

DRAMATURGIA REŽISÉRA MARIÁNA AMSLERA

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Marián Amsler patrí k najprogressívnejším slovenským režisérom strednej generácie, svojou tvorbou si získal vysoké renomé v slovenskom aj českom divadelnom prostredí. Pravidelne pracuje v kamenných divadlách, ale režijné prostriedky a spôsob tvorby dokáže prispôbiť aj nezávislým až experimentátorským divadelným scénam. Tento príspevok sa zaoberá Amslerovou tvorbou v slovenských zriaďovaných divadlách. Na konkrétnych inscenačných príkladoch skúma jeho dramaturgické smerovanie, režijný rukopis, aj tematickú orientáciu s dôrazom na tému spoločenských i privátnych hodnôt.

Kľúčové slová: Marián Amsler, súčasná slovenská réžia, činoherné divadlo, súčasná inonárodná dráma, dramatisácia, čechovovská dramatika, queer divadlo, klasická dráma

„Divadlo v ich ponímaní nemá byť len umením pre umenie, ani kritizujúcim zrkadlom, ale opäť angažovaným gestom, kontaktom s realitou, dialógom dnešného človeka s jeho minulosťou, prítomnosťou, budúcnosťou, identitou, umením. Nemá byť teda sudcom, ktorý vynesie konečný verdikt, ale tým, čo zneistí, provokuje, irituje, pýta sa.“¹

Takto charakterizovala teatrologička Elena Knopová súčasnú strednú generáciu slovenských režisérov. Medzi nimi zaujíma podstatné miesto aj Marián Amsler, ktorého tvorbu citát z Knopovej štúdie absolútne vystihuje. Spolu s Rastislavom Balleckom, Martinom Čičvákom, Slávou Daubnerovou, Dodom Gombárom, Eduardom Kudláčom, Júliou Rázusovou či Michalom Vajdičkom ho možno zaradiť k najprogressívnejším aktérom generácie Y v našom divadelníctve.

Hoci Marián Amsler na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení absolvoval odbor dramaturgie, už počas magisterského stupňa režijné naštudoval niekoľko inscenácií.² Od úspešného absolutória pravidelne pracuje v mnohých, k sebe štýlovo, poeticky aj organizačne protikladných slovenských a českých divadlách. Na jednej strane sú to napríklad reprezentatívne činohry Slovenského národného divadla alebo Národného divadla Brno, čerpajúce najmä z tradície svojho kanonického profilu. Na druhej strane pravidelne pôsobí aj na menších, až experimentátorských scénach ako sú pražské Divadlo Letí, ostravské Divadlo Petra Bezruče či bratislavské Divadlo Petra Mankoveckého, ktoré pružne reagujú na najaktuálnejšie tematické a poetické trendy.

¹ KNOPOVÁ, E. Súčasní režiséri generácie X a Y (Znovunadviazanie dialógu). In *www.theatre.sk*, 2017. [online]. [cit. 2. 8. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.theatre.sk/projekty/sucasni-reziseri-slovenska/slovenski-reziseri-generacie-xy>.

² Odbor réžie absolvoval až v doktorandskom stupni štúdia v roku 2008.

Pri takto rôznorodom type divadelných scén sa, samozrejme, modifikujú aj Amslerove výrazové prostriedky a dramaturgia. Jeho režijný diapazón sa dokáže plynule prispôbiť tak tvorbe na veľkých javiskách, ako i komorným štúdiovým, niekedy až technicky provizórnym priestorom. Napriek viac-menej stabilnej spolupráci so scénickými a kostýmovými výtvarníkmi Jurajom Kuchárekom, Marijou Havran, v minulosti s Martinom Kotúčekom a v súčasnosti čoraz častejšie s Alžbetou Kutliakovou sú jeho inscenácie vizuálne takmer neprepojiteľné. Na rozdiel od niekoľkých jeho generačne spriaznených režisérov nemožno o ňom hovoriť ako o tvorcovi s typickým a pri pohľade na vonkajškovú štruktúru inscenácie ľahko rozpoznateľným rukopisom, ktorý aplikuje totožné postupy i na diferentné typy hier.

Aj v inscenáciách Mariána Amslera však možno abstrahovať výrazný spoločný moment – je ním tematická kontinuita. Amsler v dramaturgii titulov citlivo reflektuje aktuálne či pretrvávajúce animozity v spoločnosti, snaží sa zachytiť ich nejednoznačnosti a vnútorné ruptúry. Skúma vzťah človeka k prostrediu, ale i k sebe samému. V centre jeho dramaturgicko-režijného záujmu stojí ľudské individuum vo svojej holej podstate. Divákovi prezentuje jeho rozporuplný vnútorný svet, osamelosť i vykořenenosť. Približuje jeho prejavy náhle reagujúce na nekomfortné životné podmienky, analyzuje vplyv spoločenských, medziľudských i politických determinantov na jeho psychiku, a to všetko zobrazuje v myšlienkovom hutnom a pritom angažovanom umeleckom tvare. Na pôdoryse súčasných aj klasických predlôh poukazuje na morálnu deštrukciu modernej doby. Otvára tabuizované otázky intímneho života jednotlivca a rozpadu jeho identity, krehké vzťahy stavia do kontrastu s necitlivosťou doby a spoločnosti.

Prednosťou Amslerových réžií sú neustále inovatívne impulzy, ktoré nachádza najmä v kontroverziách súčasného verejného i privátneho priestoru. Vonkajškové inšpirácie pre jeho tvorbu môžeme rovnako vystopovať v nemecky hovoriacej divadelnej oblasti či aktuálnej popkultúre, vrátane filmových, hudobných a dizajnerských podnetov. Vo svojej poetike tvorivo syntetizuje hutný psychologický prežitok s jasným hyperbolizačným a teatralizovaným nadhľadom. V závislosti od predlohy, tematického východiska, špecifik súboru i cieľového publika uprednostňuje v inscenáciách raz nosnosť textu, inokedy podstatnú sumu informácií pretlmočí pohybovým jazykom. V poslednom období sa u neho čoraz častejšie stretávame s umelecky estetizovanou kombináciou oboch prístupov.

Dramaturgia Mariána Amslera už od počiatkov umeleckej tvorby kotví v orientácii na súčasnú dramatikú, najmä ruskej a germánskej jazykovej proveniencie. V druhej menovanej oblasti mu pomáha jeho znalosť nemeckého a anglického jazyka, keď texty spoznáva priamo v origináli a mnohé z nich prekladá už s vidnou režijnej koncepcie. V slovenských premiérach tak uviedol napr. hry Davida Gieselmanna, Mariusa von Mayenburga, Ole Muchinovej, Falka Richtera či Ivana Vyrypajeva. Tvrdí, že ho „fascinuje inscenovať niečo po prvýkrát, v slovenskej premiére, a prinášať do nášho kontextu čerstvé novinky zahraničnej dramatiky, ktorá sa vyvíja rýchlejšie než divadlo, ktoré musí hľadať spôsoby alebo inscenačné kľúče k týmto textom“³. Amsler chce o spoločenskej atmosfére hovoriť cez súčasnú drámu bezprostredne diagnostikujúcu problematiku doby. Popri moderných dielach už od začiatku svojej

³ Osobná komunikácia autora štúdie s M. Amslerom, apríl 2018.

umeleckej činnosti siaha po tvorbe Antona Pavloviča Čechova (i keď vo výrazných autorských úpravách) alebo hrách moderných rozvíjateľov čechovskej témy tragikomického blúdenia životom.

K Čechovovi a súčasnej inonárodnej i slovenskej dráme (Michal Hvorecký, Eva Maliti-Fraňová, Viliam Klimáček a i.) približne od roku 2014 pribudla aj dramaturgická oblasť dramatisácií a adaptácií epických predlôh, ktoré sa v repertoároch slovenských divadiel stali práve v tomto období výrazným trendom. Amsler v niekoľkých prípadoch zaujal aj pozíciu samotného autora dramatisácie. Diela Charlotte Brontëovej, Honoré de Balzaca, Oscara Wildea či Kateřiny Tučkovej však neprenášal do javiskovej podoby v ich komplexnej literárno-filozofickej obsažnosti, ale sa snažil cez subjektívne vybrané dejové a tematické motívy artikulovať otázky akútne rezonujúce s dobovou súčasnosťou.

