autora: „Nejaké tajomné kúzlo ma tak držalo v pazúroch diabla, do ktorých som raz upadla, nemohla som sa dostať zo začarovaného kruhu, a nakoniec som celkom zapadla do labyrintu nebezpečia a únik už nebol možný.“<sup>3</sup> Je to totožná situácia, v akej sa na začiatku operného deja *Alciny* nachádza Ruggiero.

Zvláštnosťou *Alciny* je, že napriek všeobecnej snahe neapolskej opery serie, aby jej dramaturgické prostriedky umožnili realizovať najrozmanitejšie efekty, sa v nej Händel nechá viesť predovšetkým princípmi reality. Z dramatického hľadiska sa v *Alcine* rieši celý rad problémov. Hlavný z nich je problém straty identity. Avšak nijako odtrhnuté od reality nie sú ani iné problémy, ako napríklad láska na prvý pohľad, citový život a vnútorné rozpory ženy – femme fatale, konanie človeka v citovo vypätej situácii pod vplyvom silných vášní. Händelova operná tvorba týmto svojím príklonom k princípom reality korešponduje s niektorými dobovými estetickými názormi na spojenie pravdy a krásy, napríklad u Gottfrieda Wilhelma Leibniza a Alexandra Gottlieba Baumgartena<sup>4</sup>.

Na spojení pravdy a krásy sa konštituuje aj princíp mimézis v umení. Problematika mimézis, nastolená v antike Platónom a Aristotelom sa v období baroka a osvietenstva znovu výrazne aktualizovala a ovládla nielen myslenie o divadle, ale zasiahla aj do opernej problematiky. V Händelových časoch do uvažovania o princípoch mimézis zasiahol plodne okrem iných aj Thomas Hobbes. V uvažovaní o umeleckej mimézis uplatnil aj nezastupiteľné recepčné hľadisko. Konštatoval: „Je to pôžitok, stať na pevnine a dívať sa, ako na ďalekom mori vietor duje do rozbúrených vln a ako pri tom iní trpia; nie preto, že by nám utrpenie iných spôsobovalo pôžitok, ale preto, že je príjemné dívať sa, akého zla sme my sami ušetrení.“<sup>5</sup>



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Staatsoper Stuttgart, 1998, Réžia a dramaturgia Jossi Wieler, a Sergio Morabito. Hudobné naštudovanie Julian Kovatchev. Scéna a kostýmy Anna Viebrock. Catherine Naglestad ako Alcina. Snímka archív Staatsoper Stuttgart.

<sup>2</sup> DEFOE, Daniel: *Život a zvláštni podivná dobrodružství Robinsona Crusoe námořníka z Yorku. (The life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner.)* Praha : Mladá fronta, 1968, s. 169.

<sup>3</sup> DEFOE, Daniel: *Moll Flandersová.* (Originálny anglický názov: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*). Praha : Odeon, 1983, s. 164.

<sup>4</sup> Bližšie o tom: SCHNEIDER, Norbert: *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu.* Slovenský preklad: Milan Matiaška. Bratislava : Kalligram, 2002, s. 29 – 37.

<sup>5</sup> HOBBS, Thomas: *De rerum natura.* Preložil H. A. Munro. London, 1914, s. 41. Citované podľa: CARLSON, Marvin: *Dejiny divadelných teórií.* Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 103.



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Staatsoper Stuttgart, 1998, Réžia a dramaturgia Jossi Wieler, a Sergio Morabito. Hudobné naštudovanie Julian Kovatchev. Scéna a kostýmy Anna Viebrock. Catherine Naglestad ako Alcina, Alice Coote ako Ruggiero. Snímka archív Staatsoper Stuttgart.

Exotický námet má u Händela aj svoj rozmer z hľadiska umeleckej mimézy a fikcie. Reprezentuje úsilie vniesť do opery novú skutočnosť, rozšíriť jej záber o dovtedy nepoznaný alebo menej reflektovaný svet. Händel nekráča cestou hudobného zobrazenia exotických krajín a ich zakomponovania do významovej štruktúry diela. Vytvára vlastný intonačný svet, ktorý je štýlovo totožný so štýlom „neexotických“ oper, ale v rámci daných kompozičných postupov vytvára nový svet, jemne a decentne charakterizujúci svet cudzích krajín. Pripomeňme si hudobný priebeh známej Xerxovej árie *Ombra mai fu*, ktorá pomocou veľmi jednoduchých kompozičných postupov vyvoláva pocit atmosféry pokoja a meditácie v tieni exotického platanu. Podobnú hudobne intonačnú a štýlovú štruktúru má v *Alcine* slávna, nesmierne prostá ária Ruggiera *Verdi prati*, o ktorej sa zachovalo svedectvo, že pri každom uvedení sa musela opakovať. Vtedy ju kastrát Carestini ju vrátil skladateľovi, pretože bola preňho príliš ťažká, načo ho Händel vyhrešil: „Ty pes, ja musím vedieť lepšie ako ty, čo môžeš zaspievať. Ak nechceš spievať áriu, ktorú som Ti dal, nezaplatím Ti honorár.“<sup>6</sup>

Exotické sa v *Alcine* spája s osudovou silou vášne. Znalec Händelovho diela Rudolf Pečman o tejto problematike súdi: „Postava *Alciny*, stredovekej Kirké, ponúkla Händelovi možnosť návratu k téme „večného ženstva“, ktoré neodolateľne zvädza aj v prípade svojej ničivej sily.“<sup>7</sup> Exotický a rozprávkový rámec umožnil Händelovi rozvinúť širokú paletu zobrazených vášní, najmä milostných. Napriek tejto uvoľnenosti obsahu, je *Alcina* z hľadiska svojej poetiky v súlade s dobovými názormi na

<sup>6</sup> Citované podľa: BAIER, Christian: *Die Unterminierung des Genres. Georg Friedrich Händel und die neapolitanische Oper*. In: *Alcina von Georg Friedrich Händel*. (Bulletin k inscenácii; editor Christian Baier). Wien : Wiener Festwochen, 1997, s. 9.

<sup>7</sup> PEČMAN, Rudolf: *Händelova čarovná opera*. In: HÄNDEL, Georg Friedrich: *Alcina*. (Bulletin k inscenácii; editor Martin Bendik). Bratislava : Opera Slovenského národného divadla, 2004, s. 13.



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Staatsoper Stuttgart, 1998, Réžia a dramaturgia Jossi Wieler, a Sergio Morabito. Hudobné naštudovanie Julian Kovatchev. Scéna a kostýmy Anna Viebrock. Catherine Naglestad ako Alcina, Alice Coote ako Ruggiero. Snímka archív Staatsoper Stuttgart.

hodnotu umeleckej tvorby. O niekoľko rokov po vzniku *Alciny* definoval Baumgarten schopnosť reprodukovat' fantazijné predstavy ako jeden z hlavných predpokladov umeleckého činu.<sup>8</sup>

Problém milostnej vášne v *Alcine* bol v dobovej inscenačnej praxi umocnený koncepciou baletných výstupov, ktoré údajne choreografka a baletka Marie Sallé tancovala v priesvitnom kostýme, polonahá. Dnešná inscenačná prax sa k symbolike odkrytosti a nezahalenosti, korešpondujúcej s nespútanou láskou vracia. Napríklad v inscenácii Staatsoper Stuttgart<sup>9</sup> z roku 1998, ktorú v roku 2000 zaznamenala televízna stanica ARTE, vystupuje predstaviteľka hlavnej ženskej hrdinky (Catherine Naglestad) v priesvitnom kostýme.

Pre Händela nebol exotizmus v *Alcine* čímsi okrajovým alebo efemérnym. Pokúsil sa s ním vyrovnat' v hudobno-dramaturgickej štruktúre diela. Nesmieme však od hudby opery serie očakávať hudobný popis cudzokrajného prostredia. Poetike opery serie je vzdialený *couleur locale*. Händel ozvláštnenie nachádza vo vnútri dramaturgických prostriedkov operného žánru. Už Romain Rolland konštatoval veľkú štýlovú i melodickú rozmanitosť v rámci základného útvaru *árie da capo*.<sup>10</sup> Týka sa to všetkých hlavných postáv *Alciny*, najmä jej ústrednej hrdinky. Jej javiskovej podobe priradil Händel viacero dramatických, ale aj viacero lyrických, poetických a reflexívnych árií. Svet jej árií, ale aj svet árií Ruggiera, Bradamante a Morgany, ich rôznorodosť, melodická vyhranenosť vytvárajú vnútorný svet umeleckého diela. Ten osobitým spô-

<sup>8</sup> BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*. Frankfurt a. O. 1750-58 (novšie v podobe reprografickej dotlače: Hildesheim 1961, 1986), s. 33.

<sup>9</sup> Režijne a dramaturgicky túto inscenáciu pripravili Josse Wieler a Sergio Morabito, hudobne operu naštudoval Alan Hacker.

<sup>10</sup> ROLLAND, Romain: *Händel*. Praha : Vydavatelstvo Družstevní práce, 1927, s. 161.



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Staatsoper Stuttgart, 1998. Réžia a dramaturgia Jossi Wieler, a Sergio Morabito. Hudobné naštudovanie Julian Kovatchev. Scéna a kostýmy Anna Viebrock. Alice Coote ako Ruggiero, Helene Schneidermann ako Bradamante. Snímka archív Staatsoper Stuttgart.

sobom korešponduje aj s exotizmom. Široký hudobne štýlový a výrazový diapazón *Alciny* reflektoval už Händelov súčasník Charles Burney, keď konštatoval, že árie v opere *Alcina* možno rozdeliť do troch kategórií: „all' antica“, „moderna“ a „antica e moderna“<sup>11</sup>. Burney tak charakterizoval Händelov zmysel pre jemné výrazové nuansy, prinášajúce nové naplnenie architektonickej schémy *opery serie* a jej ozvláštnenie, vrátane exotických prvkov.

Prostredníctvom rétorických figúr, typických pre barokovú operu, sa Händel približuje k mimetickej funkcii opernej hudby. Akoby prostredníctvom tejto symbolickej funkcie hudby spojil chápanie mimézis u Platóna (napodobňovanie ideí) a Aristotela (napodobňovanie skutočnosti). Veď typológia a kategorizácia ľudských afektov v baroku mala charakter, ktorý vychádzal z reality a zároveň konštituoval určitý estetický a umelecký ideál. ten sa premieta aj do exotického rozmeru *Alciny*. Exotizmus v opere *Alcina* nie totiž je daný iba tajuplným cudzokrajným rozprávkovým ostrovom v Indickom oceáne, ale predovšetkým stavmi duše hrdiniek a hrdinov opery. Každá z konajúcich postáv má svoju hudobnú charakteristiku. Ani Alcinu, ktorá premieňa mužov na zvieratá, rastliny a skaliská, nechápe Händel ako jednoznačne zlú bytosť. Jej hudobná charakteristika smeruje skôr k pochopeniu jej osobnostného rozmeru a vnútorných motívácií než k zobrazeniu jednoznačne zápornej postavy. *Alcina* sa tak svojím hudobným stvárnením stáva symbolom barokového umenia: chce strhnúť diváka, naplniť ho umelcovým subjektom, evokovať v ňom prebudenie pohybu a vzrušenia.

*Alcina* je príbeh o mocenskom boji lásky s citmi komédie zámeny tesne na hrane

<sup>11</sup> citované podľa: BAIER, Christian: c. d., s. 10.





Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Opera Slovenského národného divadla, 2004. Réžia, scéna a kostýmy Zuzana Gilhuus. Hudobné naštudovania Jaroslav Kyzlink. Denisa Šlepkovská ako Bradamante, Adriana Kučerová ako Morgana. Snímka Alena Klenková, archív SND.

medzi tragicko-morálnym a s efektmi drámy intríg. Z dnešného pohľadu vnímame miestnu východiskovú situáciu, do svojho vnútra uzavretej Alciny panujúcej vo svojej ostrovnej ríši, kde všetkých svojich milencov premenila na zvieratá, aby mohla žiť v zdanlivo dokonalej harmónii s jedným z milencov – s Ruggierom, ako sociologicky pokusné usporiadanie s dopátraním sa podstaty medziľudského spolužitia. Toto spolužitie je neustále ohrozované zlomami v realite. (Napríklad, keď sa konečne zjaví Ruggierova snúbenica Bradamante.) V librete sa stretávajú archaické predstavy o čarovnej moci a na druhej strane vífaziaci ideál tradičnej lásky. Často naturalisticky pôsobivá živosť dialógov a homogénna poetika árií nachádzajú v Händelovom hudobnom vyjadrení vzájomný pendant.

Opera *Alcina* kompozične narába s vyváženou dramatickou koncepciou a s jasnou výstavbou napätia. Händel pracuje s hudobnými formami na viacerých rovinách, ktoré všetky slúžia k odlišeniu dramatického výrazu. Túto jeho snahu nazýva znalec jeho diela Rudolf Pečman vnútornou reformou talianskej opery serie<sup>12</sup> a charakterizuje ju týmito slovami: „Pri komponovaní opery si Händel napríklad nekládol otázku, či mu libreto poskytuje dostatok príležitostí na to, aby vytvoril jednotný hudobno-dramatický obraz „al fresco“; usiloval sa vždy o to, aby v jeho operách boli pôsobivé javiskové výstupy, výstupy naplnené osobitou hudbou, ktoré by vychádzali z vnútorných psychických pochodov (alebo predpokladaných duševných procesov)

<sup>12</sup> PEČMAN, Rudolf: *Georg Friedrich Händel*. Praha : Supraphon, 1985, s. 147-173.



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Opera Slovenského národného divadla, 2004. Réžia, scéna a kostýmy Zuzana Gilhuus. Hudobné naštudovania Jaroalav Kyzlink. Denisa Hamarová ako Ruggiero, Petra Nótová ako Alcina. Snímka Alena Klenková, archív SND.

osôb konajúcich na scéne.<sup>13</sup> Problém riešenia vnútornej reformy talianskej opery serie nazýva Nikolaus Harnoncourt dokonca podmínavaním žánru: „V protipostavení k Händelovmu divadelnému dielu sa vždy znova ukazuje, že v hudobnom výklade svojich libriet podmínováva obsahy tradičnej opery serie. V *Alcine* sa hrdinovia odhaľujú a stávajú sa z nich antihrdinovia“<sup>14</sup>

Pre pochopenie exotizmu v *opere serie* je dôležité aj recepcné hľadisko. Barokový divák pristupoval k javiskovej ilúzii ako k fenoménu, ktorý umožní človekovi prostredníctvom sveta mimézis a fikcie pochopiť vyššie metafyzické a duchovné hodnoty. Richard Alewyn v štúdii *Geist des Barocktheaters* hodnotí tento problém týmito slovami: „Divákovi sa zdá, že sníva, prebudí sa a padá z jedného sna do druhého. Žiadny ozajstný divák, ktorého zmysly a duša by neboli očarené, ale takisto žiaden ozajstný divák, ktorý by sa na okamih nedostal do pochybností, že sedí v divadle a všetko je len hra. Vysoko nad opojením z umlčaného a odporu zo sklamaní, oslobodené od akejkoľvek vážnosti, buduje barokové divadlo svoju vzdušnú ríšu. Robí to z metafyzickej núdze a estetickej cnosti. Ale vzápätí vzyva so svojim krásnym čarom predsa metafyzickú pravdu. Aj keď popisuje všetky pokušenia sveta, na druhej strane priznáva jeho ničotu. Ako svet je zmyslové, ale nie skutočné“<sup>15</sup>

<sup>13</sup> PEČMAN, R.: c. d., s. 320.

<sup>14</sup> Citované podľa: BAIER, Christian: c. d., s. 6.

<sup>15</sup> ALEWYN, Richard: *Der Geist des Barocktheaters*. In: *Weltliteratur*. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Walter Muschg und Emil Staiger. Bern 1952, s. 15 – 38. Citované podľa: BAIER, Christian: c. d., s. 7.



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Opera Slovenského národného divadla, 2004. Réžia, scéna a kostýmy Zuzana Gilhuus. Hudobné naštudovania Jaroslav Kyzlink. Petra Nôtová ako Alcina. Snímka Alena Klenková, archív SND.

Exotizmus sa v *Alcine* spája s rozprávkovosťou. Ich spojenie a vzájomná štruktúrna korešpondencia umožňujú, aby sa skladateľ odpútal od mimetickej formy a zameral sa na subjektívny štýl, ktorý je charakteristický odpútaním sa od reality a umožňuje tvorbu významovosti nezávislej na prirodzenom svete. Rozprávkovosť a exotickosť s realistickým východiskom a autentickými citmi hrdinov spája v *Alcine* svet mimézis so svetom fikcie. Prejavuje sa to neustálym zdôrazňovaním reálneho deja s reálnym plynutím času s hrozbou z ničoty, ktoré evokujú neznáme prostredie a čarodejné hrdinky (Alcina a Morgana). Táto oscilácia medzi realitou a jej potláčaním etabluje v opere poetiku, v ktorej reálny zmysel a obsah smerujú k odhaleniu metaforickej pravdy a metaforická významovosť prebúda zmysel pre skutočnosť.

Händel v *Alcine* v súlade s dobovými názormi poukazuje na chaos a neporiadok zapríčinený vášňami, ktoré môžu viesť až k strate identity. Oproti vášni, ktorá sa vymyká kontrole vedomia, stojí v *Alcine* racionálne sebaovládanie. Oproti utrpeniu z nadbytku života stojí utrpenie z nedostatočnosti života. Prvé reprezentuje svet Alciny, druhé svet Bradamante. Alcina učinila z opojenia a voľnej lásky zmysel života. Bradamante svojím postojom k vyriešeniu rozporu ospravedlnila chyby života. Touto dramaturgickou štruktúrou Händel akoby typologicky reagoval na odkaz francúzskej klasicistickej tragédie a uviedol do vzájomného súladu Racinovo divadlo vášní (*théâtre de passions*) s Corneillovým divadlom slávy (*théâtre de la gloria*).

Na všeobecne estetickú rovnu súvisí exotizmus v opere s umeleckou mimézis, fikciou a s estetickým odstupom. Ich spoločný menovateľ je vzájomné ľudské porozumenie, pretože prostredníctvom poznania druhého máme možnosť poznať aj samých seba. Jeden z hrdinov Carpentierovho *Barokového koncertu* o tom hovorí: „Aký



Georg Friedrich Händel: *Alcina*. Opera Slovenského národného divadla, 2004. Réžia, scéna a kostýmy Zuzana Gilhuus. Hudobné naštudovania Jaroalav Kyzlink. Denisa Hamarová ako Ruggiero, Denisa Šlepkovská ako Bradamante. Snímka Alena Klenková, archív SND.

zmysel by mala javisková ilúzia, ak nie ten, aby nás vytrhla z miesta kde sa nachádzame a preniesla nás tam, kam by sme sa z vlastnej vôle nemohli dostať.<sup>16</sup>

#### MIMESIS AND FICTION IN OPERA SERIES USING THE EXAMPLE OF HANDEL'S ALCINA

MILOSLAV BLAHYNKA

Georg Friedrich Handel is in the opera *Alcina* in line with contemporary ideas pointing out on chaos and untidiness caused by passions which could lead even to the loss of identity. At the same time his opera is by its exotic and fairy tale dimension in a specific way problematizing baroque oscillation between the world of artistic mimesis and the world of artistic fiction.

<sup>16</sup> CARPENTIER, Alejo: c. d., s. 60.

## ODKAZ MEDZIVOJNOVEJ AVANTGARDY V SLOVENSKOM DIVADLE III. K POETIKE BÁBKOVÉHO DIVADLA NA PRELOME STOROČÍ

OLGA PANOVOVÁ

Tvorbu bábkových divadiel na prelome 20. a 21. storočia, ako ukázali národné prehliadky, medzinárodné festivaly (konfrontácia V 4 – Bábkárka Bystrica, Stretnutie v Nitre) aj svetové stretnutia organizované UNIMOU (Budapešť 1996, Magdeburg 2000, Rijeka 2004) charakterizuje dlho trvajúci trend: ústup od bábk. Bábkú, nielen v tradičnom zmysle slova, ale aj predmet, či materiál, vytláča z javiska herec. Tento proces začal síce pomaly, ale postupoval vytrvalo a systematicky. Bábkar-animátor vystúpil najprv spoza paravánu (odkryté vodenie), potom spoza bábk. a napokon aj z jej služieb. Čoraz viac inklinuje bábkové divadlo k činohre, alebo k spevohre (muzikál, opera).<sup>1</sup>

Aj účastníci svetového kongresu UNIMA v Magdeburgu roku 2000, zamýšľajúc sa nad situáciou i estetikou bábkových divadiel konštatovali, že bábk. už nie je v bábkovom divadle nosným výrazovým prostriedkom. Bábkové divadlo bez bábk. je dnes už bežným javom. Kongres v Magdeburgu, ktorý mal pomenovať základné trendy vývoja estetiky nepriniesol podľa Henryka Jurkowského nič nové, v podstate poukázal na javy známe už štyridsať rokov. Situáciu podľa neho vystihla trojica nemeckých publicistov; charakterizovala ju zhruba nasledovne :umelci ťažia z rozdielov medzi telom, materiálom, predmetom, figúrami a bábkami. Skúmajú hranice medzi telom a materiálom, medzi telom a individualitou.<sup>2</sup>

Skutočnosť, že iniciatívu prebral živý herec teda nie je nová, nová je len miera jeho angažovania sa, veľkosť priestoru, ktorý dostal herec pre sebaaprezentáciu. Nás zaujíma čo dominantnosť „živého herca“ (alebo tiež „živáčka“)<sup>3</sup> spôsobila, čo pozitívne priniesla do bábkového divadla v 90. rokoch minulého a začiatkom 21. storočia; v čom sa líši poetika bábkových divadiel po novembrovej revolúcii od predchádzajúceho obdobia.

Odpovedať na tieto otázky nemožno bez krátkej rekapitulácie histórie „živáčka“. V povojnovom bábkovom divadle sa objavil a veľký úspech zaznamenal roku 1959 v Bukurešti na Medzinárodnom festivale UNIMA; inscenácie, v ktorých účinkovali živí herci, tu zvíťazili. Ako rozprávač a spoluhráč bol herec prirodzeným spoločníkom bábk. a súčasťou bábkového divadla v ľudových maňuškových vystúpeniach.

<sup>1</sup> Trend k hereckému divadlu nadobudol najextrémnejšiu podobu na prelome storočí dokonca aj v Čechách, v bašte tradičného bábkového divadla. Aj príslušná vysokoškolská katedra bola premenovaná na Katedru alternatívneho a loutkového divadla; v inscenáciách divadla Drak zostala bábk. už len ako symbol, alebo dekorácia.

<sup>2</sup> Porovnaj: JURKOWSKI, Henryk: *Bábka na prelome tisícročia*. In: *Metamorfózy bábkového divadla v 20. storočí*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 222.

<sup>3</sup> Tento „termín“ znie zvláštne; zmysel nadobúda len v súvislosti s neživým hercom – s bábkou.

Kritici i teoretici aj preto jeho návrat na javisko bábkového divadla považovali za prirodzený a vítali ho. Za dôležitý nepovažovali rozsah vymedzený jeho hre, ale to, či sa rešpektuje hegemonne postavenie bábkky. Spočiatku bola báбка určujúca, no neskôr, koncom storočia prestala byť pánom divadla. Ešte v 70. rokoch minulého storočia sa vášnivo diskutovalo o podmienkach úspešnej umeleckej koexistencie herca a bábkky, o funkcii živého herca v bábkovom divadle. Fundovanou odpoveďou na diskutovanú tému bola knižná publikácia *Živý herec na loutkovém divadle* bábkarskeho historika a teatrológa Miroslava Česala, ktorá vyšla začiatkom 80. rokov.<sup>4</sup> Z jeho historického výskumu problematiky považujem za zásadné nasledovné poznatky:

Bábkové divadlo sa oddávna vyvíjalo vo vzťahu k činohre a odrážalo jej stav. Buď ju napodobňovalo – barokové marionetové divadlo bolo jej miniaturizovanou nápodobou, alebo, čo bolo, častejšie ju parodovalo napr. ľudové jarmočné maňuškové divadlo.

Vychádzajúc z týchto poznatkov M. Česal pôsobenie živého herca v bábkovom divadle neodsudzuje, ale chápe ako nevyhnutnú súčasť vývinu umeleckého druhu.

Vzťah živého herca a bábkky prekonal za štyridsať rokov skutočne búrlivý vývin. Začal vstupom živého herca v roli rozprávača, nasledovalo odkryté vodenie (čo sa vnímalo ako obdoba Brechtovho scudzovacieho efektu), až potom prišla postupná emancipácia herca od bábkky. H. Jurkowski, už roku 1966, navrhol označovať takýto typ divadla za tretí druh – divadlo herca a bábkky. Bol presvedčený o tom, že ho treba chápať ako špecifický divadelný druh. Spoločná hra bábkky a herca, musela mať sprvu racionálne jadro, musela byť myšlienkovú a režijnú odôvodnená. Tvorcom dávala do rúk neobyčajné výrazové i významové možnosti. Bábkari sa preto nebránili ani iným blízkym, tiež okrajovým divadelným druhom: pantomíme, klauniáde, tancu, divadlu masiek a pod.

Potom čo herec vystúpil spoza paravánu, aj z tieňa bábkky, začal sa od nej oddeľovať nielen fyzicky – vzdialenosťou<sup>5</sup>, ale dištanc nadobúda aj od postavy, ktorú predstavuje báбка. Takéto herectvo poskytuje tmočenie celej škály významov. (To napríklad vynikajúco a originálne využil v režijnej koncepcii Gozziho hry *Kráľ jeleňom* Lubomír Vajdička v banskobystrickom Krajskom bábkovom divadle na začiatku 80. rokov.) Keď herec načisto vytesní bábkku (nielen tradičnú) a bábkové divadlo je bez bábok ide o zánik bábkového divadla, alebo sa stále len skúmajú jeho hranice? K štylizovanej podobe hereckej hry smerovali viaceré úspešné inscenácie banskobystrického divadla evidentne v 70. a začiatkom 80. rokov.

Preberanie podnetov z činohry, ktoré začalo koncom 50. rokov 20. storočia, považoval Miroslav Česal za oneskorené. Príčinu oneskoreného vývinu videl v izolácii, do ktorej sa bábkari po II. sv. vojne dostali. Návrat k živému hercovi dáva Česal do súvislosti so sebauvedomovacím procesom, preto zapojenie živáčika hodnotí jednoznačne pozitívne. Podľa neho prinútil bábkárov intenzívnejšie sa zamýšľať nad špecifickosťou bábkového divadla, nad jeho podstatou a pomohol im vymaniť sa z izolácie. Napokon, ako píše: „...nostrifikácia „živáčika“ prebiehala v mene bábkovosti

<sup>4</sup> ČESAL, Miroslav: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha : ÚKVČ, 1983.

<sup>5</sup> Pozri: JURKOWSKI, Henryk: *Divadlo loutky a herce*. In: *Magie loutky*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997, s.56 -67.



*Lietajúca Frída*. Námet Z. Hájková, R. Putzlacherová, O. Spišák. Scenár R. Putzlacherová. Výprava I. Hudák, I. Kožený, B. Mihálik. Choreografia Z. Hájková. Réžia O. Spišák. Účinkujú členovia Štúdia tanca z Banskej Bystrice a členovia Teatro Tatro z Nitry. Premiéra 22. 9. 2000 v Banskej Bystrici. Snímka archív Divadelného ústavu.

i divadelnosti; živý herec umožnil bábkovému divadlu dostať sa z bludného kruhu divadla reprodukcie a ilúzie.<sup>6</sup>

M. Česal chápe snahy bábkárov vyskúšať si všetky možnosti moderného divadelného výrazu, ktoré ponúkla divadelná avantgarda. Hoci uznáva príbuznosť vývoja bábkového divadla s vývojom avantgardy, tvrdí, že ide len o podobný proces a len o vonkajšiu príbuznosť; zdôrazňuje odlišnosti rozdiely v podmienkach i v adresátovi (dospelý – dieťa) čo, myslím si, možno pripísať na vrub normalizačného obdobia. Dôležitejšie je, že pozitívne hodnotí to, že sa bábkové divadlo nepriklonilo ku konvenčnej činohre, ale k experimentálnemu hnutiu štúdiových scén. Ako dôkaz zblížovania ich poetík a kvalít spomína účasť štúdiových divadiel (Divadlo Y, Divadlo Na provázku) na prehliadkach bábkových divadiel a naopak. Ako príklad popredného bábkového divadla uvádza DRAK z Hradca Králové. Spoločné účinkovanie na divadelných festivaloch ukázalo, že sa bábkovým divadlám dokonca už v 70. a 80. rokoch podarilo dostať do popredných pozícií, na čelo hľadačov súčasnej podoby divadla. Živý herec v bábkovom divadle spôsobil nielen blízkosť k programu experimentálnych divadiel v poetike, ale aj zmenu adresáta – orientáciu na dospelého diváka. Oboje vyviedlo bábkársku tvorbu z izolácie. Prax potvrdila správnosť viery tých, ktorí už na začiatku 60. rokov videli v činohernom účinkovaní prostriedok k oživeniu a k vyslobodeniu bábkového divadla z prežitého iluzívneho modelu, z „realistickej“ nápodoby.

<sup>6</sup> ČESAL, Miroslav: *Nostrifikace živého herce na loutkovém divadle a problém jeho existence*. In: *Živý herec na loutkovém divadle*. Praha : ÚKVČ, 1983, s. 48.



K. Lehenová – A. Aulitisová: *O deviatich mesiacikoch*. Scénografia Fr. Lipták. Réžia L. Piktör. Premiéra 13. 6. 1993 v Pezinku. K. Aulitisová ako Mamička. Snímka archív Divadelného ústavu.

Vstup živého herca na bábkové javisko po druhej svetovej vojne zohral pri obrode bábkového divadla takú významnú rolu akú zohrala báбка na prelome 19. a 20. storočia pri reforme činohry. Akoby sa situácia zopakovala, ibaže v obrátenom poradí. Začiatkom 20. storočia vizionári Veľkej divadelnej reformy kladli báбку za vzor hercovi (Craigova predstava herca – nadbábky, pokusy v Bauhause, teória O. Schlemmera a pod.), o pol storočia neskôr zas činoherné herectvo pomohlo bábkovému divadlu vymaniť sa z područia iluzívneho, „realistického“ poňatia bábkovej hry.

Pozoruhodné je, že začiatok reformy bábkového divadla – rok 1959 sa zhoduje so začiatkom tzv. II. divadelnej reformy. Podľa Kazimierza Brauna k jej vzniku viedlo úsilie o definitívne vyslobodenie z pút interpretačno – režisérskoho divadla.<sup>7</sup> V českom bábkovom divadle prichádza oslobodzovanie od interpretačného divadla a režisérizmu o pár rokov neskôr. Na Slovensku až s dvadsaťročným oneskorením.

Na chvíľu sa pristavím pri názve knihy Kazimierza Brauna *Druhá divadelná reforma?* Autor ho spochybňuje tým, že kladie za názov otáznik. Ponecháva na čitateľovi, aby rozhodol, či ide o ďalšiu etapu avantgardného hnutia, alebo len o pokračovanie medzivojnovej programovej línie. V rozpore s tým sa vo svojich statiach úporne a nasilu snaží nájsť odlišnosti medzi I. a II. divadelnou reformou, hoci evidentne je viac toho, čo obe obdobia – medzivojnové s obdobím po druhej svetovej vojne – spája. Umelci v podstate pokračujú a rozvíjajú program Veľkej divadelnej reformy, ktorý bol násilne prerušený dvomi svetovými vojnami a následným politickým rozdelením sveta. Takéto chápanie divadelného reformného hnutia podporuje myšlienka filozofa Jürgena Habermasa, ktorý modernu považuje za nedokončený projekt. To iba umelci postmoderny sa snažia vytvoriť dojem, že moderna už odumrela, aby ich snahy boli prijímané ako novátorské.<sup>8</sup>

V oblasti divadla hraného hercami nejstávajú až také zásadné odlišnosti medzi spomínanými obdobiami divadelnej reformy, zato v bábkovom divadle jeden závažný rozdiel je. Kým v medzivojnovom období sa reforma týka najmä scénografie, veľkú úlohu tu zohrali výtvarné smery (napr. futurizmom a konštruktivizmom boli

<sup>7</sup> BRAUN, Kazimierz: *Druhá divadelná reforma? /studie/*. Praha : Divadelní ústav, DAMU, JAMU, 1993.

<sup>8</sup> Pozri: HABERMAS, Jürgen: *Moderna- nedokončený projekt*. In: Gál, Egon a Marcelli, M.(ed.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava : Archa, 1991, s. 299 – 317.



ovplyvnené bábkou Sophi Tauberovej – Arpovej, alebo chodiaca architektúra Oskara Schlemera v Bauhause, abstrakcionizmom zas divadlo hudobnej dynamiky Vladimíra Sokolova), po II. sv. vojne dominuje zložka herecká. Prítomnosť živého herca na javisku ovplyvnila a zmenila všetky ostatné zložky – najmä scénografickú. Odkrytím herca nastalo zblíženie bábkarskej a činohernej scénografie. Tieto premeny potvrdzujú pravdivosť teórie J. Honzla, ktorú objasňuje v štúdiu *Pohyb divadelného znaku*<sup>9</sup> a pomáhajú vnímať divadelné umenie ako premenlivý a pritom kompaktný systém, v ktorom sú jednotlivé zložky úzko prepojené; zmenou jednej nastane pohyb ostatných zložiek.

V čom spočíva špecifika povojnového neoficiálneho divadelného hnutia, ktoré sa začalo rozvíjať v bývalom Československu koncom 50. rokov a trvá s istými metamorfózami dodnes? Viac než Braunova publikácia to vystihuje a objasňuje charakteristika alternatívneho divadla Jana Roubala.<sup>10</sup> Nakoľko kategorizácia prejavov alternatívneho divadla odráža aj tendencie a javy slovenského bábkového divadla na prelome 20. a 21. storočia, odcitujem ju kompletne, hoci nie všetky oblasti sú u nás rovnako rozvinuté. Roubal člení problematiku na **sedem rovín**:

1. **prevádzkovo–prezentačná**: odmietanie divadla ako inštitúcie, preferovanie divadla ako spoločenstva blízkych ľudí

2. **rovina divadelnej komunikácie**: hľadanie nových foriem vzťahu k divákovi (neviditeľné divadlo, pouličné divadlo, foyer, komunitné a etnokultúrne spoznávanie, obnovenie kočovného divadla (atypický priestor, vplyv na intenzitu kontaktu a spôsob komunikácie, vychádzanie z javiska a divadla v ústrety divákovi, aktivizácia diváka, interaktívne formy

3. **rovina tvorivých zložiek a postupov**: hľadanie svojbytného jazyka a poetiky:

a) autentické, sebaaprezentačné a sebaodhaľujúce herectvo, odhaľovanie duality: herec – postava

b) improvizáčne kolektívne herectvo – (režisér je v pozadí) – ľudickosť (význam hry a hravosti v tvorivom procese) aleatorickosť (kompozičná technika využívajúca prvok náhody)

c) **kolektívna tvorba hry** (rozvíjanie hry na danú tému pomocou improvizácie ako špecifickej pracovnej metódy)

4. **rovina výsledok – inscenácia (predstavenie) – fixovaný tvar – nepevný tvar – zdôraznenie procesualnosti** – náhody, neopakovateľnosti – rôzne formy pouličného divadla

5. **rovina kríženia divadelných a iných umeleckých druhov** – experimentovanie, overovanie krajných možností; stredobodom záujmu sú okrajové druhy – pantomíma, bábkové pohybové, tanečné výtvarné a iné. Ich prieniky, alebo naopak emancipácia; multimedialnosť, nedivadelné druhy

6. **rovina paradivadelná** – prelínanie divadelnosti špecifickej s nešpecifickou, praktickou stránkou veci, inštrumentálne chápanie (využitie) divadla spĺňa rôzne funkcie ako:

– **terapeutická** (psychoterapia, psychodráma, sociodráma, teatroterapia)

<sup>9</sup> HONZL, Jindřich: *Pohyb divadelního znaku*. In: *K novému významu umění, Divadelní programy a úvahy 1926-1952*. Praha : Orbis, 1956, s. 246 – 260.

<sup>10</sup> ROUBAL, Jan: *K obecným rysům alternativního divadla*. In: Dvořák, Jan: *Alternativní divadlo, Slovník českého alternativního divadla*. Praha : Pražská scéna, 2000, s. 13-22.



Kipling, Rudyard – Mikotová, Zoja: *Prabájky*. Súčasť projektu Divadlo bez bariér. Dramaturgia a preklad I. Škrípková. Výprava Blanka Šperková a. h. Réžia Z. Mikotová. Premiéra 1. 12. 1995 v BDNR v Banskej Bystrici. Snímka archív Divadelného ústavu.

- **pedagogická** (dramatická výchova – rozvoj tvorivosti i osobnosti dieťaťa , teatrica – alternatívny smer)
- **divadlo handicapovaných skupín** (nielen zdravotne napr. nepočujúci, mentálne postihnutí, vozíčkari, nevidiaci = ale aj spoločensky – bezdomovci, prisťahovalci) rôzne typy komunitného divadla O.P.)

#### 7. rovina meta-divadelná – oblasť sebareflexie a štúdia divadla

- divadlo – laboratórium, dielňa, výskum divadelnej antropológie, alternatívna divadelná pedagogika nasmerovaná nielen na hereckú výchovu, ale aj osobnostný rozvoj; nielen na technické, ale i psychosomatické schopností
- rozvoj motivácie, kreativity atď.

Pre alternatívne divadlá je podľa Jana Roubala spoločné hľadanie umeleckej inovácie, spojené s hľadaním zmyslu a funkcie divadla nielen v umení, kultúre, ale i v živote. Podstata opozície, inakosti a okrajovosti divadelnej alternatívy tkvie práve v tom. Nestačí jej otázka čo a ako hrať, ale kladie si najmä otázku pre koho, prečo a na čo hrať.

Ak sa z tohto aspektu pozrieme na roky deväťdesiate registrujeme ohromnú, priam revolučnú premenu bábkového divadla. Čoraz častejšie a intenzívnejšie si kladú slovenskí bábkári otázky pre koho a prečo hrajú. Odpovede na ne ich usmerňujú tak v oblasti dramaturgie – nachádzajú nové témy, ako aj v oblasti výrazových prostriedkov a prejavov. Otvorenosť voči iným divadelným a umeleckým druhom sa v 90. rokoch spája s otvorenosťou voči adresátovi a problémom celej spoločnosti. Nie náhodou to boli práve bábkári, ktorí vniesli a vnášajú do slovenského divadla nový

a mimoriadne prospešný paradivadelný – terapeutický rozmer. To je jeden z najprogressívnejších smerov, ktorým sa začalo slovenské bábkové alternatívne divadlo uberať na prelome storočí. Rozvojom tohto doposiaľ u nás neznámeho a zanedbávaného aspektu sa začala realizovať ďalšia oblasť iniciovaná už medzivojnovou avantgardou. Terapeuticko – výchovné poslanie má viacero slovenských divadiel napr. Divadlo z pasáže, Zdravotný klaun, divadlo pre nepočujúce deti a divadlo nepočujúcich. Bábkarí hrajú v nich veľmi dôležitú úlohu, neraz sú práve oni ich iniciátormi.

To je jedna z odpovedí na otázku čo pozitívne priniesol živáčik na javisko bábkového divadla v rokoch deväťdesiatych.

V čom je ešte poetika na prelome storočia nová a zásadne odlišná, ak si živáčik naďalej zachováva dominantné postavenie? Vplyv politických zmien, ktoré sa udiali na prelome storočí nepovažuje Henryk Jurkowski z hľadiska vývoja bábkového divadla za závažný. Podľa neho: „Zmena politickej situácie v krajinách strednej a východnej Európy nenarušila charakter inštitucionalizovaného bábkového divadla. /.../ Štruktúrálné rozdiely nemajú veľký vplyv na umelecké smerovanie európskeho bábkárstva, hoci z nich vyplývajú isté tendencie týkajúce sa používania výrazových prostriedkov. Malé súbory majú tendenciu viac používať neosobné prostriedky – bábky, predmety, masky. Súbory s väčším počtom členov môžu častejšie využiť prítomnosť herca na scéne.“<sup>11</sup> Jurkovského názor nemožno brať ako absolútne platný, pretože reflektuje najmä situáciu v Poľsku. Na Slovensku bolo obdobie po roku 1989 skutočne po viacerých stránkach prelomové, revolučné. V mnohom ohľade sa už predtým načrtnuté tendencie spoločenskými zmenami urýchlili napr. vznik malých agentúrnych divadielok, založenie bábkohereckého odboru na VŠMU v Bratislave, otvorenie Bibiany – Medzinárodného domu umenia pre deti, nástup mladej, všestranne nadanej generácie schopnej naplňovať a rozvíjať osobnostné tvorivé herectvo. Ekonomické premeny podstatne zasiahli na Slovensku aj do života tzv. veľkých profesionálnych súborov. Ich umelecké zložky boli značne zredukované, divadlá majú len malú skupinku stálych hercov, ostatných najímajú na jednotlivé projekty. Javiská i prostriedky sa zmenšili, počet premiér klesol. To sú v kocke negatívne dôsledky spoločenských premien. Samozrejme bývajú zväčša kompenzované väčšou flexibilitou, otvorenosťou, tvorivosťou.

Slovenské bábkové divadlo po revolúcii charakterizujú dve línie:

1. pokračovanie a rozvíjanie žánrovej, tematickej i výrazovej línie uplynulého obdobia
2. revolučná premena je spätá s objavením autorského divadla ; novinkou je aj záujem o terapeutické paradivadelné aktivity.

Prax opätovne potvrdzuje, že bližšie naturelu nášho bábkového divadla je štylizované pohybové herectvo živáčika, ako napodobnenina činohry (opery) marionetami.<sup>12</sup> Kým snaha urobiť z neživej bábky človeka viedla k realistickej nápodobe, minia-

<sup>11</sup> Ref. 2 : JURKOWSKI, Henryk: c.d., s. 222.

<sup>12</sup> Vďaka živáčikovi bol z bábkovej podoby vyslobodený najznámejší komický typ – Gašparko (v Rakúsku známy ako Kasperle, v Čechách Kašpárek), ktorý bol do marionetového divadla v období baroka prenesený z činohry. Bábkové jednoaktovky Jiří Jaroša Gašparkov zázračný mlynček a Gašparko stavia domček našťudovali K. Zarembo a J. Mokoš roku 1969 so živými hercami: Olga Zarembová hrala Gašparka, Anton Vaculík Čerta.



J. C. Hronský – O. Spišák. Budkáčik a Dubkáčik. Výprava Z. Cigánová. Réžia O. Spišák. I. Gontko ako Budkáčik, R. Kratochvíl ako Dubkáčik, D. Nemcová ako Hopčička. Premiéra 9. 9. 1994 BD Nitra. Snímka archív Divadelného ústavu.

turizácii činohry (opery), výsledkom úsilia premeniť človeka na mechanickú bábku je umelecká štylizácia.

K štylizovanému druhu herectva, ktoré pracuje so zveličením nesporne patrí aj žáner klauniády, ku ktorému bábkari prirodzene inklinujú. Klauniáda je totiž nezlučiteľná s realistickým, psychologickým herectvom; obsahuje v sebe ľudický princíp. Bábkari ju pestujú vyše dvadsať rokov a dodnes hrá významnú rolu pri poetike popredných divadiel. V 90. rokoch ju dokázali využiť a aplikovať oveľa úspešnejšie a zmysluplnejšie ako ich predchodcovia; prejavili pritom nielen umelecký cit, ale predovšetkým znalosť a pochopenie žánru; dokázali nájsť pre ňu primeranú dramaturgiu – zvieracie putovné rozprávky, adaptácie populárnych knižných predlôh.

Základná orientácia dramaturgicko – tematicko – žánrová sa rokmi síce zásadne nemení; ťažiskom repertoáru divadiel zostávajú rovnaké okruhy: klauniáda, ľudová rozprávka, zvieracia rozprávka. Zato časom nastávajú isté posuny a premeny v ich javiskovom stvárnení.

Najmarkantnejší pohyb nastal v klauniáde – v jej prezentácii. Kým v 70. a 80. rokoch išlo o zdivadelnenie cirkusovej klauniády, bola prenesená z cirkusu na javisko, v 90. rokoch je tendencia opačná – divadelná klauniáda sa hrá v prostredí skutočného cirkusu. Zatiaľ jediným reprezentantom tejto línie na Slovensku je Ondrej Spišák so skupinou Teatro Tatro. Zhotovili cirkusové šapitó (v ňom niekoľko rokov hrajú najúspešnejšiu inscenáciu z cirkusového prostredia *Bianca Brasseli*). Nejde len o pre-



*Šťastie je veľmi krásna vec, ale ...* z cyklu *Nepos(l)edné predstavenie II.* Námet I. Škripková a M. Pecko. Hra a výprava kol. BDNR. Réžia M. Pecko. Premiéra 17. 2. 1991 v BDNR v Banskej Bystrici. Na obr. J. Haruštiak. Snímka archív Divadelného ústavu.

nesenie divadelného tvaru do autentického prostredia, ale najmä o spôsob života, ktorý prináša práca kočovných umelcov. Sprevádza ho romantika aj drsná realita, ale najmä pocit súdržnosti a autentického prežívania v kolektíve blízkych ľudí. Svojimi projektami (vystupujú vo vlastnoručne ušitom šapitó, v maringotke, alebo putovanie v lete po Európe autobusom) sa Spišák and comp. napojili na hnutie rozšírené v Čechách pod názvom Nový cirkus. K najznámejším českým predstaviteľom patria bratia Formanovci, Divadlo Continuo a niektorí ďalší, ale aj oni len vzdialená ozvena pravého Nového cirkusu pestovaného na západe absolventmi cirkusových škôl vyučených remeslu jednotlivých cirkusových disciplín.