Tento príspevok si nekladie za cieľ súhrne zmapovať režijné špecifiká Mariána Amslera. Jeho ambíciou je na štyroch najzásadnejších dramaturgických líniách ostatných rokov deklarovat výnimočnosť tvorbovej umeleckej individuality v slovenskom divadelnom kontexte. Štúdia sa bude zaoberať výhradne slovenskými inscenáciami v zriaďovaných divadlách, s výnimkou jednej školskej, ale pre Amslerovu tvorbu podstatnej práce.

Neklasická klasika

Pre dramaturgiu Mariána Amslera je charakteristické vyhľadávanie hier so silným dramatickým konfliktom, ktorý vyplýva z obojstranného napätého vzťahu človeka a spoločnosti. V prípade klasických titulov nesiahajú po monumentálnych dielach z dôb antiky, alžbetínskej renesancie či racionálneho klasicizmu, ale ho lákajú jazykom vecnejšie a k realite bytia bližšie drámy, výstižne charakterizujúce bezvýchodiskovú životnú situáciu a tragiku osamelosti. Preto obľubuje tvorbu Antona Pavloviča Čechova a jemu podobných autorov, ktorí pregnantne prenikli do jemnej psychológie postáv, proti svojej vôli uväznených v konvenciách a všednosti. Zároveň títo dramatici dokázali svojim (anti)hrdinom, zacykleným v kruhu neproduktívneho bytia a neschopným akéhokoľvek vývinu, dodať rozmer poetickosti a vrstevnatosti duševného života, čo je taktiež podstatným motívom Amslerových inscenácií.

Amsler na klasickej dráme či beletrii teda zaujíma človek v súvislostiach doby a okolností. Človek ako individuum, ktoré stojí proti väčšine, ubíja ho vlastná nemožnosť a musí sa napriek svojmu básnickému založeniu konfrontovať s banalnosťou reality či skúmať vlastné hranice. Ústrednú pozíciu tu často zaujíma citlivý jedinec vybočujúci z konvencií a spoločenských noriem, buď v rovine metafyzickej či v reálnych životných okolnostiach. Preto Amsler pri inscenovaní klasickej drámy pravidelne siaha k úprave. Jeho režijno-dramaturgická koncepcia je totiž často silnejšia, než dokáže po obsahovej alebo formálnej stránke sprostredkovať desiatky až stovky rokov stará literárna predloha.

Pri inscenovaní klasickej drámy sa Amsler snaží dielo preniesť zo striktného ukotvenia v dobovom kontexte a analógie fabuly prispôbiť novým súradniciam. Pritom sa nepokúša poprieť kvalitu hry, i keď z pôvodného textu v jeho réžiách často ostáva doslova torzo. Osihotenu výnimkou z radikálnych reinterpretácií klasiky bola jeho zatiaľ jediná inscenácia z oblasti staršej slovenskej drámy – *Matka* Júliusa Barč-Ivana (Divadlo Andreja Bagara Nitra, 2007). Na z troch strán uzavre-



Július Barč-Ivan: *Matka*. Divadlo Andreja Bagara v Nitre, premiéra 14. 12. 2007. Réžia Marián Amsler. Peter Oszlák (Jano), Daniela Kuffelová (Matka), Juraj Loj (Pa'lo). Foto archív Divadla Andreja Bagara v Nitre. Snímka Collavino.

tej drevenej scéne Evy Rácovej vytvoril pozoruhodné a kritikou vysoko oceňované dielo, v ktorom bolo minimum vonkajškového kompenzované maximom vnútorného. Tézovitú drámu odpútal od rurálneho prostredia slovenskej dediny a atmosféru priblížil filozofickej rovine autorovho textu. Pri vedení hercov sa sústredil na hutnú, ale dostatočne exponovanú psychologickú kresbu a kontinuálne gradujúcu tému osudovej predurčenosti. Pohyb interpretov centroval k stolu v strede javiska, za ktorým takmer nehybne sedela predstaviteľka titulnej úlohy Daniela Kuffelová. Mizanscény bez toho, aby sa priečili prirodzenému prejavu, asociovali celebrowanie omše. Podľa teatrologičky Sone Šimkovej „spôčiatku to bola čierna omša nenávisťi, prerušovaná matkinými ‚modlitbami‘ za odvrátenie neblahého konca. V závere sa napokon obrad zloby premení na liturgiu obete a pokánia. Tradičné miesto obetujúceho sa Krista v Barč-Ivanovej verzii však zastupuje matka, umierajúca, aby zlo bolo premožené.“⁴

Ak pri *Matke* režisér rešpektoval text autora s akcentom na metafyzický rozmer diela, tak pri sociálno-kritickej dráme Maxima Gorkého *Na dne*, trochu zbytočne premenovanej na *Touch bottom* (VŠMU, 2021), mu realistická a bohatou svetovou inscenačnou tradíciou zaťažená hra poslúžila len ako východiskový materiál pre vlastné interpretačné až autorské zámery. Na rozdiel od *Matky* sa nevyjadril k hodnote ži-

⁴ ŠIMKOVÁ, S. MATKA alebo RODINNÝ SERIÁL POKRAČUJE. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 14. 12. 2007. [online]. [cit. 15. 8. 2021]. Dostupné na: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/matka-alebo-rodinny-serial-pokracuje/>.



Maxim Gorkij – Marián Amsler: *Touch Bottom*. Vysoká škola múzických umení, premiéra 19. 7. 2021. Réžia Marián Amsler. Ladislav Bédi (Ash), Simona Kollárová (Vasilisa). Foto archív Mariána Amslera. Snímka Mária Šimová.

vota človeka ako takého, ale k hodnote umelca v dnešnom polarizovanom svete. Pre Amslera spočívala podstata aktualizácie vo fakte, že v čase pandémie COVID-19 nezápasili predstavitelia kultúrneho priemyslu len so stratou zamestnania a teda sociálnych istôt, ale i s masovým spochybňovaním zmyslu a funkcie ich práce. Preto režisér zmenil nocľaháreň ruských bosákov na univerzálny priestor umeleckej komunity, ktorá sa ocitla na spoločenskom i ľudskom dne. Pestrá societa duchovne bohatých, ale materiálne chudobných individualít, tvorená baletkou, maliarom, spevákom, hercom, filozofom, street artistom a i., tematicky pripomínala *Bohému* Henriho Murgera, ktorou sa inšpirovali nielen operní skladatelia Giacomo Puccini a Ruggiero Leoncavallo, ale i Jonathan Larson, tvorca kultového amerického muzikálu *Rent* (1996).

U Amslera nastala najväčšia významová premena v postave starca Luku, pri ktorom sa už samotný Gorkij a prvý inscenátor jeho slávnej hry Konštantín Sergejevič Stanislavskij rozchádzali v názore na dramaturgicko-herecký výklad. Kým autor videl v Lukovi príživníka a pokrytca, ktorý manipuluje dôverčivou masou spoločnosťou veľasľubnú nádej. Amsler premenoval postavu na Alex: práve rodovo neutrálne meno i vizuálny zjav boli východiskom k interpretácii. Postavy ani diváci nedokázali určiť, či ide o muža alebo ženu. Nebinárne pohlavie roly dodávalo jej/jeho slovám závan tajomnosti a v ostatných postavách vzbudzovalo až iritujúcu zvedavosť. Herečka Alexandra Lukáčová ani v replikách pri extrémne vyhranených vzťahových konfrontáciách intonačne nedávala tušiť jasné názorové stanovisko postavy. Zahmlievala skutočnosť, podobne ako svoju identitu i pohlavie, čo nielen postave, ale i celej insce-

nácii postavenej na psychologicko-realistických základoch dodávalo značne transcendentálny až mysteriózny ráz.

Napriek tomu, že premiéry *Matky* a *Touch bottom* oddeľuje štrnásť rokov, ich inscenácie najmarkantnejšie prezentujú dva odlišné spôsoby Amslerovho režijnodramaturgického uchopenia klasických drám s ústrednou témou hodnoty, či až spoločenskej ceny ľudskej existencie.

Klasika s queer tematikou

Neoddeliteľnou súčasťou Amslerovej dramaturgie pri inscenovaní klasickej drámy je dôraz na tému homosexuality a práv príslušníkov LGBTI komunity a s ňou súvisiace diskurzy. Tieto motívy, ale i tému inakosti z pohľadu konzervatívnej spoločnosti, zobrazuje nielen v súčasných drámach cielene fokusovaných na túto problematiku, ale i v predlohách kanonických klasikov, akými sú ako Honoré de Balzac, Maxim Gorkij, Oscar Wilde či Federico García Lorca. Ako konštatuje teatrologička Martina Mašlárová, v inscenáciách ich diel „cielenou reinterpretáciou, aktualizácnym momentom alebo akcentovaním určitých motívov upriamuje pozornosť na rôzne vzťahové konfigurácie, predovšetkým cez postavy latentných alebo nepriznaných, alebo tiež spoločensky prenasledovaných gejov“⁵. Cez homotematický motív (nikdy však nie samoučelne vtesnaný) Amsler reaguje na súčasné fórum radikalizovaných homofóbnych prejavov. V jeho inscenáciách nie je príslušník sexuálnej minority vylúčený zo spoločnosti svojou vlastnou kontroverznosťou (i keď často integrálne prítomnou v jeho povahe), ale sa na jej okraj dostáva pre uniformný postoj väčšiny. No režisér v inscenáciách nemoralizuje, len raz vecne, inokedy poeticko-sugestívne či naturalisticko-drasticky zobrazuje skutkový stav.

Pri tomto pohľade môžeme Amslera považovať za divadelného provokatéra. Nie však v zmysle zahraničných režisérov Romea Castellucciho, Michaela Thalheimera, Franka Castorfa či Jana Nebeského, divadelníkov často cielene vyvolávajúcich (najmä nekonvenčným poňatím klasiky alebo klasickej témy) divácke škandály a otvorené polemiky odbornej verejnosti. Amsler vzbudzuje pozornosť tým, že ako jeden z mála slovenských režisérov prináša na javiská zriaďovaných divadiel pohľad na homosexualitu ako na niečo spoločensky a ľudsky prirodzené. Nezobrazuje ju len ako parodický prvok splošňujúci inak bohatý obraz queer komunity, ktorý sa pri homosexuálnych postavách rokmi ustálil na našich kamenných scénach, ale ako mnohotvárnu a vnútorne členitú societu integrovanú v dobovej spoločnosti.

Tento dramaturgický motív tvorí dominantu predovšetkým v Amslerovej tvorbe na nezriaďovaných scénach. Tam si cielene a oproti kamenným divadlám aj za tolerantnejších podmienok vyberá pre inscenovanie práve súčasné hry reflektujúce queer problematiku. Len za posledných šesť rokov uviedol v pražskom Divadle Letí klipovito vystavaný text nemeckého dramatika Falka Richtera *Small Town Boy* (2015), pre brnianske HaDivadlo napísal a následne režíroval vlastnú hru *ON* (2016), kde na dvoch separátnych príbehových linkách poukázal prístup k téme homosexuality v závere 19. storočia a dnešných časoch, v období protikovidových opatrení so slovenským divadlom Nomantins, programovo zameraným na komunitu LGBTI,

⁵ MAŠLÁROVÁ, M. Queer v slovenskom divadle. In MIŠOVIC, K. (ed.). *Témy na okraji záujmu?* Bratislava: VEDA: Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, 2021, s. 107.

naštudoval a formou online streamu uviedol hru Andreja Kuruca *Socializmus s teplou tvárou* (2020)⁶ a v rámci projektu Divadla Pavla Országha Hviezdoslava *Anómia 21* pripravil inscenáciu drámu Petra Scherhaufera *Cena za závisť* (2021). Kým spomenuté české inscenácie priniesli štýlovo i obsahovo nekonvenčné umelecké tvary, tak slovenské diela sa stali problematickými v dôsledku ich textových kvalít. *Socializmus s teplou tvárou* síce zobrazil doteraz málo známy obraz života marginalizovanej súčasti našej spoločnosti v časech normalizácie, ale ostalo len pri náčrte jej divadelného potenciálu. V prípade Scherhauferovej hry zase Amsler pracoval s textom vnútorne nedramatickým a myšlienkovy neprehľadným, ktorému sa v inscenačnej podobe snažil dodať aspoň hyperbolický nadhľad. No ani výrazové zveličenie či cross-genderové obsadenie nezakryli nekvality drámy vydávajúcej myšlienkovy nezreteľné heslá za filozoficky nosné repliky.

Je istým paradoxom, že Amsler najkonzistentnejšie prepojil minulosť so súčasnosťou z pohľadu interpretácie drámy s prízvukom na tematiku homosexuality v dvoch inscenáciách klasiky. Pri dramatizácii a réžii románu Honoré de Balzaca *Lesk a bieda kurtizán* (Divadlo Aréna, 2015) podporil fakt, že francúzsky prozaik sa riadil koncepciou prírodovedca Augustina Saint-Hilaira, podľa ktorej sa zoologické druhy vyvíjajú v závislosti od prostredia, v akom vykonávajú svoju činnosť. Preto pri dramatizácii akcentoval univerzálne témy presahujúce balzacovskú dobu prvej polovice 19. storočia – prepojenie vysokej politickej elity so zločineckými živlami či cieľavedomú cestu za výhodami elitárskeho životného štandardu.

Z pôvodného románu ostal v Amslerovej transkripcii len dejový skelet zameraný na vzťahovú konšteláciu trojice ústredných postáv – kurtizánu Ester (Petra Vajdová), dandyho Luciena (Richard Autner/Matej Marušin) a kňaza Herreru (Martin Hronský). Dramatizácia zároveň obchádzala presné časové zaradenie príbehu. Amsler sa snažil poukázať na skutočnosť, že homosexualita nie je výdobytkom súčasného dekadentného spôsobu života, ale bola v dejinách ľudstva prítomná od nepamäti. Pre Balzacovu tvorbu taktiež nie je táto téma ničím výnimočná. Priame či latentné motívy nájdeme v jeho prózach *Bratranec Pons*, *Tridsaťročná* alebo *Dievča so zlatými očami*. V bulletine k inscenácii tvorcovia uverejnili aj výňatok štúdie anglického literárneho vedca Roberta W. Macka *Homosexuálny anti-hrdina Honoré de Balzaca*⁷, v ktorom vystihuje charakterové ladenie jednej z najzáhadnejších figúr autorovej tvorby – Carlosa Herreru alias Jaquesa Colina alias Vautrina alias Oklamsmrť: postavy prenasledovaného kriminálnika, ktorý prechádza viacerými Balzacovými románmi buď ako priamy aktér, alebo ako rozpomienka na tento nezvyčajný zjav francúzskeho podsvetia.

V Balzacovom románe je základnou otázkou najmä Herrerov neujasnený pestúnsky vzťah k naivnému Lucienovi. Amsler vzťahovú štruktúru upevnil v motíve, že Herrerova snaha byť Lucienovi nablízku a podporovať ho aj v jeho heterosexuálnych vzťahoch pramení z nefalšovanej náklonnosti k mladému idealistovi. Jeho naviazanosť nespočívala v erotickej túžbe, ale skôr v zaslepenej a nekritickej priazni, ktorej

⁶ V decembri 2020 sa pre protipandemické opatrenia konala premiéra v podobe online streamu. Prvý raz inscenáciu naživo pre divákov odohrali až 15. 9. 2021 v priestoroch ubytovne Zväračák v Bratislave.

⁷ Originálny text R. W. Macka *Honoré de Balzac's Gay Antihero* pozri: *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, 2011, January-February. [online]. Dostupné na internete: <https://glreview.org/article/balzacs-gay-antihero/>. Do bulletinu k inscenácii ho preložila Martina Polakovičová. Pozri *Honoré de Balzac – Marián Amsler: Lesk a bieda kurtizán*. [Bulletin k inscenácii]. Bratislava : Divadlo Aréna, 2015, s. 16 – 20.