Celkove poetiku moderného bábkového divadla s aktívnou, invenčnou účasťou živého herca charakterizuje i naďalej preferovanie divadla metafory, divadla znaku. Vďaka inšpirácii ľudovým divadlom a rozprávačstvom vytvára divadlo predmetu. Neustále a čím ďalej tým naliehavejšie si bábkári vydobyávajú právo hrať aj pre dospelého diváka. Najzávažnejšou novinkou poetiky 90. rokov 20. storočia, je osvojenie si programu i metód autorského divadla. To podstatne zmenilo podobu (organizáciu, ciele, formy práce i umelecké výsledky) popredných slovenských bábkových divadiel. Vstupom tohto fenoménu sa radikálne premenila poetika a s ňou i dramatika našich divadiel. Interpretačné divadlo ustúpilo divadlu autorskému, režisérizmus nahradila kolektívna tvorba, pomocou improvizácie hercov na danú tému vznikajú hry. Aj divák sa čoraz častejšie stáva partnerom, aktívnym účastníkom a spoluvorcom predstavení; s jeho účasťou sa počíta pri interaktívnych hrách. Absolútnou novinkou je záujem bábkárov o paradivadelné, terapeutické divadelné aktivity (Doktor klaun,

mentálne či sluchovo postihnutí a i.), čo patrí tiež k rozvíjaniu odkazu medzivojnovnej divadelnej avantgardy.

**MESSAGE OF INTER –WORLD WAR AVANTGARDE IN THE SLOVAK THEATRE III.  
TO POETICS OF MARIONETTE THEATRE ON THE BREAKTHROUGH OF CENTURIES**

**OLGA PANOVOVÁ**

Transformations of poetics on the breakthrough of 20th and 21st centuries in the Slovak marionette theatre are outlined by the author in broader circumstances, with the background of avantgarde and studio theatre movements mostly in Bohemia. Entering of a live actor into the marionette theatre stage caused the most significant changes of poetics. Under this influence the marionettists disentailed from the tutorship of illusion play, freed from interpretation and stage director theatre and thanks to this, the marionette theatre has become close with the movement of unofficial experimental groups, has freed itself from isolation. A trend to leading to an increasing participation of live actors which started in 1959, has reached bigger size after 1989. Positive results brought through this impact could be seen in the Slovak marionette theatre in the 90 –ties, in overtaking methods and programme of author's theatre which had been worked out by the Czech studio theatres in the seventies. An absolute novelty is also the interest of marionettists into paratheatrical, therapeutic theatre activities (Doctor Clown, mentally handicapped or with hearing loss handicap and so on), what also belongs to developing of the message related to inter – war avantgarde.

*Táto štúdia je súčasťou riešenej úlohy VEGA: 2/6013/26.*

---

## TRADÍCIA TALIANSKEJ COMMEDIE DELL'ARTE V SÚČASNOM TALIANSKOM UMENÍ (LITERATÚRA, DRÁMA A FILM)

DAGMAR PRINCIC-SABOLOVÁ

---

### Commedia dell'arte, Carlo Goldoni a Luigi Pirandello

Na rozdiel od iných kultúr a literatúr je v Taliansku commedia dell'arte stále živou tradíciou, ktorá pretrvala v rôznych podobách a stala sa základom mnohých literárnych, dramatických a filmových diel. Pokiaľ v našej slovenskej kultúre sa k nej vraciame zväčša z toho dôvodu, že je súčasťou európskeho kultúrneho bohatstva a dedičstva, v Taliansku sa k nej treba vracieť preto, lebo jej odkaz, symbolika, postavy, gestá sú stále živé, rozvíjajú sa, transformujú, nadobúdajú nové podoby a sú základom mnohých významných diel. A napokon, ak aj my ako iná kultúra s inou národnou tradíciou chceme chápať talianske diela, potrebujeme hlavne pri ich inscenovaní vedieť rozlíšiť prítomnosť rôznych zložiek, ich originálne korene a aj ich obohatenie.

Vrátíme sa najprv ku commedii dell'arte, aby sme v nej našli to, čo sa prenieslo do súčasnosti a vďaka čomu vznikli diela autorov ako Carla Goldoniho v 18. storočí, či Luigiho Pirandella v 20. storočí. O commedii dell'arte sa napísalo iste veľa, mnohé veci sú známe, ale uhol pohľadu, ktorý tu aplikujeme, je uhol pohľadu komparatistu, ktorý porovnáva a hľadá opakujúce sa námety, motívy, zápletky, riešenia, čo nám umožňuje nájsť kontinuitu vývinu a skryté významy prítomnej tradície. Viac sa sústreďujeme na textové aspekty a v nich reformy, vývoj postáv, zmenu a reformu charakteru postáv. Okrajovo sa dotýkame divadelnej rekonštrukcie hier a v rámci nej zásahov do textu, vývoja a zmien kostýmov a masiek na základe niektorých dostupných dobových kritik a recenzií.

Prv než prejdeme k porovnávaniam s tým, čo pretrvalo v talianskom umení, pripomeňme si niektoré základné prvky commedie dell'arte, ktorých vývin budeme v priereze storočí ďalej sledovať. Pri prenose medzi kultúrami došlo k niektorým posunom v ich chápaní, preto považujeme za potrebné znovu sa vrátiť k pôvodnému významu a charakteristike postáv a divadla, ako sú známe z talianskej literatúry.

S kultúrou Benátok sa spája pojem „commedia dell'arte“, druh komédie, ktorý vznikol v období renesancie v Taliansku, rozvíjal sa až do 18. storočia a šíril sa do celej Európy. Commediu dell'arte šíрили herecké skupiny 10 alebo viacerých hercov, z ktorých každý rozvíjal špecifický druh charakteru, ako Kapitán, dvaja starí muži Pantalón a Doktor.

Od začiatku nosili masky, preto sa aj ich roly nazývali „masky“. Popri týchto komických postavách vystupovali aj milovníci. Ženské roly hrali zvyčajne muži, až neskôr ich hrali ženy. Herci mali špecifické komické výstupy, ktoré rozvíjali, volali sa lazzi (žartovné slovo, posunok, komický výstup). Boli to humorné vsuvky, v ktorých robili akrobatické a pantomimické prvky, skákali a poskakovali. Predtým, než herci

vystúpili na javisko, poznali len základný príbeh a hlavnú myšlienku. Improvizované predstavenia neboli nikdy jemné, humor bol oplzlý a hrubý. Ale základné prvky, ktoré chceme pripomenúť, je celkovo humorná stránka commedie dell'arte, pretože tento humor ľudských postojov, konfliktov sa vždy v nejakej podobe zachoval v textoch talianskej literatúry, divadle, ba aj filmu.

Commedia dell'arte ovplyvňovala divadlo v Španielsku, Holandsku, Nemecku, Rakúsku, Anglicku a zvlášť vo Francúzsku. Predstavenia nemali nijaký písomný text, čím sa odlišuje od iných literárnych foriem, ale význam commedie dell'arte spočíva v tom, ako ovplyvnila práve literárne formy talianskej komédie. Jej prvky nájdeme aj v komédii a dráme 20. storočia, ako aj v mnohých talianskych filmoch. V neposlednom rade náznak postavy Harlekýna nájdeme aj v postave Guida v hereckom stvárnení Roberta Begniniho v oscarovom filme *Pekný život* (*La vita e bella*, 1997, réžia Roberto Begnini). Blízkosť tejto postavy s Harlekýnom z commedie dell'arte môžeme pozorovať na viacerých úrovniach: v gagoch, trikoch, chytráctve Guida, v jeho akrobatických vsuvkách a pohyboch, ktoré pripomínajú lazzi z commedie dell'arte, ale aj v imaginárnej maske, ktorú sú vytvára. Skrýva za ňou svoj vlastný strach z hrôzy, ktorú prežíva so svojim malým synom Josuom, ktorého chce ňou chrániť pred krutou realitou fašizmu. Zmena a posun v postave Guida v podaní Benigniho nastávajú v tom, že vďaka tejto maske napokon aj zachráni život svojmu dieťaťu. Takže uňho vývoj masky došiel do finálnej ušľachtilej a veľmi ľudskej podoby.

Svoje meno dostala commedia dell'arte podľa špecifických okolností, za akých ju hrali herci, ktorí boli viac alebo menej schopní či nadaní, ale všetci profesionáli, tzv. remeselní herci. Bola improvizovaná a preto hlavná váha spočívala na schopnostiach hercov, ktorí mali zväčša aj nadanie tanečníkov, hudobníkov a akrobatov. Maska a ustálené kostýmy pre každú postavu umožňovali divákovi hneď rozoznať typy a sústrediť pozornosť z postavy na to, čo robila. Hra nemala odhaľovať charakter postáv, ale vtiahnuť diváka do víru akcií a gest. Zakrytá tvár odvádza pozornosť na telo, a to si vyžadovalo mimoriadne pohybové schopnosti. Úplnej improvizácii hry protirečí to, že sa zachovali celé zoznamy vtipných odpovedí na rozličné situácie. Nepochybná je intuícia hercov, s ktorou vedeli vycítiť náladu publika a prispôbiť sa mu.

Zostava postáv bola v hrách commedie dell'arte stabilná, a boli to Pantalón, Harlekýn, Doktor, Milovník, Kapitán, ženská úloha milovníčky (*Innamorata*).

Reformou a rôznymi podobami prechádzal predovšetkým Harlekýn, ktorý bol komický sluha, lenivý, ľahostajný, hlúpy, ale prefičaný. Vyskakuje do vzduchu, tancuje, miluje sa s milovníčkou, robí triky a intriguje. Táto postava prežila dodnes vďaka komédii *Sluha dvoch pánov*. Tak ako u ostatných postáv, aj jeho oblečenie je špecifické. Nohavice a kabát, ktoré nosí, sú pokryté záplatami, k tomu má líščí chvost. Má čiernu polovičnú masku.

Mezzetino je hudobník a schopný tanečník. Inšpiratívny bol pre ďalší vývoj tiež Pantalón, starý komický obchodník z Benátok. Vždy je starý, niekedy bohatý, inokedy chudobný, niekedy starý mládenec, inokedy otec rodiny. Ak je bohatý, je otrokom svojich peňazí. Ak je ženatý, jeho manželka je zvyčajne mladá a podvádza ho. Rád rozdáva rady. Zvyčajne ho bijú jeho sluhovia alebo niekto iný. Jeho oblečenie sa veľmi nemení a nepodlieha móde. Nosí dlhé červené pančuchy, čierny plášť, papuče, červený vlnený klobúk. Má hnedú masku s dlhým ohnutým nosom, pod ňou sivé fúzy a dlhú bielu bradu.



Doktor je člen akadémie, hovorí s latinským alebo gréckym prízvukom. Deti a sluhovia sa mu smejú. Je to dobrý priateľ Pantalóna. Tiež je starý a večne bez peňazí.

Milovník je v centre príbehu, často má meno Leandro, Flavio, Lelio, Ottavio, je šarmantný a niekedy trochu smiešny. Jeho jedinou úlohou je byť zamilovaný. Musí byť mladý, dobre vyzerať, byť zdvorilý a galantný. Nenosi masku a oblečenie má v štýle obdobia.

Kapitán pochádza z tradície gréckej komédie (*Vojak chvastúň*), nevyniká odvahou, často uteká z boja. Je zlodej, prenasledovaný políciou, rád poníža bezbranných. Maska Kapitána je pestrofarebná, má veľký nos, moderné oblečenie, ktoré sa mení v každej dobe. Milovníčku zvyčajne v Anglicku a Francúzsku hrali muži kvôli úlohe cudzoložnice, ktorá sa spája s touto rolou. Zvyčajne sa volala Isabelle, Columbine, Zabinette. Jej oblečenie je honosné, podľa módy, namiesto masky len zamatová škraboška.

Mnoho z týchto postáv prebral benátsky autor Carlo Goldoni, avšak rozvinul ich charakter a stal sa reformátorom talianskeho divadla.

S mestom Benátky sa spája meno benátskeho advokáta a autora komédie Carla Goldonihho (Venezia 1707 – Paríž 1773). V období Goldonihho reformy divadla dochádzalo v Taliansku a v Európe k významným spoločenským zmenám, význam aristokracie klesal a narastal význam meštianstva a kupcov. Benátsky svet bol na to veľmi vhodným príkladom, a preto je typické, že inšpiroval Goldonihho, aby preniesol tieto zmeny na scénu. Pokiaľ ide o benátsku šľachtu, Goldoni z ohľadu na cenzúru radšej zastieral skutočné benátske pomery. Benátky nemali feudálnu šľachtu. Pokiaľ sa v Benátkach vyskytujú feudálne šľachtické tituly, museli si ich majitelia priniesť z pevniny a musela ich nostrifikovať benátska vláda. Benátska šľachta sa vyvinula z buržoázie majetkovým odlišením. Už v 13. storočí sa hovorí o „nobiles vel cives“ u občanov, ktorí majú dom a hnutelný majetok, platia dane, konajú službu vo zbrani, službu konzulov alebo v zákonodarnej rade. Zlatá kniha benátskej šľachty bola zriadená roku 1506 a boli v nej mená, ako Loredan, Foscari, Mocenigo, Morosini, Gradenigo, Tron. Svet benátskych obchodníkov a novej šľachty nachádzame zobrazený práve v Goldonihho komédiách, zvlášť v komédii *La Locandiera* (*Kaviarnička*, 1753, do slov. 1954), ktorej dej je z ohľadu na cenzúru preložený do Florencie. Stretáva sa tu chválenkársky, ale chudobný markíz z Forlimpopoli, ktorý predal feudálne pozemkové vlastníctvo, ale ponechal si šľachtický titul, s posmešným novopečeným grófom z Alfabiorita, ktorý si šľachtický titul kúpil za peniaze a s rytierom z Ripafraty, od-



Pantalón. Snímka: Wikipédia.

porocom žien, ktorého si získala Mirandolina. Predstaviteľom mešťanov je Pantaleone dei Bisognosi. Mirandolina napokon zostáva verná svojmu pôvodu „servetty“, z postavy ktorej bola pre Goldoniho komédiu odvodená, a dáva prednosť sluhovi Fabriziovi

Carlo Goldoni vyštudoval právo v Padove (1731) a otvoril si advokátsku prax v Benátkach. Pre divadlo San Samuele v Benátkach napísal komédiu, v ktorej sa inšpiroval scenárom *Arlequin valet de deux maitres*, ktorú hrali vo Francúzsku Luigi Riccoboni a jeho manželka Elena Balletti „Flaminia“, a to komédiu *Sluha dvoch pánov*. Takisto v ďalšej komédii *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato (Stratený a znova nájdený syn Harlekýna)* ďalej ponecháva postavu Harlekýna z commedie dell'arte. Doteraz patrí medzi najviac hrané Goldoniho hry a jeden z najväčších úspechov Piccolo Teatro di Miláno v USA v roku 2005, s ktorým táto divadelná skupina vystupovala na *Lincoln Center festival* v New Yorku. Americká kritika označila túto hru za „commediu dell'arte filtrovanú Goldonim“<sup>1</sup>. Uviedli ju aj v Colorado Springs na *Colorado festival of World Theatre* (2005), a následne v Los Angele, v San Francisco, v Anna Arbor, Minneapolis, Chicagu.

Carlo Goldoni bol vedomým reformátorom. Chcel sa postaviť proti všetkým chybám, ktoré videl na scéne. Využil benátsky dialekt, v ktorom písal, plodnú nárečovú tradíciu Benátok, postupne odstraňoval masky, ktoré boli príznačné pre commediu dell'arte a vdychoval dušu postavám, z ktorých robil reálnych ľudí, akých stretával na benátskych uliciach.

V roku 1748 sa vrátil do Benátok a začalo sa obdobie nazvané roky Sant' Angelo (1748-53), keď podpísal zmluvu s impresáriom Girolamom Medebachom, ktorého spoločnosť hrala v divadle Sant' Angelo. Prvá komédia, ktorú hrali, bola známa komédia *La vedova scaltra (Prefikovaná vdova, 1748)*, založená na centrálnej postave milovníčky, okolo ktorej sa rozvíja celý scénický pohyb. Potom nasledovali: *La puta onorata (Počestné dievča, 1748-49)*, *La buona moglie (Dobrá manželka, 1749-50)* a *La figlia dell'antiquario (Starožitníkova dcéra, 1749-50)*, kde spája sentimentálnu a realistickú tematiku so zaujímavým prehĺbením sociálnych situácií. *Prefikovaná vdova* je celkom bez masiek, a teda najodvážnejšia. V centre je rovnaká protagonistka ako v komédii *Šikovná žena (La donna di garbo)*, a to je vdova Rosaura a okolo nej štyria muži, ktorí jej dvoria: Angličan, Francúz, Španiel, Talian. Je nevyhnutné, aby bola žena v centre celého diania, lebo pružnejšie používanie dialógu umožňuje Goldonimu rozvinutie psychológie, ktorá sa rozvíja vďaka rozličným optikám jej spoluhráčov. *Prefikovaná vdova* so svojou poetikou pravdepodobnosti rozdelila benátske publikum natoľko, že musela zasiahnuť vláda republiky Serenissima a zakázať komédiu.

Vývojom prechádza aj postava Bettiny z *Počestného dievčaťa*. V tejto komédii sa dve ľudové postavy Bettina a Pasqualino zosobášia napriek intrigovaniu skazeného grófa Ottavia, ktorý dvorí dievčaťu. V druhej časti je Bettina nešťastná, lebo ju manžel podvedie. Pred ohrozovaním grófa ju zachráni Pantalón, otec Pasqualina, ktorý v nej posilní lásku k rodine a k cti. Sentimentalizmus a melodramatickosť tejto komédie patria k dobovému vkusu konca 18. storočia. Zmenou prechádza aj postava Pantalóna, ktorý si zachoval dôstojnosť a sebavedomie, ktoré ho približujú k charakterovým

<sup>1</sup> NEW YORK TIMES, 23.7.2005. Zdroj: Archív Piccolo Teatro di Milano.

postavám. Pozitívna filozofia obchodníka (Pantalón alebo ekvivalentné postavy vo iných dielach) sa vyníma vyjadreniami, ktorými sa zastáva rodiny ako jadra morálky proti všeobecnej skazenosti. Bettina sa z milovníčky mení na dobrú matku a manželku a stáva sa človekom, ktorý zakladá svoje šťastie na profesionálnych a praktických schopnostiach, na zmysle pre dobro a múdrosť.

Dokonalá štruktúra komédie *Locandiera* (Hostinská) sa vyvíja okolo dvoch tém: vášeň a pretváрка. Maska z commedie dell'arte sa pretransformovala do pretvářky. Každá postava aspoň raz niečo predstiera, dáva si na tvár masku, ktorú si dobrovoľne vyberá. Markíz predstiera bohatstvo, ktoré nemá, gróf sa predvádza s kúpeným šľachtictvom, dve komediantky sa vyhlasujú za dámy, samotný rytier sa schováva za masku nepriateľstva voči ženám, ktorého sa potom musí vzdať pre lásku k Mirandoline. V strede týchto predstieraných vzťahov je Mirandolina, ktorá na falošnej existencii založí všetku svoju činnosť. Predstiera, že je zaľúbená do rytiera, aby sa aj on zaľúbil a bol potrestaný za to, že pohŕda ženami. Mirandolina je aktérkou väčšiny akcií, ale nie je sama. Ostatní kohnajú samostatne vo svojich omyloch, do

ktorých ich neuvádza Mirandolina. Základom jej konania je radosť z toho, že hrá a podvádza. Má v sebe istý chlad karieristky, ktorú väčšmi zaujíma dobýjanie ako vlastnenie. Do postavy Mirandoliny vložil Goldoni dvojité úlohu zvädzania, nielen voči hercom, ale aj voči publiku. Mirandolina je scénickým dôkazom jemného a neprerušiteľného spojenia v divadle medzi predstieraním a vášňou, medzi umelosťou a láskou. Len vďaka klamu sa môže zrodiť láska rytiera. Racionálna pretvářka hostinskej vyvolá iracionalizmus mladého nepriateľa žien. A práve pre tento strach z iracionálneho Mirandolina znova začne predstierať, vráti sa k Fabrizioovi, svojmu snúbencovi, ktorého jej našiel otec a zanechal jej rodinný hostinec. Vyváženejší je tu aj pomer medzi Mirandolinou a vedľajšími postavami, ktoré Mirandolina nezatláča, nie sú to už len škrvny, tiene alebo symboly ako v iných komédiách, ale komplexné a dokonca protirečivé osobnosti. Mirandolina je hľadáním vzťahu medzi vnútorným pohybom a komunikáciou. V rokoch 1749-53 zaplnila sály divadla Sant'Angelo v Benátkach.

Keď Goldoni začal písať, Harlekýn už nebol novou postavou, ale existoval v commedii dell'arte dvesto rokov. Okrem Harlekýna používa preňho Goldoni aj mená Truffaldino, Traccagnino, ale na menách veľmi nezáleží, stále je to tá istá postava, ktorá v rôznych podobách žije doteraz v talianskom divadle a filme. Goldoni znova



Maurice Sand: Harlekýn. Snímka: Wikipédia.

vymodeloval svojho Harlekýna, a to predovšetkým intelektuálne, jeho maska je ľudskejšia, čím sa myslí predovšetkým jeho záujem o ľudské spoločenstvo.

Stratili sa magické, diabolské prvky tejto masky, Goldoni znova načrtnol základné znaky Harlekýna: láska a hlad, stratí sa násilnosť a pornografickosť, posilnia sa šľachetnosť, formálna čistota gesta. Goldonihho Harlekýn zo *Sluhu dvoch pánov* a všetkých ostatných komédií je odlišný od sluhov latinskej a talianskej komédie, nie je to sluha ochotný na všetko, len aby vyhovel svojim pánom a získal zárobok. Objavujú sa uňho morálne zásady a keď sa stretáva s manipulovaním a intrigami, podporuje víťazstvo pravdy a spravodlivosti. Goldoni rozvinul predovšetkým demokratické, ľudové, antirétorické pozadie, vlastné tejto maske a položil tým základy talianskeho divadla.

Ku Goldonihho reforme talianskeho divadla sa vyjadrili dvaja najvýznamnejší talianski kritici. V 19. storočí Francesco De Sanctis a v 20. storočí Benedetto Croce.

De Sanctis v 19. storočí priznal vo svojej knihe *Dejiny talianskej literatúry* (1870) Goldonimu novosť realizmu a pokus zachytiť podstatu človeka s jeho cnosťami a slabosťami, vďaka ktorým sa poddáva alebo riadi udalosti, ustupuje či klesá pod ich tlakom. Zároveň ho však De Sanctis obvinil z vulgárnosti, povrchnosti, nedostatku skutočnej poetickosti. „Pre Goldonihho má divadlo silnú inštitucionálnu hodnotu, je to štruktúra riadená podobnými princípmi ako svet. Táto sila vynáša Goldonihho komédie za hranice jednoduchého zobrazovania sveta. Goldoni má kritické videnie sveta, pretože narušuje rovnováhu hodnôt spoločenských tried, ktoré predstavuje. Táto vízia je modelom jeho reformy. Na jeho scénach panuje nepokoj, ktorý sa napokon utíši zvyčajným šťastným koncom a manželstvom. Vzťahy v tomto svete sú len vonkajšie, riadené princípom vonkajšej dobrej povesti. Takto Goldoni anticipuje niektoré formy meštiackej drámy 19. storočia. Tajomstvo Goldonihho komiky spočíva vo zvláštnej záľube v prázdnote spoločenských vzťahov, v odcudzenosti postáv a v krutosti životných vzťahov.“<sup>2</sup>

Takisto Benedetto Croce<sup>3</sup> hovorí o Goldonim nie príliš priaznivo: „...podradnejší ako Molière v kritike morálky a pohybuje sa v najjednoduchšom okruhu skúsenosti...“

Croce sa ku kritike divadla vyjadroval v článkoch, ktoré vychádzali v jeho novinách *La Critica* v rokoch 1903-1914. V rokoch 1914-15 tieto články zozbierli a vydali v 4 zväzkoch. Croce nedocenil u Goldonihho úsilie o obnovenie talianskeho divadla, neposudzoval Goldonihho v celkovej kontinuite talianskeho divadla pred ním a po ňom. O protiklad sa usilujeme práve v tejto úvahe, a to porovnať situáciu pred Goldonim a ako pokračovala reforma po ňom. Croce nedocenil realistickú hodnotu niektorých diel, jeho suchú a tvrdú kritiku sociálnej reality, ale aj potrebu korektného inscenovania jeho inscenácia. Práve táto potreba korektnosti je stále aktuálna pri inscenovaní Goldonihho, ale aj iných talianskych dramatikov.

Istý posun v hodnotení Goldonihho priniesol ruský talianista A. K. Dživelegov (1953)<sup>4</sup>, ktorý sa zvlášť venoval štúdiu masky Pantalóna a jeho transformáciu u Goldonihho, kde stelesňuje typického benátskeho kupca. Práve Pantalón je dominantná

<sup>2</sup> DE SANCTIS, Francesco: *Dejiny talianskej literatúry* Praha : Odeon.

<sup>3</sup> CROCE, Benedetto: *Letteratura italiana della nuova Italia*. Bari : Laterza, 1976, s. 159-177.

<sup>4</sup> DŽIVELEGOV, A. K.: *Italijanskaja narodnaja komedija*. Commedia dell'arte. Moskva : 1954, preklad *Talianska ľudová komédia*. Bratislava : SVKL, 1960.



Luigi Pirandello: *Čiapka so zvončekmi*, 2003, Réžia Giulio Bosette, Casatenovo. Televízny prenos 28. 11. 2003, Taliansko. Snímka Wikipedia.

postava Goldonih reformy: od divadla commedie dell'arte k realistickému divadlu. Dživelegov prináša nové pohľady na hodnotenie Goldonih, a to uznanie realistického umenia jeho divadla, upriamenosť na sociálnu realitu, ale aj poetickosť. Len na okraj chceme poznamenať, že práve vďaka spojeniu dvoch aspektov, realistického a poetického mali Goldonih hry taký úspech na Slovensku v prekladoch Blahoslava Hečka, ktorý dokázal rozozvučať v dialógoch práve tieto dve úrovne. Hlbšiu úvahu by si zaslúžilo to, akú zásluhu mala na tom Hečkova substitučná prekladateľská metóda v spojení s hravým humorom, vďaka čomu zazneli vo vtedajšom sociálnom a politickom kontexte Goldonih hry na Slovensku tak aktuálne.

Hra masiek pretrvala v talianskej tradícii a znova ju v inej podobe nachádzame v 20. storočí u Luigiho Pirandella. Formy jeho masiek sú rozličné: Adriano Tilgher v knihe *Il teatro di Luigi Pirandello*<sup>5</sup> ich člení na masku, ktoré si individuuum vybuduje sám a tragédia sa zakladá na tom, že dochádza k jej deštrukcii, ako je to v dráme *Čiapka so zvončekmi* a *Henrich IV.* Ciampa v dráme *Čiapka so zvončekmi* si vykonštruoval masku rešpektovaného úctyhodného manžela. Vo svojom srdci veľmi dobre vie, že ním nie je a že manželka má milenca, ale on ju necháva robiť, čo chce, pretože je slabý a nevie prekonať pripútanosť k manželke. Prototypom postavy Ciampiho je postava Pantalóna z commedie dell'arte. Ciampi požaduje, aby všetci ostatní rešpektovali masku, ktorú si skonštruoval, aby zachoval zdanie úctyhodného a rešpektovaného muža. Keď Beatrice, manželka jeho pána, odhalí milencov, strhne tým z jeho tváre

<sup>5</sup> TILGHER, Adriano: *Studi sul Teatro contemporaneo. Il teatro di Luigi Pirandello* (Štúdie o súčasnom divadle. Divadlo Luigiho Pirandella). Rím : 1928.

masku, ktorou sa chránil. Vtedy sa Ciampa musí konfrontovať s realitou, z ktorej má takú hrôzu. Buď zabije milencov alebo obviní Beatrice, že je blázon a internuje ju v blázinci. Niet inej cesty, ako si zachrániť masku, ktorú si vyrobil. A Beatrice, ktorá z toho naozaj začala strácať hlavu, je nútená odcestovať do sanatória a liečiť sa. Takto sa všetci vyhnú tragédii a Ciampa si zachová masku.

Podobne je to v dráme *Henrich IV.*, kde však tragédia prepukne naplno. Markíza Matilde Spina a ostatní strhnú masku z tváre Veľkému Zamaskovanému, a to masku Henricha IV., ktorú si založil a za ktorou sa ukrýva z vlastnej vôle a vedomie. Vykríča mu do tváre, že je uzdravený, chorobu len predstiera a chcú ho vrátiť späť do života.

Ďalším typom masky je akceptovanie masky, ktorá bola individuu nasilu vnútená a on ju prijal, ako je to v dráme *La patente (Preukaz)*.

Spoločným momentom, ktorý pokračuje od *commedie dell'arte*, mení sa, vyvíja a transformuje je špecifický taliansky humor. O jeho prítomnosti a istej tradičnej špecifickosti, ktorú netreba prehliadnuť, svedčí aj osud slovenskej inscenácie Pirandellovej hry *Šesť postáv hľadá autora* v réžii Blahoslava Uhlára (1988). Táto inscenácia prispela k vzniku I. a II. Slovenského manifestu, v ktorom Uhlár a M. Karásek odmietli celú svetovú dramatikú, pretože nedokáže tlmočiť zložitú ľudských typov. Pravda je však, že k tomu viedla nevydarená inscenácia tejto hry, v ktorej podľa kritik urobil Uhlár zásahy, v ktorých nerešpektoval zámer Pirandella, ale vyšiel zo slovenskej definície Pirandellizmu ako pocitu vykoľajenosti a nestabilnosti bytia: „Uhlár prijal hru s úctou a vážnosťou priam tragickou. Očividne v tomto svetle vtedy vnímal aj svoju životnú situáciu. Preňho *Šesť postáv hľadá autora* vtedy znamenalo viac než hru, bol to krik srdca. Iróniou osudu je, že uviazol v pasci, ktorú si sám nastražil.“<sup>6</sup>

„Ako si môžeme rozumieť, pane, keď do slov, ktoré vravím, vkladám zmysel a hodnotu vecí, ako ich ja pociťujem? Na druhej strane ten, čo počúva, vníma ich a pripisuje im nevyhnutne zmysel a hodnotu, akú majú pre ne ho samého. Nazdáva-me sa, že si rozumieme, ale neporozumieme si nikdy!“

Podľa Nadeždy Lindovskej<sup>7</sup> Uhlár potlačil komediálnosť v komédii, vypustil niektoré postavy, predovšetkým madame Pace a s ňou spojený výstup v krajčírskych dielni, skrátil text, zredukoval repliky členov v divadelnej spoločnosti. V konečnom dôsledku mu viacerí kritici vyčítali nedostatok vtipu a humoru.

Treba spomenúť, že Uhlárova inscenácia je paralelná s inscenáciou ruského režiséra Anatolija Vasiljeva, ktorý bol tiež predstaviteľom interpretačného divadla a na sklonku 80. rokov inscenoval v Moskve *Šesť postáv hľadá autora* (Škola dramatického umenia, Moskva, jeseň 1987). Jeho inscenácia však bola úspešná, lebo neodvrhol literatúru a jeho improvizácie sa opierali o kvalitné literárne texty.

Na záver úvahy o Pirandellovi ešte chcem podotknúť, že potlačíť komediálnosť Pirandellovej hry znamená nerešpektovať alebo ignorovať celú tradíciu *commedie dell'arte* a jej humornosť prítomnú v tejto hre, a vôbec v Pirandellovej tvorbe. Je to krutý chirurgický zásah, ktorý musel mať dopad na celé vyznenie komédie.

<sup>6</sup> LINDOVSKÁ, Nadežda: *Improvizatívny princíp v slovenskom divadle druhej polovice 80. rokov a tvorba režiséra Blahoslava Uhlára*. In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava 1996, s. 187-25.

<sup>7</sup> LINDOVSKÁ, Nadežda: tamže

Z jednoduchej a primitívnej podoby masky v commedie dell'arte, ktorá zakrývala mimiku tváre, preto ju herci museli nahrádzať zvýšenou pohyblivosťou, akrobaciou, gagmi, sa postupne vyvinula imaginárna, psychologická a prešpekulovaná maska plná historických, spoločenských, psychologických a citových významov, ako sme sa to pokúsili ukázať na príkladoch z jednotlivých období, ale aj v rôznych umeleckých žánroch: Carlo Goldoni masky rozbíjal, Pirandello ich strhával a Roberto Benigni znova nasadzoval.

Druhým aspektom, ktorý rozvíja moderná talianska dráma okrem masky je špeciálny humor. Takisto humornosť zo svojej jednoduchej podoby v commedie dell'arte prešla dlhším vývinom. Z jednoduchého a drsného humoru v commedie dell'arte sa stal humor Goldoniho, ktorý bol tiež drsný, ale viac zdôrazňoval vtip a chytráctvo až po iróniu a sebaíroniu absurdna u Luiho Pirandella.

#### TRADITION OF ITALIAN COMMEDIE DELL'ARTE IN THE PRESENT DAY ITALIÁN ART (LITERATURE, DRAMA AND FILM)

DAGMAR PRINCIC-SABOLOVÁ

A study is following a development of theatrical texts inspired by the tradition of commedie dell'arte. It observes advancing of a character of Pantalone, Harlequin and partially also a female votary from commedie dell'arte and their gradual change in comedies of Carlo Goldoni. Carlo Goldoni allegorically reduces the meaning of a mask and reveals human traits hidden in the character behind it. With Carlo Goldoni these characters obtained a human dimension, had a psychological development. Humour changed from rough and vulgar into a wittier form. Contemporary evaluations are reconstructed - based on criticisms of Francesco De Sanctis and Benedetto Croce. Aspects of commedie dell'arte overcome further development, and as a tradition are found present in Luigi Pirandello dramas. A critic Adriano Tilgher distinguishes four types of situation masks in Pirandello's characters. Pirandello moved the meaning of thus understood mask, and made out of mask knots round which the plot is rippled. Also specific Italian humour is subject to development of commedie dell'arte namely from vulgar almost pornographic, to witty humour and irony of Luigi Pirandello. The study is trying to prove that presence of humour in Italian comedy and even in drama is not incidental, but creates an integral component of Italian tradition of theatrical texts.

---

## OD VAMPILOVA K ORTOEPICKÉMU CHAOSU NA JAVISKÁCH

ANTON KRET

---

Vampilov a Čechov... Kdeže je tu poézia vidieka, šľachtická veľkorysosť postáv, blahosklonnosť autora k nim? Kde vízie krajšej budúcnosti a odpúšťanie hriechov tým, čo sa nevedeli postarať o rovnako peknú súčasnosť svojich najbližších či prípadného potomstva? Spoločné ale majú to, že aj Vampilov pítvá, ale nesúdi, konštatuje, ale nerobí uzávery. Dokonca ani Vampilov nezávďa na komickú alebo nedajbože satirickú rovinu vzťahy a situácie, ktoré by si výsmech zaslúžili. Len príkladom uvedme, že Ranevská vo *Višňovom sade* koná absurdne a pri domyslení toho, ako sa správa, by sme ju mohli považovať za prostitútku, samovrahyňu, škodcu a parazita. Veď kto iný, ak nie nezodpovedný vlastník majetkov, by odchádzal do Paríža, aby stihol plevovú sezónu, keď mu začínajú vytínať stromy okolo sídla? A ako poľahunky by sme mohli zosmiešniť v *Čajke* dievčinu, ktorá naletí div nie sobášnemu podvodníkovi a je ochotná obetovať mu všetko, vrátane vlastného života? Nuž veď hej, touto metódou by sme mohli urobiť (a aj sa robievať!) komédiu aj z *Hamleta* aj z *Viliama Tella*. Ale my porovnávame dvoch ruských spisovateľov, ktorých napriek nerovnakej ostrosti skalpela a rôznym spoločenským obklopeniam spájala priam kultová úcta k človeku ako duchovnému fenoménu, ako k bytosti stojacej nad prírodou a ostatnými živočíchmi.

Lebo nech bol Vampilov akokoľvek tvrdý ku Kolesovovi v *Rozlúčke v júni* alebo k čašníkovi Dimovi v *Love na kačice*, ba aj k samému sebe v aktovke *Príhoda s méterom*, rovnako ako Čechov geniálne črtal ich profily ako ľudí s danými a asi aj nemennými, každopádne však neformovateľnými vlastnosťami. Čechov pred érou socializmu a potom po ňom až Vampilov v čase „rozvinutého“ komunizmu spoločne a v duchu pravoslávia odeli človeka do šatu individuálnej dôstojnosti a osobnostnej nedotknuteľnosti. U Čechova bol tento pohľad rodovým aj nacionálnym dedičstvom, kým u Vampilova, sčasti potomka tamojšieho obyvateľstva (divadelnícky rod Vampilovcov v Irkutsku pochádzal z jakutskej vetvy) a sčasti „korenného“ Rusa, ktorý sa od študentských rokov búril proti vulgárno-materialistickým dogmám, stála viera v prirodzené dobro človeka ako absolútne slobodnej bytosti hľadajúcej si svoje miesto v spoločnosti na prvom mieste. Ak tri sestry u Čechova pretavili svoje duchovné poslanie do sna o Moskve, ktorý je vedúcim motívom celého ich konania, hrdina *Love na kačice* Zilov žije v horúčkovitom sne o odpútaní sa od brudu, v obklopení ktorého sa nachádza a na ktorý si sám zapravil, a verí v obrodnú silu odpočinku na chystanom love. A spoločné majú Čechov s Vampilovom aj to, že ich snívajúce bytosti sa nikdy stelesnenia svojich snov nedožijú. Nie preto, že by si to ich postavy azda nezaslúžili, ale jednoducho preto, že obidvaja autori si priam bolestne a v súlade s filozofiou menej byzantského a väčšmi slovanského mysticizmu a všadeprítomnej fatálnosti uvedomujú, že sám život sa vyhyba happyendom a rád pravidelne udiera svojím kovovým srdcom na teleso umieráča zvestujúceho duchovnú alebo aj fyzickú smrť hrdinu.



Vampillovove hry sa mi prekladali ľahko a vlastne aj radostne, lebo ma tešilo byť drobučkou súčiastkou súkolesia obrodného procesu, ktorý tam, u Rusov, v tichosti, a u nás po vyliahnutí sa dubčekovskej jari už aj s rachotom kanónov, prepukol do hnutia a stal sa predzvesťou veľkých zmien.

Z hľadiska odborného, prekladateľského, sa celá druhá polovica dvadsiateho storočia niesla v znamení postupného tlaku ľudí, zapodievajúcich sa jazykom, na jazykovedné inštitúcie, od ktorých sa čakalo najmä nové vydanie úžitkového alebo aspoň pravopisného slovníka, keďže ten doterajší, pochádzajúci vlastne z päťdesiatych rokov, bol napriek svojmu pôvodne novátorskému zástoju evidentne zastaraný, nekompletný, a z hľadiska etymologického málo objektívny. Aj napriek tomu, že sa do istej miery pokúšal vyporiadať s purizmom, ustrnul v tomto zmysle na polceste a tým ublížil hovorovej, ale najmä takzvanej literárnej slovenčine, ktorú ochudobnil o množstvo slov a spojení, čo majú spoločný česko-slovenský pôvod, spestrujú jazyk ľudu a skvalitňujú dokonca aj odbornú terminológiu. Dôsledky absencie moderného slovenského slovníka sa už dnes prejavujú a hrozia jazykovou anarchiou. Stačí spomenúť dnešný galimatiáš v prechyľovaní ženských mien, v zanášaní a písaní cudzích slov a v kadečom inom, možno úplne podstatnom: v nejednotnosti kritérií pri blahosklonnom prijímaní alebo odmietaní istých slov alebo ich gramatických obmien. Kašeľ sa dodnes píše s mäččeňom, ale kašať môžeme iba tvrdo, pri niektorých substantívach mužského rodu končiacich sa na -ál, -ol, napríklad sandál, kotol sa v nominatíve plurálu pridáva koncovka -e, hoci tvrdo zakončené mužské podstatné mená mužského rodu sa prirodzenou cestou radia k vzoru dub a nie meč, takže dnes sa podľa tejto praxe začína už v niektorých elektronických médiách hovoriť autobuse a dokonca aj góle, hoci ide o autobusy a góly! A ešte jeden príklad z oblasti slov: pojem pocit má v odbornej terminológii svojho pendanta v slove počitok, ale náš slovník nechce dať tomuto „bohemizmu“ zelenú, hoci tu sa rozlíšenie pocitu ako dojmu, od počitku ako výsledku činnosti čuvov v ľudskom tele, priam žiada.

Za takýchto okolností, hlavne však pod tlakom lexikálno-štylistických obmedzení, sa prekladateľovi Vampillovových hier pracovalo ťažšie ako tým, čo interpretovali do slovenčiny ruskú klasiku. Naša takzvaná realistická literatúra, reprezentovaná dajme tomu Kukučným, Tajovským či Vajanským, ba ešte aj Milom Urbanom, poskytovala široké pole slovníkových a frazeologických možností pre prekladanie hier Ostrovského či Gorkého, ale Vampillovov súčasný a k tomu ešte aj mestský slovník sa neráčil s výkladom slovenských slov a spojení z polovice minulého storočia, ako to zachytil náš jediný a podnes platný slovník. Príklady používania slovenských slov sú v ňom žičlivé voči starine, lebo veď ak je raz zaznamenané niečo u Kukučina, považuje sa to za čosi viac a čosi posvätnéjšie, ako keď so slovami manipuluje a vykladá si ich nejaký Mítana alebo Pišťánek. A tí sa nota bene do starého slovníka už jednoducho nemohli dostať. Nuž o čo sa môže oprieť prekladateľ napríklad pri interpretácii prostého ruského slova *нитомен*, keď v slovenských slovníkoch (tu už mám na mysli aj prekladový) síce nájdete slová ako prisvojenec, odchovanec či chovanec, ale modernejšie, nazvime to voľné hovorové prehodnotenie, napríklad žiak, učeň, odliatok, v pedagogickom procese „štátne dieťa“, expresívnejšie výpotok, výlučok či dokonca odjebok tam nenájdete, hoci slovo chovanec ste v druhej polovici minulého storočia počuli leda ak v prednáškach o špeciálnej psychológii alebo ako meno istého futbalistu.

Keďže som z akéhosi mravného princípu, či skôr zo vzdoru (urážalo ma, keď

niekto nesmel písať alebo prekladať iba preto, že sa nehodil politicky a navyše že ako talentovaný prekážal priemerným politickým horlivcom, čo bol aj prípad Zory Jesenskej, ktorú po roku 1970 načisto izolovali), nepreložil ani jednu hru Antona Pavloviča Čechova, lebo na návrh riaditeľa Novej scény Dalibora Hegera nahradil roku 1971 mojím prekladom *Troch sestier* preklad Zory Jesenskej som nedokázal reagovať ináč než negatívne. Nazdal som sa, že práca na pretlmočení Vampilovových hier mi umožní prežiť analogické tvorivé vzrušenie, pôžitok a radosť. A myslel som si, že skôr alebo neskôr budem aj účastníkom (nie poberateľom, iba účastníkom!) pôct priznávaných vynikajúcemu dramatikovi Alexandrovi Vampilovovi. Horkýže! V čase najtuhšej „normalizácie“, teda v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch minulého storočia, sa síce pár divadiel pokúsilo upozorniť verejnosť na tento unikátny jav ruskej dramatiky, ale cenzori boli v strehu a ak už tú-ktorú hru nemohli zakázať, nuž aspoň odďaľovali jej uvedenie dovtedy, kým „nevychladla“, respektíve kým jej mimoriadny ohlas na sovietskych javiskách nezatienili iné novinky, alebo prosto nejaké škandály, o ktoré v tom čase nebola ani tam a ani u nás núdza.