Honoré de Balzac – Marián Amsler:
Lesk a bieda kurtizán. Divadlo Aréna,
 premiéra 13. 2. 2015. Réžia Marián
 Amsler. Petra Vajdová (Ester), Martin
 Hronský (Carlos Herrera). Foto archív
 Divadla Aréna. Snímka Peter Chvostek.

úprimnosť bola v jasnom kontraste k jeho zločineckej minulosti i prítomnosti. Toto motivické smerovanie však nebolo možné okamžite odčítať. Herecký predstaviteľ Martin Hronský sa vyhýbal akýmkoľvek odkazom, vďaka ktorým by sa dala jednoducho dekódovať sexuálna orientácia postavy. Amsler s interpretom objasňovali Herrerovo podtextové konanie postupne. Pointa vyplynula z jedného zo záverečných dialógov, keď sa Herrera stretol so svojim bývalým milencom Theodorom, vizuálnym dvojníkom naivného Luciena (preto ho stvárňoval totožný herec).

Pri Lorcovej dráme *Dom Bernardy Alby* (DAB Nitra, 2020) už prvotná modifikácia názvu, ktorá z neho vybrala len úvodné slovo, predpovedala režisérov formálny odstup od pôvodného diela. No zároveň, v intenciách Lorcovej hry, sa tu význam slova dom stal prudkým oxymoronom svojho pôvodného etymologického významu. Žiadne bezpečné prostredie a rodinné útočisko pred vonkajškovým nebezpečenstvom – dom tu jednoznačne figuroval ako symbol útlaku identity jedinca i celého rodinného spoločenstva.

Pre Amslera s dramatickou Annou Saavedrou, s ktorou spolupracoval v časoch svojho aktívneho brnianskeho pôsobenia,⁸ sa Lorcova dráma stala východiskovým

⁸ Amsler v rokoch 2008 – 2014 pôsobil ako interný režisér a v období 2010 – 2014 aj ako umelecký šéf HaDivadla. Viac o jeho činnosti na tejto brnianskej scéne pozri MACHÁČEK, M. Pod sťapatým andělem. Éra Mariána Amslera v brněnském HaDivadle. In kol. – BERNÁTEK, M. – BREDEROVÁ, T., et al. *Česká a slovenská vzájomnosť v profesionálnom divadle po roku 1993 : zborník príspevkov z teatrologického kolokvia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 61 – 65.

premostením k zobrazeniu osudu jej autora. Dejová fabula o matke, ktorá v dome uväzní na osem rokov smútku svoje dcéry, bola až druhotnou líniou nového textu. Tou ústrednou sa stal fakt, že Lorcu krátko po napísaní hry zatkli a následne popravili počas prebiehajúcej občianskej vojny v Španielsku. Jedným z dôvodov bola popri jeho politickom protifrancovskom zmýšľaní i jeho homosexualita. Saavedra s Amserom priviedli Lorcu priamo na javisko a do príbehu vkomponovali aj niekoľko úryvkov z jeho sonetov či citátov z jeho surrealistickej hry *Publikum* o zmysle a poslaní divadla. Pred divákmi sa teda odohrávali dva príbehy: ten skutočný Lorcov a ten Lorcom vymyslený – dej hry *Dom Bernardy Alby*.

Predstavitel Lorcu (Peter Oszlík) ešte pred začiatkom predstavenia nervózne prešľapoval po tmavej, z troch strán hermeticky uzavretej scéne predstavujúcej väzenskú celu (v poňatí Lorcovho života reálnu, v prípade imaginárneho príbehu Bernardy a jej rodiny metaforickú). Na skutočnosť blížiacej sa smrti sa snažil zabudnúť jednak pripomínaním si rozhovorov s kľúčovými mužmi svojho života (Luis Buñuel, Salvador Dalí a i. – všetci v hereckom podaní Tomáša Stopu), ale aj predstavovaním si inscenácie svojej poslednej drámy. V jeho mysli sa tak začal odohrávať príbeh despotickej Bernardy Alby, ktorého bol stvoriteľom, režisérom i hercom. Preto Oszlík niekedy paralelne vyslovoval repliky spolu s interpretkami, stal sa fyzickým zosobnením Bernardinho nebohého manžela, alebo priamo zasahoval do diania na javisku – napríklad záduchivo vyberal, ktorej z dcér podstrčí ukradnutú fotografiu Pepeho Romana.

Takéto vyvolávanie úzkostnej, až hororovej atmosféry patrí k ťažiskovým prvkom Amserovho rukopisu. Svoje inscenácie pravidelne ladí do tmavých, nehostinných tónov, kde postavy viac pripomínajú groteskno-desivé panoptikum prízrakov než reálnych ľudí.⁹ Podobne aj *Dom* sa, s výnimkou Lorcových dialógov s mužskými návštevníkmi cely, niesol v neustávajúcej temnej nálade strachu, neistoty, tiesne, v ktorej boli ženské postavy skôr chodiacimi deviáciami či blikotajúcimi tieňmi než životaschopnými stvoreniami. Kým autor v originálnom texte ponúka predstaviteľkám aj mäkkšie a v zásade i poetickéjšie tóny, Amser zobrazil Lorcov svet krutejší, zúfalejší, radikálnejší. Pôvodné úlohy režisér zúžil na základný povahový fragment, pričom rozsiahle dialogické pasáže systematicky nahradzoval často až psychedelicky pôsobiacou, ale emócie plnohodnotne sprostredkujúcou neverbalitou (pohybová spolupráca Stanislava Vlčeková). Na rozdiel od Lorcovej hry, tu nebolo možné sympatizovať s postavami. S týmito čiernymi, zhrozenie vyvolávajúcimi príznakmi s výrazným líčením sa dalo súcitiť jedine v otázke ich naliehavej túžby uniknúť spod Bernardinho útlatu.

Viac než na rozkrývanie vnútorných nuáns ženských postáv sa režisér sústredil na tematiku neuspokojenej túžby a práv na ľudskú aj erotickú slobodu jedinca. Inšpirovaný americkým thrillerovým seriálom *Ostré predmety*¹⁰ s centrálnou témou Münchhausenovho syndrómu zobrazil na postavách dôsledky potláčaných vášní a túžob, prerastajúcich do úzkostného sebaukájania sa či v druhom extrémne až sebapoškodzovania sa. Devalváciu ceny ľudského života a zároveň spoločenskú hodnotu ženy ilustrovali aj tmavé kostýmy Marije Havran, inšpirované vybranými dejinnými epochami. Bernarda nosila šaty v štýle francúzskeho empíru s náznakom napoleonskej uniformy, široký golier Márie Jozefy evokoval anglickú renesanciu, kostýmy Magda-

⁹ Popri *Dome* sa hororovou atmosférou vyznačovali aj inscenácie *Pohania*, *Fanny* a *Alexander* či *Strachopudi* (Divadlo Petra Mankoveckého, 2018).

¹⁰ Originálny názov *Sharp Objects*. USA, 2018, réžia Jean-Marc Vallée.



Federico García Lorca – Anna Saavedra: *Dom*. Divadlo Andreja Bagara v Nitre, premiéra 6. 3. 2020. Réžia Marián Amsler. Peter Oszlák (Federico García Lorca), Lenka Barilíková (Angustias), Andrea Sabová (Magdaléna), Daniela Kuffelová (Bernarda). Foto archív Divadla Andreja Bagara v Nitre. Snímka Ľuboš Kotlár.

lény a Angustias pripomínali zväzujúci odev z čias romantizmu (jedna francúzskeho, druhá skôr anglického štýlu), Martirio mala oproti dobovému kánonu nekonvenčný nohavicový kostým v štýle Coco Chanel, rebelka Adela asociovala súčasné generačné súputníčky emo účesom, koženou sukňou a ľahkým topom. Bol to vizuálny obraz ženy naprieč storočiami, uväznenej v patriarchálnej spoločnosti. Až v závere sa herečky zbavili černoty zakrývajúcej ich prirodzené krivky a najmä škrtiacich korzetov a ostali len v čisto bielej farbe.

Amsler tak cez postavu Lorcu a jeho poslednú drámu nekoncentroval režijný zámer len na práva homosexuálov, ale zorný uhol rozšíril do súradníc inakosti v akomkoľvek význame. Ako na záver svojej recenzie pesimisticky, ale vecne konštatovala Lucia Lejková: „Ak vezmeme do úvahy aj predvolebné obdobie, v ktorom inscenácia vznikala a mala svoju premiéru, za koncepciou sa dajú tušiť seriózne obavy zo stúpajúcich preferencií extrémistickej strany, z neustálych homofóbnych prejavov v spoločnosti či únava z politického zneužívania problematiky práv LGBTI ľudí. Jednoducho všeobecná frustrácia z toho, že aj do tunajšieho ‚domu‘ preniká svieži vánok iba veľmi ťažko. Nehovoriac o tom, že v povolebnom období sa zdá, že namiesto krokov vpred zvažujeme tie vzad.“¹¹

¹¹ LEJKOVÁ, L. Trochu iný Lorca. In *kod*, 2020, roč. 14, č. 5 – 6, s. 24. Postava falangistu (Tomáš Stopa) v monológu priamo cituje extrémistické názory politických a spoločenských predstaviteľov na tému práv komunity LGBTI.

Nový realizmus s prvkami mágie¹²

Zdalo by sa, že Amsler najmä v kamenných divadlách, na rozdiel od tých nezávislých, využíva ako základný estetický sloh realizmus čerpajúci zo silnej tradície slovenského divadelníctva. Jeho sklony k naturalistickej výprave sa v skutočnosti skôr približujú k poetike Thomasa Ostermeiera, priekopníka inovatívneho výkladu klasickej, ale i modernej drámy založenej na psychologicko-realistických základoch. Preto sa pri charakteristike tvorby tohto nemeckého režiséra začal používať termín nový realizmus.¹³ Amsler otvorene priznáva, že obdivuje Ostermeierovu schopnosť scénickej skratky a režijný rukopis na hranici realizmu a hyperboly. Realizmus nevníma ako retrográdny scénický štýl prenášajúci verný obraz života na javisko. Rozumie mu v intencióch Ostermeiera, o ktorom jeho monografistka Jitka Goriaux Pelechová konštatuje, že chce „ponúknuť ‚novú‘ formu realizmu, ktorý označuje za ‚sociologický‘, keďže si kladie za cieľ ‚skúmať skutočnosť, ktorá nás obklopuje, teda skutočnosť ľudského chovania vo všetkej jeho rozporuplnosti, a hlavne v nej, a hľadať javiskové formy, ktoré by ju mohli vyjadriť‘. (...) Ostermeierov prístup k realizmu sa teda nevracia k pojmu prostredie, ktorý je blízky naturalistickému realizmu 19. storočia (Antoine, Stanislavskij...), ale približuje sa skôr k Brechtovmu vnímaniu, ktoré preberá i Roland Barthes, keď píše: ‚Realizmus, to je umenie, ktoré do hĺbky chápe štruktúry celej spoločnosti.‘“¹⁴

Marián Amsler v inscenáciách tiež cielene vytvára dojem ilúzie života, lenže v priebehu predstavenia tento esprit radikálne popiera. Keďže vo svojich prácach kladie a skúma základné duchovné, morálne i existenciálne otázky, tak v úvode nastolené mantinely reality často prestupuje prvkami mystiky, iracionality, zhmotňovania iluzórnych vízií ocitajúcich sa za hranicami ľudského rácia. Tým myšlienkovito intenzívnejšie a scénicky invenčnejšie preniká k centru reálneho, ale nie realisticky stvárňovaného problému daných postáv či celej inscenácie. Príkladmi môžu byť *Pohania* Anny Jablonskej (SND, 2012), Bergmanov *Fanny a Alexander* (SND, 2016)¹⁵, dramtizácia Wildovho *Portrétu Doriany Grayovej* (SKD Martin, 2017) či *Ludia, miesta a veci* Duncana Macmillana (DAB Nitra, 2018).

Pohanov aj *Portrét Doriany G.* spájalo naturalistické výtvarné riešenie Juraja Kucháreka, ktoré predstavovalo priestory v absolútnej detailnosti každodennosti. V prvom prípade sa dej odohrával v preplnenom ukrajinskom byte nižšej strednej vrstvy, v druhom v ateliéri konceptuálneho fotografa. Amsler však v oboch inscenáciách tento vizuál narúšal cielenými scudzujúcimi prvkami.

V realisticko-spirituálnych *Pohanoch*, v texte „o rozkole medzi skutočnou vierou a vierou spútanou v hraniciach príkazov a zákazov cirkvi ako morálnej ustanoviz-

¹² Pojem nový realizmus nie je v divadelnej teórii ustálený a stále patrí k diskutovaným termínom. Štúdiá preberá termín z českých a nemeckojazyčných zdrojov venovaných tvorbe T. Ostermeiera.

¹³ Pozri AMSLER, M. – DOMBROVSKÁ, L. Marián Amsler: Nechci zapouštět kořeny ve vratké půdě. [Rozhovor]. In <https://www.divadelni-noviny.cz/>, 9. 1. 2016. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete <https://www.divadelni-noviny.cz/marian-amsler-nehcci-zapoustet-koreny-ve-vratke-pude>.

¹⁴ GORIAUX PELECHOVÁ, J. *Divadlo Thomase Ostermeiera Na cestě za novým realismem*. Praha : KANT – Akademie múzických umění, 2014, s. 8. Autorka v rámci uvedeného textu cituje zdroj: OSTERMEIER, T. *Erkenntnis über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater*. In COENDERS, E./SCHULZ, K. *Kräfte messen*. Hamburg : Das Körber Studio Junge Regie, 2009.

¹⁵ Amsler za inscenáciu *Pohania* získal ocenenie DOSKY 2012 za najlepšiu réžiu sezóny a za inscenáciu *Fanny a Alexander* DOSKY 2016 za najlepšiu inscenáciu sezóny.

ne¹⁶, to boli pridané pasáže prednesu poézie a úryvkov z blogov autorky¹⁷ a pravidelne sa zjavujúce postavy nemých čiernych besov. Ako jasné popretie dovtedajšej ilustrácie vyznela scéna z nemocnice, keď sa na scéne objavila sklenená vitrína s démonicky pôsobiacimi bábikami, ktorá predstavovala „priestor medzi životom a smrťou“¹⁸, kde nehybne stála postava hospitalizovanej Kristíny (Alexandra Palatínusová). Podľa recenzenta Miloslava Jurániho sa až tu „inscenátorom podarilo naplniť skutočnú mágiu Jablonskej textu“¹⁹. Režisérova koncepcia dospela v tomto momente k pointe: nastala vzájomná syntéza dvoch protikladných estetických štýlov. Posilnenie motívu abstraktného nadprirodzena a démonickosti, ktorý sa v hre často verbalizuje, pomohlo inscenácii získať odstup od verne psychologizujúcej atmosféry prvej časti.

Na rozdiel od *Pohanov*, v ktorých režisér rovnocenne vyvážil prvky nového realizmu s metafyzickou atmosférou a tým dosiahol katarznú sugestivitu inscenácie, náštudovanie románu *Portrét Doriana Graya* upadalo do psychologickéj opisnosti. Príbeh zo záveru 19. storočia preniesol Amsler do súčasnosti, ktorej prispôbil nielen dejové okolnosti, ale i sociálne podmienky a statusy postáv. Z konvenčného maliara Basila sa stal konceptuálny umelec, ktorý už dnes nemusí skrývať sexuálnu orientáciu, „bonmotista“ lord Henry Wotton sa zmodernizoval na jeho umeleckého agenta a magický obraz, ktorý odráža Dorianove delikty, tu nahradila fotografia uložená na USB kľúči. V prvej tretine inscenácie Basil na priestor určený pre budúci portrét nasprejoval nápis „Vulgar realism“, ktorý presne určoval estetické východisko inscenácie. Ako v románe napísal Wilde: „Nenávidím vulgárny realizmus v literatúre. Človek, ktorý nazve lopatu lopatou, by mal prestať tvoriť umenie, ale vziať jednu lopatu do ruky a ísť kopať kanály.“²⁰ Amsler s výtvarníkmi Jurajom Kuchárekom a Martinom Kotúčekom tento výrok priamo podporili.