Dnes sa mi už zdajú moje preklady Vampilovových hier mierne zaprášené. Nečudo. Vyše tridsať rokov od ich vzniku urobilo svoje. Slovník aj hovorový štýl vtedajšej mládeže v sibírskom veľkomeste sa síce oveľa líšil od reči jej moskovských vrstovníkov, takže tento prekladateľský aspekt nehral pri práci až takú dôležitú rolu. Ale sama skutočnosť, že ruskí spisovatelia vtedy a vlastne až podnes dodržiavali pravidlo o uplatňovaní spisovného či takzvaného hovorovo-spisovného jazyka a že vlastne ani naša literatúra si priveľmi netrúfala kopírovať jazyk ulice, nuž toto všetko spôsobilo, že časť prekladateľov upotrebovala prekladateľskú „klasiku“, t. j. rýdzo literárny jazyk slovenskej moderny (sem napríklad patrí celé preložené Ostrovského a Gorkého vybrané dielo z pera Jána Ferencíka) alebo slobodnejší, ale lexikálne ešte stále dosť sterilný jazyk zo školy Zory Jesenskej. Náhodní mladší prekladatelia z ruštiny, ktorí sa až tak veľmi do tejto sféry nehrnuli, dávali každou svojou prácou najavo, že prekladanie nie je a nebude ich doménou. Treba navyše vedieť, že v tom čase bolo veľa starších záujemcov o prekladanie ruských hier, ktorí si mysleli, že konjunktúra sovietskej drámy na našich javiskách prináša veľké zárobky. (Mýlili sa. Jediný prekladateľ, s ktorým mala činohra SND ako s prekladateľom do činenia a ktorý si mohol pomocou prekladania významne prilepšiť, bola Milka Štercová, keď ako jednu z mála hier preložila poľský muzikál *Na skle maľované*. Žiaľ, nestihla si to užiť, nech jej je zem ľahká. A dnes dobre žije z módnych adaptácií Shakespeara, Moliéra, Rostanda, nazývaných už nie iba prekladmi, ale neraz aj spoluautorstvom, básnik Ľubomír Feldek. Zvolil si vhodnú živnosť a treba povedať, že ju dokonale ovláda.)

Prekladateľská prax ma za tých približne päťdesiat rokov čoraz nástojčivejšie vzdzala k literárnym láskam z mladosti: ku koreňom filológie, k zapodievaniu sa jazykom ako stelesňovateľom literárneho obrazu, ale aj ako pracovným nástrojom profesionálneho užívateľa jazyka, teda pracovníka so slovom. Ale na staré kolená, keď som prestal od rána do večera vysedávať v divadle, ktoré ma zamestnávalo a oberalo o všetky sily, vtrhol som znova do sveta kritiky a literárnej tvorby, a to v tom najširšom zábere. Už v penzijnom veku som sa ako niekoľkoročný šéfredaktor istého súkromne vydávaného spoločenského mesačníka vrátil k recenzovaniu umeleckých diel, k literárno-filologickým polemikám, neskôr k poézii a próze, no a už celkom nakoniec, keď som na plných päť rokov prijal ponuku prednášať na novovzniknutej Akadémii umení v Banskej Bystrici, som sa opäť pustil do vedy a vydal som troje skrípt súvisia-

cich s divadelnou estetikou, ktorú som aktuálne v akadémii prednášal, a jednu učebnicu zo sféry všeobecnej estetiky, ktorú som nazval *Hľadáte krásu?* No najväčšmi si ma podmanila zvedavosť aj záujem o otázky jazykovej praxe. Napísal som na podnet redaktora Andreja Mafašika značné množstvo akýchsi „metodických dennikárskych glos“ s názvom *Lámte si jazyk*, čo bola parafráza Jesensekej rubriky v niekdajšom *Kultúrnom živote* zvanej *Nelámte si jazyk*, a výber konkrétnych príkladov prznenia jazyka som spracoval v „antipríručke“ *Malý breviár veľkého rečňovača*, ktorý sa však dodnes ujal iba ako samizdatový pokus a jeden z exemplárov sa našťastie zachoval v mojej zredukovanej domácej knižnici. Zato však rad poviedok vyšiel časopisecky a dve polonovely-poloromány uzreli svetlo sveta knižne. Popri monografiách o Ladislavovi Chudíkovi a Pavlovi Hasprovi a iba nedávno sa objavila v predaji publikácia o Milke Zimkovej, kde som sa stal ako koncipient otázok a sčasti aj odpovedí spoluautorom diela. (Zimková ma prizvala k spolupráci ako jedného z mála ľudí, ktorí sa po celé obdobie jej účinkovania vo filme, na javisku a v literatúre teoreticky aj recenzentky venovali tejto jej činnosti, no ja navyše aj fenoménu jej divadla jedného herca či, ináč povedané, monodramatického javiskového prejavu.) No a ešte spomienky či pamäti: už pri odchode z divadla, keď som mienil zaznamenať ešte horúce zážitky a udalosti z kolosu nazvaného SND, som v celom jednom ročníku mesačníka *Javisko* (1993) na pokračovanie uverejnil ich prvú časť a druhá potom vyšla roku 2002 knižne pod názvom *Naviate (Druhé spomienky dramaturga)*.

Chcel som sa však vypořadovať aj s radom otázok dotýkajúcich sa prekladania z jazyka do jazyka, v mojom prípade z ruštiny do slovenčiny. Môj rokmi ošarpaný a obchytkaný prekladový rusko-slovenský slovník z rokov 1960-1970 a predtým ešte jeho český predchodca, ako aj vyčerpávajúce úžitkové slovníky ruské, sú na voľných miestach zaplnené otázkami a poznámkami. Časť z nich sa dotýka absencie jedných a nepresnosti pretlmočenia iných slov. Je to akiste bežná prax u ľudí pracujúcich v tejto sfére a je svedectvom toho, že čím objemnejšie sú naše vedomosti a čím dlhšia prax nás sprevádza, tým častejšie nachádzame medzery, možno chyby a nedostatky, ale najmä „dezaktualizáciu“ mnohých slov, spojení a frazeologických jednotiek, ktoré starnú ako my a prechádzajú jazykovou transformáciou ako jazyky etníc a národov, ku ktorým patria. Neraz si myslievam: ako dobre, že človek sa s pribúdaním veku postupne vyčleňuje z procesov tvorby adresovanej spoločnosti; mladšie generácie vám prestávajú pomaličky rozumieť a veruže vás aj chápať a vy zistíte, že mladí už hovoria trochu odlišným jazykom a aj ich myslenie sa uberá odlišným smerom. Lebo taký je život a my, postarší, by sme už mali vedieť, čo je to umenie odísť.

Na druhej strane je tu nájstojčivá potreba dodržiavať kontinuitu a rozvíjať dosiahnuté. Aj keď je preklad tvorivý proces a nič sa v ňom už doslova nezopakuje, jednako len existujú cesty konvencionalizácie tvorivých výdobytkov vlastných a aj výdobytkov predchodcov. Ak sa nakrátko zdržíme vo sfére slovníka, potom v slovenskej praxi prekladania z ruštiny do slovenčiny problémom je na jednej strane absencia akéhokoľvek slovníkovo zaznamenaného pretlmočenia slova z ruštiny do slovenčiny (príklady uvediem neskôr) a na strane druhej je to neprítomnosť moderného prekladového rusko-slovenského slovníka, ktorý by vysvetľoval nielen prvotný význam ruských pojmov a ich elementárnych prenesených významov, ale rozšafne by ponúkal aj pojmy druhotne identické, analogické, no aj príbuzné a doteraz prípadne nezdokumentované. A to všetko na základe výskumov a hľadání v doterajšej prekladateľskej praxi a cez vlastné „objavy“ jednotlivých prekladateľov. Pritom sa,

samozrejme, musí rešpektovať absolútna tvorivá sloboda, teda v našom prípade prekladateľský „rukopis“ každého tvorcu osobitne.

Dodnes by ste márne hľadali v našich slovníkoch význam slov *анабаша*, *балагурить*, *зацеп*, *кумпол*, *отстрочка*, *мерлехлюндия*, *прикрышка*, *прохиндей*, alebo že sloveso *вымарывать* znamená aj vyčarkovať, škrtiť, pomenovanie *гистрион* sa vzťahuje aj na zlého herca, *изорвать (-ся)* je aj rozfranforcovať (sa), rozdrapiť (sa); že spojenie *монтажный лист* označuje aj televíznu hru, alebo že názov *шатёр* sa vzťahuje aj na ihlanovú vežu kostola. O takzvanej nárastovej, modernizujúcej sa vrstve slovníka, ako sú napríklad slová *каботинаж* či *оргалит* ani nehovorím. Som si vedomý toho, že majstrovstvo prekladateľa spočíva práve v schopnosti dať cudziemu slovu analogický zmysel, ale spolu s tým podporiť aj rozlet a krásu cieľového jazyka a že toto nijaký slovník bezo zvyšku nedokáže. No sledovať aspoň prvotnú synonymickosť, tú paletu rovnoznačných slov jazyka, do ktorého prekladáme, by sa žiadalo už od tvorcov slovníka, ak taký v danom jazyku vôbec existuje. Nebudem tu citovať ponúkané termíny pre preloženie ruského slova *инсценировка* v našich slovníkoch, ale uvediem svoju škálu slov, ktoré plne zodpovedajú, no pritom sa podľa významu prísne diferencujú, v jazyku slovenskom. Musím však vopred upozorniť, že slovo má predsa len odborný charakter a nemusí mu každý dostatočne porozumieť ani v sledovanom a ani v cieľovom jazyku. Žiaľ, aj mnohí kritici a odborníci z oblasti filmu a divadla rozumejú pod týmto slovom iba inscenáciu, divadelné predstavenie alebo hraný film či televíznu hru. A pritom to je iba odvodený zmysel ruského slova *инсценировка*. Jeho prvotný zmysel je dramatizácia, teda viac-menej literárny útvar, ktorý vznikol zdialogizovaním prozaického, básnického, alebo publicisticko-dokumentárneho diela s cieľom uviesť ho na javisku alebo na ekrane. A až sekundárne hovoríme o inscenovaní niečoho (teda aj o inscenácii), ak pod tými pojmami rozumieme intersemiotický preklad z jazyka literatúry do jazyka drámy, teda simulovanie pravdy, života alebo vymysleného, povedzme literárneho príbehu. Okrem toho toto slovo používajú Rusi aj na miestach, kde my nejakú historiku alebo udalosť pomenujeme pejoratívnymi slovami cirkus, teáter, divadielko a podobne. Alebo povieme: pekná komédia! Voľne však slovo *инсценировка* môžeme preložiť aj ako režijná predstava o predlohe, alebo ako javiskové pretlmočenie diela.

Alebo také novotvary. V ruskom jazyku sa množia oveľa rýchlejšie ako v jazykoch malých národov, lebo okrem potreby reflektovať nový svet a nový život spoločenstva, čo sa nezaobíde bez prirodzeného vzniku nových domácich slov a bez prisvojovania si slov cudzích, musia sa svetové jazyky ako angličtina, španielčina a ruština vyrovnávať aj s tlakom národných kultúr tých krajín, ktoré jazyk pôvodnej vlasti alebo materského štátu prevzali, ale celkom prirodzenou cestou ho prispôsobujú svojim regionálnym potrebám. Takto spätne obohacujú krajinu pôvodu o novú jazykovú vrstvu. Dnes sa už nikto nepýta, prečo expandujúce krajiny niekedy aj násilu vnútili podmaneným, alebo kolonizovaným národom svoju reč, ale každý rešpektuje integrálne aj kooperatívne procesy takéhoto spoločného jazyka. Mimoriadne jazykovo nadaný ázijský spisovateľ Ajtmatov priniesol do ruštiny množstvo novotvarov, ktoré nielenže rozšírili slovník a frazeológiu o jednotky, bez ktorých sa po rusky hovoriaci ľud tej-ktorej podmanenej krajiny jednoducho nezaobíde (napríklad slovo *анабаша*), ale poslúžili aj ako tvorivé zapĺňanie významových alebo obrazovo-významových medzier v pôvodnom jazyku (*голокожий*, *львистый*).

Tieto ukážky som použil iba ako príklad činnosti, ktorú by mal prekladateľ prie-

bežne vykonať (alebo vykonávať) dávno pred tým, než sa pustí do prekladania profesionálne. V priebehu samotnej práce na konkrétnom diele pribudnú totiž nové a nové úlohy, ktorých prekonanie umožňuje iba dlhodobá príprava a prax. Ale aj tá je iba predpokladom, nie zárukou úspešnej prekladateľskej cesty. Tá býva taká, že si na jej konci poviete – božemôj, koľko toho ešte neviem! Ak sa dá vôbec povedať, že nejaká tvorivá cesta je na svojom konci. Na konci ste vy ako fyzická osoba, individuum a – s prepáčením – pracovná jednotka. Ale tvorba bez ohľadu na vás pokračuje ďalej. Možno ste k jej skvalitňovacím krokom a obmenám prispeli svojou troškou aj vy, možno... Ale ona pokračuje aj bez vás. Ba azda môže pokračovať aj preto, že vy, vykonajúc svoj diel práce, ste už preč, že ste uvoľnili miesto novým objavovateľom a ich objavom. Hja, opäť to prepotrebné umenie ars discendi!

Nie menej významná je práca s jazykom, do ktorého prekladáte. Je to napokon váš rodný jazyk. A ten nestačí poznať iba z užívateľskej praxe. Básnik alebo prozaik nemusia mať filologické vzdelanie. Im stačí jazykový cit, schopnosť byť pozorný k vlastnému jazyku. Ale prekladateľ sa nezaobíde ani bez znalosti teórie a pravidiel jazyka, z ktorého prekladá, ale rovnako dobre musí ovládať aj taje slovenčiny. Mať solídnu slovnú zásobu a vedieť ju vhodne využiť je jedna vec, a vládnuť umením semiotickej analogizácie je vec druhá. Bez jedného ani druhého sa prekladateľ nezaobíde. Nestačí len poznať pravidlá hry so synonymickými jednotkami, vy ako prekladateľ musíte tieto synonymá aj prispôsobovať konkrétnej situácii, variovať a mutovať ich, ale aj vytvárať. Nestačí iba byť brilantným štylistom sám za seba, vy musíte ovládať aj štylistické postupy autorov prekladaných diel a každej z postáv zobrazovaných v týchto dielach.

Lenže u nás dnes vládne chaos. A to nielen v samej slovakistike, o čom sme už sčasti hovorili, ale najmä v anarchickom využívaní jazyka v médiách, na akademickej pôde, ale najmä v politike a aj v najvyššom politickom prostredí. Uvediem v závere pár desiatok príkladov tohto barbarstva. A najsmutnejšie je na tom to, že jazykovedci samotní už pod agresívnym tlakom (napríklad Rádia Twist) začínajú vajatať a sú ochotní vraziť klin do jemnej štruktúry napríklad skloňovania vlastných podstatných mien. Ako keby sa hanbili za to, že práve slovenčina a niektoré iné slovanské jazyky sú pred germanistikou alebo latinikou v tom, že majú najmenšie problémy s rozlišovaním žien od mužov. Prechýľovanie ženských podstatných mien je predsa výdobytok a nie nejaká starina, za ktorú sa treba hanbiť! Nech si Maďari alebo Nemci uvádzajú svoje mená ako chcú, ale to, že viem na prvý pohľad odlíšiť nejakú Némethovú od jej muža či brata, alebo že si pani E. Schwartzovú nepomýlim s chlapom, ktorý sa volá E. Schwartz, to je prednosť, na ktorú môže byť náš jazyk hrdý.

Chaos zavládol aj v transkripcii a transliterácii ruských slov, v prekladaní vlastných podstatných mien, ba aj v samom prekladaní niektorých pojmov. No kým ešte nedávno bol zmätok z toho, že sa prekladanie celkovo spresňovalo, cizelovalo a bojujúc s kánonizáciou poetizovalo a harmonizovalo, dnes badáme prudký pokles kultúry prekladania z ruštiny v dôsledku jej nepostačujúceho ovládania zo strany tlmočníka. Keď počujete alebo čítate pretlmočenie náhodne citovaných slov či viet ruského verejného činiteľa v našich masmédiách, po prvých slovách viete, či tlmočníkom je niektorý spravidla z tých starších odborníkov, alebo či do prekladania textu a tým aj interpretácie ornamentov ruskej gramatiky a štylistiky sa pustil postzamatový majster všetkých slov na svete. Tí si slová majúňéz (*майонез*) alebo štučník (*штучник*) veselo prekladajú ako príloha, alebo človek v sériovej výrobe, pričom prvý omyl

pochádza z toho, že tlmočník nerozumel zvukovej podobe slova, kým ten druhý je svedectvom neznalosti jazyka v jeho širších historických súvislostiach. Tento hriech módnosti ešte väčšmi šarapatí u mladých slovenských anglofilov, ktorí aj franúzsky hotel v Bratislave zvaný *Danube* (čítaj Danúb), pomenovali *Denjubom*, *Carrefoure* (čítaj Karfur) *Kerfurom* a všetky grécke, latinské či inojazyčné slová, ktoré sa u nás bežne požívajú (*Genesis*, *laudatio*, *crucifix*, *leutenant*, ba ešte aj *vicepremiér* či *comme il faut*), čítajú zásadne s anglickou výslovnosťou. Takže nie ste prekvapení, ani keď v ruštinárskej sfére nachádzate takéto printové podoby ruských mien: Anton Pavlovitch *Tchékhow*, Mikhail *Khodorkovskij* a opačne - verbálne spodobnenie mien hokejových bratov *Seminovci* namiesto *Semionovovci* alebo názvu *Kišinev* či *Potemkin* namiesto *Kišiňov*, *Poťomkin*...

Nič nové pod slnkom: najprv zaspia práce na vydávaní systematických reedícií slovníkov, najmä slovenského, potom sa odstránia z vydavateľstiev a z novín jazykoví redaktori a korektori ako darmožráči, potom sa z masmédií ako rozhlas a televízia potichu vytratia jazykoví poradcovia, potom si herci, najmä mladší a skôr z lajdáctva ako z ignorantstva, nestihnú zopakovať pravidlá slovenskej ortoepie, no a napokon nastúpi revolúcia časti spevákov, moderátorov a celebrit nadbiehajúcich na obrazovkách jedna druhej až tak, že sú už na ekranoch takmer iba ony, že sa teda bude rozprávať ako nám zobák narástol alebo ako nám diktujú, hlavne v ne-mäkčení, záhorácke a zamoravské vzory.

Dixi.

## INSCENÁCIA HRY SMŤ ĎURKA LANGSFELDA V NÁRODNOM DIVADLE V PRAHE

RUDOLF LEŠKA

Zaobieram sa rekonštrukciou inscenácie hry Jozefa Gregora-Tajovského *Smrť Ďurka Langsfelda* v pražskom Národnom divadle. Slávnostná premiéra prvej slovenskej hry v „zlatej kapličke“ sa odohrala 21. mája 1932 pod názvom *Úsvit nad Slovenskem*. Vlastná rekonštrukcia je ale tiež zamyslením sa nad tesným pomerom reprezentatívneho umenia a politiky.

Bádateľská činnosť sa sústredila najmä na prácu s prameňmi<sup>1</sup>, keďže v žiadnej syntetickej práci sa nemožno o prevedení hry dozvedieť prakticky nič<sup>2</sup>. Rovnako nebola na túto tému vypracovaná ani žiadna monografia. Poukážem najprv na súvislosti, za ktorých bola hra do repertoáru zaradená. Následne sa v krátkosti zmienim o rozdieloch medzi výsledným textom použitým v inscenácii a pôvodnou Tajovského verziou z roku 1923. Ťažiskom štúdie bude analýza réžie a jednotlivých zložiek inscenácie, ako aj reakcií na inscenáciu v tlači. V prílohe napokon uvádzam súpis inscenátorov, záznam scénickej hudby a ukážky zo zachovanej dokumentácie.

### 1. Historický kontext

Chýbajúca materiálna základňa pre fungovanie divadla prirodzene spôsobila aj odklon slovenskej literatúry od systematického kultivovania dramatickej tvorby. Napriek tomu však pred prvou svetovou vojnou vzniklo niekoľko kvalitných hier. Je preto trochu prekvapujúce, že po najlepších z nich nesiahli české scény – a to ani po vzniku Česko-Slovenskej republiky. Toho si všímajú kriticky i recenzie na skúmanú inscenáciu.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Režijná, isnšpicientská a nápovedná kniha, dochované scénické návrhy, notový záznam scénickej hudby, úradné dokumenty Národného divadla, súdobé recenzie atď.

<sup>2</sup> Jediným, čiastočne tejto inscenácii venujúcim sa dielom je seminárna práca Jitky Sukovej: *Slovenská dramata na pražských jevištích v období medzi dvoma svetovými vojkami*, seminárna práca, prístupné v knižnici katedry divadelnej vedy Filozofickej fakulty UK v Prahe, Katedra dejín a teórie divadla (dnes divadelnej vedy) Filozofickej fakulty UK v Prahe, šk. rok 1971-1972. V závere autorkinej práce je zoznam inscenácií slovenských autorov, ktoré bolo možné v Prahe vidieť. V ňom je opomenuté hosťovanie plzenského divadla s Hriechom J. G. Tajovského.

<sup>3</sup> „Není právě radostnou skutečností, že teprve ve čtrnáctém roce samostatnosti dostává se na první naši scénu i první slovenská hra.“ (SYNEK, Emil: *Vřelý úspěch první slovenské hry na Národním divadle*. A-Zet 24. 5. 1932); „I to [prvá slovenská premiéra] samo o sobě není radostný fakt, že teprve nyní!“ (-m-: *Naděšené přijetí první slovenské hry na Národním divadle*. Večerník České slovo 23. 5. 1932); „[Langsfeld] měl vtáhnout do našeho Národního divadla už před desíti roky“ (jv. [VODÁK, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*. České slovo 24. 5. 1932); „pozdě provedení prvního slovenského dramatu na Národním divadle Československé republiky“ (lf. [GÖTZ, František]: *Úsvit nad Slovenskem*. Národní osvobození 24. 5. 1932).

Až 30. roky sa v Prahe nesú v duchu nového záujmu o slovenskú dramatikú.<sup>4</sup> Išlo tu o stretnutie viacerých okolností, ako pôsobenie Ivana Déreera vo funkcii ministra školstva a národnej osvety<sup>5</sup>, či prevzatie Národného divadla z krajskej správy pod správu ministerstva školstva. O týchto faktoch hovorí i Hilar v rozhovore pre Slovenský denník.<sup>6</sup> Svoj význam mal isto aj nástup nového riaditeľa ND (1. 1. 1932 sa ním stal dramatik Stanislav Mojžiš - Lom) a činnosť Františka Götza ako dramaturga ND (od roku 1927). Pre slovenskú premiéru v Národnom divadle vybrali Tajovského prvú poprevratovú drámu *Smrť Ďurka Langsfelda*<sup>7</sup>, a to najneskôr roku 1931<sup>8</sup>. Ešte na tú istú sezónu sa pripravoval Stodolov *Kráľ Svätopluk* a na nasledujúcu (1932/1933) Hilarova dramatisácia Kalinčiakovej *Reštavrácie*. Z oboch ale zišlo. Uskutočnila sa až Stodolova hra *Jožko Púčik a jeho kariéra* (*Kariéra Jožky Púčika*, premiéra 6. 5. 1933). Pred vojnou sa ešte na program dostala Stodolova novinka (1936) *Bankinghouse Khuvoich and Comp.* (*Bankovní dům*, premiéra 30. 4. 1936). Plánovaná premiéra Tajovského *Hrdinu* sa už neuskutočnila, zrejme kvôli pomníčovským udalostiam. Uvedenie *Langsfelda* sa stalo udalosťou, ktorá vyvolala v slovenskej tlači veľký ohlas a ktorá bola vzrušene očkávaná (ako dokladajú články v čase dlho pred premiérou).<sup>9</sup> Noviny sa vyjadrovali v tom zmysle, že i ďalšie slovenské hry budú nepochybne nasledovať. Padli mená Stodolu, Socháňa i Urbánka,<sup>10</sup> ba dokonca i Bellovej opery *Kováč Wieland*.<sup>11</sup> Očakávania sa, žiaľ, ukázali byť prehnané.

Tajovského hru vybrali očividne pre jej spoločensko-politické poslanstvo. To bolo pri pražskej premiére zvýraznené samotným premenovaním na *Úsvit nad Slovenskem*, pričom sa zrejme uvažovalo i o názve *Svitání nad Slovenskem*<sup>12</sup>. Ako sa ani inscenátori netajili, išlo o „zdôraznenie národno symbolického zmyslu“<sup>13</sup>. Sám Gótz pred premiérou uviedol: „Tajovský ... píše své drama jako manifestaci svého přesvědčení, že jednota československá v ohledu státním i duchovním je svatou realitou, věky

<sup>4</sup> Popri inscenáciách ND z rokov 1932, 1933 a 1936 ide aj o inscenáciu Stodolovho *Čaju u pána senátora* v Švandovom divadle 17. 10. 1933 a viacero hosťovaní SND.

<sup>5</sup> Skoro počas celého trvania prvej ČSR vykonával dr. Déreer funkciu ministra v rozličných rezortoch: už roku 1920 sa stal v druhej Tusarovej vláde ministrom s plnou mocou pre správu Slovenska, v rokoch 1921 až 1926 bol ministrom unifikácie, v rokoch 1929 až 1934 ministrom školstva a v rokoch 1934 až 1938 ministrom spravodlivosti. [JUDr. Ivan Déreer (1884 - 1973), <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=1712>, odkaz platný 25. 8. 2007]

<sup>6</sup> rk.: *Pred prvou slovenskou premiérou na pražskej štátnej scéne*, rozhovor s K. H. Hilarom, Slovenský denník 15. 5. 1932.

<sup>7</sup> Hru autor dopísal v lete 1922, zväčša je však hrávaná v pražskej verzii z roku 1932.

<sup>8</sup> Definitívne rozhodnutie pre Tajovského *Langsfelda* znamená podpis zmlúv medzi divadlom a Tajovským, ako i medzi divadlom a Rypáčkom ku dňu 11. 11. 1931. (Zmluva medzi ND a J. G. Tajovským a Zmluva medzi ND a K. Rypáčkom, Archív ND, sign. 1189a).

<sup>9</sup> Noticky v tlači: anonym: Slovenské hry v Prahe, Naše divadlo IV, 1931, 7, str. 110; ~z~: *Gregor-Tajovský v Prahe*, LUK III, 1931-1932, 10, str. 173; anonym: *Tajovského Langsfeld na pražskom Národnom divadle*, Slovenský denník 15. 3. 1932 – o. i. uvádza, že premiéra sa plánuje k všesokolskému zletu ako slávnostné predstavenie, ako ale vieme, bola posunutá na skorší termín; Žd.: *Premiéra hry Jozefa Gregora-Tajovského v pražskom Národnom divadle*, Slovenská politika 4. 5. 1932 - informuje taktiež o plánovanom uvedení Stodolovho *Kráľa Svätopluka* 2. 7. 1932, k čomu nedošlo.

<sup>10</sup> Žd.: *Premiéra hry Jozefa Gregora-Tajovského v pražskom Národnom divadle*, Slovenská politika 4. 5. 1932.

<sup>11</sup> Žd.: Okolo premiéry hry Tajovského v Prahe, Slovenská politika 28. 5. 1932.

<sup>12</sup> HILAR, Karel Hugo: list z 21. 3. 1932, spis č. 467/1932 Národného divadla vedený v Archíve ND pod signatúrou 1189a. Rukou je preškrtnutý nadpis „*Svitání nad Slovenskem*“, následne prepísaný na „*Úsvit nad Slovenskem*“.

<sup>13</sup> Tamtiež.



posväcenou a krví zpečetěnou.“<sup>14</sup> Úprava textu, ako ešte ukážem, smerovala tiež k takémuto političnu.

Pozoruhodným je, že s prípravou inscenácie sa začalo už počas skúšok Šaldových *Zástupov* (prem. 29. 4. 1932).<sup>15</sup> Noviny dokladajú, že divadlo naštudovaniu venovalo „výjimečnou péči“<sup>16</sup>. Skúšalo sa teda prinajmenšom mesiac, čo je na túto dobu nezvyčajné a len to podčiarkuje význam, ktorý sa premiére prikladal. Na škodu veci ale na skúškach nebol prítomný autor. Ten požadoval od režiséra historickú a etnografickú<sup>17</sup> vernosť, čo však, ako ukážem ďalej, nestačilo. Tajovský sa zúčastnil až generálky a ako svedčí F. Gótz: „[Tajovský] sem tam opravil nějaký ten detail kroje, škrtl nám nějakou písničku, ale jinak: zářil.“<sup>18</sup>

## 2. Úprava hry autorom, preklad a dramaturgia

Jozef Gregor Tajovský<sup>19</sup> napísal hru roku 1922, aj keď, ako sám uvádza<sup>20</sup>, začal hru písať ešte pred vojnou (je to významné vzhľadom na to, že hra pôvodne nevznikala ako oslava republiky). Kvôli svojmu odchodu na front (neskôr účasti v čs. légiách) mohol hru dopísať až po vojne. Na súbahu SND v roku 1923 získala druhé miesto (prvé udelené nebolo) a ešte v tom roku vyšla knižne. V roku 1924 získal autor za hru štátnu cenu a uviedli ju v Košiciach (Východoslovenské národné divadlo), nasledujúci rok potom v Bratislave (SND).

K novej redakcii textu pristúpil autor voľky-nevoľky, keď prišlo do úvahy pražské uvedenie. Dramaturg Gótz mal totiž proti pôvodnému zneniu vážne námietky. V hre mu chýbal „plný projev revoluční ideje“<sup>21</sup>, podobne ako si prial, aby Tajovský uviedol „děj rozdrčení revoluce přímo na scéně“.<sup>22</sup> Hoci sa pôvodne takej úprave bránil, pristúpil nakoniec k prepracovaniu a to po novom štúdiu niektorých faktov (prišiel napríklad na pobyt Langsfelda v lese, ktorý sa mu stal základom nového druhého dejstva).<sup>23</sup>

V novej verzii je teda celkom prepracované druhé dejstvo, v ktorom je predstavená celá družina dobrovoľníkov, zvyškov revolučnej armády, v Turčianskych horách. Toto dejstvo sa stáva kľúčovým. Sú v ňom totiž konfrontované revolučné názory

<sup>14</sup> GÓTZ, František: *Proá slovenská hra na Národním divadle*. Národní listy 15. 5. 1932.

<sup>15</sup> HILAR, Karel Hugo: list z 21. 3. 1932, spis č. 467/1932 Národného divadla vedený v Archíve ND pod signatúrou 1189a.

<sup>16</sup> ENGELMÜLLER, Karel: *Úsvit nad Slovenskem*. Národní politika 24. 5. 1932.

<sup>17</sup> GREGOR-TAJOVSKÝ, Jozef: list z 26. 4. 1932, archív divadelného oddelenia Národného múzea v Prahe, sign. Č9323 (A-9889). Konkrétne píše o „zachování prostých krojov Turčiansko-liptovsko-oravsko-severotrenčianskych“.

<sup>18</sup> GÓTZ, František: Príspevok bez názvu. In: *Liber amicorum*, zborník k 60.-tym narodeninám JGT. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov 1934, str. 15.

<sup>19</sup> ROSENBAUM, Karol: *Poznámky*. In: GREGOR-TAJOVSKÝ, Jozef: *Dielo, IV*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1955.

<sup>20</sup> *wv: Morgendämmerung über der Sloakei*, rozhovor s J. G. Tajovským. Prager Presse 20. 5. 1932.

<sup>21</sup> GÓTZ, František: Príspevok bez názvu. In: *Liber amicorum*, zborník k 60.-tym narodeninám JGT. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov 1934, str. 13.

<sup>22</sup> Tamtiež.

<sup>23</sup> Ako uvádza v rozhovore pre Prager Presse (*wv: Morgendämmerung über der Sloakei*, rozhovor s J. G. Tajovským, Prager Presse 20. 5. 1932) a ako dokladá i F. Gótz (GÓTZ, František: Príspevok bez názvu. In: *Liber amicorum*, zborník k 60.-tym narodeninám JGT. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov 1934).

**NÁRODNÍ DIVADLO**

V sobotu 21. května 1932 Mimo předplacení

Začátek o 7<sup>h</sup> hod. večerní

Po prvé:  
Josef Gregor-Tajovský:

# Úsvit nad Slovenskem

Režisérka hra o všech dějstvích. Znění Karel Kypářek.

Režie: VOJTA NOVÁK. Duško Langsfeld, dobrovolník Jan, jeho otec ..... Bedřich Karas Káča, matka ..... Josef Jandák Janko ..... Leopold Dostálek Hanka ..... Stanislav Neumann Marie ..... Helena Malbořová Ondřej ..... Václav Peřinák Zdeněk, hostinský ..... Helena Pálpánová Ota, táta ..... Jindřich Vojta Štěpán, šlehač ..... Karel Káča Václav, dvořák ..... Ladislav Štáhl Kamil, císařský ..... Zvonimír Roga Karel ..... Václav Nejedlý Josef, táta ..... František Valášek Pavel ..... Karel Káča Tři ..... Ladislav Štáhl Černý ..... Karel Jandák Tři, hosté ..... Václav Valášek Čalák, hospý ..... František Kopal Pavel ..... Adolf Hroch Dvořák ..... Karel Káča i. h. Tři ..... František Valášek Černý ..... Richard Záhradský Lid, dobrovolníci, Hudebníci, Dívčojáci, Zajatci * Šenové souboru Běka.	Výtvara: VLÁST. HOFMAN. a jeho ..... Eduard Hlábek ..... Karel Jandák ..... Eugena Engelsteinová ..... Helena Kratochvílová Bala ..... Sára Ballová Mýra, černoš ..... J. H. Steiner Polák ..... Zvonimír Roga Dvořák ..... Ladislav Štáhl Strážník ..... Karel Káča i. h. Pálek ..... Josef Jandák Kypáček ..... Ladislav Štáhl Pálek ..... Stanislav Neumann Šenové ..... Richard Záhradský Šenové ..... Eduard Hlábek Jan Černý ..... Karel Káča Jan Jankovský ..... Karel Jandák Josef Ševčík ..... František Valášek Anna Píšková ..... Helena Kratochvílová Eugena Šubánková ..... Jaroš Svoboda Marie Mlýnská ..... Mlha Holáková Šena Valášková ..... Marie Jankovská Kateřina Poláková ..... Jitka Španířová Pavla ..... Václav Valášek Káča ..... Adolf Hroch Káča ..... Annetta Kopplová
--	--

Začátek o 7<sup>h</sup> hod. Po druhé: dějství velké přestávky. Konec o 10<sup>h</sup> hod.

Měsí představením přispívá: Do představení zakázáno.

Odpoledne o 3. hod. <b>Bohema</b> (Křižík, Holáček, Kola, J. h. Hroch, Káča, Káča, Steiner, str. 148-149) (Za volání resp.) Po. 18. V. AIDA (o 7. hod.) (Tělich, Káča, Ch. Pál, J. h. Ota, Hrad, Macek, str. 100-101) U. 24. V. ÚSVIT NAD SLOVENSKEM (o 7 <sup>h</sup> h.) (Soudník, Mlýn, J. h. Káča, Pálek, str. 102-103) So. 25. V. PRODANÁ NEVĚSTA (o 3. hod.) (Zátek, Káča, Mlýn, J. h. Káča, Pálek, str. 104-105) Za volání loud ovce. TURANDOT (o 7 <sup>h</sup> hod.) (Zátek, Káča, Mlýn, J. h. Káča, Pálek, str. 106-107)	Večer o 7 <sup>h</sup> hod. <b>Carmen</b> (Němeček, Káča, Mlýn, J. h. Mlýn, str. 108-109) Č. 26. V. TANNHÄUSER (o 7. hod.) (Zátek, Káča, Mlýn, J. h. Káča, str. 110-111) Pá. 27. V. ÚSVIT NAD SLOVENSKEM (o 7 <sup>h</sup> h.) So. 28. V. BABICKÁ POKRACUJE (o 3. hod.) (V. Ota, str. 112-113) ŽE ŽIVOTA HMYZU (o 7 <sup>h</sup> hod.) (Káča, str. 114-115) N. 29. V. PRODANÁ NEVĚSTA (o 3. hod.) (Zátek, Káča, Mlýn, J. h. Káča, str. 116-117) RUSÁLKA (o 7 <sup>h</sup> hod.) (Zátek, Káča, Mlýn, J. h. Káča, str. 118-119)
---	---

Tisk J. Běka v Praze H. H.

Josef Gregor – Tajovský: *Úsvit nad Slovenskem*. Premiéra v ND Praha 21. 5. 1932. Premiérová cedula. Reprodukcia z archívu Národného divadla v Prahe.

denníka ľudovej strany: „je zjavne forsírovaná myšlienka česko-slovenskej jednoty“<sup>27</sup>, aj keď pripúšťa, že „prepracovanie získalo na dramatickosti“<sup>28</sup>. Celkovo však tvrdí, že sa jedná o hru „tendenčne-politickú“<sup>29</sup>. Kritický je i J. Vodák, keď píše, že autor „rozhojnil vděčné zmínky o spasiteľném bratrství českém, valně přidal romantické mladické blouznivosti Ďurkovy.“<sup>30</sup> a ďalej, že originál stratil pôvodnú „dramatickú davovú, kde vlna národného uvedomenia zdvíhala se výš a výš až do největšího vzeptění před vstupem do žaláře a na popraviště.“<sup>31</sup> Toto je azda najvýznamnejšia výčitka, ktorá poukazuje na to, že nové druhé dejstvo túto významnú líniu narušilo a spôsobilo celkom nové vyznenie hry, ktorá je takto viac o nezáujme slovenského ľudu za-

Langsfelda s triezvym náhľadom skeptických druhov Dvořáka a Čišonskeho, reprezentujúcich aktívnu cudziu účasť na Slovenskom povstaní. Tí predovšetkým vyzývajú k zastaveniu spolupráce s Rusmi a Rakúšanmi na kontrarevolúcii. Tajovský sa takto snaží bez zveličenia, idealizácie a historicky verne zobraziť rozštiepenie revolučného tábora.

František Gótz hodnotí novú verziu nasledovne: „...[Tajovský] lépe vyzvedl dějinné síly, jež se uplatnily na Slovensku r. 1849... a také ještě jasněji vyzvedl své přesvědčení.“<sup>24</sup> Pridáva sa Jaroslav Hilbert: „V novém zpracování pro Prahu hra nabývá ostřejší výraznosti a její správná a krásná politická linie jen tím jasněji vyniká.“<sup>25</sup> Paradoxne sa našli i hlasy, že Tajovský „nevytěžuje zcela historických paralel“<sup>26</sup>. Nuž, podľa môjho názoru len ťažko žiadať väčšiu angažovanosť autora, ak nechce súčasne históriu meniť, ale len interpretovať. Celkové vyznenie textu ostro kritizuje recenzent Slováka,

<sup>24</sup> GÓTZ, František: *Proč slovenská hra na Národním divadle*, Národní listy 15. 5. 1932.

<sup>25</sup> HILBERT, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*. Venkov 24. 5. 1932.

<sup>26</sup> AMP [PÍŠA, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*. Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>27</sup> (V.): *Proč slovenská hra v pražském Národním divadle*. Slováček 25. 5. 1932.

<sup>28</sup> Tamtiež.

<sup>29</sup> Tamtiež.

<sup>30</sup> jv. [VODÁK, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*. České slovo 24. 5. 1932.

<sup>31</sup> jv. [VODÁK, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*. České slovo 24. 5. 1932.

pojiť sa do povstania. Lenže pôvodne práve Tajovský ukazoval, ako nespravodlivosť a samotné stíhanie Ďurkovo vzburcuje ľudí k neposlušnosti. V pražskej verzii zostalo z tejto záverečnej scény odporu len torzo. Nečudo potom, že F. Gótz vidí v hre „lid, s nímž bylo vždycky nemožno dělat revoluci pro ideu svobody a volnosti.“<sup>32</sup>

V pražskej verzii je teda akcentovaná vzájomná slovensko-česká spolupráca a národné motívy na úkor pôvodnej psychologizácie Ďurkovej postavy – hrdinu, dovedeného svojimi ideálmi až na popravisko.

Niektorí kritici<sup>33</sup> Tajovskému vyčítali, že nezaujal kritický postoj ku kontrarevolúcii, resp. že neukázal v inom, t. j. pozitívnom, svetle i maďarskú revolúciu. Osobne sa nazdávam, že je pochopiteľné, ak Tajovský hodnotí Slovenské povstanie kladne i z hľadiska politického vymedzenia sa Slovákov k maďarskej revolúcii.

Dôležitým aspektom inscenácie bol český preklad Karla Rypáčka.<sup>34</sup> Tu tkvie problém, ktorý by sa, mutatis mutandis, dal rozšíriť na otázku uvádzania slovenských hier v Česku. A to z dvoch hľadísk. Jednak samotnej otázky, či hry prekladať, ktorá bola časom po správnosti zodpovedaná kladne (počas prvej republiky sa stretáme s pojmami „zčeštenie“ a „poslovenčenie“, ktoré z ideových dôvodov nahrádzajú slovo „preklad“) a jednak ako ich prekladať.

K diskusii o prvom probléme zaznelo po premiére: „Ovšem proti všem řečnickým manifestům hry o československé jednotě, ... stál tu závažný ironický fakt: ono >zčeštení<, v němž se slovenská hra dávala.“<sup>35</sup> (A. M. Píša), „litujeme, že nebylo nám dopřáno poznati tuto ... hru ... v originále“<sup>36</sup> (A. Veselý). Preloženie malo i svojich zastáncov: „Rypáčkovo zčeštení [bylo] nutné pro vyvarování fonetických nepřesností ... (Slováci sami si české hry z téhož důvodu poslovenšťují).“<sup>37</sup> (J. Sajíc). K vyhotoveniu prekladu sa triezvo stavia O. Fischer: „Zásadně by se tu dalo leccos podstatného namítat, praktickým účelům divadelním však toto řešení hovělo.“<sup>38</sup>

Druhým problémom je samotný preklad. Preklad v predvojnovom období (a do nemalej miery to platí i o období po roku 1945) bol vždy podceňovaný. Rutinérsky preklad Rypáčkov je toho eklatantným dokladom. Na mieste je ozrejmiť, že jazyk tvorí, ak nie najdôležitejšiu, teda aspoň významnú súčasť Tajovského hier. Je to reč, ktorou vykresluje rýdze ľudové typy, atmosféru, prostredie. Takáto hra si vyžaduje veľmi citlivý preklad človekom s vytríbeným citom pre slovenčinu, ale aj češtinu. Obávam sa, že v Rypáčkovi sa nenašiel. Problematických je hneď niekoľko vecí: preklad do spisovnej češtiny (čím sa pochopiteľne stráca turčiansky dialekt a rozlíšenie postáv na Slovákov, ktorí hovoria dialektom a Maďarov, ktorí používajú spisovný jazyk), či ďalej prekladom nerešpektovanú Tajovského dôslednú prácu s inverzným slovosledom. K drobnostiam patrí otázka prekladu mien – niektoré do češtiny preložené boli (Pavel, Kateřina, Marie, Jan), niektoré pôsobia umelo (Ďurko – Ďurky, Ondříš). Mal

<sup>32</sup> If. [GÓTZ, František]: *Úsvit nad Slovenskem*. Národní osvobození 24. 5. 1932.

<sup>33</sup> Otakar Fischer, Karol Rosenbaum a d.

<sup>34</sup> Karol [podpisoval sa Karel] Vojtech Rypáček (1885-1957); publicista (Slovenský deník, Slovák, Čas, Lud), prekladateľ do slovenčiny (zo severských literatúr a poľštiny). [Encyklopédia Slovenska, Bratislava, Veda 1977, krátené].

<sup>35</sup> AMP [PÍŠA, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*. Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>36</sup> A. V. [VESELÝ, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*. Československá republika 24. 5. 1932.

<sup>37</sup> Sjc. [SAJÍC, Jan]: *Slovenský zpěv*. Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>38</sup> Ot. F. [FISCHER, Otakar]: *Z pražské činohry [Josef Gregor-Tajovský: Úsvit nad Slovenskem]*. Lidové noviny ráno 24. 5. 1932.

sa hádam zvoliť len jeden úzus (najskôr by bolo vhodné preložiť mená všetky). V preklade je tiež viacero archaizmov, zatiaľčo v pôvodine nejde o archaizmy, lež o bežný dialekt. A napokon v preklade nezmyselne zaznie i slovenčina (Nech žije! [malo snáď ísť o poľské „Niech żyje!“?] v druhom dejstve).

Už len dovŕšením týchto textových úprav boli škrty režiséra<sup>39</sup> v partiách, ktoré mu nevyhovovali z dôvodov inscenačných (napríklad zmena prostredia, či obsadenie)<sup>40</sup>, ale – a to je pomerne závažné – i z dôvodov ideových. Či už pre zdôraznenie sily povstania, zločinnosti Maďarov, podčiarknutie koncepcie československého národa (a teda odstránenie zmienok o slovenskom národe), pre zabránenie diskreditácie cirkvi cez postavu maďarónskeho kňaza, alebo pre, až smiešne, skrývanie faktu, že povstalci bojovali partizánsky a na maďarský voj zaútočili zozadu. Netreba azda dodávať, že tým trpí historická vernosť, na ktorej si Tajovský vždy veľmi zakladal.

Niekoľko príkladov z tretieho dejstva (text v hranatých zátvorkách režisér vynesol, text písaný kurzívou naopak doplnil):

„ŽALOBCE: Navrhujú souditi v dvou skupinách: Langsfeld – jedna, buřiči – druhá. [Z těchto jistě se dá určitá část použít proti prvé i vlastní skupině.] Výsledek mého dosavadního informativního vyšetřování, které jsem konal od časného rána až dosud, je: zapírání. Musíme zlomit vše, na čem se domluvili [a zjistit vinu, abychom viděli celý obraz rebelantství. Na jednání podle stanného práva máme tři dny.] Důležité bude věci od základu vyšetřit a nikoho viněho bez trestu nepustit....