Výtvarná realizácia, kde bolo všetko jasné, však režiséra nútila k príliš realistickému stvárneniu témy i javiskových situácií. O to vypuklejšie vyznievali nedôslednosti pri časovom prenose príbehu, ktoré oslabovali motivácie deja i železnou logikou previazané vzťahové prepojenia (niečo podobné kritici často vyčítajú Ostermeierovi v recepciách jeho adaptácií klasík do súčasného života). Kým v predošlej dramatiizácii Balzacovho *Lesku a biedy kurtizán* sa príbeh hral v univerzálnom časopriestore, vďaka čomu sa podarilo z klasického románu konzistentnejšie vyabstrahovať kľúčové témy, tak v *Portréte Doriana G.* nadmerná konkretizácia prostredia a neukotvenie myšlienkového zacielenia zapríčinili ťažkopádnosť a ideovú neujasnenosť inscenácie. Naopak, výstupy, v ktorých sa Amsler nebál využiť klipovú skratku, nadhľad a ironický odstup či hororovú atmosféru, pôsobili najhomogénnejšie.

Viacere doposiaľ menované aspekty Amslerovej tvorby – súčasná dráma, hra čechovovských tendencií, kompromis medzi dôsledným scénickým realizmom a jasným fantazijným princípom – sa synergicky zlúčili v inscenácii drámy Duncana Macmillana *Ludia, miesta a veci*. Podľa kritika Mareka Godoviča, autor tu „prepája

¹⁶ JURÁNI, M. Láska je preč, v kurze sú dnešky a včerajšky. In *kod*, 2013, roč. 7, č. 6, s. 47.

¹⁷ Ukrajinská autorka Anna Jablonská (1981 – 2011) už v tom čase nežila, tragicky zahynula pri teroristickom útoku na letisku Domodedovo v Moskve.

¹⁸ JURÁNI, M. Láska je preč, v kurze sú dnešky a včerajšky, s. 47.

¹⁹ Tamže.

²⁰ Cit. podľa WILDE, O. *Portrét Doriana Graya*. Bratislava : Ikar, 2012, s. 38.

rozpoltenosť a sugestivitu čechovovského sveta s tým súčasným, v ktorom sa ľudia musia učiť žiť s inými ľuďmi, pripútať sa k novým veciam a nachádzať sa na nových miestach. Bez spomienok na minulosť, ktorá ich tlačí späť k závislostiam.“²¹

Na prvý pohľad ide o jednoduchý príbeh herečky Emmy (Barbora Andrešičová), ktorá je po fiasku počas predstavenia Čechovovej *Čajky* a následnej strate jedinej istoty, akú v živote mala – divadelnej tvorby, nútená vyhľadať odbornú pomoc. Lenže rekonvalescencia a získanie osvedčenia, že je opäť „čistá“ a môže sa vrátiť do (umeleckého) života, nie je taká jednoduchá, ako si spočiatku myslela. V intenciách textu, v ktorom sa prepája jednoduchá fabula s bohatým vnútorným obsahom, režisér pozorne rozvíjal krehké, no zároveň rozvetvené citové a vzťahové pradiivo postáv. Koncentroval sa, slovami českej teatrologičky Radky Kunderovej, na čechovovské „preklatie človeka v neustálom kolísaní medzi nutnosťou byť vo vzťahu s ostatnými ľuďmi a tým, ako náročné, až nemožné, je v nich existovať. I tu je vystihnutá náročnosť komunikácie, zvlášť ak je nutné prekonať dlhé roky sedimentované bloky a dávne krivdy.“²²

Atmosféru inscenácie budovanú na kontraste prostriedkov psychologického štýlu a antiiluzívneho odstupu podporila aj choreografia Stanislavy Vlčekovej. V pohybovej zložke tvorcovia vizualizovali momenty vnútorných otrasov hlavnej hrdinky pri odvykaní si od omamných látok a prispôbovaní sa novým životným regulám. V týchto momentoch sa v zadnom pláne javiska objavovali Emmine dvojníčky a nekontrolovateľným, až tranzovým pohybom (za znenia elektroakustickej hudby Ivana Achera) ilustrovali jej emočnú aj psychickú rozdrobenosť. Ako napísala kritička Barbora Forkovičová: „Intenzívne pocity sú tak znásobené asi desiatkou uniformne štylizovaných dievčat vo výrazných pohybových choreografiách. Tieto scény trefne odzrkadľujú aj rozorvanosť Emminej osobnosti, keďže až do poslednej chvíle netušíme, ktorá z jej prezentovaných tvárí je tá pravá. Inscenácia tak chvíľami pôsobí ako vymyslený príbeh chorej mysle, ktorá už sama stráca schopnosť rozlíšiť, čo je skutočné a čo nie.“²³

Na rozdiel od pohybových sekvencií znázorňujúcich najťažšie fázy detoxikačnej kúry, v situáciách terapeutických sedení či intímnych medziľudských dialógov o fatalitách i banalitách Emminho pohnutého života Amsler režijné neexhiboval, jeho dominancia akoby ustupovala do úzadia. Tieto scény, ktoré sa štruktúrou dialógov i časovou autentickosťou blížili k bežnej realite, však svojou vnútornou i vonkajškovou koncentrovanosťou dokazovali jeho neustálu režijnú prítomnosť. Radka Kunderová konštatovala: „Amsler v tejto inscenácii dospieva k jednej zo svojich vrcholných kreácií, ktorá by sa v dobrom slova zmysle dala označiť za ‚nemeckú‘: umierneným, silne estetizovaným a precízne stvárným gestom prestupujúcim všetky zložky. Akoby dospel k jemne melancholickému klasicizmu.“²⁴

²¹ GODOVIČ, M. Keď padáme pod nánosom závislosti. In *www.mlaki.sk*, 27. 2. 2018. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete: <https://mlaki.sk/ked-padame-pod-nanosom-zavislosti/>.

²² KUNDEROVÁ, R. Jsme slušní lidé?. In *Svět a divadlo*, 2018, roč. 29, č. 4, s. 68.

²³ FORKOVIČOVÁ, B. Divadelná Nitra, deň štvrtý: Virtuálna vs. subjektívna realita. In *www.mlaki.sk*, 2. 10. 2018. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.mlaki.sk/node.890>.

²⁴ KUNDEROVÁ, R. Jsme slušní lidé?, s. 70.



Duncan Macmillan: *Ludia, miesta a veci*. Divadlo Andreja Bagara v Nitre, premiéra 19. 1. 2018. Réžia Marián Amsler. Lenka Barilíková (Zdravotná sestra), Barbora Andrešičová (Emma), Andrea Sabová (Zdravotná sestra), Eva Pavlíková (Lekárka). Foto archív Divadla Andreja Bagara v Nitre. Snímka Ľuboš Kotlár.

Literárne a filmové opusy

Už sme naznačili, že poetika Mariána Amslera vstupuje do dialógu s európskym divadelným dianím. V rozhovoroch v médiách a v programových bulletinoch sa režisér nezakryte hlási k podnetom predovšetkým z tvorby Thomasa Ostermeiera, Katie Mitchellovej a čiastočne Franka Castorfa, najmä k ich inovatívnej práci s princípom live cinema, teda syntézy živého divadla s filmovým médiom, ktorá sa stala i témou jeho habilitačnej prednášky (VŠMU, 2019). Ich inscenácie však priamo nenapodobňuje: „Nikdy som neurobil to, že by som priniesol nejakú fotku alebo videozáznam a povedal, že takto to chcem robiť. Nikdy som sa nepokúšal nikoho kopírovať, skôr sa bavíme o určitom druhu inšpirácie, o rozširovaní umeleckých obzorov a prinášaní súčasných tendencií do slovenského stvárnenia.“²⁵ Skutočnosť, že tieto osobnosti sú preňho vzorom, je badateľná najmä pri jeho inscenáciách veľkého plátna v Činohre SND, konkrétne v scénicky opulentných naštudovaniach textov *Jane Eyrová* (2014), *Fanny a Alexander* (2016), *Vojna a mier* (2018) a *Štvorec* (2019).