ŽALOBCE: Mám čest hlásit velkomožnému panu předsedovi, že šibenice stojí. Kněz přijde. [Je to věrný náš člověk, pravý kněz a uherský vlastenec.] /.../

ĐURKO: ...Nebylo nikdy hranice mezi Slovenskem a Moravou, ale to všecko byla za starých časů jedna společná vlast [sbratřených národů slovanských]: a proto nemají být ani napotom mezi těmito zeměmi hranice, které by dělily sbratřené kmeny, syny jedné Matky. Na tom budeme pracovat, abychom, vytrhnouce národ náš [slovenský z drápů divého maďarství zase přivedli k dávné jeho slávě a] setřeli hranice, dělící bratry od bratrů! *Tak nám ukázal Hurban a Štúr cesty Jiskrovy. /.../*

GÖRGEI: Vy jste zosnoval přepadnutí mých vojsk [v Kralovanské dolině způsobem, který my, maďarský vojenský soud, nazýváme zákeřným zbojnicktím.]

ĐURKO: Já a každý dobrovolník stáli jsme od 18. září 1848 proti vám jako rovný s rovným, jako



Jozef Gregor – Tajovský: *Úsvit nad Slovenskom*. Premiéra v ND Praha 21. 5. 1932. Bedřich Karen a Leopolda Dostalová ako Ďurko Langsfeld a Kata v I. dejstve hry. Snímka archív Národního divadla v Prahe.

<sup>39</sup> Vychádzam z knihy II. šepkárky, uloženej v Archíve Národního divadla v Prahe, sign. 1189a.

<sup>40</sup> Konkrétne napríklad nie nedôležitá otrasná scéna v závere III. dejstva, pri ktorej maďarónsky učiteľ vedie deti prihliadať poprave.

nepřítel proti nepříteli a ne nějaký zbojník. (Zmienka o zbojníkovi stráca po vyškrtnutí predchádzajúcej repliky zmysel, pozn. RL) /.../ [Vás mrzí to zákeňníctví ... a když jsme vás nemohli bítí kulkami, protože jsme jich už ani neměli, bili jsme vás kamením, zákopy a zásekami.]“

Miestami ale režisér škrtnal vecne (napríklad v Ďurkovej obhajobe vynechané nadbytočné slová)<sup>41</sup>.

### 3. Režijná koncepcia, výtvarná a hudobná stránka inscenácie, herectvo

Scénografom inscenácie bol Vlastislav Hofman.<sup>42</sup> Výtvarnej stránke venovali v ND značnú starostlivosť, ale s rozpačitým výsledkom.<sup>43</sup> Bola podľa všetkého veľmi plastická, najmä vďaka využitiu otáčavého javiska. I tu sa objavilo Hofmanovo charakteristické: „princíp prierezu domom, monumentálny náznak a skratka, ktorá ukazuje na prostredie, aby dala miesto hercovi“.<sup>44</sup> Riešenie zvolené pre I. dejstvo (izba a pitvor u Langsfeldovcov a sučianske humno) pripomína typický rukopis Hofmanov tak, ako ho bolo možno vidieť napr. v dramatisácii *Zločinu a trestu*<sup>45</sup>, opere *Z mŕtveho domu*<sup>46</sup>, či v neskoršej *Mariši*<sup>47</sup>. Z režisérovoch poznámok<sup>48</sup> vieme, že inscenátori pracovali s národopisným dielom K. Medveckého *Detva*.<sup>49</sup> V nej sú okrem strohých údajov o detvianskom folklóre a živote vôbec vyobrazené i diela ak. mal. Otakara Štáfľa. Z týchto obrazov čerpal zjavne scénograf inšpiráciu, niektoré ako: Detvianska jizba (I/1 - pec, posteľ), Do mestečka (I/3 - profily domov), či Starý dŕm v mestečku (I/3 - brána, studňa) sú priamo citované. Je prekvapujúce, prečo bolo pracované práve s touto knihou, keď Tajovský na režiséra naliehal, aby uchoval vernosť kostýmov a javiska prostrediu hry, t.j. Turcu.<sup>50</sup>

Celá scénografia je vytvorená bez dôrazu na detail.<sup>51</sup> Inak by sa nemohlo stať, že v I. dejstve je sučianska dedina vystavaná z poschodových mohutných domov, že na námestíčku je anachronický kandeláber<sup>52</sup> apod. Vyzdvihované je stvárnenie 3. obra-

<sup>41</sup> „Ďurko: ...znemožnic jediného našeho poslance na sněme [a jediný náš kulturní spolek Tatrín, ba i vesnické nedělní školy a spolky střízlivosti.] ...“.

<sup>42</sup> V súpise Hofmanových prác in: HOFMAN, Vlastislav: *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*, Praha, Osvěta 1951 – je nesprávne uvedený dátum premiéry 21. 5. 1931 namiesto 21. 5. 1932.

<sup>43</sup> O. i. spomína rozpočet divadla položky rekvizity a nábytok (Rozpočet k inscenácii, Archív ND, sign. 1189a).

<sup>44</sup> KOUŘIL, Miroslav: „Práce výtvarníka slouží divadelnímu dílu.“. In: HOFMAN, Vlastislav: *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*; Praha, Osvěta 1951, str. 7.

<sup>45</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fiodor Michajlovič: *Zločin a trest*; Divadlo na Král. Vinohradech, prem. 21. 1. 1928.

<sup>46</sup> L. Janáček: *Z mŕtveho domu*; ND; prem. 12. 2. 1931.

<sup>47</sup> A. a V. Mrštíkovi: *Mariša*; ND; prem. 25. 11. 1933.

<sup>48</sup> Novák, Vojta: Poznámky na viacerých kúskoch papiera; Archív divadelného oddelenia Národného múzea v Prahe, sign. Č9323 (A-9889).

<sup>49</sup> Medvecký, Karol Anton: *Detva*, Ružomberok, 1905.

<sup>50</sup> Gregor-Tajovský, Jozef: list z 26. 4. 1932, archív divadelného oddelenia Národného múzea v Prahe, sign. Č9323 (A-9889).

<sup>51</sup> „Réžia nevenovala dosť pozornosti podrobnostiam.“, dodáva Slovák ((V.): *Prvá slovenská hra v pražskom Národnom divadle*, Slovák 25. 5. 1932).

<sup>52</sup> Vychádzam zo scénických návrhov (Hofman, Vlastislav: *Scénické návrhy*, Archív divadelného oddelenia Národného múzea v Prahe, sign. S-VIc-1b (4101-4206/38), ktorých skutočné prevedenie na javisku potvrdzuje recenzent Slovenskej krajiny (L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932).

zu: „Ve výpravě Hofmanově zaujala pouze scéna 2. obrazu [autor recenzie mal na mysli 3. obraz, pozn. RL], vesnické zákoutí, jakoby vydechující smutek a sirotu.“<sup>53</sup>

V II. dejstve sa scéna odohráva na pozadí Tatier s Kriváňom. Tu boli hádam nesprávne pochopené scénické poznámky „Pod turčianskym Kriváňom“, ktorými bol myslený malofatranský Veľký Kriváň nad Šútovom. Vlastislav Hofman však na prospekte vymaloval tatranský Kriváň (aj samotný scénický návrh je popísaný ako „V Tatrách“). Nevylučujem ale, že sa Tatry zdali inscenátorom výstižnejším divadelným znakom.

Na dôvažok „Bačova koliba vyzerá ako trampská búda. A čo najhoršieho, že sa do tej malej búdičky napchalo vyše štyridsať ľudí urastených ako jedľa!“<sup>54</sup> Do očí bijúca je i gýčová maľba prospektu. „V horském prospekte druhého dejství jsem zahlédl něco jako přílišnou malebnost sériových obrázků.“<sup>55</sup> všima si aj recenzent.

V III. dejstve je zase vidno mohutnú budovu kremnickej radnice, ktorá sa ponáša viac na stredoveký hrad s týčiacou sa baštou, než na renesančný dom. I keď v tom niekto vidí hlbší režijný zámer („Hradský nádech maďarské věznice nepostrádá jistého ironického úmyslu režijně výtvarného proti slovenské prosté hrdinnosti.“),<sup>56</sup> nemyslím si, že v tomto vyobrazení skutočne bol. Nerozumím taktiež žltu-zeleno-červenú trikolóru na zástave na výtvarných návrhoch (III/2). Myslím si, že malo ísť o zeleno-bielo-červenú trikolóru uhorskú. Nevedno však, či sa v realizácii objavila.

Správy z premiéry sa síce zhodujú v tom, že bolo veľmi účinne a „vhodne“<sup>57</sup> pracované s otáčavým javiskom (čo je vidieť i na výtvarných návrhoch), ale celkový výsledok práce scénografa dielo očividne poškodil. Zástancovia uvádzajú, že výprava „jevila porozumení pro náladu a životnost dekorací, které musí konkrétně souhlasit s textem“<sup>58</sup>, ba že „Výprava je krásny kus práce, najmä v II. akte s pohľadom na Tatry.“<sup>59</sup> alebo ako nadšený F. Gótz: „Vl. Hofman vytvořil scénu vhodnou svou nenáročnou pékností a účelností.“<sup>60</sup> potvrdzujú však svojimi výrokmi nechtiac kritické vyjadrenia na Hofmanovu adresu.

Kostýmy boli vytvorené taktiež v tomto romanticko-patetickom duchu. Nové boli kostýmy<sup>61</sup> 12 dobrovoľníkov, 15 honvédov, Langsfelda, Štefanka a aj isté dámske toalety, ktorých autorkou bola zrejme Božena Nevolová.<sup>62</sup> Deyl (Štefanko) a Karen (Ďurko) mali „sivé uniformy“,<sup>63</sup> dobrovoľníci „sivé kabáty“,<sup>64</sup> honvédi „modré uniformy

<sup>53</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>54</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>55</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>56</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>57</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>58</sup> Synek, Emil: *Vřelý úspěch první slovenské hry na Národním divadle*, A-Zet 24. 5. 1932.

<sup>59</sup> rk.: *Rozhodný úspěch prvej slovenskej premiéry na pražskom Národnom divadle*, Slovenský deník 24. 5. 1932.

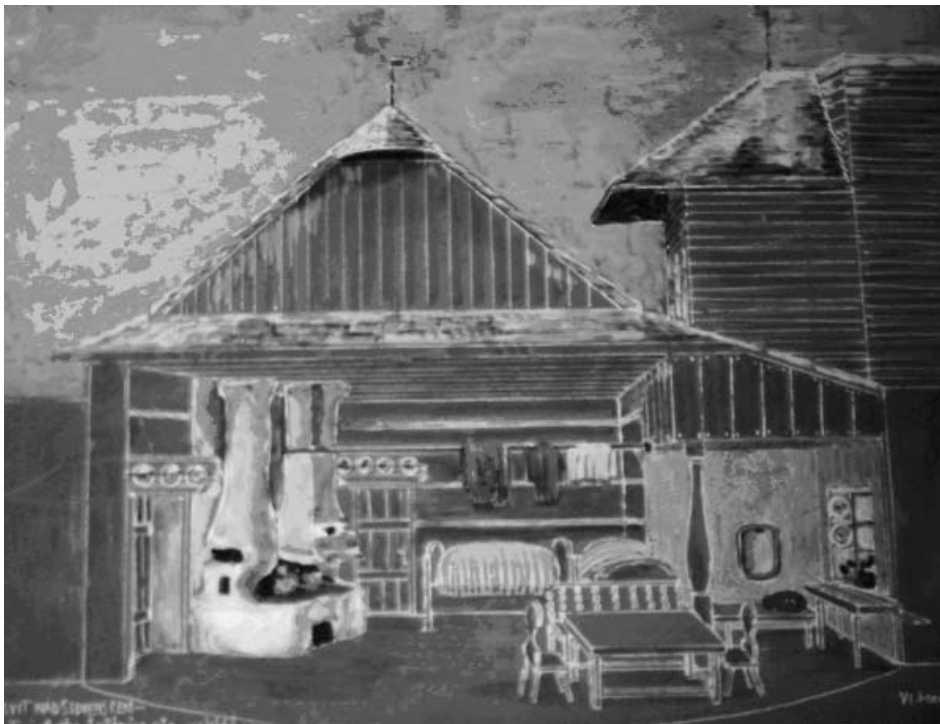
<sup>60</sup> If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932.

<sup>61</sup> V rozpočte k inscenácii, uloženom v archíve ND pod signatúrou 1189a, je suma za nové kostýmy pre postavy Langsfelda, Štefanka, 12 slovenských dobrovoľníkov a 15 honvédov. Zvyšné kostýmy boli pravdepodobne z fundusu.

<sup>62</sup> Nevolová nie je na premiérovej tabuli. V rozpočte k inscenácii, uloženom v archíve ND pod signatúrou 1189a je stanovená suma 250;- Kč pre ak. mal. Boženu Nevolovú za „výtvarnú spoluprácu pri výrobe dámskych toilet“.

<sup>63</sup> Rozpočet k inscenácii, Archív ND, sign. 1189a.

<sup>64</sup> Tamtiež.



Josef Gregor – Tajovský: *Úsvit nad Slovenskom*. Premiéra v ND Praha 21. 5. 1932. Výprava V. Hofman, 1. obraz I. dejstva.

so zlatými šnurami“.<sup>65</sup> Podľa toho, že v rozpočte nie je suma za nové kroje pre komparz, možno asi veriť recenzii: „Kroje boli kadejaké, len nie turčianske. Langsfeldove slobodné dcéry boli začepčené do moravských čepcov odkiaľsi z Kyjova.“<sup>66</sup> Ten istý recenzent upozorňuje i na fakt, že na Slovensku nosia čepiec len vydaté ženy, nie slobodné dievčatá. A ďalej zhodnocuje: „Vo výprave, réžii a kostýmoch bolo toľko pochybených detailov, ktoré sa režisérovi, poctenému štátnou cenou, nesmú prihodiť.“<sup>67</sup> „Malo sa prizerať historickej vernosti v krojoch!“<sup>68</sup>, dodáva Slovenský denník.

Veľkú rolu mala všadeprítomná hudba. „Nebyla by to slovenská hra, aby se tam nezpívalo“<sup>69</sup>, prsto píše Hilbert. Bola tvorená ľudovými piesňami a hudbou napísanou Alexandrom Podaševským (Krátky motív v úvode prvého dejstva [ďalej len „Krátky motív“], Ruský pochod, Rakúsky vojenský pochod, pieseň „Hrad přepevný jest“).

V inscenácii znela hudba nasledovne<sup>70</sup>: Hneď na začiatku I. dejstva zaznel Krát-

<sup>65</sup> Tamtiež.

<sup>66</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>67</sup> Tamtiež.

<sup>68</sup> rk.: *Rozhodný úspech prvej slovenskej premiéry na pražskom Národnom divadle*, Slovenský denník 24. 5. 1932.

<sup>69</sup> Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932.

<sup>70</sup> O tomto i ďalších výstupoch s piesňami vieme podľa inšpicientskej knihy, Archív ND, sign 1189a a podľa záznamu scénickej hudby, Hudobný archív ND, sign. 309.

ky motív. Nasledoval spev detí v závere 2. obrazu – pri otáčaní javiska k 3. obrazu na námestí. V závere 3. obrazu bolo počuť spev prichádzajúcich dobrovoľníkov. V úvode II. dejstva zaznelo hvízdanie na melódiu „Detvani“ a hlas trúby s bubnom (Rakúsky vojenský pochod). V 3. výstupe II. dejstva, s príchodom detí otca Lilga Jozefa a Janka, spieva Ďurko, sprevádzaný gajdami (miesto predpísanej fujary) „Nepi Jano“ namiesto škrtnutej „Hej, pásol by ja kozy!“. Tu sa odohrali zrejme aj ďalšie výstupy s piesňami. Mali to byť „Hej Slováci!“ (ktorá nahradila pôvodnú „Bije zvon slobody, slyšte ho národy“), „Vivat bača, vivat náš“ (spieval bača, opäť sprevádzaný gajdami), „Nad Tatrou sa blýska“, „Štyri kozy, piaty cap“, „Ej totú, totú“.<sup>71</sup> Vojta (otec Lilgo) a Pešek (Jozef Lilgo) sa dokonca „so zdarom pokúsili o odzemok.“<sup>72</sup> Napokon sa ozval spev žien v III. dejstve (veľmi pravdepodobne Podaševského pieseň „Hrad prepevný jest“), keď viedli Ďurka a zajatých, ako i v samotnom finále, kde Ďurko na popravisku vzdorovito spieva „Kto za pravdu horí“. Vzápätí z dialky počuť ruskú pochodovú trúbu (Ruský pochod), v ktorom sa objaví i motív z úvodu hry. Tento pochod neskoro idúcich Rusov zaznieva, zatiaľčo Ďurko je obesený pred radnicou (III/2)<sup>73</sup>. Piesni ale asi bolo priveľa, až autor na generálke „škrtl nějakou písničku“<sup>74</sup>. Istý zmysel mala azda len hudba Podaševského. Inak sa hudobná kulisa stala skôr povrchným ornamentom<sup>75</sup>, ktorý však mnohým recenzentom urobil radosť<sup>76</sup>. Nevyhnutné hymnické piesne asi nezazneli patrične: „U nás nedovede se zazpívat >>Hej, Slováci<<, ani >>Nad Tatrou sa blýska<< tak, aby pieseň zvonovĕ hlaholila a trímala celým jevištem.“<sup>77</sup>

V tejto súvislosti je vhodné spomenúť kuriozitu, že vystúpenia v tábore povstalcov sa zúčastnil aj pôvodom kyjovský, na Slovensku usadený maliar, scénograf a režisér František Kudláč, ktorý hral s ľudovou hudbou a sám spomína na úspech a aplauzy po výstupe<sup>78</sup>.

Tajovský zvykne vo svojich hrách poznámkami veľmi presne charakterizovať postavy. Najdôležitejšie tu uvádzam,<sup>79</sup> keďže sa ich podľa všetkého réžia držala (ak nie, poukážem na to), môžu osvetliť aj herecké postavy. Kata – „Chudorľavá, strednej výšky, sedliacky, všedne odetá.“, Ján – „Obvyšný, starý, chudý. Tvár vyholená, fúzy za-

<sup>71</sup> Podľa: L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>72</sup> rk.: *Rozhodný úspech projev slovenskej premiéry na pražskom Národnom divadle*, Slovenský denník 24. 5. 1932.

<sup>73</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>74</sup> Gótz, František: *Príspevok bez názvu*, in: Liber amicorum, zborník k 60.-tym narodeninám JGT, Bratislava, Spolok slovenských spisovateľov 1934, str. 15.

<sup>75</sup> „Bylo nutné, aby Ďurko pořádal zpěvní koncert s tanečními přídávky? ... Táborový koncert přiblížil se víc koncertu společenského salonu.“ (jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932), „Pri pijáckej piesni šarišskej Ej, totú, totú si S. Rašilov [Bača] dojemne utiera oči.“ (L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932).

<sup>76</sup> „Scény lidového folklóru tvořily nejutěšenější chvíle večera.“ (AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932), „Horská scéna u salaše v druhém dějství byla přímo z básněna v živý národopisný obraz se zpěvy a tanci.“ (A. V. [Veselý, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*, Československá republika 24. 5. 1932), „Druhá sólová píseň z II. aktu jest pak přímo krásná.“ (Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932), „Zpěvy zněly dobře a libě.“ (If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932).

<sup>77</sup> jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.

<sup>78</sup> Plevza, Viliam: *Maliar divadla a života*, rozhovor s F. Kudláčom, *Nové Slovo* 1. 8. 1985.

<sup>79</sup> Podľa vydania z roku 1955 – Gregor-Tajovský, Jozef: *Smrť Ďurka Langsfelda*, in: Gregor-Tajovský, Jozef: *Dielo IV.*, Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1955.



strihnuté. Okuliare. Široký klobúk, vlasy dlhé. Čižmy, remeselnícke belasé háby, dlhý kepeň.“, Ďurko – „Vysoký, pekný ako panenka. Mäkký, zhovievavý k materi, inak prchký a citový.“ K herectvu vyskytli sa vážne výhrady najmä v kritike Slovenskej krajiny. Režisérovi sa podľa nej nepodarilo zachytiť „zemistý naturel slovenského človeka“.<sup>80</sup> Ostatné kritiky sú naopak pochvalné.<sup>81</sup> A všetky vo všeobecnosti hovoria o výrazovom, krásnom, živelnom a dramatickom (až na postavy baču a otca Lilgu) herectve, čo je celkom v rámci režisérovej koncepcie.

Bedřich Karen bol typ od autorových predstáv odlišný. Nebol ani „pekný“, ani „mäkký“, ba práve naopak tvrdý, charismatický a vekom starší. „Chýbalo [mu] divoké vrenie krvi mladého Slováka, svojráznosť a zápalitosť. Bol pekne načesaný, urastený a hovoril ako kultivovaný herec, ktorý má každé slovo vyrátané na efekt. Mladučký pomocný učiteľ Ďurko, Slováka s každou kvapkou slovenskej krvi, v celej svojej fyzickej a duševnej vehemencii to nebol. Nežhnula v ňom iskra slovenského pôvodu.“<sup>82</sup> „Miestami priveľký pathos“<sup>83</sup> vytýka aj Slovenský denník. Inak je ale Karenovo stvárnenie vyzdvihované.<sup>84</sup> Kladne hodnotia – Vodák: „[Karen] nepustil naplno mladou patetickou romantiku. Je radostným, snovým, sladce vřícím šohajem, jež získává přívržence svou příjemnou rozjasněností.“<sup>85</sup> a Sajíc: „Hrdinský podklad, násobený lidskou citovostí, vznos pasáží s prudkou zámlkou, zvučnost romantické stupnice s civilismem reálného rozměru postavy, to všechno v přesné vyvážené spojitosti, jež i jednu situaci dovede osvětliti ze všech úhlů charakteru. A zase ta úměra, jež drží při všem celý výkon nerozdobený a jasný. Postava z masa a krve, ale také ozářena básnickým cítěním. Od samozřejmosti vstupu, přes jemně nepatetický odstup ve chvílích nejprivátnějších, od naléhavosti kázání s marnou ozvěnou osamělého hlasu přes vzdory, zmatky a pochybnosti nad Kralovanskou kotlinou i přes zbojnické silné gesto při zajetí až k velké, hlasově i mimicky nepadělané, ryzí vidině budoucnosti před soudci, od prudkého vzepětí proti surovému poručíkovi, až k čisté zpěvnosti pozdravu slovenské matce ..., je to Karen hudebný a dramatický, vskutku předurčený pro tuto nikterak snadnou úlohu, od jejíhož pravého rysu k líbivému hereckému kýči nebylo by právě jinak daleko.“<sup>86</sup> „Vytáhl své nejjímavější rejstříky hlasové..., aby zmelodisováním vnitřního obsahu [hry] vyvážil nedostatek dramatickosti.“<sup>87</sup> „Krásné slovo a hlas.“<sup>88</sup> dodáva Hilbert.

Leopolda Dostalová „...dala zazníti svým výmluvným hlubokým tónům ženské-

<sup>80</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>81</sup> „Hra byla provedena živě a přesvědčivě. Hrání bylo výrazné a úpřimně.“ (Engelmüller, Karel: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní politika 24. 5. 1932).

<sup>82</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>83</sup> rk.: *Rozhodný úspěch projev slovenské premiéry na pražském Národním divadle*, Slovenský denník 24. 5. 1932.

<sup>84</sup> „Bytostně splynutí s rolí“ (If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932), prejav „živelný a stále bouřící“ (Synek, Emil: *Vřelý úspěch první slovenské hry na Národním divadle*, A-Zet 24. 5. 1932), „Slučuje zanícenou pádnost s vroucností měkkého srdce slovenského.“ (AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932), zaujal jeho „mužný výraz poraženého“ (If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932), či „pružná mužnost“ (Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932).

<sup>85</sup> jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.

<sup>86</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>87</sup> A. V. [Veselý, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*, Československá republika 24. 5. 1932.

<sup>88</sup> Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932.



Jozef Gregor – Tajovský: *Úsvit nad Slovenskom*. Premiéra v ND Praha 21. 5. 1932. Výprava V. Hofman, II. dejstvo.

ho vzdoru a pak i otřesným záchvěvům bolesti. Na malé celkem ploše ukázala se velikou.<sup>89</sup> Jej prejav je zväčšša hodnotený kladne.<sup>90</sup> Odporuje Píša: „naladila matku na jediný tón prísne odmištavé výstražnosti, místy opěť tremolující.“<sup>91</sup>

Rozporný je ohlas na Josefa Jenička ako Jána Langsfelda, Ďurkovho otca. Ten by „potřeboval jiného obsazení“.<sup>92</sup> Jeho otec je ale „počestný a srdnatý“.<sup>93</sup>

„Slečna Půlpánová bez sentimentálnosti oživila hrdinskou snoubenku Zuzku.“<sup>94</sup> Vytvorila „svěží, jasnou, jadrnou slovenskou děvčici.“<sup>95</sup> Aj keď s jej prejavom nesúhlasí J. Vodák: „Poněkud dekadentní opojnost, jako by revoluční dívka slovenská nemyslíla na posvátnost národní myšlenky.“<sup>96</sup>

<sup>89</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>90</sup> „Jediná Leopolda Dostalová ako Langsfeldova mať vedela sa priblížiť psyche slovenskej matky, utláčanej v krutej porobe, bojujúcej sa „pánov“ a chvejúcej sa o syna.“ (L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932), „Zachytila vtélenou chmurnou předtuchu“ (A. V. [Veselý, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*, Československá republika 24. 5. 1932).

<sup>91</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>92</sup> A. V. [Veselý, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*, Československá republika 24. 5. 1932.

<sup>93</sup> Jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.

<sup>94</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>95</sup> If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932.

<sup>96</sup> Jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.



„Panu Kolárovi [učiteľ Žilka a Ján Chorvát] zústal kantor moc na povrchu.“<sup>115</sup>

Mária Miertová Míly Holekovej je vyzdvihoaná slovenskou kritikou: „[Holekovej] podarilo sa vyzdvihnúť aj v epizodnej roli pravú povahu slovenskej matky, neústupnej v slovenskej výchove svojho syna.“<sup>116</sup>

Uštipačná je poznámka, že honvédi pri salutovaní majorovi Górgeymu „vzdávali česť po československom spôsobe“.<sup>117</sup>

Kritizovaná je i zlá výslovnosť maďarského „Éljen!“.<sup>118</sup>

Davové scény boli hodnotené protikladne. Napríklad: nechýbala im „pružnosť a zladenie“,<sup>119</sup> či „malebnosť“.<sup>120</sup> „Režii se podařily výjevy davové. Velmi pozorně byly vypracovány hlasy lidu při řeči Langsfeldově.“<sup>121</sup> Ale: „Ve scénách hromadných bylo cosi loutkového.“<sup>122</sup> „Lidové shromáždění vypadá jako schůze několika zaleklých, tichounkých žebráků.“<sup>123</sup> Z týchto scén je kladne poukazované na K. Kastnera (2. z ľudu). a na obraz II. dejstva.<sup>124</sup>

Z uvedeného sa dá usudzovať na koncepčný zámer režiséra Vojtu Nováka. Ten zvolil pre uvedenie hry jednoduchý kľúč. Snaží sa zdôrazniť politické, vlastenecké a výchovné aspekty hry. Nerezignoval na výklad hry, naopak, výpoveď sa pokúša (aj keď trochu banálnymi prostriedkami) umocniť. Neznamená to ale, že by sa pustil do odkrývania hlbších momentov drámy, celkom si vystačí s vykreslením hlavnej myšlienky, ktorou je podľa inscenátorov česko-slovenská jednota.

Odhladnuc od zásahov do textu, vinul sa celou inscenáciou pátos, narúšaný ukázkami ľudovej hudby a tancov, a to v miere zreteľne väčšej, než u autora. Píša konštatuje: „mnoho statického a žánrového“.<sup>125</sup> Spomenutý pátos bolo badať najmä v hereckom prejave hlavných hrdinov, ktorých stvárnil najvýznamnejší členovia súboru ND. Je podkreslený i monumentálnou romantickou výpravou, v ktorej aj biedne chalupy sučianske vyzerajú ako zemianske kúrie (I. dejstvo), kde Malá Fatra je pre efekt (nevedomosť?) zamenená za Vysoké Tatry (II. dejstvo) a kde radnica vyzerá ako hrad (III. dejstvo). K tomu prirátame bohaté kroje, akých na Turci jakživ nevideli, a hudbu majestátne dovŕšujúcu katarziu diváctva – Ďurkove posledné slová na šibe-nici akiste každého rozplakali. Ako ďaleko sme sa vzdialili od Tajovského realizmu a od jeho historickej vernosti. Asi nemožno súhlasiť s názorom J. Sajíc: „Režie vyniesla slovenskou národnú píseň hrdinskou i slovenskou dobovou fresku v jej opravdovú podobu k jevištnému účinu.“<sup>126</sup> Môžeme sa logicky domnievať, že všetky drobné nuansy hry (i keď ich v lineárnom príbehu, ešte zjednodušenom v druhej verzii nie najlepšej Tajovského hry, nie je veľké množstvo) boli pochované pod nánosom šperku

<sup>115</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.

<sup>116</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>117</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>118</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.

<sup>119</sup> Synek, Emil: *Vřelý úspěch první slovenské hry na Národním divadle*, A-Zet 24. 5. 1932.

<sup>120</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>121</sup> A. V. [Veselý, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*, Československá republika 24. 5. 1932.

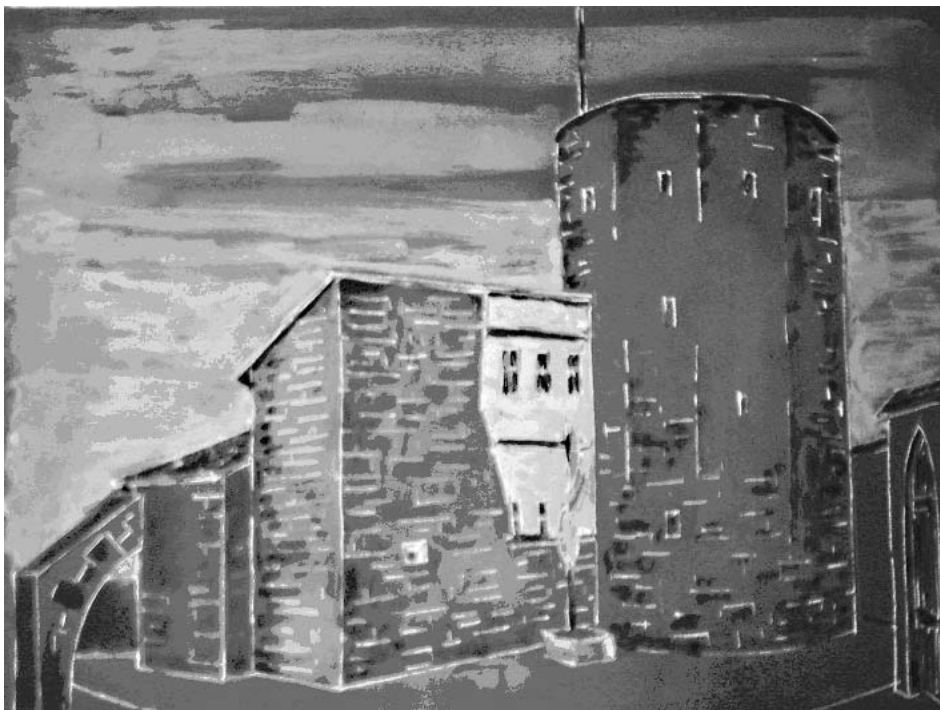
<sup>122</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>123</sup> jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.

<sup>124</sup> „Komparsy jako celek nejlépe pracovaly ve scéně Kralovské.“ (Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932).

<sup>125</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.

<sup>126</sup> Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.



Jozef Gregor – Tajovský: *Úsvit nad Slovenskom*. Premiéra v ND Praha 21. 5. 1932. Výprava V. Hofman, 1. obraz III. dejstva.

a akejsi kvázirealistickej ľudovosti. „Drama není historickým dokumentem, ale stává sa skôr ľudovou hrou a Ďurko iba postavou legendárnou, ... tak isto aj sjednotenie Čechov a Slovákov aj pomoc Rusov je len ideové.“<sup>127</sup>

#### 4. Dobové ohlasy

Inscenácia bola, podľa správ, ktoré máme k dispozícii, prijatá vrelo „veľmi husto“ naplneným divadlom.<sup>128</sup> Predstavenie samotné sa stalo slávnosťou, „udalosťou jarnej

<sup>127</sup> L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 1. časť, Slovenská krajina 25. 5. 1932.

<sup>128</sup> Z recenzií: „Hra mala obrovský úspech, ktorý už dávno v Národnom divadle nebol...“ (L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, Slovenská krajina 24. 5. 1932); „Srdečný a poctivý vlastenecký duch tohoto obrazu [t.j. 2. dejstva]... setkával se téměř při každé větě se spontánním ohlasem obecnstva a doprovázen byl bouřlivými salvami potlesku.“ (Synek, Emil: *Vřelý úspěch první slovenské hry na Národním divadle*, A-Zet 24. 5. 1932); „Přítomný autor mnohokrát vyvolán a premiéra setkala se s tak vřelým přijetím, že se přidala k nejradostnějším z celého období.“ (tamtiež); „Ten projev il se [slávnostný ráz, pozn. autora] ostatně i v hustě naplněném hledišti, v nadšeném přijetí hry a v častém potlesku při otevřené scéně, svědčícím o vřelém souhlasu s vyznáním autora, bouřlivě znovu a znovu vyvolávaného.“ (Engelmüller, Karel: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní politika 24. 5. 1932); „... obecnstvo přijalo ... premiéru ... s velkým a spontánním nadšením, vyvolalo autora a dávalo častým potleskem na otevřené scéně najevo svůj srdečný souhlas s národním nadšením ... Tajovského.“ (-m-: *Nadšené přijetí první slovenské hry na Národním divadle*, Večerník České Slovo 23. 5. 1932); „... srdečné přijetí ...“ (anonym: *Slovenský autor v Národním divadle*, Hvězda 24. 5. 1932);

sezóny“<sup>129</sup> za účasti slovenských ministrov<sup>130</sup> a autora. České slovo nás informuje podrobne, keď píše, že potlesk nasledoval po nasledujúcich vetách: „Byl bych němým psem a ne národním učitelem, kdybych se proti maďarskému násilí neozval.“, „K tomu budeme pracovat, abychom vytrhli národ náš ze spárů divého maďarstva a zrušili hranice, dělicí bratry od bratrů.“, „Tato zem je naše, slovenská, po tisíc roků obdělávaná slovenskýma rukama.“<sup>131</sup> J. Hilbert síce vo Venkove píše, že „jako starý znalec duše diváctva, mohu potvrdit, že potlesky ty byly daleky každé vypočítané oficielnosti“,<sup>132</sup> ale je otázne nakoľko to bola pravda.

Je zrejme, že ovácie a úspech patrili viac než autorovi, či inscenátorom, samotnej myšlienke česko-slovenského národa. Z toho vyplývajú i často nekritické recenzie, miestami až adorujúce hru a autora, akoby sa nechceli dotknúť slávnostnej atmosféry uvedenia diela. Možno však, podľa môjho názoru, súhlasí s tými nemnohými, ktorí poukazujú na to, že predložený romantický pátos a zjednodušovanie príbehu dielo poškodili (viď III. kapitolu). Prijatie publikom treba pokladať asi najmä za manifestáciu česko-slovenskej idey. Tak dokladá i K. Engelmüller: „Sobotní premiéra [...] stala se [...] okázalou politickou manifestací.“<sup>133</sup>

Osudy inscenácie neboli také, ako si ich predstavovali niektorí recenzenti, keď písali o tom, že sa udrží až do jesene.<sup>134</sup> Šiesta (30. 6.) a ôsma (6. 7.) repríza, ktorá bola i derniérou, sa odohrali v Stavovskom divadle.<sup>135</sup> Sem bola prenesená pravdepodobne

Jozef Gregor – Tajovský: *Úsvit nad Slovenskem*. Premiéra v ND Praha 21. 5. 1932. Pieseň „Hrad přepevný jest...“ Reprodukcia z hudobného archívu Národného divadla v Prahe.

„Hra dosáhla manifestačního ... úspěchu“ (If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932); „bouřlivé ovace“ (AMP [Piša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932); a tak mnoho dalších.

<sup>129</sup> Anonym: *Slovenský autor v Národním divadle*, Hvězda 24. 5. 1932.

<sup>130</sup> rk.: *Rozhodný úspěch projev slovenské premiéry na pražském Národním divadle*, Slovenský deník 24. 5. 1932.

<sup>131</sup> Jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.

<sup>132</sup> Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932.

<sup>133</sup> Engelmüller, Karel: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní politika 24. 5. 1932.

<sup>134</sup> Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932.

<sup>135</sup> Vid' 3. příloha.

zčasti kvôli početnosti obecnstva (asi nebola práve najvyššia) a zčasti možno kvôli typu repertoáru, v Stavovskom divadle hrávanom.<sup>136</sup>

### Záver

Prvá slovenská hra v Národnom divadle znamenala v mnohom prelom. Dostala sa síce na repertoár až desaťrošie po vzniku republiky, to však význam udalosti len posilnilo. Premiéra bola vďaka svojmu širokému spoločenskému dosahu viac záležitosťou politickou, než umeleckou. Svedčí o tom aj mimoriadne úsilie venované štúdiu hry, jej obsadenie a rozpočet. Na škodu veci bolo, že týmto úsilím sa nesmerovalo k cieľom umeleckým. Za chybný považujem i prílišný dôraz na romanticko-patetické stránky drámy. O krátkom živote inscenácie napokon rozhodol divák a nie vedenie divadla.

Najväčší klad inscenácie zostáva v samotnom fakte naštudovania hry a v skutočnosti, že toto naštudovanie vôbec upozornilo na existenciu slovenskej dramatiky. Problematickým zostáva, že bola zvolená táto hra (rozhodla zrejme téma), keď Slovensko už vtedy malo i mnoho diel lepších. Bohužiaľ spoločenskému pohybu, tlačnému zvnútra (požiadavky národnej samosprávy) a neskôr i zvonku, nemohlo už v 30. rokoch formálne gesto v podobe oneskoreného záujmu o slovenských (česko-slovenskej ideí blízky) autorov zabrániť.

### STAGING OF THE PLAY *DEATH OF ĎURKO LANGSFELD* IN THE NATIONAL THEATRE IN PRAGUE

#### RUDOLF LEŠKA

An author, the student of theatrical science of the Charles University in Prague, is dealing with the reconstruction of the play by Jozef Gregor Tajovský *Death of Ďurko Langsfeld* in the National Theatre in Prague. A solemn opening night of the historically first Slovak play performed in the „little golden chapel“ took place on 21st May 1932 (which means 16 year after the Czecho-Slovak Republic origination !) under the title *Úsvit nad Slovenskem* (*Dawn above Slovakia*). Own reconstruction is also a reflection on a narrow rate of representative art and poetics.

A research activity of the author was focused mainly on work with sources, since in no synthetic work can be found almost anything about the play realisation. No monography was dedicated to this issue. This is why the author is pointing at contingencies which had accompanied the play introduction into the repertoire, and is subsequently mentioning differences between the resulting text used in a staging and the Tajovský's version from 1923. The centre of the study is analysis of staging production and respective components of the staging, as well as reactions on stagings published in media. In the annex the author is indicating the register of staging-producers, a record of scenic music and samples a preserved documentation.

<sup>136</sup> Tak aj Hilbert: „Ve Stavovském divadle v lidovém repertoáru [se] řádně uplatní.“ (Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932).

### Pramene

1. AMP [Piša, Antonín Matěj]: *Slovenská hra v Národním divadle*, Právo lidu 24. 5. 1932.
2. Anonym: *Pražské divadelné publikum okázale prijalo slovenskú činohru*, Ludová politika 24. 5. 1932.
3. Anonym: *Pražské ohlasy o premiére Tajovského dramatu*, Slovenský denník 25. 5. 1932.
4. Anonym: *Premiéra dramatu Úsvit nad Slovenskom od Jozefa Gregora-Tajovského*, Slovenská politika 13. 5. 1932.
5. Anonym: *Premiéra slovenskej drámy v Prahe*, Šafárikov kraj 28. 5. 1932.
6. Anonym: *Slovenské hry na pražskom Národnom divadle*, Slovenský denník 19. 5. 1932.
7. Anonym: *Slovenské hry v Prahe*, Naše divadlo IV, 1931, 7.
8. Anonym: *Slovenský autor v Národním divadle*, Hvězda 24. 5. 1932.
9. Anonym: *Tajovského Langsfeld na pražskom Národnom divadle*, Slovenský denník 15. 3. 1932.
10. Anonym: *Tajovského premiéra na Národnom divadle*, Slovenský denník 15. 5. 1932.
11. A. V. [Veselý, Anton]: *Úsvit nad Slovenskem*, Československá republika 24. 5. 1932.
12. Engelmüller, Karel: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní politika 24. 5. 1932.
13. F. K. [Kubka, Franz]: *Slovakische Premiere*, Prager Presse 24. 5. 1932.
14. Gótz, František: Príspevok bez názvu, in: *Liber amicorum*, zborník k 60.-tym narodeninám JGT, Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 1934.
15. Gótz, František: *Prvá slovenská hra na Národním divadle*, Národní listy 15. 5. 1932.
16. Gregor-Tajovský, Jozef: *Slovenský mučedník Jur Langsfeld*. In: *Dielo VI.*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
17. Hilar, Karel Hugo: Korešpondencia, týkajúca sa inscenácie. Archív Národného divadla v Prahe, sign. 1189a.
18. Hilbert, Jaroslav: *První slovenská hra na Národním divadle*, Venkov 24. 5. 1932.
19. Hofman, Vlastislav: Scénické návrhy, Archív divadelného oddelenia Národného múzea v Prahe, sign. S-VIc-1b (4101-4206/38).
20. If. [Gótz, František]: *Úsvit nad Slovenskem*, Národní osvobození 24. 5. 1932.
21. jv. [Vodák, Jindřich]: *Slovenské drama v Národním divadle*, České slovo 24. 5. 1932.
22. L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 1. časť, Slovenská krajina 25. 5. 1932.
23. L. N. Ž.: *Manifestácia za jednotu Čechov a Slovákov*, 2. časť, Slovenská krajina 26. 5. 1932.
24. -m-: *Nadšené prijetí první slovenské hry na Národním divadle*, Večerník České slovo 23. 5. 1932.
25. Medvecký, Karol Anton: *Detva*. Ružomberok, 1905.
26. Novák, Vojta: Režisérská kniha k inscenácii *Úsvit nad Slovenskem*, Archív divadelného oddelenia Národného múzea v Prahe, sign. Č9323 (A-9889).
27. Ot. F. [Fischer, Otakar]: *Z pražské činohry /Josef Gregor-Tajovský: Úsvit nad Slovenskem/*, Lidové noviny ráno 24. 5. 1932.
28. Plevza, Viliam: *Maliar divadla a života*, rozhovor s F. Kudláčom, Nové Slovo 1. 8. 1985.
29. Podaševský, Alexandr [variant: Podaševskij]: Scénická hudba k inscenácii *Úsvit nad Slovenskem*, Hudobný archív Národného divadla v Prahe, sign. 309.
30. rk.: *Pred prvou slovenskou premiérou na pražskej štátnej scéne*, rozhovor s K. H. Hilarom, Slovenský denník 15. 5. 1932.
31. rk.: *Rozhodný úspech prvej slovenskej premiéry na pražskom Národnom divadle*, Slovenský denník 24. 5. 1932.
32. Sjc. [Sajíc, Jan]: *Slovenský zpěv*, Lidové listy 24. 5. 1932.
33. Synek, Emil: *Vřelý úspěch první slovenské hry na Národním divadle*, A-Zet 24. 5. 1932.
34. šer.: *Úspech Gregora Tajovského dramatu »Smrt Ďurka Langsfelda« v Prahe*, Robotnícké noviny 26. 5. 1932.
35. Úradná dokumentácia k inscenácii, fotografia, premiérová tabuľa, kniha inšpicienta a II. šepkárky, Archív Národného divadla v Prahe, sign. 1189a.
36. (V.): *Prvá slovenská hra v pražskom Národnom divadle*, Slovák 25. 5. 1932.



37. vv: *Morgendämmerung über der Sloakei*, rozhovor s J. G. Tajovským, Prager Presse 20. 5. 1932.
38. ~z~: *Gregor-Tajovský v Prahe*, LUK III, 1931–1932, 10, str. 173.
39. Žd.: *Okolo premiéry hry Tajovského v Prahe*, Slovenská politika 28. 5. 1932.
40. Žd.: *Veľký úspech dramatu Tajovského v pražskom Národnom divadle*, Slovenská politika 24. 5. 1932.
41. Žd.: *Premiéra hry Jozefa Gregora-Tajovského v pražskom Národnom divadle*, Slovenská politika 4. 5. 1932.

### Literatúra

- HOFMAN, Vlastislav: *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*, Praha, Osvěta 1951.
- KOUŘIL, Miroslav: *Práce výtvarníka slouží divadelnímu dílu... .* In: HOFMAN, Vlastislav: *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*, Praha, Osvěta 1951.
- ROSENBAUM, Karol: *Poznámky*. In: GREGOR-TAJOVSKÝ, Jozef: *Dielo v šiestich zväzkoch, IV*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955.
- SUKOVÁ, Jitka: *Slovenská dramata na pražských jevištích v období mezi dvěma světovými válkami*. Seminárna práca, Katedra dejín a teórie divadla (dnes divadelnej vedy) Filozofickej fakulty UK v Prahe, ak. rok 1971-1972, sign. Sem 577.

### FAKTOGRAFIA

#### 1. Inscenátori<sup>137</sup>

Preklad – Karel Rypáček

Réžia – Vojta Novák

Scéna – Vlastislav Hofman

Výtvarná kostýmová spolupráca – Božena Nevolová<sup>138</sup>

Hudba – Alexandr Podaševský<sup>139</sup>

#### 2. Obsadenie v hlavných úlohách

(v zátvorke uvedené mená postáv v slovenskom origináli)

Ďurko Langsfeld	– Bedřich Karen
Jan (Ján) Langsfeld	– Josef Jeníček
Kata Langsfeldová	– Leopolda Dostalová
Janko	– Stanislav Neumann
Hanka	– Helga Nováková*
Marka	– Božena Helclová*
Ondříš (Ondriš)	– Vlasta Podrabská
Zuzka Hrušková (Hrušké)	– Božena Půlpánová
Otec Lilgo	– Jaroslav Vojta

<sup>137</sup> Podľa: Súpis repertoáru Národného divadla v Prahe, [www.narodni-divadlo.cz](http://www.narodni-divadlo.cz).

<sup>138</sup> Nevolová nie je na premiérovej tabuli. V rozpočte k inscenácii, uloženom v archíve ND pod signatúrou 1189a je stanovená suma 250,- Kč pre ak. mal. Boženu Nevolovú za „výtvarnú spoluprácu pri výrobe dámskych toaliet“, ako aj suma za nové kostýmy pre postavy Langsfelda, Štefanka, 12 slovenských dobrovoľníkov a 15 honvėdov. Zvyšné kostýmy boli pravdepodobne z fundusu.

<sup>139</sup> Hoci taktiež nie je na premiérovej tabuli, dokladajú jeho prácu materiály ND, vrátane dochovanej scénickej hudby.

Janko Jesenský	– Otto Rubík
Štěpán (Samuel) Štefanko	– Rudolf Deyl
Václav Dvořák	– Ladislav Boháč
Kazimír Čišoňski (Čišoňski)	– Zvonimír Rogoz
Kučera	– Vojta Novák
Zachar	– František Velebný*
Josef (Jozef) Lilgo	– Ladislav Pešek
1. dobrovolník (dobrovolec)	– Richard Záhorský*
2. dobrovolník (dobrovolec)	– Eduard Blažek*
3. dobrovolník (dobrovolec)	– Karel Jelínek*
4. dobrovolník (dobrovolec)	– Václav Vaňátko*
Žilka	– Karel Kolár
Čabiak	– František Roland
1. z lidu (z ľudu)	– Adolf Horálek*
2. z lidu (z ľudu)	– Karel Kastner, a. h.
3. z lidu (z ľudu)	– František Velebný*
4. z lidu (z ľudu)	– Richard Záhorský*
5. z lidu (z ľudu)	– Eduard Blažek*
6. z lidu (z ľudu)	– Karel Jelínek*
1. z lidu (z ľudu)	– Eugena Engelberthová
2. z lidu (z ľudu)	– Hermína Kratinová
Bača	– Sáša Rašilov
Major Górgei (Górgey)	– Jiří Steimar
Pobočník	– Zvonimír Rogoz
Důstojník (Dôstojník)	– Ladislav Boháč
Strážmistr (Strážmajster)	– Karel Kastner, a. h.
Profous (Profós)	– Josef Jeníček
Kaprál	– Ladislav Pešek
Žalobce (Žalobca)	– František Roland
Pisár (Pisár)	– Stanislav Neumann
Soudce (Sudca)	– Richard Záhorský*
Jan (Ján) Galo	– Eduard Blažek*
Jan (Ján) Chorvat	– Karel Kolár
Jano Jankovič	– Karel Jelínek*
Josef (Jozef) Brveník	– František Velebný*
Anna Pirohová	– Hermína Kratinová
Zuzana Šuhajdová	– Jarmila Bechyňová
Marie (Mária) Miertová	– Míla Holeková
Hana Vaňková	– Marie Ježková*
Kateřina (Katarína) Pohanková	– Jiřina Štěpničková
Pavel (Pavol)	– Václav Vaňátko*
Kněz (Kňaz)	– Adolf Horálek*
Ras (Šarha)	– Jaroslav Krippel*/Vladimír Merhaut <sup>141</sup>

\* Člen súboru žiakov.

<sup>141</sup> Podľa archiválií Národného divadla, sign. 1189a, ide zrejme o alternáciu. Na premiére hral podľa premiérovej tabule J. Krippel.

**3. Premiéra a dátumy repríz<sup>142</sup>**

Premiéra v sobotu, 21. 5. 1932 v Národnom divadle

1. repríza 24. 5. 1932 v Národnom divadle

2. repríza 27. 5. 1932 v Národnom divadle

3. repríza 30. 5. 1932 v Národnom divadle

4. repríza 4. 6. 1932 v Národnom divadle

5. repríza 15. 6. 1932 v Národnom divadle

6. repríza 30. 6. 1932 v Stavovskom divadle

7. repríza 4. 7. 1932 v Národnom divadle

Derniéra 6. 7. 1932 v Stavovskom divadle

---

<sup>142</sup> Podľa podpisu inšpicentov a ich datovania predstavení v inšpicientskej knihe inscenácie: kniha inšpicienta, Archív Národného divadla v Prahe, sign. 1189a.

## PAVOL UHER – REŽISÉR, BOTAFOLÓG

LENKA DZADÍKOVÁ

## Pavol Uher – životopis režiséra

Pavol Uher<sup>1</sup> sa narodil 4. novembra 1948 vo Svite. Jeho cesta k divadlu viedla cez recitovanie, vlastnú literárnu tvorbu, hru na husliach a režisér spomína i na silný zážitok z návštevy cirkusového predstavenia. No boli to predovšetkým dva určujúce faktory, ktoré Pavla Uhra nasmerovali k bábkovému divadlu: podnetné stretnutia so strýkom, sochárom Rudolfom Uhrom a trikové filmy, najmä Jiřího Trnku.

Po maturite v Poprade začal študovať bábkoherectvo na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Po roku prestúpil na štúdium bábkarskej réžie a dramaturgie<sup>2</sup>. Štúdium ukončil v roku 1971 absolventskou inscenáciou *Strašidlo Cantervillské* (napísal Milan Pavlík podľa Oscara Wildea) a obhajobou práce *Špecifiká* bábkvy v divadle, filme a televízii.

V divadelnej sezóne 1971/72 pôsobil ako interný režisér v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici. Od roku 1969 úlohu dramaturga v tomto divadle zastával Jozef Mokoš. „Svojimi názormi sa postavil proti zúženému didakticko-výchovnému poslaniu bábkového umenia, za bábkové divadlo, ktorým najlepšie môžeme vyjadriť svoju životnú skúsenosť, túžbu po hre, svoj intímny názor na svet a to tak, aby sme pritom nenudili nielen seba, ale ani našich divákov“<sup>3</sup>. Pavla Uhra a Jozefa Mokoša teda spájali nielen rovnaký názor na divadlo, teda „odklon od dramatismu v starom zmysle slova a príklon k zdôraznenému lyrizmu“<sup>4</sup>, ale i cit pre poéziu, metaforu a hravosť. Úspešný tím vytvorili spolu s výtvarníkom Karлом Hejčmanom, skladateľom Gregorom Roletzkým<sup>5</sup>, technológom Antonom Dušom „pričom ich tvorivé zábery herecky temer ideálne stelesňoval“<sup>6</sup> Anton Vaculík.

Už v prvých troch inscenáciách naznačil Uher široký záber svojej tvorivosti. Ako čierne divadlo uviedol Feldekovu hru *Botafogo v čížmách* (a neskôr ďalšie dve Botafo-

<sup>1</sup> V niektorých zdrojoch uvádzaný ako Pavel

<sup>2</sup> Príbeh prijímacích pohovor Pavla Uhra na DAMU by nebol kompletný, ak by sme nespomenuli, že pôvodne sa hlásil na bábkarskú scénografiu. Ako študent všeobecnovzdelávacej školy však nemal počas stredoškolského štúdia možnosť absolvovať praktické výtvarné predmety. To pocítoval ako veľký nedostatok a tak sa tesne pred začatím pohovorov vzdal myšlienky študovať výtvarný smer a rozhodol sa absolvovať talentové skúšky na odbor bábkoherectvo.

<sup>3</sup> PREDMERSKÝ, Vladimír: *Slovenské bábkové divadlo : Vývinové etapy profesionálneho bábkarstva 1945-1971*. Bratislava : NDC, 1998. ISBN 80-85455-65-X. s. 135. Citát obsahuje vyjadrenie J. Mokoša z bulletinu *Veľmi poučný diár* k 10. výročiu KBD v BB, jún 1971.

<sup>4</sup> JURČO, Milan: *Text ako východiskový bod predstavenia*. In: Slovenské divadlo, 1978, roč. 26, č.1 s. 54.

<sup>5</sup> Uvádzaný aj s krstným menom Rehoľ

<sup>6</sup> JURČO, Milan: *Text ako východiskový bod predstavenia*. In: Slovenské divadlo, 1978, roč. 26, č.1, s. 54.

govské hry), druhou bola javajková inscenácia „podfarbená monumentálnou hudbou“<sup>7</sup> Speranského *Krása nevidaná*<sup>8</sup>. A napokon inscenácia vlastnej hry *Magnetová hora*.

Tri úspešné inscenácie naznačovali sľubný vývoj spolupráce tvorivej dvojice Mokoš – Uher. Kontinuitu ich tvorby prerušil odchod Pavla Uhra na povinnú vojenskú službu do Armádného umeleckého súboru v Prahe, kde pôsobil ako dramaturg.

V rokoch 1973 až 1979 sa do banskobystrického divadla vracal ako hosťujúci režisér. Podľa Milana Jurča však inscenácie, ktoré Uher realizoval ako hosť „už nemali tú umeleckú silu a priebornosť ako jeho prvé réžie na tejto scéne“<sup>9</sup>. Do svojej emigrácie našťudoval Pavol Uher v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici desať inscenácií.<sup>10</sup>

Záujem vzbudila réžia Mokošovej úpravy hry rumunskej autorky Alexandry Davidescuovej *Hra*. A to nielen preto, že priniesla „novú kvalitu do vývinovej diachrónie slovenskej bábkovej hry“<sup>11</sup>. Bola založená na interakcii, zapájala diváka do deja. Deti mohli napríklad vyjsť na javisko a vyskúšať si vodenie bábkovej psa. Scénu tvoril veľký televízor, v ktorom herci hrali to, čo sa vtedy bežne v televízii vysielalo: predpoveď počasia, chvíľka poézie, futbal... Recenzenti si všimli i pohybovú stránku: „Pozoruhodná na inscenácii je skutočnosť, že hoci je značne pohybovo štylizovaná, nepracoval na nej nijaký externý choreograf. Pohybová jednota predstavenia je výsledkom cieľavedomej štýlotvornej práce súboru a režiséra.“<sup>12</sup>

Ďalšími inscenáciami boli dve rozprávky, ktoré dramatisoval a upravil Jozef Mokoš: *Koníček hrbáčik* (na námety ruskej rozprávky P. P. Jeršova) a *Telefón doktora Bolavého* (podľa veršovaných rozprávok K. Čukovského *Telefón a Doktor*). Nasledoval *Kráľ Marko* od I. Teofilova. Poslednou banskobystrickou réžiou bola inscenácia vlastnej hry *Schovávačka*.

Aj sám režisér spomínal po dvadsiatich rokoch na prácu v banskobystrickom divadle s radosťou: „Na pôsobenie v Banskej Bystrici mám tie najlepšie spomienky a niekedy mi je ľúto, že som tam nezostal dlhšie. Pod vedením vtedajšieho dramaturga a umeleckého šéfa, dnes docenta katedry bábkarstva VŠMU v Bratislave, Jozefa Mokoša sa nám podarilo vytvoriť nielen ľudsky skvelý súbor, ktorý bol charakteristický progresívnou dramaturgiou, nápaditou scénografiou a tvorivými hereckými výkonmi. Krátko povedané, bolo to obdobie nadšenej tímovej práce, ktorá postupne priniesla vynikajúce tvorivé výsledky, čo si všimla a ocenila nielen odborná kritika, ale i široký okruh divákov.“<sup>13</sup>

V roku 1982 uviedlo divadlo ešte dve inscenácie, na ktorých sa Pavol Uher podieľal ako dramaturg – Švarcov *Obyčajný zázrak*<sup>14</sup> a Uhlárovu pantomímu *O veľkom Karbusovi Barbusovi*<sup>15</sup>. Neskôr, po jeho odchode z republiky a teda už bez jeho prítom-

<sup>7</sup> KOVAČEVIČOVÁ, Tatiana: *Krása nevidaná*. In: Smena, 18. 7. 1972.

<sup>8</sup> Inscenácia bola o dva roky, 17. 5. 1974, obnovená.

<sup>9</sup> JURČO, Milan: *Cesta Krajského bábkového divadla za umením a za divákom*. In: Slovenské divadlo, 1981, roč. 29, č. 2, s. 226.

<sup>10</sup> Súpis inscenácií uvádzame ako prílohu práce.

<sup>11</sup> JURČO, Milan: *Text ako východiskový bod predstavenia*. In: Slovenské divadlo, 1978, roč. 26, č. 1, s. 55.

<sup>12</sup> PIVKO, Jaroslav: *Stredoslovenské divadlá upevňujú svoj profil*. In: Československý loutkář, 1974, roč. 24, č. 1, s. 4.

<sup>13</sup> REZNÍK, Jaroslav: *Alica v zázračnej krajine (divadla)*. In: Večerník, 12. 6. 1992, s. 5.

<sup>14</sup> Réžia J. Pražmári, premiéra: 16. 4. 1982

<sup>15</sup> Réžia B. Uhlár, premiéra: 18. 6. 1982

nosti aj *Medvedíka Pa*<sup>16</sup> a Gozziho *Lásku k trom pomarančom*<sup>17</sup>. V bulletinoch k týmto inscenáciám sa však meno Pavla Uhra, vtedy už s nálepkou „emigrant“ nenachádza.

Deväť sezón (od 1973/74) pôsobil ako interný režisér v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave. Naštudoval tu 20 inscenácií.<sup>18</sup> Prvý dotyk s týmto divadlom zažil Uher ešte štyri roky pred tým, než dostal angažmán. Ako študent asistoval svojmu pedagógovi, režisérovi Erikovi Kolárovi pri inscenácii *Slávik* (premiéra: 12. 9. 1969).

Spomenuli sme, že v banskobystrickom divadle pracoval Uher v silnom tíme inscenátorov. Aj v tomto divadle si našiel blízkych spolupracovníkov. Priniesť niečo nové do divadla, kde podľa Uhrových slov, bol veľký „údiv nad úsilím po inej poetike než tej už roky sformovanej (...) a značne zdeformovanej“<sup>19</sup> sa snažili spolu s režisérom dramaturgička Katarína Revallová-Párnická, scénograf Ján Zavarský a bábkarské scénografky Eva Farkašová a neskôr aj Hana Cigánová.

V bratislavských inscenáciách sa aj napriek nepriaznivým podmienkam naplno rozvinulo to, čo neskôr pomenovala divadelná kritička Ida Hledíková-Polívková: Uher „opierajúci sa o inšpirujúce a hodnotné umelecké diela v oblasti literatúry (...) a hudby.“<sup>20</sup> Zaujímavý tento prístup vo výbere inscenovaných textov nazvala jeho dlhoročná spolupracovníčka, dramaturgička Katarína Revallová: Hrdinovia jeho inscenácií boli predstaviteľmi „múdreho detstva“<sup>21</sup>.

Uher zdramatizoval a vo februári 1978 uviedol Rodariho *Cibuľka*, na konci sezóny 1978/79 aj vlastnú dramaturgičku Saint-Exupéryho *Malého Princa*.

Uhrov výrok „hudba je najabstraktnejší druh umenia, je bezbrehá, poskytuje široké pole fantázií, tak ako aj poézia“<sup>22</sup> nám poslúžil ako premostenie k hudobným bábkovým inscenáciám, ktoré sú v jeho tvorbe zastúpené nemalou mierou. 13. júna 1977 mala premiéru inscenácia S. Prokofievov *Peter a vlk* a J. Beneš: *Cisárovo nové šaty*. O rok neskôr Prokofievov *Peľo a vlk* ale už v kombinácii so Stravinského *Petruškom* a v roku 1981 bola „vyvrcholením jeho úsilia o syntézu pohybového a bábkového divadla“<sup>23</sup> inscenácia Stravinského *Vtáka ohniváka* a Bartókovho *Dreveného princa*. Bábkové libretá hudobných diel tvoril sám.

Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov naštudoval Uher inscenácie aj v niekoľkých českých a v jednom slovenskom divadle: 7. novembra 1979 v Naivnom divadle Liberec inscenáciu *Střevíce se zlatými přezkami* (Kim Meškov), v tom istom roku 28. apríla v Slniečku, druhej scéne Ústredného bábkového divadle v Prahe, Feldekovo *Botafoga*. V Bábkovom divadle Nitra pripravil hudobnú inscenáciu *Karneval zvierat* (A. de Saint-Saëns) – *Obrázky z výstavy* (Musorgskij). Premiéru mala 23.

<sup>16</sup> Na motívy Millenho *Macka Pu* zdramatizoval J. Pražmári a R. Škulec, réžia: J. Pražmári, premiéra: 15.10.1982, ako dramaturg inscenácie je uvedený L. Mindriak.

<sup>17</sup> Réžia L. Mindriak, premiéra: 30. 9. 1983.

<sup>18</sup> Súpis inscenácií uvádzame ako prílohu práce.

<sup>19</sup> UHER, Pavol: *Moje pôsobenie v KBD Banská Bystrica a ŠBD Bratislava*. In: *Pohľady a výhľady : Slovenské profesionálne bábkové divadlo 1950 – 1996*. Bratislava : NDC, Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, TÁLIA-press, 1997, s. 138. ISBN 80-85455-41-2.

<sup>20</sup> HLEDÍKOVÁ-POLÍVKOVÁ, Ida: *Prelet nad výročím bábkového divadla v Bratislave*. In: *kød*, 2007, roč. 1, č. 1, s. 23. ISSN 1337-1800.

<sup>21</sup> REVALLOVÁ, Katarína: [Predslov k hre] UHER, Pavol: *Cez Čierne jazero*. In: *Javisko*, 1990, č. 11, s. 665.

<sup>22</sup> KOLNÍKOVÁ, Jolana: *Divadelný všumelec spod Tatier*. In: *Slovenské dotyky*, 2004, roč. 9, č. 4, s. 14.

<sup>23</sup> REVALLOVÁ, Katarína: [Predslov k hre] UHER, Pavol: *Cez Čierne jazero*. In: *Javisko*, 1990, č. 11, s. 665.

januára 1980. V košickom Bábkovom divadle uviedol v apríli 1980 inscenáciu hry Ivy Peřinovej *Vrátka zamknuté na gombík* (podľa *Záhrady* Jiřiho Trnku) a o dva roky neskôr 18. júna 1982 mala premiéru *Gozziho Turandot*.

Pavol Uher bol ambicióznym a tvorivým režisérom, ktorý vyžadoval pripravenosť a zodpovednosť aj od herca. Svedčí o tom jeho výrok zo state *O bábkoherectve*: „Do partnerského vzťahu režisér – herec musia vstupovať obe stránky profesionálne pripravené a zdatné. Tým viac, čím väčšie nároky kladie súčasná syntetická podoba bábkového divadla. Už nestačí byť bábkohercom, tak ako včera nestačilo byť speakerom či vodičom a zajtra možno nebude stačiť schopnosť činoherecká.“<sup>24</sup>

Režisér Uher mal aj autorské ambície. Napísal niekoľko bábkových hier: *Magnetová hora*, *Ak máte sedem ako ja...*, *Jačmienok*, *Schovávačka*, *Najmenšia manéž na svete* a *Cez Čierne jazero*. Prvé štyri aj sám inscenoval. Autorsky však tvoril aj pre televíziu. Napísal scenár televízneho bábkového seriálu *Neporaziteľná Vilma* o detektívke Vilme, profesorovi Rozumovi a mačke Vilmačke. V roku 1978 vznikol pod jeho režijným vedením *Kamenný chlapec*, v rokoch 1981-82 podľa Uhrovho scenára a v jeho režii sci-fi seriál o zachovaní života na Zemi *Stalo sa pozajtra*.

Ako 33-ročný v roku 1982 emigroval do Nemecka. Podľa vlastných slov krajinu opustil nielen z politických dôvodov, ale aj pre zlé pracovné podmienky a preto, že divadlo (ŠBD- pozn. autorky) viedli ľudia, ktorí, hoci boli profesionálne na nízkej úrovni, rozhodovali čo a ako sa bude robiť.<sup>25</sup> Poslednou kvapkou bola príprava inscenácie *Radúz a Mahuliena*. Mal to byť slávnostný titul pri príležitosti 25. výročia založenia divadla. Uher má na vznik inscenácie nepríjemné spomienky: „Vedením vynútený spôsob dôsledne iluzívnej javiskovej realizácie nedovolil zužitkovať takmer nič z dramaturgicko-režijnej koncepcie, ktorú som s dramaturgičkou (Katarínou Revallovou- pozn. autorky) pripravoval.“<sup>26</sup> Navyše budova divadla bola v havarijnom stave a inscenácia sa pripravovala a hrala v náhradných priestoroch, pre lyrickú rozprávku absolútne nevhodných.

Pri príležitosti 40. výročia založenia ŠBD, už s istým odstupom, zhodnotil situáciu Jozef Mokoš: „Uher svoju predstavu apelatívneho, výtvarne fotogenického divadla (...) nemohol realizovať tak, ako si to predsavzal.“<sup>27</sup>

Po rokoch získal Uher nemecké občianstvo. Pôsobil v malom divadielku v Düseldorfe. Koncom roku 1984 sa na deväť sezón stal členom (autorom scenárov, režisérom i hercom) umeleckej skupiny Schwarzes Theater v Zürichu, ktorú viedol český emigrant, bábkar Jiří Procházka. Neskôr založil vlastný zájazdový súbor Schwarzes Licht Theater Augsburg, s ktorým putoval po Nemecku, ale navštívil aj Rakúsko, Švajčiarsko, Taliansko a Holandsko.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> UHER, Pavol: *O bábkoherectve*. In: Československý loutkář, 1977, roč. 27, č. 5, s. 101-102.

<sup>25</sup> SEDLÁKOVÁ, Táňa: *Zrkadlenie : Chcete sa porozprávať – Pavol Uher* [Záznam rozhlasovej relácie, ktorá bola vysielaná 28. 2. 1998]. Uložené v Archíve Slovenského rozhlasu, Bratislava. Minutáž: 49,31.

<sup>26</sup> UHER, Pavol: *Moje pôsobenie v KBD Banská Bystrica a ŠBD Bratislava*. In: *Pohlady a výhľady : Slovenské profesionálne bábkové divadlo 1950 – 1996*. Bratislava : NDC, Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, TÁLIA-press, 1997. s. 137. ISBN 80-85455-41-2.

<sup>27</sup> MOKOŠ, Jozef: *Štátne bábkové divadlo 40-ročné*. In *Štátne bábkové divadlo v Bratislave 1957-1997* [Bulletin vydaný pri príležitosti osláv založenia divadla, nečíslované].

<sup>28</sup> Vďaka skúsenostiam, ktoré získal Uher v zahraničí, mohol v roku 1992 „predpovedať“ vývoj situácie s finančným zázemím divadiel na Slovensku. V novinovom rozhovore na otázku, aký je rozdiel medzi režisérskou prácou na Slovensku a v Nemecku, odpovedal, že na Slovensku je na skúškach ešte stále dobré

Po roku 1989 pripravil Pavol Uher v slovenských divadlách viacero inscenácií. Prvé tri boli réžie vlastných dramatizácií. *Alica v zázračnej krajine* mala premiéru 12. júna 1992 v bratislavskom Štátnom bábkovom divadle, v tom istom divadle aj M. D'Aulnoyová – *Kráľovná víl alebo Žltý škriatok* v roku 1996. V košickom Bábkovom divadle uviedol vo februári 1998 príbeh z *Tisíc a jednej noci*. O štyri roky sa do Košíc vrátil a naštudoval tam inscenácie *Čarodejníkova dcéra* a *Vetroplach*. V tom čase spolupracoval aj so skúseným súborom Commedia Poprad, kde pripravil dve inscenácie pre deti: Andersenovho *Cisára a slávika* a *Zlatý kľúčik alebo Buratinove dobrodružstvo* od Alexeja Tolstého.

O širokom zábere tvorivosti Pavla Uhra svedčí i niekoľko réžií v Komornej opere Slovenského národného divadla<sup>29</sup>. Cit pre hudbu využil tiež pri príprave flamenco muzikálu *Don Quijote podľa Sancha*, ktorý mal premiéru v novembri 2006 v komerčnom bratislavskom divadle Teátro Wüstenrot.

Aby bola mozaika Uhrových aktivít kompletná, musíme spomenúť, že ako režisér spolupracuje aj s Katedrou bábkarskej tvorby na Divadelnej fakulte Vysokiej školy múzických umení v Bratislave. Pôsobí tiež v Medzinárodnom dome umenia pre deti Bibiana. Tu pripravuje výstavy a režíruje i dramaturgicky sa podieľa na inscenáciách pre deti.

V roku 2000 ukončil Uher svoje aktivity v Augsburgu. V Prahe založil vydavateľstvo Theatrum mobile, v ktorom do roku 2007, kedy zaniklo, vydal 21 divadelných textov. V tomto období uviedol dve inscenácie v Stredočeskom divadle Kladno – *Lampion* – vo februári 2003 *Aladinovu zázračnú lampu* (N. Gernetová) a v apríli 2004 *Trináť hodín* (vlastná dramatizácia rozprávky Jamesa Thurbera).

V súčasnosti (rok 2007) sa Pavol Uher pohybuje najmä v troch mestách: pracovne v Prahe a stále častejšie aj v Bratislave a súkromne v rodnom Svite.

## BOTAFOGOVSKE INSCENÁCIE

### Botafogo literárne

Botafogovský cyklus, v ktorom „Feldek-básnik povyšuje slovnú hru na princíp HRY a HRU na jej základný význam“<sup>30</sup> sa skladá z piatich divadelných textov: *Botafogo*, *Botafogo v čizmách*, *Hra, v ktorej sa spí*, *Botafogovo bohatstvo* a piata časť určená dospelému divákovi (neskôr prepracovaná na hru *Metafora*) *Botafogo bez hlavy*.

---

ovzdušie. „Vo švajčiarskych a nemeckých divadlách neprichádzajú k slovu emócie alebo osobnostný zápal. Herec podpíše zmluvu a urobí to, k čomu sa zaviazal. Uvidíme ako dlho ešte u vás táto tvorivá atmosféra potrvá, pretože aj u vás sa stanú peniaze najurčujúcejšou podmienkou umenia.“ (MUCHOVÁ, Eva: *Umenie užiť sa umením*. In: Večerník, 3.7.1992). A naozaj. Po zmene kultúrnej politiky a spôsobu financovania kultúry na Slovensku po roku 1989, nastali pre divadlá ťažké chvíle a bohužiaľ, často sa zdá, že peniaze sa stali určujúcou podmienkou umenia.

<sup>29</sup> Tu uviedol: tanečno-textovú kompozíciu *Sen z noci, keď bolo leto v polovici* (F. Mendelssohn-Bartholdy), jednodestvovú operu *Ariadna* (B. Martinů), tanečnú operu *Sedem smrteľných hriechov* (B. Brecht - K. Weil) a pripravil libreto baletnej kompozície (*II. Symfónia* K. Weila).

<sup>30</sup> PREDMERSKÝ, Vladimír: *Feldekova poetika v bábkovom divadle*. In FELDEK, Lubomír: *5x Botafogo*. Bratislava : Tatran, 1978. Edícia Divadelná tvorba. s. 164.



Dej hry je veľmi jednoduchý. Botafoga, „ktorý vie všetky figle na svete“<sup>31</sup> nachytajú na základe svojho rovnakého výzoru dvojčatá Gogo a Gigi. Gigi má voči Botafogovým kúzlam, ktoré im predvádza výhrady a vraví mu, aby ho zaujal nejakým poriadnym figľom. Botafogo si však zmýli slovo zaujať a zajať. Zvolá: „Od tejto chvíle si mojim zaujatcom!“<sup>32</sup> A zajme Gigiho u sebe doma, kde musí zametať, prať, variť, piecť. Gogo, ktorý sa vyberie brata vyslobodiť zo zajatia po ceste stretne maliara Mráza, skokana Cvičku a celý čas ho sprevádza Sedmokráska. Všetky tieto postavy sú však Botafogove prevleky – predvádzanie jeho figľov.

Lubomíra Feldeka k napísaniu hry podnietil Vladimír Predmerský a to veľmi prozaicky. Objednal si ju u neho ako vtedajší dramaturg ŠBD. Pri príležitosti 50. výročia vzniku divadla spomínal Feldek na to ako hra vznikala: „Vlado Predmerský sa stal mojou múzou. Objednal si – kedysi roku 1965 – u mňa bábkovú hru a potom chodil kontrolovať, ako postupuje moje písanie. Bývali sme vtedy na Francisciho ulici, kúsok od bábkového divadla, nebol pre Vlada problém zastaviť sa u nás na kontrolu aj každý deň. Práca postupovala pomaly. Každá, aj bábková hra potrebuje poriadny konflikt, a ja som bol nekonfliktný lyrik.“<sup>33</sup> „Odo dňa, keď som začal, do dňa, keď som urobil poslednú korektúru, uplynuli dva roky.“<sup>34</sup>

V bulletine k prvému bratislavskému uvedeniu hry sa Feldeka opýtali, prečo píše pre deti. Jeho odpoveď naznačuje, že tvorbu pre deti nepodceňuje: „Pretože píšem také dôležité veci, že ich majú právo čítať len veľmi rozumní ľudia. A najrozumnejší ľudia na svete sú deti...“<sup>35</sup>

*Botafogo* spôsobil naozajstný rozruch a vzbudil obrovský záujem. Feldek prišiel s pôvodným textom pre detského diváka, ktorý nezaváňal moralizátorstvom a nebol z kategórie, kde didaktická stránka prevyšuje umeleckú. A navyše hra so slovami bola v *Botafogovi* dôležitejšia ako zápleтка, príbeh. Už len výber mena pre hlavnú postavu – Botafoga je zaujímavý. Botafogo je pôvodne názov figúry z latinsko-amerického tanca Samba. Pravdepodobne z toho potom vznikol aj názov futbalového klubu, ktorý inšpiroval Feldeka k pomenovaniu postavy. Meno si vybral pre jeho „nezvyklosť a zvukovú bohatosť“<sup>36</sup>.

O širokospektrálnosti hry vypovedá fakt, že slovinský režisér Edi Majaron na konferencii *Beckett a báбка* spomína v súvislosti s vplyvom absurdného divadla na bábkovú hru aj Feldekovho Botafoga.<sup>37</sup>

Literárne (a následne aj divadelné) cesty prvého *Botafoga* boli spletité. V každom divadle, v ktorom sa rozhodli hru uviesť, text prepracovali podľa vlastnej ľubovôle.

<sup>31</sup> FELDEK, Lubomír: *Botafogo*. In *5x Botafogo*. Bratislava : Tatran, 1978. s. 14.

<sup>32</sup> Tamže, s. 18.

<sup>33</sup> FELDEK, Lubomír: *Hrsť spomienok k jubileu*. In *Cesta okolo sveta za 50 rokov*. Bratislava : BBD a BSK, 2007. s 33 ISBN 978-80-969645-3-6.

<sup>34</sup> -Is- [SMRČOK, Lubomír]: *Bábnikove názory o hrách pre mládež a nielen o tom...* In: *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 24, s. 23.

<sup>35</sup> Program Štátneho bábkového divadla k premiére hry L. Feldeka: *Botafogo* – 18.5.1966. Redaktor: V. Predmerský, dramaturg ŠBD.

<sup>36</sup> Informačný program pre potreby pedagogických pracovníkov a rodičov k hre Lubomíra Feldeka „*Figliar Botafogo*“. Archív Divadelného ústavu, Bratislava.

<sup>37</sup> Pozri: PREDMERSKÝ, Vladimír: *Ako sa Lubomír Feldek stal dramatikom*. In: *Bibiana*, 2006, roč. 13, č. 4, s. 67 ISSN 1335-7263.

Feldek potom za skutočnú premiéru „považoval až nitrianske (štvrté uvedenie hry – pozn. autorky) predstavenie, pre ktoré pripravil definitívny text.“<sup>38</sup> V rámci dodržania poetiky v ňom vystupovali už len Botafogo a dvojčatá Gigi a Gogo. „Táto verzia bola potom realizovaná v roku 1968 v Slovenskej televízii“<sup>39</sup> v réžii Vladimíra Predmerského.

Tretie uvedenie – košické, mala pôvodne prevziať Slovenská televízia a inscenácia by teda mala celoštátny dosah. Feldek uvedenie košickej verzie v televízii zakázal. Zaujímavosťou je vyjadrenie vtedajšieho riaditeľa košického Bábkového divadla Alexandra Futáša: „Prednosťou tejto hry je predovšetkým skutočnosť, že autor pripravil pre každé divadlo inú verziu, dokonca aj rozdielne postavičky.“<sup>40</sup> (V tej košickej hre napríklad pribudli sova a vtáčik.) V košickom divadle to ale v žiadnom prípade nebol autorov text. Feldek o ňom napísal, že bez jeho vedomia vznikla „ďalšia koláž verzií“<sup>41</sup>. Nečudo, že takéto zaobchádzanie s jeho dielom dramatika poburovalo. Feldek sa rozhodol, že nejasnosti, ktoré vznikli tým, že s jeho textami sa narábalo odvážne a bez zábran, napraví. V roku 1976 vydal zbierku hier *5x Botafogo*, kde sú autorizované a konečné verzie všetkých botafogovských hier. Feldek v doslove k tejto knihe s humorom jemu vlastným zhodnotil ich osudy: „Životopisy ostatných hier z botafogovskej série sú už o poznanie chudobnejšie. Nebolo už okolo hier toľko ruchu – nebolo totiž o ne už ani toľko záujmu. Autor sa ukázal byť zlostný a nezmieriteľný voči zaužívanému zlozvyku ‘čo divadlo, to úprava, čo dramaturg či režisér, to spisovateľ a všetkého prepracovávateľ’. Divadlá si povedali – lepšie sa takému človeku vyhýbať.“<sup>42</sup>

Ako na to v článku, ktorý napísal pri príležitosti Feldekových 70-tych narodenín, upozornil Pavol Uher, existuje aj šiesta hra o Botafogovi. „Na požiadanie pražského Divadla Spejbla a Hurvínka napísal L. Feldek *Hurvínkovo okno*, ktoré bolo neskôr preložené do slovenčiny a upravené na *Botafogovo okno* (1996).“<sup>43</sup>

Do literárneho životopisu tohto figliara patrí ešte informácia, že bol preložený do českého, poľského, bulharského, chorvátskeho, dánskeho i švédskeho jazyka. „Realizácia v inom jazykovom prostredí je pre nasledujúce dva texty (*Botafogo v čižmách* a *Botafogovo bohatstvo* – pozn.autorky) sťažená konotáciami na špecifické reálie, ktoré je nutné dešifrovať v prvom rade prekladom.“<sup>44</sup>

### Inscenačná tradícia

Hoci samotná hra *Botafogo* vznikla na objednávku dramaturga ŠBD, prvýkrát ju uviedli v žilinskom Bábkovom divadle. Text upravil Ján Hižnay spolu s Jaroslavom

<sup>38</sup> -Is- [SMRČOK, Lubomír]: *Básnikove názory o hrách pre mládež a nielen o tom*. In: Film a divadlo, 1969, roč. 13, č. 24, s. 23.

<sup>39</sup> PREDMERSKÝ, Vladimír: *Ako sa Lubomír Feldek stal dramatikom*. In: Bibiana, 2006, roč. 13, č. 4, s. 66 ISSN 1335-7263.

<sup>40</sup> SLÁVKOVÁ, M.: *Prečo práve Botafogo?* In: Pravda, roč. 47, 11.10.1966, s. 2.

<sup>41</sup> FELDEK, Lubomír: *5x Botafogo*. Bratislava : Tatran, 1978. Edícia Divadelná tvorba. s. 153

<sup>42</sup> tamže, s. 156.

<sup>43</sup> UHER, Pavel: *Sedmý Botafogo? : K jubileu Lubomíra Feldeka*. In: Loutkář, 2006, č. 5, s. 204, ISSN 1211-4065. Citovaný výrok z češtiny preložila autorka práce.

<sup>44</sup> Tamže.

Pivkom. Dopísali doň postavu strigy Petronely, ktorá sa menila na hadicu Zlaticu. Hižnay spomína, že vzniklo asi osem verzií textu. Jednu z nich nakoniec Feldek autorizoval a 18. mája 1966 ju uviedli pod názvom *Figliar Botafogo*. Bola to zároveň absolventská inscenácia Jána Hižnaya, vtedy študenta bábkarskej réžie a dramaturgie na DAMU v Prahe.

Lubomír Feldek v doslove ku knihe *5 x Botafogo* uvádza, že „prvý *Botafogo* mal premiéru takmer súčasne v Žiline a v Bratislave“<sup>45</sup>. Podľa informácií z archívu Divadelného ústavu v Bratislave môžeme slovo „takmer“ pokojne vynechať. *Botafogo* v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave mal totiž dve premiéry. Jedna bola pre deti už 18. mája 1966 (teda presne v ten istý deň ako v Žiline) a druhá pre dospelých 21. mája 1966.

Režisér Vladimír Predmerský spolupracoval na inscenácii s výtvarníkom Bohdanom Slavíkom. Hoci jeden z novinových ohlasov tvrdí, že inscenátori „neboli na úrovni predlohy a nevyužili mnohé kvality textu“<sup>46</sup>, Miroslav Česal hodnotil inscenáciu kladne: „Pozoruhodná je Predmerského dôsledná a nápaditá rytmizácia celku a detailů (...) Daří se mu většinou i vizuální gagy.“<sup>47</sup> Výrazná bola hudobná stránka inscenácie. Ján Melkovič zložil piesne, ktoré sa, ako spomína predstaviteľka Goga, Ivica Ozábalová, stali „bábkarskými hitmi“<sup>48</sup>.

Tretíkrát *Botafogo* uviedli 16. septembra 1966 v košickom Bábkovom divadle v réžii hosťujúceho Otta Katušu s výpravou Jany Pogorieľovej. Inscenáciu uvádzali ako „dvojačku“ s *Mackom Ľapkom* J. Wilkowského. Na zhodnotenie inscenácie použime vetu z recenzie: „Škoda, že dobrý výsledok zústal jen v náznacích a náčrtech.“<sup>49</sup>

Štvrté uvedenie sa konalo v nitrianskom Západoslovenskom bábkovom divadle 13. februára 1967. Ján Hižnay režisoval *Botafogo* druhýkrát, opäť s názvom *Figliar Botafogo*. Predstaviteľka Gigiho, Mária Kožuchová dostala za svoj výkon Cenu zväzu československých divadelných umelcov.<sup>50</sup>

Piate a šieste uvedenie *Botafoga* bolo v réžii Pavla Uhra najprv v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici a neskôr v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave.

S odstupom viac ako dvadsiatich rokov, v roku 1998 sa k *Botafogovi* vrátil jeho posledný predstaviteľ, herec Andrej Pachinger. Tentoraz ale v pozícii pedagóga bábkohereckta a režiséra inscenácie. Študenti z Katedry bábkarskej tvorby Vysokiej školy múzických umení hrávali inscenáciu na bratislavskej Novej scéne. Hru našťudovali technikou čierneho divadla so živým predstaviteľom Botafoga. Stvárnil ho Viktor Horján.

V slovenských bábkových divadlách sa prvá hra botafogovskej série inscenovala sedemkrát<sup>51</sup>. Z toho dve inscenácie režisoval Pavol Uher. Z ďalších hier ako jediný našťudoval aj *Botafoga v čižmách* a *Botafogovo bohatstvo*. Na tomto mieste sa núka otázka,

<sup>45</sup> FELDEK, Lubomír: *5x Botafogo*. Bratislava : Tatran, 1978. Edícia Divadelná tvorba. s. 153.

<sup>46</sup> UHER, J.: *Botafogo – úspech autora*. In: *Práca*, 15.6.1966, s. 4.

<sup>47</sup> ČESAL, M.: *Jubileum jako překvapení : 10 let ŠBD Bratislava*. In: *Československý loutkář*, 1967, roč. 26, č. 5 s. 76.

<sup>48</sup> OZÁBALOVÁ, Ivica, 17.4.2007, osobný rozhovor.

<sup>49</sup> zh [HARTMAN, Zdeněk]: *Do třetice „strigoň“ Botafogo*. In: *Československý loutkář*, roč. 16, 1966, č. 12.

<sup>50</sup> Pozri: *Svazové ceny*. In *Divadelní noviny*, roč. 11, č. 7, 8.11.1967, s. 4.

<sup>51</sup> Súpis inscenácií uvádzame ako prílohu práce.

prečo žiadne zo slovenských profesionálnych bábkových divadiel nesiahlo od roku 1977 po botafogovských textoch?<sup>52</sup> Tieto Feldekove hry akiste nie sú prežitkom.

Umelecká kariéra figliara Botafoga nepozostáva len z uvedení na divadelných doskách. Katarína Revallová spolu s Pavlom Uhrom pripravili v Slovenskom rozhlase fiktívnu reportáž *Prípád Botafogo*<sup>53</sup>. Dvaja redaktori sa vybrali zistiť, prečo je zrazu bábkové divadlo úplne vypredané a prečo nastalo šialenstvo okolo inscenácie *Botafogo*. Reportéri sa zadným vchodom dostanú do divadla a tam vidia predstavenie, ktoré je z rôznych príčin prerušené a teda rozdelené do troch častí. V každej je použitý úryvok z inej hry. Najprv z *Botafoga*, po prestávke z *Botafogovho bohatstva*, ktoré preruší uvádzачka s maďarským akcentom Emília Nemilá (hrá ju Magda Paveleková), pretože ju pobúri postava Kosca Kostlivca. Po tejto vynútenej prestávke nasleduje časť z hry *Botafogo v čižmách*. V závere sa reportérom prihovori Duch divadla. Túto postavu nahral Lubomír Feldek. Reportáž je naozaj nápaditým spracovaním botafogovskej témy a potvrdzuje našu domnienku o aktuálnosti hry a jej možnosti ďalšieho inscenovania.

### Uhrov Botafogovský triptych v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici

Botafogovská trma-vrma sa strhla v druhej polovici 60. rokov vo všetkých slovenských bábkových divadlách okrem jediného – banskobystrického. No o niekoľko rokov práve tu uviedli nielen samotného *Botafoga*, ale celý botafogovský seriál. Milan Jurčo videl dôvod „v spoločnom príklone (režiséra Uhra a dramaturga Mokoša – pozn. autorky) k básnickým výdobytkom českého poetizmu“<sup>54</sup>. Botafogovský triptych je označovaný za prvý voľný bábkový seriál.

Prečo sa seriál začal druhou časťou a potom sa vrátil k prvej, nám objasnil režisér Uher: „Každý dramaturg chce uvádzať nové veci a *Botafogo v čižmách* bol kvalitný a bol nový. Inscenácia bola celkom úspešná a tak nám s dramaturgom napadlo, prečo neurobiť aj iných Botafogov. A kým sme naštuodovali *Botafoga*, Feldek na náš podnet napísal tretiu hru – *Botafogovo bohatstvo*.“<sup>55</sup>

Prvá časť bola prvou vo viacerých ohľadoch. Bola nielen prvou réžiou Pavla Uhra v banskobystrickom divadle, ale aj prvým (a dodnes posledným) uvedením hry *Botafogo v čižmách* na Slovensku.

Pri základnej informácii o inscenácii – dátume premiéry narážame na problém. V bulletine je uvedený len mesiac a rok, teda október 1971. Iné zdroje sa rozchádzajú. V archíve Divadelného ústavu je ako dátum premiéry *Botafoga v čižmách* uvedený 30. október 1971. Rovnaký dátum uvádza v článku *Cesta krajského bábkového divadla za umením a za divákom*<sup>56</sup> aj Milan Jurčo. No podľa slov Lubomíra Feldeka v knihe *5x*

<sup>52</sup> Napríklad Bratislavské bábkové divadlo, ktoré v marci 2007 oslavovalo 50. výročia založenia, naštuodovalo pri tejto príležitosti inscenáciu *O psíčkovi a mačičke*. Jedným z dôvodov bolo, že ju mali v repertoári aj pred 25 rokmi. Domnievame sa, že výber napríklad aj *Botafoga*, ktorého hrávali pred 30 rokmi by bol reprezentatívnejší.

<sup>53</sup> *Prípád Botafogo* [Záznam fiktívnej rozhlasovej reportáže, ktorá bola vysielaná 7.10.2006]. Autor: P. Uher, Text: L. Feldek, Dramaturgia: K. Revallová, réžia: R. Horňák. Archív Slovenského rozhlasu, Bratislava. Minutáž: 45,32.