Príbeh siroty Jane Eyrovej Amsler s dramatičkou Saavedrou a jeho dvornou dramaturgičkou Mariou Špálovou²⁶ prepojili so životom stvoriteľky tejto literárnej hr-

²⁵ AMSLER, M. – MIŠOVIC, K. Keď niekto o inscenácii povie, že je pekná, mám pocit, že som v niečom zlyhal. [Rozhovor]. In *kod – konkrétne o divadle*, 2018, roč. 12, č. 5, s. 15.

²⁶ Práve česká dramaturgička Marie Špálová stojí za najvýraznejšími úspechmi Amslerových inscenácií. Spolupracujú kontinuálne i keď nie pravidelne aj na Slovensku, kde jasná dramaturgická koncepcia inscenácií *Jane Eyrová*, *Ludia, miesta a veci* či *Dom* výrazne podporila a usmernila Amslerove režijné zámery.

dinky, Charlotte Brontëovej, teda pracovali s princípom, ktorý neskôr využili pri Lorcovom *Dome*. Vďaka otvorenej konfrontácii autorky s jej románom ľahšie poukázali na v ňom obsiahnuté autobiografické prvky. Postava anglickej spisovateľky (Zuzana Fialová) v inscenácii priamo zasahovala do príbehu, čím vynikol motív jej tráum, dilem a životných otázok reflektovaných vo vlastnom diele. Režisér vytvoril vizuálne pôsobivý, romanticko-rozprávkový, vysoko estetizovaný a zdivadelnený svet (scéna Juraj Kuchárek, kostýmy Martin Kotúček), v ktorom sa mohli stretnúť nielen reálne postavy s tými literárnymi, ale prehovoríť tu vedeli aj pes s koňom. Popri tejto spektakularite režisér neustupoval ani od témy rozkrývania intímneho ľudského rozmeru Eyrovej i samotnej Brontëovej (v témach medziľudského neporozumenia a osihotnosti boli badateľné i silné čechovovské motívy).²⁷ Niektorí kritici inscenácii vyčítali preexponovanú prácu s fantazijnosťou a najmä ilustratívne riešenie mizanscén, no pri bližšom pohľade sa dal identifikovať zámerne budovaný napätý vzťah medzi epickým a dramatickým, ktorý prenikavo a javiskovo pútavo určoval momentálne emočné, vzťahové i situačné naladenie.

Neustriehnutie opisnosti a skutočnosť, že ide skôr o divadlo konštatovania než konania, to boli hlavné výhrady aj v prípade inscenácie divadelnej poviedky a filmového scenára Ingmara Bergmana *Fanny a Alexander*. Zachovávajúc atmosféru pôvodného filmu položil Amsler základný akcent na kontrast dvoch prostredí – honosného domu Ekdahlovcov, navodzujúceho nefalšovaný pocit harmónie a rodinnej súdržnosti, a chladnej, nehostinnej fary biskupa Vergéruša ako symbolu fyzického i duševného uväznenia. Režisér sa po vzore súčasného nemeckého trendu rozhodol pre zdynamizovanie a nový rozmer divadelnej reality využitím prostriedkov live cinema.

Živé premietanie javiskového konania sa stalo častým výrazovým prostriedkom u mnohých experimentálnych nemeckých režisérov (napr. Thalheimera a Castorfa) v prvých rokoch 21. storočia,²⁸ na Slovensku však išlo o prvý pokus v takýchto rozmeroch v zriaďovanej inštitúcii.²⁹ Prvá časť inscenácie sa odohrávala v drevenom kvádri položenom na točni, ktorý pripomínal zadnú stranu divadelných kulís. Zvnútra však predstavoval realistický interiér z prelomu 19. a 20. storočia. Diváci videli do domu len čiastočne, cez okná a prierezy. Obraz diania, ktoré sa im mihotalo poza tieto otvory, prenášal živý kamerový záznam na dve plátna zavesené po bokoch javiska. Princíp typický napríklad pre prácu Franka Castorfa, keď režisér cielene určuje to, čo môže publikum vidieť, pričom zámerne zakrýva dejotvorné dianie a mátie divákovu pozornosť, však na javisku SND rýchlo stratil na tenzii a nekonvenčnosti. Spôsobili to nielen technické nedokonalosti (nemecké divadlá dostávajú na takéto náročné projekty vysoké finančné dotácie, ktoré sú neporovnateľné so slovenskými podmienkami), ale i spôsob hereckej tvorby. Mnohí účinkujúci sa prispôbili neteatrálnemu

²⁷ Samotný A. P. Čechov sa vo svojej dráme *Tri sestry* inšpiroval skutočným príbehom trojice sestier Brontëových a ich brata, ktorých život sa v mnohých súvislostiach podobal práve dramatickým osudom jeho postáv. Preto v *Jane Eyrovej* režisér cielene pracoval s atribútmi čechovovskej poetiky.

²⁸ Viac pozri napr. CARLSON, M. *Divadlo je krajšie ako vojna : nemecká divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia*, s. 200.

²⁹ V slovenských nezriaďovaných divadlách má práca s novými médiami a princípmi live cinema už dlhšiu tradíciu. Viac pozri CVEČKOVÁ, K. Intermedialita v slovenskom nezávislom divadle. In MIŠOVIC, K. (ed.). *Témy na okraji záujmu?: Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*. Bratislava : VEDA : Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, 2021, s. 72 – 82.



Charlotte Brontëová – Anna Saavedra – Marián Amsler: *Jane Eyrová*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 1. 2. 2014. Réžia Marián Amsler. Zuzana Fialová (Charlotte Brontëová), Robert Roth (Edward Rochester), Petra Vajdová (Jane Eyrová), Alexander Bárta (Kôň Mesrour), Milan Ondřík (Pes Pilot). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jakub Jíra.

televíznemu prejavu, ktorý v divadelných parametroch okamžite oslabil dramatické pnutie. Ako nekompromisne napísala Martina Ulmanová, spochybňujúca takto využívané filmové prostriedky na javisku, „(...) detailné zábery gest a mimiky snímaných hercov na istý čas môžu upútať a odviesť pozornosť od faktu, že ako pred kamerou, tak na scéne priamo pred publikom sa odohráva tá istá opisná, konzervatívna konverzačka, divadlo oznamu, nie obrazu“³⁰. Filmová teoretička Jana Dudková túto myšlienku nezávisle doplnila: „(...) v Amslerovej koncepcii je prvá polovica predstavenia postavená na skrytosti veľkej časti priamej akcie. Tú vidíme len nepriamo, v podobe esteticky nezáživného video obrazu odkazujúceho na tradíciu televíznych pondelkov.“³¹

Naopak, nasledujúca časť inscenácie, keď sa príbeh väčšinou odohráva v sídle asketického biskupa Vergéruša, okamžite získala dovtedy len slabo hmatateľnú tematickú i dramatickú rezonanciu. Na prázdnom javisku sa nachádzala stiesnená železná klietka, v ktorej boli herci jasne viditeľní z každej strany, a roztrasené zábery ich napätých, vystrašených či v klaustrofobickej tenzii sa ocitajúcich tvárí pripomínali princípy filmárskeho hnutia Dogma 95 v štýle jeho erbových predstaviteľov Larsa

³⁰ ULMANOVÁ, M. Ingmar Bergman ako televízny pondelok? In *kod*, 2016, roč. 10, č. 6, s. 16.