<sup>54</sup> JURČO, Milan: *Text ako východiskový bod predstavenia*. In: Slovenské divadlo, 1978, roč. 26, č. 1 s. 53.

<sup>55</sup> UHER, Pavol, 16.4.2007, osobný rozhovor.

<sup>56</sup> JURČO, Milan: *Cesta krajského bábkového divadla za umením a za divákom*. In: Slovenské divadlo, 1981, roč. 29, č. 2, s. 223.

*Botafogo* bolo premiéra až 15. novembra 1971. Dátumy sme overili v divadle, dnes už Bábkovom divadle na Rázcestí. Lívia Pyšná z produkcie divadla nám podala informáciu, že podľa ich archívu je správny dátum premiéry 30. október 1971.

31. augusta 1973 uviedol Uher *Botafoga* a seriál uzatváralo *Botafogovo bohatstvo*, ktoré malo premiéru 4. októbra 1974. Doplníme, že Feldek v doslove ku knihe *5x Botafogo* uvádza nesprávny dátum – 30. 8. 1974.

Prvé štyri slovenské inscenácie Botafoga spájala technika čierneho divadla. Použil ju aj Uher, no v jeho koncepcii došlo k jednej zásadnej zmene.

„Figliar Botafogo s jeho čarodejníckymi premenami a kúzľami, i s jeho grotesknou štylizáciou do figúrky raz smiešne naivnej, inokedy záľudnej a pomstivej, je fakticky nezlučiteľný s predstavou živého herca.“<sup>57</sup> Napísal v roku 1969 Ján Poliak, ale už o tri roky neskôr jeho domnienku Uher svojou inscenáciou vyvrátil. V jeho koncepcii stvárňoval Botafoga (vo všetkých troch inscenáciách) živý herec – Anton Vaculík. Jeho podiel na kvalite a úspechu (nielen) botafogovských Uhrových inscenácii je neodškriepiteľný. Reflexia Milana Jurča na Vaculíkovo herectvo bola priam ódická: „Jeho hlasová kultúra a javiskový pohyb dosahujú ozajstnú profesionálnu virtuozitu, ktorej kvalita rastie najmä preto, že rešpektuje tie najzákladnejšie princípy bábkového divadla tým, že ju uskutočňuje v polohe priamej a rovnoprávnej konfrontácie seba a pohybujúceho sa predmetu.“<sup>58</sup>

Prvou časťou triptychu bola inscenácia druhej botafogovskej hry – *Botafogo v čižmách*. Tú už Feldek napísal s vedomím, že na javisku bude okrem bábok prítomný aj živý herec: „Botafogo prestal byť v druhej hre bábkou a botafogovská hra bábkovou hrou v pravom slova zmysle. Skúsenosť z prvej hry ukázala, že Botafogo je nielen postava, ale i ‚autor‘ hry, v ktorej hrá, že si hru, v ktorej hrá i sám organizuje a režíruje a ako takému mu to pristane, aby presahoval svojich spolu a protihráčov i formátom, aby bol živým hercom medzi bábkami.“<sup>59</sup> Uher však koncepciu so živým hercom zachoval aj v ďalšej inscenácii, v *Botafogovi* aj napriek tomu, že tá bola písaná pre bábky. Z recenzie sa dozvedáme: „Za najsilnejšiu stránku inscenácie považujem dokonalý kontakt bábka-živý herec vo vzťahu dvojčatá-Botafogo, ktorí existujú na javisku s naprostou suverenitou rovnoprávnosti figliara s figliarom.“<sup>60</sup>

Katarína Revallová ocenila (i keď s jednou výraznou výhradou) aj prácu výtvarníka Karla Hejcmána, ktorý vytvoril „dve závideniahodné bábky dvojčiat“<sup>61</sup> a variabilnú scénu pozostávajúcu z pohyblivých debničiek „dynamizujúcich priestor a ďalších pár funkčných prvkov (komín). (...) Jedným nepochopiteľným lapsusom je harmoniková, staniolová, zlatá opona.“<sup>62</sup>

Iný kritik vyzdvihol fakt, že išlo o divadlo odvodené od slova dívať sa, „vizuálnu nápaditosť, využitie gagu a rytmické zladenie“<sup>63</sup>. Recenzenti nešetrili ani chválami na výtvarné stvárnenie bábok: „Ich telička sú pružné a dovoľujú robiť pohyby

<sup>57</sup> POLIAK, Ján: *Úlohy a výhľady*. In: Javisko, 1969, roč. 1, č.2, s. 46-47.

<sup>58</sup> JURČO, Milan: *Cesta krajského bábkového divadla za umením a za divákom*. In: Slovenské divadlo, 1981, roč. 29, č. 2, s. 223-224.

<sup>59</sup> FELDEK, Lubomír: *5x Botafogo*. Bratislava : Tatran, 1978. Edícia Divadelná tvorba. s. 156.

<sup>60</sup> PÁRNICKÁ, Katarína: *Kto z koho, alebo stretnutie figliarov*. In: Javisko, 1973, č. 11, s. 339.

<sup>61</sup> Tamže.

<sup>62</sup> Tamže.

<sup>63</sup> VALO, Peter: *Najod'áčnejšiemu divákovi*. In: Pravda, 7.12.1973, s. 5.

až v ireálnych polohách. (...) Sú sympaticky spodobené ani čo by išlo o novodobých amorkov krížených s opičkami. (...) Majú ružové kučeravé vlásky pripomínajúce účes a lá Angela Davisová<sup>64</sup> a ich kostýmy, podobne ako kostým živého Botafoga, sú strihnuté tak, že návrhári módnych konfekcií by sa nemuseli za ne hanbiť.“<sup>65</sup> Bábky mali oblečené biele tričká, no ich rukávy boli štvorfarebné- dva odtiene fialovej a ružová farba. V tých istých farbách boli ladené aj ich nohavice. Obuté boli v teniskách so šnúrkami.

V kontexte pozitívnych ohlasov z odborných kruhov pôsobí priam komicky článok učiteľky, ktorú inscenácia *Botafoga*, hosťujúca v Lučenci, pobúrila. Okrem iného napísala, že „škoda bolo troch korún a troch vyučovacích hodín! Na takéto divadelné predstavenia by už viac nechceli chodiť ani žiaci ani učitelia.“<sup>66</sup> Pobúril ju Botafogo chváliaci sa deťom, že je potrudžený, nepáčilo sa jej, že chrápal, ani, že bábka Goga močila. Inak tieto scény videl vtedajší dramaturg Slovenskej televízie Marián Lajcha: „Gogo zostáva sám a je mu smutno. Jeho stav je napätý už i tým, že sa mu chce cikať a tak hovorí, že plače a zároveň ciká. Táto vskutku dojemná a prirodzená, i keď nie naturalistická scénka vyvolá opäť spontánnu reakciu detí v hľadisku, ktoré nie sú pravdaže pohoršené.“<sup>67</sup>

Poslednú časť seriálu – *Botafogovo bohatstvo* napísal Feldek priamo pre banskobystričský súbor. Pri jej inscenácii došlo k jednej zásadnej zmene. K inscenácii Botafoga mala Katarína Párnická výraznú výhradu: „Absolútne sa nestotožňujem s plejbekom Gigiho a Goga (aj keby boli akékoľvek argumenty technického rázu), ktorý jednak znemožňoval zrozumiteľnosť vtipného textu dvojčiat – hlavne pesničiek a jednak (hlavne pamätníkom *Botafoga v čižmách*) evokoval pôvod dvojčiat ako jednej ďalšej z množstva premien Botafoga a tou nie sú.“<sup>68</sup> No v *Botafogovom bohatstve* už „Uher odmietol zvukovú štylizáciu, playback nahradil živým hlasom herca, čím, prirodzene, došlo k maximálnemu zaťaženiu hlavnej postavy.“<sup>69</sup>

Botafogovský triptych bol významným prínosom vtedy začínajúceho režiséra Pavla Uhra pre vývoj slovenského bábkového divadla. Prispel ním k jeho oddidaktizovaniu a odpatetizovaniu.

Uher inscenoval Feldekove hry ešte niekoľkokrát. V Štátnom bábkovom divadle v Bratislave realizoval najprv *Rozprávky na niti*, neskôr opäť *Botafoga*. Toho v roku 1979 inscenoval v Chorvátskom Osijeku a ako sme už spomenuli aj v Prahe, v Slniečku, druhej scéne Ústredného bábkového divadla. Pražská inscenácia však bola podľa Uhrových slov problematická už len z hľadiska prekladu. Hoci si sú slovenský a český jazyk príbuzné, pri hre založenej na slove a slovných hračkách sa ukáže, že rozdielov je dosť. V pražskej inscenácii šlo podľa režiséra o najdôslednejší výklad

<sup>64</sup> Angela Yvonne Davisová je radikálna aktivistka a feministka bojujúca za rasovú a rodovú rovnosť a tiež za zrušenie trestu smrti v Kalifornii. Rozhodli sme sa uviesť aj túto časť citátu, pretože vlasy bábok sú naozaj veľmi podobné vlasom A. Davisovej na fotkách zo 70-tych rokov.

<sup>65</sup> LAJCHA, Marián: *BOTAFOGO a ako na to*. [hodnotenie inscenácie]. 2007. Strojopis s rukopisnými úpravami, archív Divadelného ústavu, Bratislava. s. 3 a 2.

<sup>66</sup> ŠALMOVÁ, Anna: *Sklamanie žiakov aj učiteľov*. In: Pravda, 10.10. 1973.

<sup>67</sup> LAJCHA, Marián: *BOTAFOGO a ako na to* [hodnotenie inscenácie]. 2007. Strojopis s rukopisnými úpravami, archív Divadelného ústavu, Bratislava. s. 3.

<sup>68</sup> PÁRNICKÁ, Katarína: *Kto z koho, alebo stretnutie figliarov*. In: Javisko, 1973, č. 11, s. 339.

<sup>69</sup> JURČO, Milan: *Cesta krajského bábkového divadla za umením a za divákom*. In: Slovenské divadlo, 1981, roč. 29, č. 2, s. 224.

Feldekovej hry a táto dôsledná interpretácia bola pre najmladšieho detského diváka, pre ktorého sa na scéne Slniečko hrávalo, zložitá.<sup>70</sup>

### BOTAFOGO NA SCÉNE ŠTÁTNEHO BÁBKOVÉHO DIVADLA V BRATISLAVE

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia sa museli dramaturgovia divadiel (aj bábkových) pri zostavovaní repertoáru riadiť akýmsi „dramaturgickým rebríčkom“, v ktorom bola preferovaná súčasná slovenská dráma. Tento fakt spôsobil zvýšený dopyt po nových slovenských hrách (aj bábkových). Súčasne s týmto trendom sa však rozmáhalo aj grafomanstvo, jemnejšie povedané, vznikalo mnoho nekvalitných hier. Dobrých bábkových hier na naplnenie „predpisu“ nebolo veľa. Jedným z mála bol práve *Botafogo*. Aj to bol dôvod, prečo sa Uher v Štátnom bábkovom divadle (na podnet dramaturgičky Kataríny Revallovej) k *Botafogovi* vrátil. Nebol to však len návrat režiséra. V bratislavskom ŠBD uviedli *Botafoga* prvýkrát v roku 1966. Uhrova inscenácia teda vznikla jedenásť rokov po bratislavskom uvedení hry a štyri roky po jeho banskobystrickej réžii (premiéra sa konala 23. septembra 1977). V bulletine k inscenácii položili Uhrovi otázku: „...nazveme ňa známym slovenským botafológom. Rovnako vieme, že botafológovia sa neradi opakujú. Čo všetko si spravil pre to, aby si sa pri novej variácii na známu tému neopakoval?“<sup>71</sup> Uher odpovedal: „Predovšetkým vari to, že pripravujeme *Botafoga* v inom divadle a s inými spolupracovníkmi. To je už istou – ak môžem tak povedať – zárukou. Rozhodne sa však nesnažím s terajšími spolupracovníkmi urobiť *Botafoga* naschvál inak a iného.“<sup>72</sup>

Banskobystrická a bratislavská inscenácia spájala rovnaká textová verzia hry – bolo v nej vynechané stretnutie Botafoga s maliarom Mrázom i skokanom Cvičkom a ponechaná len postava Sedmokrásky. Spoločnou bola i technika čierneho divadla kombinovaná s účinkovaním jedného odkrytého herca – predstaviteľa Botafoga. V Bratislave sa ním stal Andrej Pachinger<sup>73</sup>. „Vonkoncom nepôsobí na javisku vedľa bábok ako cudzí prvok. Možno práve preto, že má presne vymedzený charakter a úlohu. Jeho pomalosť až ťažkopádnosť tvorí vo vzťahu k partnerom – bábkam vhodný kontrast. Relatívnu statickosť Botafoga vyvažujú dvojčky.“<sup>74</sup> Podľa recenzie z Československého loutkářa však Pachinger formoval „Botafoga málo šľavnatě, jako by teprve hledal vztah k loutkovým postavám“<sup>75</sup>.

Do skupinky „botafológov“ v tej dobe patrili aj predstavielky Gigoho a Goga, ktoré ich vodili a prepožičali im hlas už v prvej bratislavskej inscenácii, Ivica Ozábalová a Marta Žuchová. Kritička Oľga Panovová vo svojej recenzii ocenila, že „s vynikajúcim pohybovým vedením bábok (...) a ich celkovým poňatím korešponduje

<sup>70</sup> UHER, Pavol, osobný rozhovor 4.4.2007.

<sup>71</sup> Program Štátneho bábkového divadla v Bratislave ku hre L. Feldeka *Botafogo* [1977]. Zodpovedný redaktor: J. Turan, riaditeľ ŠBD, Zostavila K. Párnická, dramaturgička ŠBD.

<sup>72</sup> Tamže.

<sup>73</sup> Andrej Pachinger mal už v tej dobe s postavou Botafoga skúsenosť. Stvárnil ho v roku 1971 v Naivnom divadle v Liberci. Inscenáciu režíroval Pavel Polák a od slovenských Botafogov sa líšila tým, že nebola nastudovaná technikou čierneho divadla.

<sup>74</sup> PANOVOVÁ, Oľga: *Hra na hru : Botafogo opäť na scéne bábkového divadla*. In: *Nové slovo*, 20.10.1977.

<sup>75</sup> [ZBOŘILOVÁ, Libuše]: *Nestárnoucí figliar BOTAFOGO*. In: *československý loutkář*, 1977, roč. 27, č. 12, s. 273.

aj ich hlasový prejav: sebavedomý, energický, trochu roztopašne škreľavý, pritom však nie priveľmi ukričaný, ale ani nie zakríknutý. Rozhodne to nie je maznavé šušľanie, ktoré donedávna užívali viacerí herci v úlohe dieťaťa.<sup>76</sup> Treba spomenúť, že pri vodení Gigiho spolupracoval Dušan Štauder a pri vodení Goga Anna Blšťáková. V internom hodnotení inscenácie od Boženy Šerovej ako aj v recenzii Lubuše Zbořilovej v časopise *Československý loutkář* sa uvádza, že Goga vodil Štefan Kulhánek. Je to však chybný údaj. Potvrdili to režisér Uher aj herci A. Pachinger a I. Ozábalová.<sup>77</sup> Sedmokrásku animovali Terézia Szabová-Kornošová (rovnako ako pred jedenástimi rokmi, patrí teda tiež k „botafologičkám“) a Vladimír Ragala.

Nováčikom bol scénograf Ján Zavorský, ktorý pre inscenáciu navrhol aj kostýmy a bábky. Princípom celého scénografického riešenia inscenácie boli kocky. Variovaním a preskupovaním vytvárali „rôzne obrazce a celky, nápisy, vežu, komín, sporák“<sup>78</sup>. Kocky použil aj Karel Hejman vo svojej výprave k banskobystrickej inscenácii *Botafoga*. V ŠBD však boli obohatené o písmeňka na každej strane a tak sa počas inscenácie umiestnením kociek do rôzneho poradia dali vytvoriť slová a vety. Na začiatku inscenácie „po rytmickom údere bubna zoradia sa roztancované písmeňka a priamo pred očami vznikne nápis: ‘Tak sa začína akt I.’ Mená hlavných predstaviteľov sa zase objavia postupným obracianím kociek.“<sup>79</sup>

Kostým Botafoga pozostával z džínsového obleku, pomaľovaného trička a pružkovaných podkolenok. Bábky dvojčiat boli odeté v nohaviciach s trakmi, spod ktorých bolo vidno ich pásikavé ponožky. Pod trakmi mali svetrik a na nôžkach detské topánky. Ich účes už nepripomínal Angelu Davisovú, mali dožltá sfarbené strapaté vlásy.

Podľa ohlasov „Uher vytěžil ze hry humor, někdy lehce a přirozene, jindy trochu nuceně, avšak se snahou neustále provokovat diváckou fantazií.“<sup>80</sup>

### Rozprávky na niti (pokračovanie feldekovskej línie)

Hoci *Rozprávky na niti* nie sú botafogovským textom, s *Botafogom* ich spája autor – Lubomír Feldek. Inscenácia dotvára líniu Feldekových hier režírovaných Pavlom Uhrom. *Rozprávky na niti* mali premiéru 23. apríla 1976. Bolo to prvé uvedenie hry.<sup>81</sup>

Zo štyroch prelínajúcich sa rozprávok z prozaickej knihy *Rozprávky na niti* vybral Uher tri a zdramatizoval ich. V roku 1976 jeho dramaturgiu pod rovnomeným názvom vydalo vydavateľstvo LITA. Jeho meno sa však v knihe nenachádza. Dôvod nám ozrejmla dramaturgička inscenácie Katarína Revallová jednou vetou: „Boli sme vtedy príliš skromní.“<sup>82</sup>

<sup>76</sup> PANOVOVÁ, Olga: *Hra na hru : Botafogo opäť na scéne bábkového divadla*. In: *Nové slovo*, 20. 10.1977.

<sup>77</sup> Ďalšou (aj keď malou) chybou je meno choreografky Kataríny Davčíkovej, ktoré sa píše s „u“, teda Daučíková. Na túto chybu nás upozornila Ivica Ozábalová.

<sup>78</sup> PANOVOVÁ, Olga: *Hra na hru : Botafogo opäť na scéne bábkového divadla*. In: *Nové slovo*, 20.10.1977.

<sup>79</sup> Tamže.

<sup>80</sup> [ZBOŘILOVÁ, Libuše]: *Nestárnoucí figliar BOTAFOGO*. In: *Československý loutkář*, 1977, roč. 27, č. 12, s. 273.

<sup>81</sup> Inscenačná tradícia je veľmi skromná. Po uvedení v ŠBD, inscenovali *Rozprávky na niti* už len v žilinskom Bábkovom divadle 30.6.1978.

<sup>82</sup> REVALLOVÁ, Katarína v osobnom rozhovore 26. 4. 2007.



Do inscenácie vybral Uher rozprávku *O pomalom predavačovi*, *O škaredej princeznej* a rozprávku *O rozprávkovej niti*. Štvrtú, *O nákazlivom slove* vypustil vzhľadom na to, že bola vo veľkej miere založená na hre so slovom. Tým sa však oslabilá väzba medzi jednotlivými rozprávkami. Na javisku sa spojovacím prvkom stal rozprávač (Michal Hraška) a nadrozmerná cievka s rozprávkou niťou.<sup>83</sup>

Do tejto inscenácie si Uher vybral hercov na základe ich predpokladov, na základe typu, aký zosobňovali. Nebolo by na takýchto kritériách výberu nič zvláštne, lenže v tej dobe to v ŠBD bolo s obsadzovaním hercov zložitejšie. Súbor bol rozdelený do dvoch častí. Jedna mala naštudovanú inscenáciu *Moment musical* a druhá *Concertino unisono*. Skupiny sa striedali – kým bola jedna na zájazde, druhá študovala alebo už hrala novú inscenáciu. Režisér však v prípade *Rozprávok na niti* nehľadel na zaradenie herca do niektorej zo skupín.

Pri samotnej realizácii sa oprel o „rozprávačský talent Michala Hrašku a mimický i artistický výkon ďalších dvoch živých postáv – Marty Žuchovej a Andreja Pachingera.“<sup>84</sup> Ich pohybový prejav bol dynamický a evokoval herectvo zanni z *commedia dell'arte*.

Scénograf Ján Zavarský navrhol pre inscenáciu nielen scénu ale aj bábky a kostýmy. Scénu predstavoval, ako ho pomenovala Oľga Panovová „čarovný vozík s krídlami“<sup>85</sup>. Bola to „kostra malého javiska na kolieskach, pripomínajúca panoptikum, (...) používaná zo všetkých strán, i v pohybe a vykrývala všetky premeny.“<sup>86</sup> Predstavovala obchod, okienko úradníka, paraván pre bábkové divadlo plošných figúr, po ďalšej výtvarnej úprave aj ostrov Borneo. Okrem tohto premieňajúceho sa znaku, boli ďalším výtvarným prvkom plošné figúry na kolieskach, ktoré predstavovali tety v obchode. Škaredá španielska princezná a Slovák Jano s valaškou boli zobrazení ako malé plošné figúry s pohyblivými rukami a nohami. Krajčírsky učeň Benjamín vznikol, keď si herec natiahol na ruku zelenú rukavicu a na prsty nastokol o čosi nadrozmernejší náprstok.

Uher s odstupom času povedal, že *Rozprávky na niti* „predstavovali (...) azda najvýraznejšie demonštrovaný únik zo zabehaných koľajníc ilustratívneho divadla, čiže divadla s jednoznačne prvoplánovým vyznením a nezaujímajúceho sa o ďalšie polohy, či významy.“<sup>87</sup> V inscenácii „nechal vyznieť slovo, ale doplnil ho tou najpestrejšou mozaikou situačného humoru, gagov a slovných hračiek“<sup>88</sup>.

Pravda, tento „únik“ neprijali všetci. Napríklad Libuše Zbořilovej vo svojej recenzii v časopise *Československý loutkář* píše: „Chudičský a prostinký děj pohádek se ztrácí v záplavě okolního dění a diváci postrádají pointy pohádek i jejich niť.“<sup>89</sup> Autorke reanžse tiež prekážalo smerovanie k čiernemu humoru, irónii a paródii.

<sup>83</sup> Pozri: z. *Rozprávky na niti jako recitál*. In: *Československý loutkář*, 1976, roč. 26, č. 10, s. 219.

<sup>84</sup> CÍŠAR, Alexander: *Výnimočnost troch rozprávok*. In: *Práca*, 27.4.1976.

<sup>85</sup> PANOVOVÁ, Oľga: *Súčasný stav a smerovanie slovenského profesionálneho bábkového divadla*. In: *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č. 1, s. 92.

<sup>86</sup> [ZBOŘILOVÁ, Libuše]: *Rozprávky na niti jako recitál*. In: *Československý loutkář*, 1976, roč. 26, č. 10, s. 220.

<sup>87</sup> UHER, Pavol: *Moje pôsobenie v KBD Banská Bystrica a ŠBD Bratislava*. In: *Pohlady a výhľady : Slovenské profesionálne bábkové divadlo 1950 – 1996*. Bratislava : NDC, Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, TÁLIA-press, 1997. s. 134. ISBN 80-85455-41-2.

<sup>88</sup> CÍŠAR, Alexander: *Výnimočnost troch rozprávok*. In: *Práca*, 27.4.1976.

<sup>89</sup> [ZBOŘILOVÁ, Libuše]: *Rozprávky na niti jako recitál*. In: *Československý loutkář*, 1976, roč. 26, č. 10, s. 219.

Každopádne boli *Rozprávky na niti* inscenácia plná nápadov a humoru, ktorá patrila k tým, čo nepodceňovali detského diváka, ale otvárali priestor jeho fantázii a predstavivosti. Ako to vo svojej recenzii napísal aj Alexander Císar – *Rozprávky na niti* svojimi kvalitami a netradičnosťou posunuli hore latku v tvorbe pre detského diváka.<sup>90</sup>

Pavol Uher vytvoril pôsobivé inscenácie, ktoré dokazovali nielen veľký potenciál figliara Botafoga, ale i talent dramatika, figliara Feldeka. Ťažisko Uhrovho prínosu do „botafológie“ vidíme predovšetkým v banskobystrickom triptychu. Ako jediný uviedol na Slovensku *Botafoga v čižmách* a *Botafogovo bohatstvo*. Jedným dychom je potrebné podotknúť, že úspech bol kolektívnym dielom dramaturga Mokoša, režiséra Uhra i herca Vaculíka.

Uhrova inscenácia *Botafoga* v Bratislave bola druhou v tomto divadle aj v Uhrovej režijnej tvorbe, nespôsobila teda už toľko nadšenia u hercov (tých, ktorí hrali v prvom bratislavskom *Botafogovi*) ani kritikov, hoci mala svoje kvality. Každopádne ňou predstavil Botafoga ďalšej generácii divákov Štátneho bábkového divadla.

### Záver

V tejto štúdii sme sa zaoberali režijnou prácou Pavla Uhra v dvoch divadlách, Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici a Štátnom bábkovom divadle v Bratislave. Kým pôsobenie v Banskej Bystrici asociovalo ostrov tvorivosti, bolo obdobím vynikajúcich výsledkov a prekvapivého nástupu mladého absolventa, v bratislavskom divadle akoby sa veľa síl spojilo proti režisérovi. Celý čas jeho angažmán sa rekonštruovala budova divadla. Všetky inscenácie pripravoval a následne prezentoval v náhradných priestoroch A-divadla. Pre túto provizórnu miestnosť bola charakteristická zlá akustika, vŕzgajúce stoličky a nedýchateľný vzduch. Provizórne divadlo nemalo ani priestor na skladovanie kulís. Napríklad scéna k inscenácii *Rozprávky na niti* zmokla. Navyše, v čase jeho príchodu bolo divadlo uzatvorené do seba. Predstavenia predávali rovno škôlkam a školám, pre verejnosť sa v podstate nehrávalo.

No režisér musel bojovať aj s hercami. S ich nedôverou voči jeho postupom. Vlastnými slovami režiséra, v čase jeho nástupu „poetika, v ktorej súbor vynikal ako celok, bola však, pri všetkej úcte, poetikou šesťdesiatych rokov.“<sup>91</sup> A povedal to i tvrdšie: „I keď sa tu nedorozumenia medzi tvorivými pracovníkmi roky vysvetľovali ako nedorozumenia generačné, boli to podľa môjho názoru nedorozumenia vznikajúce z nechuti, neschopnosti, či lenivosti, ktoré časti súboru bránili púšťať sa po nevyšliapaných chodníkoch. Tomuto stavu napomáhala i nejednoznačnosť názorov vedenia divadla, ako aj nejednoznačnosť umeleckých výsledkov.“<sup>92</sup>

Navyše v období 70-tych rokov, v období „normalizácie a konsolidácie“ zasahovala cenzúra a politika aj do predstavení pre deti. I režisér v bábkovom divadle bol

<sup>90</sup> Pozri: CÍŠAR, Alexander: *Výnimočnosť troch rozprávok*. In: Práca, 27.4.1976.

<sup>91</sup> UHER, Pavol: *Koralové ostrovy alebo mojich deväť rokov v ŠBD...* In: *Cesta okolo sveta za 50 rokov : Bratislavské bábkové divadlo 1957 – 2007, spomienky, reflexie, fakty* [Zostavila Ivica Ozábalová]. Bratislava : BBD a BSK, 2007. s. 51. ISBN 978-80-969645-3-6.

<sup>92</sup> UHER, Pavol: *Moje pôsobenie v KBD Banská Bystrica a ŠBD Bratislava*. In: *Pohľady a výhľady : Slovenské profesionálne bábkové divadlo 1950 – 1996*. Bratislava : NDC, Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, TÁLIA-press, 1997, s. 139. ISBN 80-85455-41-2.

pod drobnohľadom. Svedčí o tom napríklad príbeh o inscenácii *Cibuľko* (Uhrova dramatisácia textu Giovanniho Rodariho). Rozprávka, v ktorej proti sebe bojovali zelenina a ovocie. Vtedajší riaditeľ divadla, Ján Turan požiadal režiséra Uhra, aby mali postavičky zeleniny, ktoré ten boj v rozprávke vyhrali, na sebe niečo červené. Aby tým inscenácia dostala aj rozmer triedneho boja.

Pavol Uher našťudoval niekoľko významných inscenácií. Mal šťastie na silné dramaturgické osobnosti (Jozef Mokoš, Katarína Revallová) a aj vďaka spolupráci s nimi našťudoval zaujímavé a originálne tituly. Boli však aj také, ktoré nezarezovali, ktoré z takých, či onakých dôvodov mali svoje nedostatky. Aj v divadle však platí, že nie je každý deň nedeľa. Je však neodškriepiteľné, že vďaka jeho inscenáciám sa herecký súbor kultivoval. Bábkoherci sa pod jeho vedením dostávali do nových hereckých polôh.

Časť jeho divákov, kritikov i spolupracovníkov hodnotila Uhrove inscenácie ako pre deti priveľmi náročné. Mali dojem, akoby nevedel komunikovať s detským divákom. Našou prácou sme sa snažili dokázať, že to tak nebolo, že Uher len mal iný vzťah k deťom – nepodceňoval ich, neskĺzal k infantilnosti a prvoplánovosti. Kládol, dôraz na hravosť, používal i iróniu a paródiu.

#### PAVOL UHER – DIRECTOR, BOTAFOLOGIST

#### LENKA DZADÍKOVÁ

Pavol Uher was born on 4th November 1948 in Svit. His journey to theatre was leading through recitation, own literary creation, violin playing, and director recalls also a meaningful experience earned from visiting a circus performance. After school leaving examinations in Poprad he started studying marionette dramatic art at the Theatrical Faculty of Academy of Fine Arts in Prague. After a year he changed to study marionette stage direction and dramaturgy. He had finished study on 1971 and soon after became an internal director of the Regional Marionette Theatre in Banská Bystrica, later he started working in the State Marionette Theatre (SMT) in Bratislava. Even in his first stagings Uher indicated a wide range of his creativity. At the age of 33 in 1982 he emigrated to Germany. According to his own words, he had left his country not only due to political reasons, but also due to bad working conditions and also because of the fact that the theatre (SMT) was then headed by people who though having been professionally on a low level, had the power to decide what and how had to be done.

The author of the study (a selection from the bachelor thesis work at the Theatrical Faculty of University of Fine Arts) is focusing at the reconstruction and analysis of the cycle of Uher's „Botafogo stagings“, and is dealing with plays by L. Feldek which are connected through the character of the main hero – Botafogo. The cycle is composed from five theatrical texts: *Botafogo*, *Botafogo in Boots*, *Play where Sleeping Is Taking Place*, *Botafogo's Wealth* and the fifth part dedicated to an adult spectator (later on remade into a play *Metafora*) *Botafogo without a Head*.

Pavel Uher worked up several important stagings. He was fortunate to have

strong dramatic personalities around him (Jozef Mokoš, Katarína Revallová) and also thanks to cooperation with them he could produce interesting and original titles.

## LITERATÚRA

### Monografie a zborníky

OZÁBALOVÁ, Ivica (ed.): *Cesta okolo sveta za 50 rokov : Bratislavské bábkové divadlo 1957 – 2007, spomienky, reflexie, fakty*. Bratislava : BBD a BSK, 2007. 160 s. ISBN 978-80-969645-3-6.

Kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska. M-Ž*. Bratislava : Veda, 1990. 710 s. ISBN 80-224-0001-7.

SLIUKOVÁ, Dana – PREDMERSKÝ, Vladimír: *Eva Farkašová*. (reedícia) Bratislava : NDC, 1997, nečíslované. ISBN 80-85455-36-6.

FELDEK, Lubomír: *Rozprávky na niti*. 2.vydanie. Bratislava : SPN-Mladé letá, 2003. 49 s. ISBN 80-10001-90-2.

Kol.: *Pohľady a výhľady : Slovenské profesionálne bábkové divadlo 1950 – 1996*. Bratislava : NDC, Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, TÁLIA-press, 1997. 218 s. ISBN 80-85455-41-2.

PREDMERSKÝ, Vladimír: *Čaro oživenej fantázie : Slovenské profesionálne bábkárstvo vo fotografiách*. Bratislava : Tatran, 1979. 185 s.

PREDMERSKÝ, Vladimír: *Slovenské bábkové divadlo : Vývinové etapy profesionálneho bábkárstva 1945-1971*. Bratislava : NDC, 1998. 160 s. ISBN 80-85455-65-X.

Články a štúdie v dennej a odbornej tlači.

Knížné vydania hier L. Feldeka

### Súpis inscenácií režiséra Pavla Uhra v Krajskom bábkovom divadle v Banskej Bystrici

#### 1971/72

L. Feldek: *Botafogo v čižmách*, 30. 10. 1971

J. Speranskij: *Krása nevidaná*, 15. 4. 1972

P. Uher: *Magnetová hora*, 8. 6. 1972

#### 1973/74 (a. h.)

L. Feldek: *Botafogo*, 31. 8. 1973

A. Davidescuová – J. Mokoš: *Hra*, 21. 9. 1973

J. Speranskij: *Krása nevidaná*, 17. 5. 1974

#### 1974/75 (a. h.)

L. Feldek: *Botafogovo bohatstvo*, 4. 10. 1974

#### 1975/1976 (a. h.)

J. Mokoš: *Koníček hrbáčik*, 5. 9. 1975

J. Mokoš: *Telefón doktora boľavého*, 26. 10. 1975

#### 1976/77 (a. h.)

I. Teofilov: *Kráľ Marko*, 12. 2. 1977

1978/79 (a. h.)

P. Uher: *Schovávačka*, 23. 2. 1979

## PRÍLOHA č. 2

### Súpis inscenácií režiséra Pavla Uhra v Štátnom bábkovom divadle v Bratislave

1973/74

P. Uher: *Ak máte sedem ako ja...*, 28. 11. 1973

A. Davidescuová: *Hra*, 21. 5. 1974

1974/75

G. Sapgir – G. Cyferov: *Muzikálny zajac (Lesný bubon)*, 20. 1. 1975

A.S. Puškin: *Rozprávka o cárovi Saltínovi o jeho synovi slávnom a mocnom hrdinovi Guido-novi Saltánovičovi a o krásnej cárovnej labuti*, 17. 3. 1975

1975/1976

L. Feldek: *Rozprávky na niti*, 23. 4. 1976

1976/77

J. Brdečka: *Kráľ a kúzelník Žito*, 15. 10. 1976

S. Prokofiev: *Peter a vlk* – J. Beneš: *Cisárovo nové šaty*, 13. 6. 1977

1977/78

L. Feldek: *Botafogo*, 23. 9. 1977

G. Rodari – P. Uher: *Cibuľko*, 17. 2. 1978

T. Janovic – S. Maršak – J. Tuwim: *Kolotoč*, 2. 6. 1978

1978/79

J. Uličiansky: *Tik Tak*, 15. 12. 1978

M. Grznárová: *Hašterica*, 22. 3. 1979

A. Saint-Exupery – P. Uher: *Malý princ*, 28. 6. 1979

1979/1980

S. Prokofiev: *Pefo a vlk* – I. Stravinskij: *Petruška*, 5. 10. 1979

P. Uher: *Jačmienok*, 21. 2. 1980

S. Michalkov: *Trasochvostík*, 11. 6. 1980

1980/1981

V. Majerník – P. Glocko: *Zamagurské rozprávky*, 26. a 27. 9. 1980

I. Stravinskij: *Vták ohnivák* – B. Bartók: *Drevený princ*, 12. 6. 1981

1981/1982

J. Zeyer: *Radúz a Mahuliena*, 24. 2. 1982

**PRÍLOHA č. 3****Súpis inscenácií hry Lubomíra Feldeka *Botafogo* na Slovensku**

1. Bábkové divadlo, Žilina  
L. Feldek: *Figliar Botafogo*  
Premiéra: 18. 5. 1966  
Réžia: Ján Hižnay  
Výprava: Jiří Bláha, a.h.  
Hudba: Řehoř Roletzký
  
2. Štátne bábkové divadlo v Bratislave  
L. Feldek: *Botafogo*  
Premiéra: 18. a 21. 5. 1966  
Réžia: Vladimír Predmerský  
Výtvarník: Bohdan Slavík  
Hudba: Ján Melkovič
  
3. Bábkové divadlo, Košice  
L. Feldek: *Botafogo*  
Premiéra: 16. 9. 1966  
Réžia: Otto Katuša, a.h.  
Výprava: Jana Pogorielová  
Hudba: Ali Brezovský, a.h.
  
4. Západoslovenské bábkové divadlo Nitra  
L. Feldek: *Figliar Botafogo*  
Premiéra: 13. 2. 1967  
Réžia: Ján Hižnay a.h.  
Výprava: Miroslav Cipár, a.h.  
Hudba: Ján Melkovič
  
5. Krajské bábkové divadlo v Banskej Bystrici  
L. Feldek: *Botafogo*  
Premiéra: 31. 8. 1973  
Réžia: Pavol Uher  
Výprava: Karol Hejcman  
Hudba: Gregor Roletzký
  
6. Štátne bábkové divadlo, Bratislava  
L. Feldek: *Botafogo*  
Premiéra: 23. 9. 1977  
Réžia: Pavol Uher  
Výprava: Ján Závarský  
Hudba: Jaroslav Filip  
Choreografia: Katarína Daučíková, a.h.

7. Katedra bábkarskej tvorby, ČaBF VŠMU, Bratislava

L. Feldek: *Botafogo*

Premiéra: 26. 4. 1998

Réžia a dramaturgia: Andrej Pachinger

Scéna: Ján Zavarský

Bábky a kostýmy: Eva Farkašová

Hudba: Ján Melkovič

Poznámka k názvom divadiel:

**Bratislavské bábkové divadlo**, tiež **BBD** – do roku 2002 Štátne bábkové divadlo v Bratislave, tiež **ŠBD**, 16 rokov uvádzalo divadlo inscenácie v náhradných priestoroch – v A-divadle.

**Staré divadlo, Nitra** – do roku 1999 Bábkové divadlo Nitra, predtým Západoslovenské bábkové divadlo, Nitra.

**Bábkové divadlo na Rázcestí Banská Bystrica**, tiež **BDNR** – do roku 1991 Krajské bábkové divadlo v Banskej Bystrici.

**Katedra bábkarskej tvorby na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení, Bratislava**, tiež **KBT DF VŠMU** – v rokoch 1992 – 2005 sa fakulta volala Činoherná a bábkarská, teda KBT ČaBF VŠMU.

*Táto štúdia je časťou bakalárskej práce, ktorá vznikla na katedre divadelnej vedy DF VŠMU pod vedením Mgr. art. Idy Hledíkovej, PhD.*

---

**POSTMODERNÁ DIVADELNOSŤ  
V TVORBE VILIAMA KLIMÁČKA**

---

ZUZANA PÁLENÍKOVÁ

---

„Keby som chodil na VŠMU, robím v reklamnej agentúre.“  
V.K.

**Úvod**

Na streche divadla DISK mala 3. mája 2007 premiéru inscenácia hry Viliama Klimáčka *Mária Sabína*, ktorú sme s hercami 2.ročníka naštudovali ako bakalársku prácu. Bol to môj druhý pokus o *Máriu Sabínu*, ten prvý sme pred dvomi rokmi nedotiahli do konca. Zároveň to bol aj môj druhý preklad a druhá inscenácia Klimáčkovho textu. Hru *Game Over*, ktorú napísal spolu s Ivanom Mizerom, sme inscenovali v roku 2003 vo francúzskom Lyone s poloamatérskym súborom študentov Technického Inštitútu. Vyzerá to tak, že Klimáčkova tvorba sa tiahne a prepletá mojimi divadelnými začiatkami ako vzor, či inšpirácia a zároveň ako niečo dôverne blízke. Snáď tým, že som ako on Bratislavčanka, a tak často v náznakovitých popisoch či obrazoch spoznávam konkrétne miesta, ľudí a situácie. Alebo tým, že sa stotožňujem s jeho nostalgickým a nežne ironickým prístupom k životu. A možno aj preto, že som sa podobne ako on, dostala k divadlu až neskôr, po štúdiu iného zamerania, a preto svoje pôsobenie v ňom neberiem smrteľne vážne, ale skôr ako možnosť, ktorú som si vybrala a ktorej sa chcem venovať zodpovedne a zároveň s chuťou. Chcela by som v tejto práci preskúmať klimáčkovskú divadelnosť, jej špecifické črty ako aj vlastnosti, ktoré ju zaraďujú do širších umeleckých súvislostí. Mala by byť takou malou exkurziou do sveta jeho hier a inscenácií, do zvláštnych miest obývaných ešte zvláštnejšími postavami. A snáď sa nám počas nej pošťastí i nazrieť do tajomstva Klimáčkovho *savoir faire*.

**Klimáček naddivadelník**

Tvorba Viliama Klimáčka je úzko spätá s bratislavským divadlom GUnaGU, ktorého je spoluzakladateľom. Je preto dôležité nazerať na ňu touto optikou. Tak ako Klimáček svojim prínosom ovplyvňoval a vo veľkej miere aj určoval poetiku tohto divadla, tak aj herci, režiséri a výtvarníci, ktorí sa v GUnaGU vystriedali počas jeho vyše 20-ročnej existencie, mali nesporný podiel na autorovom umeleckom vývoji. Pozícia GUnaGU v slovenskej divadelnej sieti tesne predrevolučných a tesne porevolučných rokov bola, podobne ako pozícia všetkých alternatívnych divadiel, dosť špecifická. Mám tým na mysli finančný a organizačný status – absenciu štátnej podpory a vtedy ešte nevyvinutý grantový systém. Bola to doba, kde by bez určitej „multifunkčnosti“ členov súboru alternatívne divadlo neprežilo. Na druhej strane však táto nezávide-



niahodná pozícia Klimáčkovi „umožnila“ stať sa nielen hercom, hudobníkom, autorom a spoluautorom, ale zároveň aj režisérom, manažérom či technikom. S ohľadom na kvantitu a kvalitu pôsobenia v spomenutých funkciách a navyše aj vo funkcii otca rodiny, sa ho odvažujem (s určitou dávkou divadelníckeho humoru) nazvať naddivadelníkom. Nič to však nemení na tom, že mimobratislavský svet ho pozná takmer výlučne ako dramatika a sú to hlavne jeho hry, ktoré priniesli popularitu jemu aj jeho divadlu. Práve v oblasti drámy sa z neho stal „fenomén-Klimáček“ vďaka schopnosti napísať veľké množstvo hier v krátkom čase a schopnosti vo svojich drámach, ako sám vraví, „zachytiť neviditeľný nerv doby“. Okrem vyše 40 hier a inscenácií, na ktorých sa podieľal ako autor, alebo spoluautor, píše prózu i poéziu a spolupracuje s rozhlasom a televíziou. Klimáčkova divadelná tvorba by sa dala rozdeliť na viacero období odzrkadľujúcich spoločensko-politické zmeny (od roku 1985 do súčasnosti) ako aj Klimáčkov divadelný vývoj (z kardiochirurga, hrajúceho amatérske divadlo, cez už spomenutého „multifunkčného divadelníka“ až po profesionálneho spisovateľa a dramatika). Presnejšie než rozlíšenie na časové etapy však bude rozdelenie jeho tvorby na celky s podobnou poetikou, či tematikou, ktoré samozrejme zachovávajú určitú logiku vývoja.

#### **Punk-jazz, kabaret, Morgenstern a sloboda**

*Vestpoketka, Jedenapolté predstavenie, Osídla mladého muža, Päť minút v balóne, Koža, Poveternostná situácia* a iné patria do pomysleného prvého obdobia. Väčšina z nich sú viac literárno-hudobné pásma, než hry v pravom zmysle slova. Divadlo GUnaGU, vtedy čisto amatérsky súbor, kombinuje živú hudbu, prednes poézie i parapoetického materiálu, ostro strihaných dialógov, vypointovaných scén a parafráz. Táto estetika koláže a strihov, aj keď už v trochu inej forme, sa nesie aj inscenačným štýlom neskorších období GUnaGU, a jej vplyv je, myslím, rozpoznateľný aj na Klimáčkovej dnešnej dramatickej tvorbe. Ďalším znakom prvého obdobia je nesporne téma slobody, jemná či odvážnejšia satira na spoločenské i umelecké pomery upadajúceho socializmu. Napríklad *Poveternostná situácia* je apokalyptickou víziou v tej dobe propagovaného panelákového života s vianovskými až kafkovskými prvkami. Najpríznačnejšia je však v tomto smere *Vestpoketka*. V jej príbehu sa fiktívna ikona socialistického realizmu, spisovateľ Ján Čajník Volovský rozhodne pokochať sa krajinou, o ktorej píše. Avšak realita je úplne iná, než v jeho knižkách. Jeho obdivovatelia zo súcitu a z lásky k nemu putujú s ním a hrajú mu potemkinovské scénky, zodpovedajúce jeho idealistickej vízii. Hudobné čísla tvoria známe budovateľské piesne, dialógy sú čiastočne improvizované. Klimáček a ďalší zo zakladateľov GUnaGU, Ivan Mízera, fungujú v tomto prvom období ako komická dvojica podľa vzoru Voskovca a Wericha. Ich tandem sa však v nasledujúcich obdobiach rozpadá.

#### **Votava, Vosátko, mágia Sabína a Mečiar**

Vývoj poetiky Klimáčkovho divadla po roku 1989 je poznamenaný viacerými udalosťami. Jednou z nich je postupná profesionalizácia GUnaGU, ktoré sa stáva občianskym združením. Súvisí hlavne so spoluprácou s profesionálnymi umelcami, najmä s výtvarníkom Alešom Votavom a neskôr s režisérom Karolom Vosátkom. Prichádzajú aj noví herci a bábkoherci, ktorí, na rozdiel od zakladajúcich členov, majú

na herectvo „papiere“ - Slávka Halčáková, Katka Brychtová, Lucia Hurajová, Roman Pomajbo, Peter Sklár, Petra Polnišová a ďalší. Zásluhou Karola Vosátka sa mení aj inscenačný štýl, ktorý sa od kabaretu posúva k činohre. Ďalším medzníkom je fakt, že Viliam Klimáček v roku 1993 definitívne končí s lekárskou kariérou a začína sa naplno venovať písaniu a divadlu. Jeho hry z tohto obdobia sú už pevné dramatické celky inšpirované absurdnou drámou, surrealizmom, magickým realizmom a slovenským folklórom. Podstatná časť z nich je však stále písaná pre konkrétny súbor GUnaGU. Zborník *Mária Sabína* obsahuje 7 hier z tohto obdobia: Hra *Loj<sup>1</sup>* na karikatúre stereotypného života írečitej slovenskej rodinky ukazuje nostalgiu nesplnených ideálov a zároveň neschopnosť konania. Rodina čaká na prevrat, jediný, čo však príde, je doslovné prevrátenie sveta o 180 stupňov a škodoradostné blikanie božieho oka. *Nuda na pláži* je prvou ocenenou Klimáčkovou hrou - v roku 1993 získala 2. miesto v súťaži pôvodných dramatických textov o Cenu Alfréda Radoka. Zároveň ide o prvú hru, ktorá nevznikla pre GUnaGU. *Nuda na pláži* je nežne krutá metafora situácie podobnej tým, ktoré boli počas vojny v bývalej Juhoslávii na dennom poriadku. *Smrtičky a vraždenička* sú o milostných a partnerských vzťahoch v najbližšom okolí spisovateľa, prežívajúceho tvorivú krízu. *Mária Sabína* je hra plná čarovania a pohanskej mágie z prostredia „nedotknutej prírody“ tatranských štítov. Hovorí o dvoch nedotknutých sestrách, krv a mlieko, túžiacich po mužovi. *Angeleo* je tiež z prostredia slovenskej dediny, tentoraz z obdobia päťdesiatych rokov, do ktorej Klimáček akoby pokusne zasadí magické zjavenie homosexuálneho chlapca. V *Gotike*, ktorá reflektuje generáčné rozdiely v ranej demokracii na vzťahu zrelého muža so stredoškôľkou, dobový kontext dodávajú postavy robotníkov zostúpivších zo socialistickej fresky. *Ohne ohnivě* sú návratom k svojsky spracovanej národnej tematike. Počas Slovenského národného povstania tu spolu putujú a pred Nemcami sa skrývajú: armádnny kuchár, francúzska partizánka Nadja a pes, ktorý miluje surrealizmus a Nadju. Téma slovenského národovectva je v týchto hrách použitá hlavne ako paródia určitého fenoménu, ktorý sa objavil na Slovensku začiatkom deväťdesiatych rokov. Išlo o stratégiu, kde boli klíše folklóru a ľudových tradícií nenápadne zneužívané nacionalistickými politickými stranami.

### Realizmus, grafománia, pestrosť, popularita

Na prahu nového milénia je už Klimáček viac dramatikom, než univerzálnym divadelníkom či manažérom. Väčšina z hier sa síce stále premiéruje v GUnaGU, ale už nevznikajú iba pre tento účel. *Demokrati* mali premiéru v bratislavskom Slovenskom národnom divadle, *Hypermarket* v ND Praha i v SND Bratislava. Klimáček píše hry na objednávku a zbiera ďalšie ceny. Pomaly sa odpútava od svojich literárnych a umeleckých idolov – surrealistov a dadaistov najmä Morgensterna a Viana, absurdných dramatikov Becketta a Ionesca, beatnikov a magických realistov, rockových kapiel Doors, Beatles, Velvet Underground, divadiel Semafor, Sklep a iných. Začína zobrazovať súčasnosť a aktuálne spoločenské, či politické témy oveľa otvorenejšie a priamejšie než dovtedy. Nad rôznymi tvármi a skrytými „pôvabmi“ demokracie (tej

<sup>1</sup> Knižne po prvý raz in: Zborník *Slovenská dráma (1989-1992) II*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992.

prvorepublikovej i tej súčasnej) sa zamýšľa v *Demokratoch*. Problém vzťahu človeka a médií nájdeme napríklad v hrách *Je dobré vycítiť*, ktorá má podtitul *Krajina s televízormi* a *Lara*, kde je hlavnou hrdinkou - viac než hrdinka sama - jej virtuálne dvojča. Zvýšený výskyt psychických porúch a chaos ľudskej duše zo slobody sú tematizované v *Geniu loci*, ktorý je kolektívnou kreáciou so silnými autobiografickými prvkami a v *Komikse* s podtitulom *Máte už svojho psychiatra?*

V divadle GUnaGU pod Vosátkovym vedením vznikajú paralelne ďalšie inscenácie so súčasnou tematikou – *English is easy*, *Csaba is dead* - kolektívna tvorba z prostredia mafiánskeho podsvetia a *Modelky* – Vosátkova hra z oblasti šoubiznisu na Klimáčkov námet. Ich úspešnosť je zapríčinená najmä použitím hovorového jazyka „z ulice“ a jednoduchým humorom, teda zameraním na širšie publikum. Tým sa samozrejme na míle vzdávajú od poetiky GUnaGU z predošlých období. Klimáček sa toto spopularnenie snaží vykompenzovať opačne zameraným textom *Čechov-Boxer*, kde čechovským štýlom a jazykom glosuje vzťah Antona Pavloviča, frustrovaného po premiére Čajky, jeho sestry, milenky a všetkých jeho doktorov. Úplne iným smerom sa zasa vydáva opera *Cirostratus*, ktorá odľahčuje haileyovskú tému leteckej katastrofy. Svojím naštudovaním v GUnaGU, kde mala hudobné vzdelanie len jedna z herečiek, odľahčuje aj samotný operný žáner. Zároveň otvára možnú novú cestu pre Klimáčka, ktorý v opernej tvorbe pokračuje libretom *Osamelá*.

### Doktori a medicína

MUDr. Viliama Klimáčka nazývajú aj „slovenský Čechov“. Vo svojej tvorbe sa vysporiadava s vlastnou lekárskou kariérou, výčitkami z jej ukončenia a tým tak trochu nesplnenia morálneho poslania lekára. Tak ako Čechov stvoril svojich štyroch najznámejších doktorov, tak aj Klimáček stvoril svojich, ako inak, s určitými autobiografickými črtami. Ak vynecháme hru *Čechov boxer*, do ktorej Antonovi Pavlovičovi „ukradol“ naraz Lvova, Čebutykina aj Astrova, nájdeme u Klimáčka ešte tri výraznejšie postavy lekárov a niekoľko menších. V *Gotike* sú konfrontovaní dvaja lekári, bývalí spolužiaci. Úspešný chirurg Patrik a „doktor na úteku“ Viktor. Nejde ani tak o ich prístup k lekárskemu povolaniu ako skôr o ich rozdielne životné filozofie. Patrik má navonok vzorovo usporiadané manželstvo plné vášne, športuje, práve sa vrátil z USA, sleduje nové trendy a Viktora nechápe. Viktor prežíva krízu, dal z nemocnice výpoveď, premýšľa, čo ďalej, pózuje mladej fotografke, maturantke Mii, do ktorej sa zamiluje.

VIKTOR: Desať rokov som bol vyrovnaný, miloval som svoju ženu, prácu mi závideli, ale kdesi vzadu pomaly rástla mŕtvola, pupok ma prevrával naskrz, a teraz, keď cezo mňa pozriete, uvidíte noc. Mávam pocit, že dosiaľ som nežil, že to je iba generálka v akýchsi manieristických kulisách, verná imitácia skutočnosti, akoby všetci ľudia a vzťahy boli podporené vzperami odzadu a nacvičovali na nečisto svoje hlavné životy, ktoré raz zahrajú.

Doktor z *Márie Sabíny* je romantickjšou variantou Viktora. Nachádza sa v paralelnej situácii. Pred svojim doterajším umelým životom, ktorý ho nenaplňoval, utiekol ďaleko do hôr.

DOKTOR: Prišiel som sa do hôr zjednodušiť, začať odznova.

Namiesto Patrika ho však v horách prenasleduje vlastné svedomie, nočná mora. Má vidiny, pri ktorých sa mu zjavujú slávni doktori a dávajú mu úlohy. Ani tohto doktora milostný ošiaľ z krízy nezachráni. Okrem postáv doktorov v textoch nachádzame aj lekárske výrazy, niektoré dokonca v latinčine, inde je zasa miestom deja psychiatrická liečebňa, či respiračné sanatórium.

### Postavy a postavičky

*V sérii premetov sa akrobaticky zjaví Walter(svišť). Hrá ho atlét, jeho kostýmom je pohyb.*

Miloš Mistrík vo svojej eseji *Aj dráma je len človek*<sup>2</sup> prirovnáva Klimáčkove postavy k profilom vyrezaným z kartónu. Vidí ich ako akési figúrky, postrádajúce plasticitu, či tretí rozmer. Nie sú to teda podľa neho skutočné dramatické charaktery, pretože im chýba psychologická hĺbka. Napriek tomu Ceny Alfréda Radoka a iné uznania, ktoré Klimáčkove texty získali, svedčia o kvalite jeho dramatickej tvorby. Aké je teda panoptikum Klimáčkových postáv? Okrem už spomínaných doktorov a bývalých doktorov všetkého druhu sú to ďalší muži stredného veku, väčšinou prechádzajúci aj pre tento vek príznačnou krízou. Niektorí z nich sú jemne depresívni umelci, ako spisovateľ Viktor Orth zo *Smrtičiek a vraždeničiek*, ktorý sa odmieta prispôbiť okoliťmu svetu a jeho neschopnosť písať, ho vedie k sebaľútosti a k sarkazmu voči okoliu. Viktorov sarkazmus a uštipačnosť sú na príčine jeho konfliktov s týmto okolím, ktoré ho nakoniec s veľkou úľavou zavraždí, aby sa ho zbavilo. Nevieme či smiech mŕtveho Viktora na konci hry patrí svetu, alebo skôr jemu samému. Podobným typom postáv sú bodrí a pasívni otcovia rodín neschopní akejkoľvek vzbury, či aktivity, ktorá by priniesla zmenu. Akonáhle sa vzmôžu na nejaký čin, javí sa tento ako smiešny a vopred odsúdený na neúspech. Otec z *Loja*<sup>3</sup> sa snaží navonok plniť svoju otcovskú úlohu pričom stále nie je zmierený s nenávratnou minulosťou a spomína na staré dobré časy. Keď sa jeho svet doslova prevráti hore nohami a jeho pokus o modlitbu neuspje, Matka navrhuje:

MATKA: A čo keby sme si zvykli?

OTEC: Nikdy!!! (*Schmatne pušku a mieri na nebesá.*) Vylez! Vylez!! Vylez!!! (*Vzlyká na pažbe. Božie oko blikne.*)

Tesne pred koncom na Matkino naliehanie:

MATKA: ...povedz niečo, otec...

OTEC: Vymieram.

MATKA: Ty si taký dudroš, starý... (*Ide vyrábať náboje.*)

OTEC: Nerečni a mri. Barbara, zbohom!

<sup>2</sup> MISTRÍK, Miloš: *Aj dráma je len človek*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003.

<sup>3</sup> Knižne po prvý raz in: *Zborník Slovenská dráma (1989-1992) II*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992.

Otec reaguje so zodpovedajúcim pátosom, zatiaľčo matka ďalej funguje tak ako predtým. Akoby tá apokalypsa bola len v ňom, akoby to bola len jeho tragédia, jeho vnútorný svet, ktorý sa rúti. Otec z hry *Slovenský raj* je obyčajný človek, s ktorým sa Anjel kruto zahrá „na tri životy“ s možnosťou získať bohatstvo a moc. S Otcom ako bezmocnou obeťou sa roztočí kolotoč politiky a peňazí, vysoká škola krivenia charakteru, ktorú proti svojej vôli nedokáže zastaviť.

OTEC: Neplatil som vám dost?

ANJEL: Zvykli sme si.

OTEC: Potrebujem lacnejšiu ochranku. Idú voľby..

ANJEL: Ceny na trhu určujeme my. Ešte si to nepochopil, Albert? (*Vytiahne papier*) Tu je zoznam ľudí, ktorých dáš na kandidátku. Tí prví šiesti sa musia dostať do parlamentu.

V poslednej časti *Komixu* sú bezmocnosť a zmätok dotiahnuté ad absurdum – nakoľko bežná situácia rodinného obeda sa šokujúco rozvíja až do chvíle, keď sa už nevie, ktorí členovia rodiny sú skutoční a ktorí sú len halucináciou psychicky chorého Otca, ktorej sa musí zbaviť. Z radu ženských postáv sú najvýraznejšie životom sklamané ženy ako napríklad Karla z *Gotiky*, charakterizovaná autorom ako silná Slabá. Na príčine jej osamelosti a dezilúzie je jej manžel Viktor, ktorý zanechal lekárskej praxe a stratil zmysel života. Viktor upadá do cynizmu, uzatvára sa do seba a útočisko hľadá u mladučkej Mie. Karla sa márne pokúša Viktora podržať, svoj žiaľ zapíja alkoholom a končí samovražedným skokom z bratislavskej katedrály práve v momente, keď sa Viktor rozhodne k nej vrátiť. Mia patrí ku generácii, ktorá podobné pocity straty zmyslu a existenciálnej beznádeje prežíva už v teenagerskom veku.

VIKTOR: My sme sa delili na bítlsákov a pionierov. Všetko bolo hneď jasné. Svet bol prehľadnejší a kto nepoznal Seržanta Peppera, bol odpísaný.

MIA: Máš zo mňa strach?

VIKTOR: Si trošičku mŕtva, ako ja. Ale keď ty o tom hovoríš, je to „in“, keď myslím na smrť ja, je to „out“. Dá sa byť snobom aj v otázke smrti.

Akousi esenciou Karly je aj Eva, hlavná postava operného libreta *Osamelá*. Vo svojom byte komunikuje len so skriňou, zrkadlom a chladničkou, z ktorej si nalieva chladený gin.

ZRKADLO: Zas bude opuchnutá s rozmazaným make-upom smrdieť bude opitá

CHLADNIČKA: Kto v čase nevládze plávať musí ho vypiť (*Eva vyberie z chladničky gin a pije*)

Eva sa zamiluje do vlastného tetovania – morského koníka, ktorý pred jej očami oživa. Keď ju aj ten zradí, Evine posledné slová sú:

EVA: Sedemdesiat litrov krvi cha cha cha cha cha dievčatká uveria všetkému aj tomu že raz vyrastú a vydajú sa a budú šťastné a...

Nakoniec sa mŕtva Eva utopená v gine znovuzrodí ako morská panna vytetovaná na koži ošetrovateľa, ktorý prišiel odnieť jej telo. Podobne ako u Mie, charakterizo-

vanej Klimáčkom ako *dievča v čiernom – Oidipa*, aj u postavy Evy je patrný náznak oidipovského, či skôr elektrinho komplexu.

DOKTORKA: Aká je pokojná a krásna ani kvapka krvi. (*Ošetrovateľ odvezie telo na vozíku*) Poznala som jej otca stále sa len ponáhľal, stále o nej hovoril.

Eva je vlastne oteckove dievčatko, ktoré odmietlo dospieť. Určitú podobnosť s postavami Evy a Karly nájdeme dokonca aj v Matke-čarodejnici z *Márie Sabíny*. Po strate svojej prvej lásky, Jiřího Wolkra, žije sama s dcérami v opustenom horskom sanatóriu. Svojich ďalších mužov, ktorí v nej rovnaký žiar lásky nedokázali zapáliť, premieňa od hnevu na zvieratká a svoj bôľ tiež utápa v alkohole. Dvojčky Mária a Sabína sú zasa približne vo veku Mie, ale stelesňujú jej opačnú stránku. Zvedavosť, radosť zo života, naivitu. Ženské postavy z *Márie Sabíny* pôsobia možno menej skutočne, než postavy z iných, realistickjších hier, ale podľa môjho názoru je *Mária Sabína* hrou o žene a ženskosti viac, než ktorákoľvek iná. Je nielen o dospievaní dievčaťa v ženu. Na postavách Matky, Márie a Sabíny a ich vývoji vidíme akoby osamostatnené tváre jednej ženy. Žena dieťa, žena matka, žena zvodná potvora, žena intelektuálka, zamilovaná, žiarliaca, panna, padlá žena, umierajúca, žena diktátor atď.

Popri výrazných mužských a ženských postavách nájdeme u Klimáčka ešte jeden špecifický druh – nazvala som ich postavičky. Niekde zohrávajú len epizódnú, čisto funkčnú úlohu, inde sú však hlavnými hrdinami. Môžu to byť reálne, či fiktívne postavy z oblasti umenia (Nadja, Salvador, Čechov) a šoubiznisu (Rambo, Terminátor), historické postavy (Stalin, Hitler, Štefánik, Mária Terézia), nadprirodzené či rozprávkové bytosti (Anjel, Striga), biblické postavy (Mojše, Kristus), postavy z počítačových hier (Lara, Votrelci), zvieratá (Pes, Svišť), či dokonca oživené predmety (Chladnička, Zrkadlo). Ani tieto postavy však nevstupujú do deja len ako dvojrozmerné figúrky, ako by sa na prvý pohľad zdalo. Autor stavia na určitej konotácii, ktorú už ich mená či vlastnosti u diváka majú. Tým, že sú všeobecne známe, divák má už dopredu určitú predstavu ich vlastností či charakteru a teda aj určité očakávaní. Práve s naplnením, alebo naopak sklamaním týchto očakávaní Klimáček pracuje s cieľom pobaviť, šokovať, alebo odhaliť nečakané súvislosti, či iný uhol pohľadu na niektoré kliše. Napríklad v hre *Barbarela* podrobí pokusu známe komiksové postavy Barbarelu a Batmana tým, že ich konfrontuje so súčasnosťou a jej novými kreslenými idolmi Beavisom a Butttheadom, pri ktorých pôsobia prestarnuto a smiešne. Podobným spôsobom umiestňuje Bretonovu Nadju do kontextu Slovenského národného povstania, či alfa-samca Ramba do vojnovéj Juhoslávie. V iných textoch používa len určitú príbuznosť mena, alebo znaku, ktorý postava nesie a vytvorenie súvislosti nechá na divákovi (u ktorého tým predpokladá aspoň základný všeobecný prehľad). Je tomu tak u postavy Mojšeho v *Márii Sabíne*, v ktorej vidíme Mojžiša.

MOJŠE: More sa zatvára nad mojou hlavou!

Podobne postava Anjela v *Slovenskom raji* pripomína Mefistu.

OTEC: Keby si mi dal veľa peňazí, bol by si na mňa hrdý! Čo ty na to, Pane? Pane?! Zahrm, ak ma počúvaš!... ...

ANJEL: Volal ma niekto?

OTEC: Kto ste?!

ANJEL: Padlý anjel.

OTEC (*ukáže na nebo a potom na pekló*) Odtiaľ, alebo odtiaľ?

ANJEL: My surfujeme medzi nebom a peklom. Chceš hrať?... ..V tejto hre máš tri životy!

OTEC: Tri životy? Paráda! Čo to znamená?

ANJEL: Máš tri šance. Tri hry. Ale skrachovať môžeš len dvakrát! Na tretí raz... si ňa vezmem k nám.

Mnohým Klimáčkovým postavám by sa dal vytknúť fakt, že sa s nimi divák nemôže stotožniť, mnohé nemajú psychologickú hĺbku. Ale psychológia nie je to podstatné, čo by sme u nich mali hľadať. Sú totiž buď odvodené od iných postáv, teda sú samy citáciami, alebo sú z citácií zložené. Dalo by sa povedať, že Klimáček vedome pracuje s určitými archetypmi. Mnohé z nich k nám v dnešnej dobe presakujú prostredníctvom filmu, komiksu, či počítačových hier, ale taktiež (aj keď bohužiaľ stále menej) prostredníctvom rozprávok a folklóru. Možno aj preto majú niektoré Klimáčkove texty nádych rozprávkovosti – mimochodom, on sám priznáva svoje detské očarenie Pavlom Dobšinským, najznámejším slovenským zberateľom ľudových rozprávok. A snáď aj preto sme, podobne ako u rozprávok, schopní u niektorých textov ich zmysel akosi vnútorne vycítiť, napriek tomu, že ho nedokážeme logicky vysvetliť.

## Jazyk

PREDAVAČ: @#@xd8hv#@#.

Ty: Prosím?

PREDAVAČ: To bolo v strojovom jazyku. Pre šťastie.

V oblasti jazyka Klimáček s hravosťou experimentuje a od jednej hry k druhej výrazne mení štýl. V *Demokratoch*, odohrávajúcich sa za prvej republiky, ašpiruje na archaickú slovenčinu, v ostatných hrách inšpirovaných slovenským folklórom používa ľubozvučné nárečové a zastarané výrazy. *Mária Sabína* je zasa hra trojjazyčná – slovensko-česko-poľská. V *Čechovovi boxerovi* strieda štýl prevzatý z Čechovových hier so strohými jedno- či dvojslovnými vetami ako zo súčasnosti. V *Nude na pláži* odvažne paroduje národoveckú báseň Sama Chalupku *Mor ho!* Vytvára slovné hračky – zvukomalebné: Sanatorium Jerzy je až po strechu v morzy, alebo významotvorné: Blahoslavení chudobní vzduchom či Malzenstwo nie jest stereo! Tylko mono. Jeho ranejšie hry sú značne poetické a lyrické, postavy často hovoria v metaforách, alebo sa vyjadrujú citátmi. V *Nude na pláži* na margo približujúcich sa bojov a poslednej možnosti Kapitána užiť si s dievčaťom:

KAPITÁN: Míňa sa mi pláž. V hodinách došiel piesok.

NONA: Dá sa obrátiť. Aby sa sypala znova.

KAPITÁN: Ja už... nemôžem, dievča. Asi tri roky.

NONA: Poď... Obrátime pláž.

V *Márii Sabíne* Mária popisuje svoje nepoškrvnené počatie:

MÁRIA: ...akoby sa všetko roztočilo už naveky a nemohlo sa zastaviť tancujú skrinky s tanierni vidličky nič nedokážem vziať do rúk bez toho že by som to rozbila a celé nebo ma tlačí k posteli horím odvnútra z uší mi stúpa dym skrývam sa s ušami po kútoch ale vždy ma niekto objaví...

V neskorších textoch sa presadzuje viac hovorová reč, niekde až slang. Napríklad v *Komikse* dialóg dvoch teenagerov svojim štýlom postavy charakterizuje a sociálne zaraďuje.

ONA: Že aký drozd!

ON: To je vrana.

ONA: Nepoznám drozda, ne?

ON: Nepoznáš vranu.

ONA: Ty si fakt vymletý, šak pozrem a drozd!

Karol Vosátka posunul v *English is easy* túto tendenciu ešte ďalej svojou režijnou metódou nazvanou *spontaneous speech* – herci v danej konkrétnej situácii vytvárajú text sami, improvizovaním. Celkovo je jazyk hier komický a to aj v situáciách, ktoré sú samy o sebe tragické. V scéne apokalypsy v *Márii Sabíne* vo vrcholnom okamihu Doktor vykrikuje:

DOKTOR: Horí sneh...(Hrozí nebesám.) To už nič lepšieho nemá?!

V *Smrtičkách* sa zas vražda Viktora odohrá nasledovne:

VIKTOR: Konečne to prišlo... a ja zdržujem...

DRAHOŠ: (*láskavo*) Chcete ešte niečo, Viktor?

VIKTOR: Fernet!!! (*Nalejú mu, vypije na dúšok.*) Ideme!!! (*Eva mu jemne položí na hlavu vankúš. Po chvíli sa Orthovo telo prestane mykať.*)

Táto zvláštna kombinácia tragiky situácie a komicky sa v nej chovajúcich postáv zabráňuje vzniku falošného pátosu, ale zároveň neuberá hrám ich silu.

### Priestor a vzťahy

*Deje sa počas krutého, horúceho leta 1995 v jednom stredoeurópskom (hlavnom) meste.*

Ako som už spomenula, Klimáčkove hry sa väčšinou odohrávajú v presne nepomenovanej lokalite, z reálií a náznakov je však viac-menej jasné, že sa jedná o obraz Slovenska – či už sú to hory, alebo hlavné mesto Bratislava, (aj keď by mohlo vlastne ísť o ktorúkoľvek stredoeurópsku krajinu po páde železnej opony). Hrami z prírody a slovenského vidieka sú napríklad *Mária Sabína* (odohráva sa v respiračnom sanatóriu vysoko v horách nad hranicou kosodreviny), *Loj* (odohráva sa v čase a priestore v horárni uprostred dialektického lesa), *Ohne ohnivě* či *Je dobré vycítiť* (Slovensko, dnes. Dedina, na ktorú zabudol Boh aj úrady). Tieto Bohom zabudnuté miesta sú nejakým zvláštnym, nerealistickým spôsobom izolované, odrezané od zvyšku sveta a civilizácie.

DOKTOR: Niekedy mám komický pocit, že sa odtiaľto nikdy nedostanem.



Preto je možné, že v nich platia iné, často absurdné pravidlá a dejú sa rôzne zázraky. V *Márii Sabine* nad hranicou kosodreviny už neplatia ľudské zákony a človek sa môže zamilovať do šijacieho stroja. V *Loji* sa Otec kamaráti s Jeleňom, ktorého posielala na nákupy a ktorý mu nakoniec zvedie dcéru. V jednom momente sa zrazu jednoducho obráti príťažlivosť a svet i chalúpka rodiny sú hore nohami. Chalúpka pre postavy predstavuje celý ich svet, z ktorého nie je možné uniknúť - syn sa o to márne pokúša - po každom úteku sa vždy zas vráti, tvrdiac, že je to len na chvíľku a že zasa pôjde. Členovia rodiny, aj keď konfliktnej a jasne nefunkčnej (matkin incestný vzťah so synom) nie sú schopní sa zo zajatia rodinnej chalúčky vymaniť. Podobným spôsobom sú izolované aj dvojčičky Mária a Sabína. Tu však ich zostupu z hôr do skutočného sveta nebránia akési nevysvetliteľné vnútorné príčiny, ale ich diktátorská Matka, ktorá ich stráži s puškou. V *Je dobré vycítiť* sa Chodec nefunkčným železničným tunelom dostane do podivnej osady odkiaľ niet návratu - tunel funguje ako magická jednosmerka - a kde prestáva byť pánom situácie i vlastným pánom. Obyvatelia osady majú zvláštne zvyklosti, uctievať kult panenky Márie, ktorá sa zjavila v mraziacom boxe s rybím filé. Keď obyvatelia nájdu Chodcovu ženu mŕtvu, je logické, že podozrenie padne na neho a on je podrobený testu viny či nevinu. Bohužiaľ, test spočíva v hodení obvineného do vriaceho oleja.

*Rozrušený cudzinec telefonuje pri plechovom žľabe.*

CHODEC: Haló, človeče, tu sa ti dejú veci! Neuveríš! Volám zo záchodu! Tu je ten plot na konci sveta a ja pri ňom štím! Všetci sú tu nejakí spomalení, rozídení s realitou, taká melanchólia nejaká...

V týchto hrách sú postavy nútené spolu existovať v podivnom prostredí „s vylúčením verejnosti“ kde jedinou možnosťou priestor opustiť sa zdá byť smrť a možno ani tá nie. V *Ohňoch ohnivých* postavy končia uzavreté v podpálenej kolibe, v *Loji* rodinu v chalúpke zaleje nedefinovaná žiara, v *Márii Sabine* väčšina postáv zmizne v lavíne horiaceho snehu, ktorý už roztopený zaleje Tatry ako more. Niekedy sa postavy ani nemusia „zožrať navzájom“, ani zhorieť v apokalypse, pohltí ich totiž samotný priestor. Tento *vianovský* a *ionescovský* motív nájdeme v *Nude na pláži*, ktorá výnimočne nie je zo slovenského prostredia. Tam sa pláž - posledný priestor, kde sa ešte nebojuje - stále zmenšuje. V *Poveternostnej situácii*, ktorá glosuje menej vážnu tému, novomanželov zožerie vlastný panelákový byt, ktorého steny sa stále približujú.

Tu sa už ale dostávame k hrám z civilizovaného mestského prostredia. Kontrastne k vyššie uvedeným hrám, v textoch ako *Gotika*, *Komiks*, či *Hypermarket* postavy nie sú izolované od okolitého sveta v nejakom uzavretom priestore. Naopak, môžu sa slobodne pohybovať. Sú však izolované iným spôsobom, vo svojej vlastnej osamelosti, v anonymite hektického davu a z nej prameniacej úzkosti, v nemožnosti naviazať plnohodnotný vzťah. Aj postavy, ktoré spolu žijú zdanlivo usporiadane a v šťastnom vzťahu ako Bibi a Patrik v *Gotike*, svojou sexuálnou posadnutosťou, egocentrizmom a svojim rozpačitým vzťahom k dcére Mii vzbudzujú podozrenie, že tiež ide len o pozlátko, či o zúfalý pokus dosiahnuť duševnú blízkosť neustálymi prejavmi fyzickej vášne. Skrátka, postavy v Klimáčkových hrách si nevedia nájsť k sebe správnu cestu - ich vzťahy sú problematické, pretože sú od seba buď príliš ďaleko, alebo sú pri sebe príliš blízko.

## Čas a apokalypsa

*Prešlo pätnásť rokov. Slnko horelo a pieklo. Pätnásť rokov bolo kruté leto. Všetko sa roztopilo: tatranský sneh, cencúle i ľadovec na končiaroch. Voda hučala do dolín a zaplavila krajinu pod Tatrami.*

*Mária Sabína sa odohráva v akomsi bezčase. Niektoré postavy, či odkazy pôsobia prvorepublikovo, ale to sa možno len nad pásmom kosodreviny zastavil čas. V skutočnosti nevieme ako dlho už tatranské sanatórium chátra, možno sa tam všetko odohráva večne, stále dookola. Svedčil by o tom aj chronologický chaos, v ktorom sú zoradené začiatkové scény. V iných textoch je podobná relatívnosť času dosiahnutá napríklad účasťou postáv nepatriacich do časového určenia hry, alebo strihmi, kde nasledujúca udalosť popiera predchádzajúcu a tým ju definuje len ako jednu z možných alternatív. Je tomu tak v hre *Smrtičky a vraždenička*, kde po každej vražde zavraždený ožije a hra pokračuje ďalej, akoby sa nič nestalo. Pri inscenovaní *Márie Sabíny* sme si overili ako scénické a svetelné riešenie podobných strihov môže ovplyvniť celkový výklad. Z niektorých hier cítiť určitú nostalgiu za „starými dobrými časmi“. Klimáček sa často vracia hlavne k obdobiu prvej republiky, k ideálom a muzike šesťdesiatych rokov a k totalitnému režimu a so zhovievavým humorom berie do úvahy ich pozitíva i negatíva. Aj v hrách zo súčasnosti sa v odkazoch často k týmto preňho symbolickým obdobiam vracia. Postavy spomínajú, vyjadrujú ľútosť z nesplnených ideálov, dezilúziu, výčitky svedomia a túžbu vrátiť čas. V *Hypermarkete**

PETER: Často mám sen, že v hypermarkete nie sú žiadni ľudia a ja kráčam nekonečným radom políc a za ruku vediem Martu, moju ženu. Marta má od úžasu otvorené ústa, ale nič nehovorí. Je pätnásť rokov mŕtva. Pozri koľko druhov čipsov, verila by si? Kedysi sme mali len tie slané. A teraz? Paprikové, cesnakové, cibuľové, chilli, so šunkou, slaninové, sójové... ...A Marta očarene vzdychne a chce mi dať bozk a keď sa k nej nakloním, nie je tam už nik...

alebo v *Márii Sabíne*

DOKTOR: Bože – ako ja nenávidím pacientov...chcel som písať, maľovať, vyhľadával som básnikov, platil im koňaky... no oni sa chceli baviť len o svojich chorobách!

Minulosť je nenávratne preč a odvtedy akoby dej hier nevyhnutne spel k akémusi naplneniu sa času, alebo konci sveta. V *Márii Sabíne* prorocká postava Mojše odpocítava osudové tri minúty a do toho sa ozývajú údery gongu. Motív apokalypsy je v hrách Viliama Klimáčka často prítomný vo vonkajšej podobe prírodnej katastrofy – ohňa, lavíny, potopy, alebo v podobe absurdnej vraždy. Počas príbehu katastrofu predznamenávajú rôzne záhadné udalosti a zázraky, ktoré väčšinou gradujú. V *Márii Sabíne* najskôr všetko vyzerá ako idylka, Doktor je očarený. Neskôr sa začne čudovať, prečo Matka varí pre mŕtvych a podobne. Keď zistí, že Matka premieňa manželov na zvieratká, má už neblahé tušenie a keď vysvitne, že on je na rade, prichádza zdesenie. Po samotnej premene u neho nakoniec pozorujeme určité zmierenie, či dokonca pobavenie, s ktorým potom prijíma požiar a lavínu. Môžeme však nájsť aj prípady apokalypsy vnútornej, akou je napríklad vrcholiaci chaos a pomätenie zmyslov u Otca v *Komikse*. Vo väčšine prípadov sa postavy k blížiacej sa apokalypse stavajú rezignovane, ako k niečomu, čo muselo prísť a čo možno aj očakávali.

### **Klimáček, GUnaGU a postmoderna**

V Klimáčkových drámach ako aj v inscenačnom štýle GUnaGU môžeme nájsť viaceré prvky, ktoré by sa dali charakterizovať ako postmoderné. Čo sa týka formy, vo väčšine hier sa scény striedajú klipovitým spôsobom, situácie sú zhustené, oddelené ostrými strihmi. V niektorých hrách touto diskontinuitou a strihmi Klimáček dosahuje *lynchovské* roztrieštenie príbehu a časovú nejednoznačnosť deja. Nedokážeme určiť čím príbeh začína, čo je príčina a čo dôsledok, kde je nejaký nulový bod a čo je definitívny koniec. Nasledujúca udalosť vzápätí popiera predošlú, alebo ju relativizuje. Výsledkom je významový zmatok a mnohoznačnosť. Inde je linka príbehu síce dodržaná, no príbeh samotný pôsobí ako akási podivná zmeska náhodne usporiadaných príhod a udalostí.

### **Postmoderný svet ako počítačová hra**

Pozoruhodnou v tomto smere je hra *Game Over*, ktorú Klimáček napísal spolu s Ivanom Mizerom. *Game Over* nie je známy text, v GUnaGU ho dokonca považujú za dramaturgické fiasko, ale pre náš účel posluží ako dobrý príklad, pretože na ňom zreteľne vidieť niektoré z typických postmoderných postupov. *Game Over* je vlastne zdivadelnená počítačová hra. Keď si uvedomíme, že človek v postmodernom svete čelí stále rýchlejšim zmenám, novým prekážkam, úlohám a pseudoúlohám, je bombardovaný informáciami a útržkami príbehov, prideme na to, že dnešný život sa počítačovej hre nebezpečne približuje. *Game Over* je cesta hlavného hrdinu s príznačným menom Ty z jedného levelu do druhého, podmienená splnením absurdných úloh a plná podivných nástrah. Ty nie je svojím novým poslaním vôbec nadšený, ale vydať na cestu sa musí. O podobné absurdné úlohy nie je v Klimáčkových hrách núdza. V *Ohňoch ohnivých* napríklad putuje Kapitán Varhoľa so svojimi spoločníkmi vyslobodiť rytierov zakliatych podľa povesti v hore Sitno, aby pomohli slovenskému národu. Inšpirácia povestou či mýtom tu vôbec nie je náhodná. Počítačová hra je jednou z postmoderných variánt mýtu, ktorá čiastočne spĺňa jeho úlohu. Podobne ako v animovaných filmoch, či komiksoch, sci-fi a fantasy-hrách sa v nej objavujú známe rozprávkové archetypy – putovanie, prekážky v podobe troch úloh, či troch šancí, (V hre *Slovenský raj* má Otec doslova tri životy, po každom krachu začína úplne odznova, akoby sa nič nestalo), hádanky, ako napríklad tá, ktorú v Márii Sabíne dáva Doktorovi jeho vidina, starec Roentgen: Keď uhádneš moje meno, nechcem ňu, ale ak ho neuhádneš, vezmem ňu. Podobne ako v rozprávkach tu ožívajú predmety a príroda sa antropomorfizuje. Archetyp superhrdinu je ale u Klimáčka pojatý trochu paradoxne. Akoby šlo o obraz človeka postmodernej doby, Klimáčkovi hrdinovia nie sú ani hrdinami ani antihrdinami. Svoje bizarné poslanie prijímajú s rezignáciou, nie je to ich voľba, ale keď sa raz do neho pustia, dajú do neho maximum. Ty, v momente keď je prinútený splniť danú úlohu – zachrániť jaskyňu-divadlo pred explóziou – už sa ďalej nepýta prečo, ale vyvíja obrovskú snahu riešiť problémy, s ktorými sa počas cesty stretne a nepozastavuje sa nad ich absurditou. Analogickým spôsobom aj úspešný chirurg Patrik z *Gotiky* akceptuje svoj dobou naočkovaný cieľ – byť šťastným moderným človekom – a prekážky v podobe napríklad narušeného vzťahu s dcérou Miou, preskakuje ako počítačový hrdina preskakuje tehličky a votrelcov.

### **Realita versus virtualita**

Ďalšou zaujímavou skutočnosťou je spôsob, akým sa Ty v deji objaví. Pričarujú

ho tam totiž Šepkár a Osvetľovač, postavy predpísané Klimáčkom, ktoré tvoria niečo ako antropomorfizovaný softvér počítačovej hry. To oni zadajú Ty-ovi najťažšiu úlohu jeho virtuálneho života - opustiť svet počítačových hier a uspieť vo svete skutočnom, v realite. Ty vníma absurditu skutočného života podobne ako my vnímame a akceptujeme absurditu úloh v počítačových hrách. Jednou z jeho úloh, je okrem iných aj účasť v televíznej súťaži na spôsob ruskej rulety, kde namiesto miliónového kolesa súťažiaci točí zásobníkom revolveru. Za získané peňazoidy si môže zakúpiť partnerku, gynecoida najvyššej kvality. Mizera s Klimáčkom vytvárajú v *Game Over* príznačný zmatok medzi realitou a fikciou. Podobná, avšak menej priznaná nejednoznačnosť v otázke reality a fikcie je typická pre mnohé iné Klimáčkove texty. Postavy stretávajú svoje alter-egá, či sami seba v inom veku, cestujú v čase (plukovník z *Gotiky* a Zuzana z *Bigbitu*). Ožívajú a personifikujú sa ich sny (Morský koník z *Osamelej*), spomienky, či traumy (Roentgen z *Márie Sabíny*). Tak ako postmoderné výtvarné umenie pracuje technikami koláže, montáže, asambláže a podobnými, Klimáček tiež vo svojich hrách zlučuje osoby, predmety a motívy predtým nezlučiteľné. Ivan Vágner vo svojej eseji *Svět postmoderních her*<sup>4</sup> píše o koláži: „Předválečné koláže byly zaměřeny hlavně na současnost, byly symbolem rychlosti, věčnosti a též reakcí na absurdnost válečného třetění a také na objev nových možností pohledu (surrealismus). V popartovém období reagovala koláž na mnohost, konzum a nový fenomén mediality. Dnešní hledí s oblibou do minulosti; evokuje-li současnost, evokuje ji s přihlédnutím k významům, které její fragmenty měly v jiném čase a jiném kontextu.“

#### Postmoderná recyklácia

Ako som už spomínala, Klimáček touto metódou vytvára nové súvislosti, odhaľuje iné uhly pohľadu, mystifikuje a demystifikuje rôzne klišé. Nemyslím ale, že by šlo o stopercentne vedomý zámer. Niekde autor, inak veľký obdivovateľ surrealizmu, jednoducho nechá voľný priebeh asociáciám. Náznaky súvislostí, ktoré vznikajú takto podvedome, sú o to viac magnetizujúce. Autor si „požičiava“ a recykluje postavy, obrazy, či citácie z rôznych zdrojov a kontextov a dáva im nový význam. V *Márii Sabíne* takýmto spôsobom umiestni do Tatier Deväť krížov, nestelesňujú tu však známy motorest, ako by sme čakali, ale stane sa z nich doslova deväť skutočných hrobov. Zamiluje do seba Jiřího Wolkra a obyvateľku respiračného sanatória - rozprávkovú macochu (či Witkiewiczovu poľskú Matku), ktorej dá do ruky vzduchovku. Pridá autobiografickú postavu Doktora, recitujúceho Wolkrove verše, variáciu na Mojžiša spojeného so židovským krčmárom a tak ďalej a sleduje aké nečakané situácie a interakcie táto kombinácia môže priniesť. Takáto možnosť komunikácie, ktorú autor dáva v čase, v priestore a inak si vzdialeným objektom, sa v postmoderne nazýva intertextový dialóg.

Okrem prepojenia významov, intertextualita prináša aj iný spôsob vnímania umeleckých diel. Zatiaľčo v minulosti ľudia očakávali od umeleckého zážitku novosť a prekvapenie, v postmodernom svete, kde sa rezignovalo na akúkoľvek snahu o originalitu, divák očakáva stretnutie s niečím, čo už pozná. Ako píše Ivan Vágner: „Hudba, kterou žádáme, je hudba, kterou známe.“ Preto divák v GUnaGU pocíti akúsi príjemnú úľavu, keď mu scéna v niečom pripomína štýl známeho maliara,

<sup>4</sup> VÁGNER, Ivan: *Svět postmoderních her*. Jinočany : H&H, 1995.

postava pripomína akčného hrdinu, politika, či rozprávkovú postavičku a niektoré repliky už čítal v známej básni, učebnici, alebo dokonca v kuchárskej knihe. Tento charakteristický efekt by sa možno dal nazvať slastným efektom rozpoznania. Je prítomný aj vo formálnej stránke hier, kde sa Klimáček tiež inšpiruje rôznymi mediálnymi fenoménmi doby. Jeho hry majú rámec už spomínanej počítačovej hry (*Game Over* a jej upgradovaná, kabaretná verzia *Slovenský raj*), telenovely (*Hypermarket*), sitcomu (*Smrtičky a vraždenička*), komiksu (*Barbarela*) a pod.

### Oscilácia medzi tragédiou a komédiou

Čo sa týka žánru Klimáčkových hier, je tento podobne nejednoznačný. Často ide o sled komických situácií, plných slovných hračiek a situačného humoru. V hrách zo skorších období prevláda slovná komika, v neskorších zasa komické situácie. Tragicke udalosti v hrách bezpochyby nastávajú. Sú však tak neobyčajné a nepravdepodobné (premena Doktora na sokola, prevrátenie príťažlivosti, či varenie človeka vo vriacom oleji), že nám reakcia postáv, ktorá sa pohybuje v bežných stereotypoch ani nepripadá neadekvátne. V *Ohňoch ohnivých* pri požari:

VARHOĽA: (*Ticho sa rozosmeje, kašle, Nadja ho drží v náručí, praskanie plameňov je čoraz hrozivejšie.*)  
Povedzte mi, ak budem trápny, zomieram po prvý raz...

alebo v *Je dobré vycítiť* pred hodením Chodca do vriaceho oleja:

CHODEC: Nechajte ma! Pustite ma, vy debili! Musím si ešte zavolať!

Takéto slovné reakcie pripomínajú reakcie na bežné udalosti, sú nám dôverne známe a dokážeme sa s nimi stotožniť. Udalosti a dejové zvraty, ktoré ich v príbehu vyvolávajú, sú však natoľko absurdné, že sa tým dosahuje komický efekt. Klimáčkove hry tragickosť udalostí nepopierajú, ale spôsob, akým sa k nim stavajú túto tragickosť zľahčuje. Dalo by sa namietať, že Klimáček banalizuje a hovorí nevážne o vážnych veciach. Ale nie je tomu celkom tak. Počas inscenovania *Márie Sabíny* sme premýšľali nad ideálnym efektom, ktorý by mala mať inscenácia na diváka. Dospeli sme k tomu, že by sa mal celú dobu baviť, niekedy smiať, ale pred koncom by ho malo párkrát poriadne zamraziť, tak, že by mu po skončení predstavenia ostal rozpačitý pocit. Myslí, že Klimáček o vážnych veciach nehovorí nevážne, ale s určitým provokatívnym humorom, typickým pre postmodernu.

### Hra, hravosť, herci a herectvo

*Naskúšali sme to rýchlo a improvizovane a nestihli sme vec pokaziť významami.*  
Viliam Klimáček: *GUnaGU – Príbeh jedného divadla*

Keďže Klimáček a divadlo GUnaGU sa vzájomne ovplyvňovali, nie je prekvapením, že postmoderné rysy nájdeme nielen v Klimáčkových textoch, ale aj v iných inscenáciách tohto divadla. Aj niektoré z Klimáčkových hier, ktoré ponúkali rôzne možnosti interpretácie, boli práve v GUnaGU inscenované jeho vlastným osobitým štýlom. Už sme spomenuli, že GUnaGU začínalo ako literárno-hudobný kabaret. Šlo vlastne tiež o koláže pôvodných a prevzatých textov, vlastných, prevzatých i paro-

dovaných piesní, skečov a improvizácií. Na začiatku amatérsky súbor, nezávislý od diváckej odozvy, sa k divadlu staval s určitou hravosťou, spontánnosťou a radosťou z tvorby. Texty, či skôr scenár tvorila určitá kostra, v rámci ktorej sa improvizovalo. Táto uvoľnenosť, ktorá umožňovala intenzívny kontakt s publikom, neskôr podporený aj stiesnenosťou priestoru, je citeľná aj dnes. To však predurčuje inscenácie GUnaGU pre malý priestor a na veľkej scéne trochu strácajú svoj náboj. Improvizácia, ktorá je v počiatkoch divadla prítomná priamo v predstavení, je neskôr využitá pri tvorbe textu, napríklad v *Geniu loci*, kde herci hrajú viac-menej sami seba a fiktívne situácie z vlastného života, alebo v *English is easy* a v *Modelkách*. Napriek tomu, že GUnaGU spája vyštudovaných hercov a nehercov, vykryštalizoval v ňom taký štýl herectva, v ktorom súbor pôsobí homogénne. Kombinuje brechtovské komentáre a pesničky, ruší a znovu obnovuje imaginárnu štvrtú stenu. Imituje a paroduje, pracuje s bábkami, srieda civilnosť a expresionizmus. Práve extrémny expresionizmus a civilnosť dokážu zotrieť rozdiely medzi amatérmi a vyštudovanými hercami. Skúsení a rázovití neherci ako napríklad Anton (Tony) Pisár a tak trochu aj sám Viliam Klimáček účinkujú v typovo veľmi príbuzných rolách, často písaných na telo. Niekedy na javisku len „existujú“ a ich „existencia“ je podľa môjho názoru často sugestívnejšia než sebelepeší herecký výkon. Keďže inscenácie GUnaGU pracujú s psychológiou, tragikou a pátosom tak akosi „na druhú“, vyžadujú od hercov vo väčšej miere predstavovanie postáv, než ich prežívanie. Mnoho inscenácií potom pôsobí skôr ako *hra na...* Hra na *Máriu a Sabínu*, hra na *Modelky* a pod. Myslím ale, že úspešnosť tohto „hrania sa na divadlo“ stále závisí na tých momentoch, kde herec, nehrajúci rolu, ale existujúci sám za seba, zrazu zázračne splynie s postavou. Tých momentov nemusí byť mnoho. Inak povedané, závisí na akomsi iskrení, ktoré udržuje inscenáciu po celý čas živou. Stále necháva priestor pre náhodu a počíta s ňou, herci sú pripravení improvizovať, vnímať kontakt s publikom. Nezanedbateľný je fakt, že publikum už väčšinou vie, na čo ide a spolupracuje. Živosť a náboj, o ktorých sme hovorili, sú v mnohých ohľadoch zapríčinené práve nevyspytateľnosťou nehercov a faktom, že GUnaGU má svoje korene v amatérskom kabarete.

### Ako inscenovať Klimáčka

Klimáčkova dramatika by sa dala nazvať vizuálnou. Viac než situácie a príbehy zachytáva obrazy a výjavy. V každom texte je už obsiahnuté aj určité režijné a scénografické videnie. Ak by však chcel inscenátor toto videnie zhmotniť, často by musel mať k dispozícii rozpočet Národného divadla a ku každej hre aj iný divadelný priestor. Atmosféra, je v Klimáčkových textoch pri inscenovaní kľúčovým pojmom. Scénické poznámky sú totiž viac než konkrétnymi indikáciami, básnickým vyjadrením atmosféry. Klimáčkovými obľúbenými meteorologickými podmienkami sú napríklad sneženie, hromy a blesky, blikanie hviezd a komét, hmľa, lietajúce horiace havrany a pod. Ak chce režisér tieto atmosféry dodržať, môže ich stvárniť vlastnými prostriedkami a štýlom. Divadlo GUnaGU disponuje priestorovo a finančne obmedzenými možnosťami (aj keď v poslednej dobe sa jeho finančné podmienky zlepšili), musela sa teda pri inscenovaní zapájať invenčnosť a hľadať alternatívne riešenia. Z tejto metódy sa postupom času vyvinul atribút divadla, akási estetika asociácií. Odkazy a citácie prítomné v texte sú v inscenáciách často umocnené na druhú ďalšími odkazmi. Napríklad v *Gotike* sa sovietsky plukovník v jednej scéne objavuje v kos-

týme Winnetoua, aby tak vyznel obraz zbratania sa. Pokrvné bratstvo medzi Old Shatterhandom a Winnetouom sa tu dáva do súvislosti s bratstvom Československa a Sovietskeho zväzu na večné časy. V inscenácii hry *Angeleo* majú postavy Rubár a Pi-liar heavy-metalové kostýmy a hrajú na elektrické gitary. V inscenácii *Márie Sabíny* je postava Svišťa stvárnená atlétom, ako súhrn gymnastických cvičení a figúr – tento režijný nápad ponúka Klimáček už vo svojom texte. Podobné fantaskné a nelogické asociácie v režijnom myslení dávajú textom ďalší, nečakaný rozmer a zároveň akýsi GUnaGU-ovský copyright - interpretačný štýl nenapodobiteľný iným súborom. Postmoderný rukopis s množstvom odkazov v textoch však prináša určitý problém pre iných inscenátorov. Zrejme aj preto ich Klimáček vo svojich posledných hrách obmedzil. Takáto dramatika totiž sama seba predurčuje na inscenovanie len v určitých zemepisných oblastiach, sociálnych a vekových skupinách, kde diváci majú šancu odkazy zaregistrovať a porozumieť im. Nehovoriac o tom, že tieto hry žijú a zanikajú spolu so svojím publikom. O dvadsať rokov ľudia budú možno poznať Jiřího Wolkra (i to však asi len v bývalom Československu), je ale otázne, či budú nasledujúce divácke generácie vedieť, čo znamená počúvať rádio Katovice. Zložitejšie sú taktiež ich inscenačné možnosti v zahraničí. S týmto problémom som sa stretla pri preklade a inscenovaní *Game Over* s francúzskym vysokoškolským súborom. Našťastie šlo o tému počítačových hier, kde mnoho odkazov je medzinárodných. Avšak aj tu nastali problémy napríklad pri preklade repliky oslavujúcej hrdinský čin Ty-a: Dostaval si Národné divadlo! Ako iste tušíme, ide o povestnú novostavbu Národného divadla v Bratislave, ktoré v čase napísania tejto hry, bolo už takmer desať rokov rozostavané a otvorené bolo až v apríli 2007. Vyriešili sme to za pomoci francúzskych študentov tým, že sme našli objekt s podobným osudom vo Francúzsku – nedostavanú lietadlovú loď Charles de Gaulle. Takéto riešenie je však provízorne a akceptovali sme ho len preto, že šlo o poloamatérske divadlo. Na rozdiel od napríklad *Hypermarketu*, ktorý je hrou v tomto zmysle univerzálnou, musia inscenátori starších Klimáčekových hier pri prenášaní a úprave textu počítať s množstvom intertextových odkazov a uvažovať o ich potenciálnej zrozumiteľnosti v danom prostredí.

### Hlavoľam Mária Sabína

*Mária Sabína* je jedným z textov, ktoré inscenátorom ponúkajú širokú škálu možností. Dej sa v nej rôzne kúzla, v scénických poznámkach sú autorom predpísané hudobné vložky rôznych druhov, zmeny počasia, či atmosféry, svetelné efekty. Na prvý pohľad sľubuje vyžitie a výzvu pre režiséra i scénografa. Môže sa však z toho stať pasca. Až v praxi sa dá zistiť, či konkrétna koncepcia obstoje. V GUnaGU vo Vosátkovej réžii sa *Mária Sabína* hrala v takmer prázdnom priestore. Scéne Aleša Votavy dominovala detská nemocničná postieľka a vzaďu plátenné iglu, pripomínajúce kopulovitú strechu vysokohorskej meteorologickej stanice. Vosátko hru pojal viac ako poéziu než ako sled situácií, ktoré sa nesnažil realisticky rozohrávať a spoľahol sa na silu samotného textu. Atmosféru vytvárala živá hudba, ale aj herci svojím expresionistickým prejavom. Iným spôsobom postupoval Ondřej David v *Disku*, ktorý vzal postmodernú „preplácanosť“ hry doslova a scénu zaplnil všetkými predpísanými kulisami i rekvizitami. Mnohoznačnosť textu obohatil ešte ďalšími významami, napríklad v každom obraze obliekol hercov do kostýmov z inej doby, aby tak zdôraznil tému času, ktorý plynie inak v sanatóriu, než vo svete pod Tatrami. Hra by sa

tiež mohla inscenovať ako jarmočné divadlo s priznanými kúzľami, dokonca možno i s bábkami. My sme sa rozhodli vziať do úvahy najmä dôležitosť atmosféry. Chceli sme využiť priestor strechy divadla Disk, ktorý umožňuje divákovi vnímať predstavenie z pohľadu, vďaka ktorému scéna pôsobí trochu ako izolované miesto „niekde na vrchole hory“. Na druhej strane šlo o netradičný otvorený priestor, ktorého výber sme museli obhájiť rozohratím situácií, štýlom herectva a prácou s atmosférami. Na rozdiel od prvého pokusu, kde sme sa pri inscenovaní držali hesla rozprávka, tentokrát sme našu cieľovú formu nazvali scénickou halucináciou. Atmosféru sme okrem samotného priestoru a jeho osvetlenia dotvorili hudbou. Klimáčkom predpísaného Chopina sme „postmoderne“ namixovali s beatmi a elektronickými efektmi. Aby sme naplnili veľkosť a využili sugestívnosť priestoru, museli sme počítať s určitou výpravnosťou a efektnosťou. Napriek tomu sme sa v scénografii obmedzili na to najpotrebnejšie a predmety na scéne sme sa snažili čo najčastejšie funkčne využiť. Samozrejme, všetko v surrealistickej (ne)logike. Fonendoskop sa tak napríklad stal nástrojom zvädzania, mikrofónom, walkmanom so sluchátkami, či lyžiarskym vlekcom – pomou. Kulisy a rekvizity tvorili takmer výlučne predmety z nemocničného prostredia, ktoré herci používali aj na iné, často absurdné účely. Výnimkou bol denníček-okno. Scénografka sa inšpirovala priestorom dvora plného okien a vytvorila zázračné falošné okno, ako možnosť úniku do snenia, ktorým dievčenský denníček býva. Scény sú v texte radené za sebou tak, že by mohli plynule prechádzať jedna do druhej, ale zároveň môžu medzi nimi ubehnúť týždne, či mesiace. My sme sa rozhodli pre výrazné strihy medzi nimi, ktoré podporujú estetiku snovej roztrieštenosti, koláže a zrýchľujú dej. Od hercov sme vyžadovali expresívne, skratkovité herectvo, výrazné a jednoduché gestá, minimum psychológie, hravosť a prácu s predmetom. Tento požiadavok bol asi trochu nad možnosti študentov druhého ročníka, niektorým sa však podarilo túto úlohu splniť, alebo aspoň nájsť tú správnu cestu. Najväčším problémom hercov bola práve absencia hlbšej psychológie a motivácií, ktorá môže chýbať u postáv, ale nie u hercov. Aby herci cítili konkrétne motivácie, museli sme sami fabulovať a nachádzať tak zrozumiteľné odpovede na konkrétne otázky, napríklad: Ako dlho už matka žije v sanatóriu? Ako sa tam dostala? Akú špecializáciu má posledný doktor? Čo sa stalo s dieťaťom? Keď sme týmto spôsobom dospeli k určitej psychológii postáv, nasledovala ďalšia etapa. Oprostiť sa od „hrania“ tej psychológie, síce ju vnútorne poznať, ale reagovať rýchlo a vecne. Oprostiť sa od pravdepodobnosti a hyperbolizovať gestá. Dosiahnuť dôveru hercov, vyprovokovať v nich asociatívnu tvorivosť a uvoľniť ich fantáziu sa nám podarilo až po dlhšom čase, krátko pred premiérou. Odvtedy však skúšanie nabralo nečakané obrátky a inscenácia začala žiť vlastným životom. Za hlavné témy sme si určili tému ženy, lásky, dospievania dievčaťa v ženu ako akýsi iniciačný rituál, počas ktorého dospievajúca vidí svet okolo seba, podobne ako sestry Mária a Sabína, plný bizarných postavičiek, ktoré nerozumejú ich túžbam a ilúziám. Dôležitým pre našu koncepciu bolo, že symbolické more, ktoré zaplaví Tatry, sestry nepohlí - ostanú samy sebou, spolu, ako dve protikladné stránky jednej ženy.

### Záverom

Čo dodať? Doktor ako Čechov, Viliam ako Shakespeare a zároveň pán K., ktorý sa prediera podivným postmoderným svetom – tým skutočným i tým divadelným -



a zatiaľ sa mu to darí. Prialo by som mu, aby sa mu darilo aj naďalej. Chcela by som poďakovať všetkým, ktorí mi pomáhali a spolupracovali so mnou na tomto skromnom klimáčkovskom výskume i na inscenácii *Márie Sabíny*. A úplne nakoniec by som chcela poďakovať MUDr. Viliamovi Klimáčkovi - snáď ho raz nebudem preklínať za to, že to bol práve on, kto mi na chorobu zvanú život predpísal liek zvaný divadlo.

*Táto štúdia vznikla ako diplomová práca na Katedre činoherného divadla Divadelnej akadémii múzických umení v Prahe v študijnom odbore réžia-dramaturgia v roku 2007 pod vedením Karla Kráľa.*

#### POSTMODERN THEATRICALITY IN CREATION OF VILIAM KLIMÁČEK

ZUZANA PÁLENÍKOVÁ

The author, a student of the Theatre Faculty of Academy of Fine Arts in Prague as a dramaturgist initiated the production of Klimáček's play *Mária Sabína* with the drama students. Based on this practical experience and knowledge of theatrical texts of the most performed Slovak author nowadays, she afterwards drafted her theoretical contemplation on his creation. She was documenting author's advancement from the occasional scripts for cabaret shows of an amateur troupe GunaGu, which he had co-founded, until the years of his professional work (in nineties he gave up his career to focus on his profession of a writer).

## JANKOVIČOVA GRUNTOVNÁ TÉMA

(Ján Jankovič: *Srbská dráma na Slovensku*. Vydala JUGA v spolupráci s Divadelným ústavom 2006. Redigovala Katarína Weissová. Strán 236)

Preložil okolo stotridsať prác z jazykov národov bývalej Juhoslávie, napísal pár základných monografických štúdií so zameraním na propagáciu a prezentáciu literárneho a kultúrneho prvovýskumu vo „svojej“ jazykovej sfére. Vynaložil stovky dní a tisícky hodín na zoznamovanie sa s literatúrou Srbov, Chorvátov, Slovincov, Čiernohorcov a Macedóncov a takisto veľa času strávil v besedách s odborníkmi a s ľuďmi, ktorých bolo treba presvedčiť alebo aspoň informovať, aké je dôležité prehlbovanie vzťahov a kultúrnej výmeny medzi našimi národmi. A prečo je užitočné a veru aj príjemné byť tu i tam v područí slov zo zdrojov od Jadranu, spod jurských kopcov a značnej časti Balkánu. Z tohto obrovského časového objemu sa hodne ušlo návštevám dramaturgií divadiel aj predstavení a iných divadelných podujatí, v ktorých vojvodili názvy autorov srbských, chorvátskych, slovinských a macedónskych diel a meno ich slovenského prekladateľa Jána Jankoviča.

V posudzovanej knižke, ktorá oplýva hodnoteniami jednotlivostí, popismi, citátmi, prehľadmi a registrami, upozorňuje na seba najmä neuveriteľná, priam tvrdohlavá húževnatosť autora súvisiaca so získavaním a spracúvaním informácií o danej téme. Autor Jankovič pregnantne formuluje závery svojich bádání a dôsledne využíva všetku dostupnú podpornú literatúru, vrátane axióm a predikácií tých múdrych ľudí, ktorí sa k danému predmetu vyjadrili.

Sám dejinný prehľad vzťahov literatúry, v nej menovite drámy interpretovanej na javiskách a sčasti aj v rozhlase, je ukážkou modernej učebnicovej explikatívnosti s dôrazom na čo najširšiu škálu autorov, diel a postupov. Jankovič zdôrazňuje aj zástoj vnútorných vzťahov tvorcov a tvorivých priestorov, ponuky a dopytu, ale aj celkový stav kultúrneho a umeleckého myslenia jednotlivých štruktúr tvorby a recipienta, a to tam, v krajinách južnoslovanských národov, ako aj doma, na

Slovensku. Sympatický je Jankovičov systém vyčerpávajúceho opierania sa o slovenské pramene, kritiky a recenzie, čo jednak rozširuje priestor výskumu predmetu a zároveň mapuje stav kritického myslenia na Slovensku, ktoré nie je v tejto sfére najkompaktnejšie.

Dielo pôsobí ako svieži prúd nových alebo zhrňujúcich pohľadov na literatúru, o ktorej sa u nás písalo pomerne málo a pritom jej všeobecný účinok a aj estetický dosah bol oveľa väčší, než sme sa mohli zo súdobých kritických ohlasov alebo aj príležitostných historicko-hodnotiacich vyjadrení dozvedieť. Aj preto pôsobí Jankovičova práca ako čosi prekvapujúco nové. Je to jej súhrnnosť, nová klasifikácia a prepojenosť teoretických uzáverov s umeleckou a literárnou praxou na Slovensku. Keď si spomíname na zástoj dávnejších prekladateľov a propagátorov tamtej literatúry, zväčša juhoslovanských Slovákov, a potom aj na práce takého Zlocha, Čajaka, Vrbackého či oveľa mladšieho Chomu, Siráckého, možno aj Lipku, vyvstáva pred našimi očami rad dosť od seba izolovaných javov a zjavov, z ktorých sa výraznejšie vynímali iba mená veľikánov Matkoviča, Marinkoviča, Krefta, Nušiča, Krležu, Vojnoviča. Systematické dejiny literatúry týchto národov sa nestali prirodzenou súčasťou stredoškolského štúdia na Slovensku podnes. Jankovič prispel do tejto diskusie aj ako prekladateľ dosť výrazne, no a pokiaľ ide o srbskú drámu, teraz už aj vyčerpávajúco.

Srbská dráma si vyárendovala značný intelektuálny priestor medzi záujmami hľadača a v hľadačstve aj búrliváka Jankoviča. Ak začal ako prekladateľ zblížovaním sa so súčasnými srbskými a chorvátskymi dramatikmi, nevdojak sa dopustil objaviteľského činu: priviedol na slovenské javiská dve mimoriadne osobnosti - Kovačeviča a Gavranu. Obaja sa stali na čas vlastníctvom a zároveň aj autormi - priateľmi slovenských divadelníkov. A keďže Srb Kovačevič bol v poradí prvý a prišiel k nám ešte v časoch, keď sa zaslúžený úspech a sláva zdostupňovali mnohonásobne rýchlejšie ako dnes, aj slovenská verejnosť vedela o ňom viac ako o ktoromkoľvek inom zahraničnom autorovi. Akiste aj preto, že Kovačevičov pohľad na svet a aj jeho humor je oveľa bližšie k ľudovému životnému štýlu u nás

(kým Gavran je zas majstrom intelektuálnych humoristických konštrukcií, takých blízkych slovenskej „strednej“ vrstve, ak nejakú ešte máme). A populárnym sa stával, takisto veľmi prirodzenou cestou, aj ten, čo predstavil tohto autora mimoriadných kvalít nášmu obecstvu. (V prípade Mira Gavrana sa to zopakovalo približne o desať rokov neskôr, lenže už bez takej výdatnej pomoci médií než v Kovačevičovom prípade, čo sa odráža aj v nižšej popularite dvojice autor-prekladateľ.)

Spolu s prekladáním a vlastne aj v súlade s pôvodným záujmom o literárnu „Jugu“ ako takú rozširuje Jankovič aj svoje obzory historicko-teoretické. Stopäťdesiat strán podrobných dejín, popisu a náznakov analýz srbskej drámy a ďalšie desiatky strán pramenných údajov sú dôkazom toho, že Jankovič išiel do prekladateľského dobrodružstva pripravený a potom že ho to dobrodružstvo doslova prinútilo späť sa vrátiť k štúdiu dejín, aby nimi znova poučený uzavrel základný okruh svojho vedecko-prekladateľského záujmu. Prekladateľ potreboval poznať dejiny a hodnotiteľovi pomohla jeho veľká prekladateľská prax. A aj keď tento spomínaný okruh nie je ešte ani zďaleka definitívny, dá sa očakávať, že sa dožijeme skomplexnenia výskumu predmetu z pera toho istého autora. Jankovič možno nechcel byť jediným monografistom najmä dramatickej literatúry národov žijúcich na juhovýchode Európy, ale okolnosti spôsobili, že ním zatiaľ je.

A ešte dva faktory spolupracovali s fenomenom Jankovič veľmi výdatne: dobre zvolený redaktor, ktorý dokáže byť v otázkach jazyka rovnocenným partnerom autora,

a spomínané „cestovateľstvo“ Jána Jankoviča, vyhľadávanie stykov a pomerne ľahké nadviazovanie kontaktov, z čoho vždy pochádza nové poznanie a z neho zas nový záujem. Ak prekladateľská a výskumno-hodnotiteľská činnosť získala Jankovičovi vážnosť medzi odborníkmi, jeho priateľstvá s autormi a inými odborníkmi tam, ale aj doma, rozširujú pole propagátorskej a aj inej širšej osvetovej činnosti na skúmanom poli. Aj preto sa z hľadiska autorského štýlu môžeme dívať na Jankovičov rukopis ako na miestami stroho vedecký (všeobecné kapitoly knihy) a inde zas používanie žoviálnych priateľských či familiárnych spojení a výrazov („výborný autor“, „skúsený dramaturg“, „uznávaná osobnosť“ a podobne) robí z diela zdravo propagandistickú, možno náučno-populárnu literatúru. Ostatne, aj to, čo robí Jankovič popri svojej „akademickej“ a literárnej činnosti, jeho aktivita vydavateľská (veď aj táto knižka mohla vyjsť aj vďaka existencii jeho vlastného vydavateľstva), je rozširovaním sféry jeho nadliterárnych a nadumeleckých, takpovediac hrebendovských záujmov. Bez akejkoľvek nadnášky je Ján Jankovič predĺženou rukou srbskej kultúry a vôbec kultúry národov bývalej Juhoslávie u nás - a niet sa teda čo čudovať, ak mu niektoré jeho práce vychádzajú skôr tam ako doma a ak mu aj túto knižku „krstili“ na srbskej ambasáde, ktorá sa ukázala byť veľkorysou a veľkorysosť ktorej sa stáva vkladom pre oveľa širšiu a plodnejšiu spoluprácu, na čele ktorej stojí nateraz práve autor hodnotenej knižky.

**Anton Kret**

## O DIVADLE NA SPIŠI

**Spišské divadlo. Súvislosti a okolnosti v roku päťdesiatročnice. Projekt Štefan Fejko a Anton Kret. Editor Anton Kret. Autori príspevkov L. Čavojský, O. Dlouhý, Š. Fejko, T. Ferko, I. Chalupecký, P. König, A. Kret, J. Lapšanský, J. Slivko. Vydal POLYEXPRES Levoča a Spišské divadlo Spišská Nová Ves r. 2006.**

Túto stošesťdesiatstránkovú, autorsky, redakčne, graficky, materiálovo aj tlačiarensky dobre spracovanú publikáciu si s finančnou podporou ministerstva a mesta vydalo Spišské divadlo takpovediac k svojim päťdesiatym profesionálnym narodeninám, zohľadniac pritom nepriamo aj stopäť rokov od postavenia Mestského divadla v miestnej Redute a pätnásť rokov od premenovania súboru na Spišské divadlo. Patrí k zásluhám koncipientov projektu a autorov štúdií, že kniha nesie v sebe oveľa bohatší obsah, než názvom sľubuje. Lebo jej hodnota je najmä v tom, že po prvý raz spracovala prehľadné dejiny divadelníctva na tom našom teritóriu, ktoré by sme mohli právom nazvať slovenským Babylonom. Hovorilo a aj hrávalo sa tu nie iba po nemecky, po latinsky, po slovensky a po maďarsky (poradie je zároveň aj indexom objemu činnosti), ale na Spiši v minulosti zaznievala aj poľština, rusínčina a domáce dialekty. Jedno aj druhé je zdokumentované, takže nijaké pochybnosti o počte jazykov nastáť nemôžu. Autormi obširných historických správ o vlastnom divadle na Spiši sú renomovaní historici L. Čavojský a I. Chalupecký, živým ochotníckym a neskôr aj profesionálnym divadlom v meste sa zapodievali veci znalí teatroológovia a kritici (Dlouhý, Fejko, Ferko), prípadne aj samotní domáci divadelníci (J. Slivko, P. König a do istej miery aj A. Kret).

Historické štúdie sprístupňujú vlastné a aj predchádzajúce „nálezy“ dokumentov a správ samotných autorov Čavojského a Chalupeckého, ktorí neobišli prvovýskumy a archivácie M. Bidovského, Š. Hozu, J. Martáka, M. Michalcovej-Cesnakovej, Š. Polákovej, M. Slivku, J. Šimončíča, J. Valacha, P. Zmátra a niektorých nemeckých a maďarských prameňov. Spišské divadelné materiály ponúkajú

jednak vlastné literárne pramene („levočskí“ štúrovci, po nich J. Andraščík, J. Kapralčík) a čiastkové výskumy F. Hadriho-Drevenického, Š. Hozu, E. Chlebu, Š. Kekelyho, A. Kreta). Kým teda L. Čavojský pri absencii dôkazového materiálu a za použitia svojich typických slovných hračiek sarkasticky i clivo konštatuje, že „...ciest, ba ani toho Urbánkovho *Kamenného chodníčka* do ochotníckeho divadla až do zániku Rakúsko-Uhorska na Spiši nebolo“, skutočnosť je taká, že ľudí pamätlivých divadla bolo v kraji úctyhodné množstvo a tunajší rodáci iba za posledné časy monarchie a neskôr masarykovskej republiky dali svetu aj *Šenk pálenčeny*, aj *Špiske klapancie*, aj Greššáka, Hozu, Hodorovského, Hubu, Roštára či Bobulu až po Martina Slivku.

S veľkým kompromisom museli autori projektu riešiť v knihe otázku zastúpenia Spišského divadla v meste Spišská Nová Ves a ostatného „spišského“ divadla v regióne. Lebo kým aspoň Levoču tu zastupuje samostatná štúdia I. Chalupeckého, iné spišské mestá s rovnako významnými divadelnými dejinami (Gelnica, Kežmarok, Podolínec, Poprad, Spišská Kapitula, Spišská Stará Ves, Spišské Vlasy - každé mesto v inom čase) sa museli pomestiť iba v podobe zmienok v Čavojského všeobecnej štúdii. Na druhej strane rovnako by sa mohli domáhať zmienky o svojej činnosti aj obce z okolia Spišskej Novej Vsi, lebo tak, ako bola Levoča istý čas vzorom pre divadelníkov v Spišskej Novej Vsi, podľa repertoárov ochotníkov z okolia zisťujeme, že pre nich bola zasa vzorom divadelná Spišská Nová Ves, čo sa najvýstižnejšie prejavilo v kopírovaní súboru Hviezdoslav v tridsiatych rokoch minulého storočia.

Je sympatické, že profesionálne divadlo v meste kolegiálne prijalo pod svoju knižnú strechu práve spomínaný súbor Hviezdoslav. Nemožno ich totiž od seba oddeliť: bez členov súboru Hviezdoslav nemohlo existovať miestne profesionálne divadlo najmä v druhej a tretej fáze svojej existencie (od roku 1980 a od roku 1992), lebo vtedy a dnes sa muselo profesionálne divadlo systematicky opierať o hercov z Hviezdoslava. Dnes už napríklad z necelej desiatky členov súboru Spišského divadla vyberiete nanajvýš dvoch ľudí s diplomom. V Kretovom ľudovom mu-

zikáli *Na mescickym tarhu*, o uvedení ktorého sa uvažuje v súvislosti s výročím mesta, budú musieť inscenátori siahnuť po takom výbere účinkujúcich, akým sa vyznačovali roky po vzniku súboru Hviezdoslav. Vtedy divadlo tlačilo na rozvoj kultúry v meste, teraz bude musieť mesto prispieť k udržaniu sa divadla v kraji, v ktorom pred päťdesiatimi rokmi vzniklo.

Vlastný obsah knihy je jednako len skrytý v hodnotení činnosti spišského a Spišského divadla za uplynulých päťdesiat rokov, keď sa pod vedením režiséra a riaditeľa Milana Bobulu postupne sformoval prvý profesionálny súbor nazvaný Krajové divadlo v Spišskej Novej Vsi. Hodnotitelia jednotlivých fáz účinkovania tohto divadla dosť pregnantne vymedzujú a pomenúvajú postupy a ciele tvorcov, ale s výnimkou mierne s oponentmi polemizujúceho hodnotenia posledných pätnásť rokov (usudzujeme, že práve ich autorom bude T. Ferko, ktorý je spolu s A. Kretom uvedený ako spoluhodnotiteľ tejto fázy) iba výnimočne sledujú kvality či zádrhy inscenátorských jednotlivostí a väčšmi sa sústreďujú na celkové trendy repertoáru a tvorcov. Keď berieme do úvahy, že napríklad o Bobulovej ére píše jeden z mála žijúcich pamätníkov tamtých období, prijímame „popis“ činnosti vtedajšieho súboru ako nenahraditeľný záznam čohosi, čo sa už nikdy nemôže zopakovať. Tým skôr, že

vtedy sa ešte nerobili nijaké filmové ani digitálne záznamy inscenácií.

Knihy je solídne vybavená prehľadmi a registrami, ktoré nás dosť presne orientujú pri sledovaní vývoja divadla na Spiši a Spišského divadla v meste. Prehľadová časť publikácie zachováva jednotu údajov, ale iba potiaľ, ako uvádzajú editori, pokiaľ siahala dostupnosť zostavovateľov k dokumentačnému materiálu. „Kde napríklad existovali presné záznamy udalostí (v divadle sú to najmä premiéry a najbližšie údaje okolo nich), tam sme ponechali celý zaznamenaný register súčiniteľov. Inde sú iba základné údaje súvisiace s premiérou. Budúcim bádateľom budú slúžiť práve tieto pomerne presné základné údaje; všetko ostatné sa bude musieť hľadať po jednotlivostiach a prevažne od súkromných osôb.“

Vydavatelia síce vložili do knihy ospravedlnenie za to, že neposlali dielo pripravené do tlače na korektúry zostavovateľovi, ale to nie je ospravedlnenie: vypukol vari požiar alebo umieral tlačiar, žeby sa nebol našiel jeden deň na nevyhnutné zásahy do technického usporiadania tlačoviny? Dnes sa po digitálnom „zosypaní“ litier do riadkov, odstavcov a stránok bez korektúr nezaobídeme. A tu sa to stalo. Akiste na základe rozhodnutia niekoho, kto nemá predstavu o zrode knihy. Škoda.

**Milan Barbuš**

## OBSAH 55. ROČNÍKA Slovenské divadlo, 2007

### ŠTÚDIE

Vladimír BLAHO: Niekoľko poznámok k opernému verizmu .....	385
Miloslav BLAHYNKA: Priame prenosy oper v začiatkoch rozhlasového vysielania v Československu .....	55
Miloslav BLAHYNKA: Princípy mimezis a fikcie v barokovom opernom herectve .....	375
Miloslav BLAHYNKA: Mímézis a fikcia v opere serii na príklade Händelovej <i>Alciny</i> .....	582
Kristína CIBULKOVÁ: Aktualizačné tendencie pri inscenovaní Čechovovej <i>Čajky</i> v slovenských profesionálnych divadlách .....	404
Ladislav ČAVOJSKÝ: Klasik dramatickej klasiky .....	123
Jana DUDKOVÁ: <i>Fontána pre Zuzanu</i> alebo Rozleptávanie národnej identity .....	428
Jana DUDKOVÁ: Filmofilné reprezentácie národa v slovenskom filme po roku 1989 .....	562
Dana GÁLOVÁ: „Miluj ma, alebo ma zabi“ – stopy Artaudovho divadla krutosti v dráme Sarah Kane <i>Očistení</i> .....	398
Katarína HAŠKOVÁ: Prvky Wilsonovej režijnej poetiky v opere <i>Einstein on the Beach</i> .....	139
Elena KNOPOVÁ: K problematike televíznych vedomostných kvízov a súťaží .....	349
Anton KRET: Pätnásť rokov od zániku posledného špecializovaného detského divadla na Slovensku .....	40
Anton KRET: O ére Divadla Pavla Országha Hviezdoslava .....	420
Anton KRET: Od Vampilova k ortoepickému chaosu na javiskách .....	610
Rudolf LEŠKA: Inscenácia hry <i>Smrť Ďurka Langsfelda</i> v Národnom divadle v Prahe .....	617
Andrej MAŤAŠÍK: Dve herecké generácie slovenského profesionálneho divadla – Východiskový stav slovenského herectva .....	30
Miloš MISTRÍK: K otázkam verejnoprávného rozhlasového a televízneho vysielania .....	343
Miloš MISTRÍK: Firmin Gémier vlastnými očami .....	541
Rudolf MRLIAN: Nová budova SND – nové umelecké rozmýšľanie .....	151
Štefan OLHA: Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio II. ....	59
Martin PALÚCH: Percepcia stroja a techno-imaginácia .....	133
Martin PALÚCH: Fotografia a kadem verzus film a edem .....	576
Oľga PANOVOVÁ: Odkaz medzivojnovnej avamtgardy v slovenskom divadle III. – K poetike bábkového divadla na prelome storočí .....	591
Milan POLÁK: Herecké príležitosti Márie Kráľovičovej u Miloša Pietra .....	462
Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: Tradícia talianskej commedie dell'arte v súčasnom talianskom umení (literatúra, dráma a film) .....	601
Dagmar ROBERTSOVÁ: Slovenské národné povstanie v slovenskej dráme 1945-1949 .....	3
Ivan STADTRUCKER: Dialóg na televíznej obrazovke .....	359
Barbora ZAMIŠKOVÁ: Postava Neznámeho u Júliusa Barča-Ivana a jej realizácia na slovenských javiskách .....	163
Viera ŽEMBEROVÁ: Autentické a diferenčné v stratégii dramatického textu .....	454

### ROZHEADY

Lenka DZADÍKOVÁ: Pavol Uher - režisér, botafológ .....	638
Martina FILINOVÁ: Antické drámy Stanislava Wyspiańskiego – Analýzy drámy <i>Návrat Odysea</i> .....	75

Martina FILINOVÁ: Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego – Analýza drámy <i>Návrat Odysea 2.</i> ....	175
Martina FILINOVÁ: Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego – Analýza drámy <i>Návrat Odysea 3.</i> ....	484
Anton KRET: Šaman Mejerchołd a metodológia kritiky (K storočnici rozchodu Mejerchołda s Komissarževskou r. 1907) .....	99
Hedviga KUBIŠOVÁ: Detské hudobné divadlo .....	523
Miloš MISTRÍK: Jedenásta a deviata <i>Európska cena za divadlo</i> .....	515
Richard ŠTEINHUBEL: Téma zvyku v hrách Samuela Becketta .....	520
Zuzana PÁLENÍKOVÁ: Postmoderná divadelnosť v tvorbe Viliama Klimáčka .....	658

## ROZHOVOR

Zuzana DRÁBEKOVÁ - Anneli KURKI: V divadelnej výmene medzi našimi krajinami je ešte čo zlepšovať .....	234
Stanislava MATEJOVIČOVÁ – Anna JAVORKOVÁ: Herečka s dušou .....	216
Marina RUFFINAZZI-LEUE – Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: Talianski klasici v slovenských prekladoch .....	241
Štefan ŠUGÁR – Mária KRÁLOVIČOVÁ: Ambíciou našej hereckej generácie bolo zanechať po sebe stopu .....	471

## ARCHÍV

Henrich BARTEK: Činohra Slovenského národného divadla na vidieku .....	103
Andrej MAŤAŠÍK: Posledné dejstvo budovania novostavby Slovenského národného divadla v Bratislave (2003 – 2007) .....	245

## POZNÁMKY

Andrej MAŤAŠÍK: Tandem vitálnych päťasedemdesiatnikov .....	107
---	-----

## KRITIKA

Milan BARBUŠ: O divadle na Spiši .....	678
Michal BABIAK: Skúsenosť, ktorá svedčí .....	338
Ladislav ČAVOJSKÝ: Takmer všetko o Jamnickom .....	112
Ladislav ČAVOJSKÝ: Divadlo v Trnave – kniha druhá .....	535
Oleg DLOUHÝ: Teatrológia ako beletria .....	525
Tibor FERKO: O storočí dlhšom ako len jedno storočie .....	331
Karol HORÁK: Inšpiratívna monografia .....	337
Anton KRET: Jankovičova gruntovná téma .....	676
Lenka KŘUPKOVÁ: K Janáčkovým operám na Slovensku .....	328
Lenka KŘUPKOVÁ: Opera v esejách .....	526
Andrej MAŤAŠÍK: Pohľad do zrkadla slovenskej divadelnej reality .....	532
Peter ORAVEC: Československý da Vinci .....	117
Martin PALÚCH: Spletité cesty Wima Wendersa .....	109
Barbora ZAMIŠKOVÁ: Komedianti – kočovníci – bábkári .....	530

## TABLE OF CONTENTS

### Slovak Theatre 2007, Volume 55

#### STUDIES

Vladimír BLAHO: Some Notes on Opera Verism .....	385
Miroslav BLAHYNKA: Opera Live Transmissions in the Beginning of the Broadcasting in Czechoslovakia .....	55
Miloslav BLAHYNKA: Principles of Mimesis and Fiction in Baroque Opera Stage .....	375
Miloslav BLAHYNKA: Mimesis and Fiction in Opera Series Using the Example of Handel's <i>Alcina</i> .....	582
Kristína CIBULKOVÁ: Actualization Tendencies in Staging Chekhov's <i>Seagull</i> in Slovak Professional Theatres .....	404
Ladislav ČAVOJSKÝ: Classic of Drama Classics .....	123
Jana DUDKOVÁ: <i>Fountain for Zuzana</i> or Gnawing the National Identity .....	428
Jana DUDKOVÁ: Filmophilic Representations of Nation in Slovak Film After 1989 .....	562
Dana GÁLOVÁ: „Love Me or Kill Me - Traces of Artaud's <i>Theater of Cruelty</i> in Sarah Kane's drama <i>Cleansed</i> .....	398
Katarína HAŠKOVÁ: Elements of Wilson's Director Poetics in Opera <i>Eistein on the Beach</i> ..	139
Elena KNOPOVÁ: On the subject of TV knowledge quiz shows and Competitions .....	349
Anton KRET: Fifteen Years after Cessation of the Last Specialized Children's Theatre in Slovakia .....	40
Anton KRET: On Era of Theatre of Pavol Orságh Hviezdoslav .....	420
Anton KRET: From Vampilov to Othoepic Chaos on Stages .....	610
Rudolf LEŠKA: Staging of the Play <i>Death of Ďurko Langsfeld</i> in the National Theatre in Prague .....	617
Andrej MAŤAŠÍK: Two Actor Generations of the Slovak Professional Theatre – Starting point of the Slovak Histrionics .....	30
Miloš MISTRÍK: On Questions of Statutory Radio and TV Broadcasting .....	343
Miloš MISTRÍK: Firmin Gémier Seen by Own Eyes .....	541
Rudolf MRLIAN: A New Building of SNT – New Artistic Thinking .....	151
Štefan OEHA: Thirty Years Ago a Small Theatre Studio II. Was Originated .....	59
Martin PALÚCH: Perception of Machine and Techno – Imagination .....	133
Martin PALÚCH: Photography and Cadem Versus Film and Edem .....	576
Oľga PANOVOVÁ: Message of Inter - World War Avantgarde in the Slovak Theatre III. .	591
Milan POLÁK: Actor Opportunities of Mária Kráľovičová with Miloš Pietor.....	462
Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: Tradition of Italian Commedie dell'Arte in the Present Day Italian Art (literature, drama and film).....	601
Dagmar ROBERTSOVÁ: The Slovak National Uprising in Slovak Drama (1945-1949) .....	3
Ivan STADTRUCKER: Dialogue on TV Screen .....	359
Barbora ZAMIŠKOVÁ: The Character of <i>Unknown</i> with Július Barč Ivan and Its Realisation on Slovak Stages .....	163
Viera ŽEMBEROVÁ: Auhthentic and Differential in Strategy of Drama Text .....	454

#### OUTLOOKS

Lenka DZADÍKOVÁ: Pavol Uher – Director, Botafologist .....	638
Martina FILINOVÁ: Antique Dramas of Stanisław Wyspiański – Analysis of Drama <i>Ulysses' Return</i> .....	75



Martina FILINOVÁ: Antique Dramas of Stanisław Wyspiański – Analysis of Drama <i>Ulysses' Return 2</i> .....	175
Martina FILINOVÁ: Antique Dramas of Stanisław Wyspiański – Analysis of Drama <i>Ulysses' Return 3</i> .....	484
Anton KRET: A Wizard Mejerchořd and Methodology of Criticism (To Century of Mejerchořd's Parting with Komissarževska in 1907) .....	99
Hedviga KUBIŠOVÁ: Children Music Theatre .....	523
Miloš MISTRÍK: Eleventh and Ninth <i>European Theatre Award</i> .....	515
Richard ŠTEINHUBEL: Topics of Habit in Plays by Samuel Beckett .....	520
Zuzana PÁLENÍKOVÁ: Postmodern Theatricality in Creation of Viliam Klimáček .....	658

#### INTERVIEW

Zuzana DRÁBEKOVÁ – Anneli KURKI: There Are Things to Improve Between Our Countries in Theatrical Exchange .....	234
Stanislava MATEJOVIČOVÁ – Anna JAVORKOVÁ: Actress with Soul .....	216
Marina RUFFINAZZI-LEUE – Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: Italian Classics in Slovak Translations .....	241
Štefan ŠUGÁR – Mária KRÁLOVIČOVÁ: Ambition of Our Actor Generation Was to Leave a Our Footprints behind .....	471

#### ARCHIVE

Henrich BARTEK: The Slovak National Theatre Drama in the Countryside .....	103
Andrej MAŤAŠÍK: The Last Act in Constructing the New Building of the National Theatre in Bratislava (2003 – 2007) .....	245

#### NOTES

Andrej MAŤAŠÍK: Tandem of Vigorous Seventy-Five Year Old .....	107
--	-----

#### CRITICISM

Milan BARBUŠ: On Theatre in Spiš .....	678
Michal BABIAK: Skúsenosť, ktorá svedčí .....	338
Ladislav ČAVOJSKÝ: Almost Everything on Jamnický in Six Books .....	112
Ladislav ČAVOJSKÝ: Theatre in Trnava – Second Book .....	535
Oleg DLOUHÝ: Teatrolgy as Fiction .....	525
Tibor FERKO: On Century Longer than Just One Century .....	331
Karol HORÁK: Inšpiratívna monografia .....	337
Anton KRET: Jankovič's Principle Topic .....	676
Lenka KŘUPKOVÁ: On Janáček Operas in Slovakia .....	328
Lenka KŘUPKOVÁ: Opera in Essays .....	526
Andrej MAŤAŠÍK: Look into the Mirror of Slovak Theatrical Reality .....	532
Peter ORAVEC: Czechoslovak da Vinci .....	117
Martin PALÚCH: Twined Paths of Wim Wenders .....	109
Barbora ZAMIŠKOVÁ: Comedians – Nomads – Marionettists .....	530



**CONTENTS**

TABLE OF CONTENTS  
Slovak Theatre 2007, issue 4

**STUDIES**

Miloš MISTRÍK: Firmin Gémier Seen by Own Eyes .....	541
Jana DUDKOVÁ: Filmophilic Representations of Nation in Slovak Film After 1989 .....	562
Martin PALÚCH: Photography and Cadem Versus Film and Edem ..	576
Miloslav BLAHYNKA: Mimesis and Fiction in Opera Series Using the Example of Handel's Alcina .....	582
Oľga PANOVOVÁ: Message of Inter – World War Avantgarde in the Slovak Theatre III. – To Poetics of Marionette Theatre on the Breakthrough of Centuries .....	591
Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: Tradition of Italian Commedie dell' Arte in the Present Day Italián Art (literature, drama and film) ...	601
Anton KRET: From Vampilov to Othoepic Chaos on Stages .....	610
Rudolf LEŠKA: Staging of the Play Death of Ďurko Langsfeld in the National Theatre in Prague .....	617

**OUTLOOKS**

Lenka DZADÍKOVÁ: Pavol Uher – Director, Botafologist .....	638
Zuzana PÁLENÍKOVÁ: Postmodern Theatricality in Creation of Viliam Klimáček .....	658

**CRITICISM**

Anton KRET: Jankovič's Principle Topic .....	676
Milan BARBUŠ: On Theatre in Spiš .....	678
Contents of 55 <sup>th</sup> volume .....	682