³¹ DUDKOVÁ, J. Bergman dnes alebo Ako prepojiť vizuálnu archeológiu dvoch prelomov storočí. In *kod*, 2016, roč. 10, č. 6, s. 23.

von Trier a alebo Thomasa Vinterberga.³² V tejto časti už javiskové dianie nerozptyľovali opulentné scénické ornamenty; vystriedala ich nerušená režijná koncentrácia na postavy a smerodajný príbehový tok. Druhá polovica inscenácie sa tak niesla v monštruózne temnom, vizuálne až dokumentárnom duchu. Na rozdiel od prvej časti tu každý detail pohybu hercov zväčšený na projekcii pôsobil emočne expresívne, fatálne a intenzívne. Vďaka tomu pôsobivejšie vynikli dovedy skôr vágne než dramaticky syté herecké výkony Petry Vajdovej/Aleny Ďuránovej (Emília), Táne Pauhofovej (Fanny), Daniela Fischera (Alexander), Richarda Stankeho (Vergéus) či Ingrid Timkovej (Henrieta). Amslerovi sa zároveň až tu podarilo v plnej miere sprostredkovať základné témy diela – neľahké hľadanie stability, harmóniu deštruovanú chaosom, slobodu obmedzujúci dogmatizmus (v akomkoľvek ponímaní), ale i poctu mágií divadla.

Podobne aj pri divadelnom spracovaní filmu *Štvorec*³³ sa ukázalo, že text určený pre filmové médium nedokáže bez silnejšej dramaturgickej úpravy v plnej miere preniesť na scénu svoju filozofiu a hĺbku. Tematicky však išlo o jednu z Amslerových najadresnejších inscenácií. Pomenúvala snobizmus korporátnej society, ktorá stratila pojem o skutočných životných pomeroch a hodnotách, a zároveň obsiahla aj spoločensky citlivé témy „rasizmu, migrácie, (...) pseudoumenia, či pravdivosti marketingových kampaní“³⁴. Táto ideová údernosť ale nedokázala kompenzovať prislabú dramatickosť diania. To, čo v detaile kamery pôsobilo dostatočne znepokojujúco, na veľkej scéne stratilo z napätia. Ako napísala filmová kritička Barbora Gvozdjaková: „Hoci sa režisér viacerými scénami – bohatými a zároveň technicky náročnými na svetelné efekty, projekcie a hlasitú hudbu (...) – snaží vytvárať súčasný ‚coolový‘ efekt a zapôsobiť na diváka veľkolepo, na divadlo je to málo. Chýba prepojenie jednotlivých scén, inovatívnejšia dramaturgia. (...) ten hrôzostrašný a nepredvídateľný pocit z filmu sa nedostaví.“³⁵

Kým predošlé inscenácie sa vo výsledku nevyhli scénickej efektности a chýbala im dôkladnejšia režijná i herecká drobnokresba, tak pri dramatinizácii Tolstého epeje *Vojna a mier*, ktorú Alfred Neumann, Erwin Piscator a Guntran Pfürer napísali počas druhej svetovej vojny a odvtedy ju (na rozdiel od textov *Jane Eyrovej* či *Štvorca*) overilo množstvo scénických realizácií, sa režisérovi podarilo vybudovať vzácne homogénnu inscenáciu. I tu, podobne ako vo *Fanny a Alexander*, využil ako základný ideový i vizuálny princíp antagonizmus. Román i jeho transkripciu pochopil v zmysle lakmusového papierika ostrých protikladov, ktoré dokážu zapríčiniť veľké dejinné zvraty. Tak ako prímerie môže ľahko prejsť do krvavej vojny, tak sa môže ešte jednoduchšie zvrtnúť osud obyčajného ľudského jedinca. V tom prameni aj dôvod, prečo Amsler radikálne rozšíril part Rozprávača: naproti originálnej dramatinizácii získal v inscenácii pozíciu výrečného filozofa i pragmatického dejového manipulátora, ktorý sa s cynickým nadhľad prizera vojne a mieru na bojisku i v duši človeka.

Koncepciu extrémneho napätia medzi krajnými pólmi vzájomných kontrastov budoval režisér v každej zložke inscenácie. Badateľná bola tak v plastických herec-

³² Viac pozri tamže, s. 24.

³³ Originálny názov *The Square*. Švédsko, Dánsko, 2017, réžia Ruben Östlund.

³⁴ GVOZDJÁKOVÁ, B. *Štvorec* ako nevyužitý priestor. In *www.mlaki.sk*, 12. 3. 2019. [online]. [cit. 2. 8. 2021]. Dostupné na internete: <https://mlaki.sk/stvorec-ako-nevyuzity-priestor/>.

³⁵ Tamže.



Ingmar Bergman: *Fanny a Alexander*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 6. 4. 2016. Réžia Marián Amsler. V popredí Daniel Fischer (Alexander), Táňa Pauhofová (Fanny). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Euboš Kotlár.

kých výkonoch (na čele s Milanom Ondříkom ako Bezuchovom, Jánom Koleníkom ako Bolkonským, Monikou Potokárovou ako Natašou Rostovovou a Robertom Rothom ako Rozprávačom), dramatickej hudbe Ivana Achera, empírových kostýmoch Marije Havran i realisticko-fantazijnej scénografii Juraja Kucháreka. Horizontálne rozčlenená scéna pracovala s kontrastom nehostinného frontového krátera, kde sa bojuje o holý život, a nad ním sa týčiaceho sterilného aristokratického sídla, ktorého sa vojna na prvý pohľad priamo nedotýka. Lenže ani tieto vysoké biele steny neboli úplne čisté, pri bližšom pohľade sa na nich dali pobadať špinavé šmuhy i diery zaplátané drevenými latami, čím jasne symbolizovali prepojenie tak vzdialených, ale – ako sa v priebehu inscenácie ukázalo – aj blízkych pojmov, akými sú blahobytný luxus a bridivé bojisko. Podobne ako samotný Tolstoj zobrazil dve podoby sveta – svet vo vojne a svet v mieri, tak toto univerzum vizualizovali aj Amsler s Kuchárekom.

Dôležitým výrazovým prvkom inscenácie boli opäť prostriedky live cinema, no narozdiel od *Fanny a Alexander* tu nadobudlo snímanie živého diania vyššiu než len ilustratívno-dekoratívnu funkciu. V tejto súvislosti sa znovu ponúka možnosť komparácie Amslerovej tvorby s prácou Thomasa Ostermeiera. Teatrologička Jitka Goriaux Pelechová o využití filmových prostriedkov v inscenáciách nemeckého režiséra píše: „Naplno prispievajú k rozvíjaniu príbehu ako stredobodu divadelnej estetiky, frázuju ho, štruktúrujú, upresňujú alebo obohacujú tým, že dopĺňajú fabulačné prostriedky vlastné javisku. Tieto techniky sa podieľajú na skúmaní reality buď tým, že



Lev Nikolajevič Tolstoj – Alfred Neumann – Erwin Piscator – Guntram Prüfer: *Vojna a mier*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 9. 6. 2018. Réžia Marián Amsler. Milan Ondřík (Pierre Bezuchov), Kristína Spáčová (Helena Kuraginová). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Ľuboš Kotlár.

prinášajú konkrétne prvky, ktoré ju zdôrazňujú, alebo tým, že vnášajú do inscenácie iné, symbolické významové roviny.³⁶

Táto charakteristika výstižne definuje aj Amslerov rukopis *Vojny a mieru*. Čier-nobiely filmový vizuál tu asocioval štýl hraného historického dokumentu. Na jednej strane kamera prezentovala strohé divadelné zákulisie (tému ilúzie divadla Amsler rozvinul už vo *Fanny a Alexandrovi*) a v jeho tichom prítmí sa odohrávala časť výstupov, ktoré by inak mali ostať divákovi pre svoj privátny charakter zatajené (napr. chirurgické zákroky v poľnej nemocnici, Natašin pokus o samovraždu, ale i civilné polohy hercov pri fajčení či líčení sa), na druhej strane približovala aj priamy prenos z javiska. Zábery však nezdujovali povedané, ako to bolo vo *Fanny a Alexandrovi*, ale paralelne dopovedali či doslova poskytovali nové zásadné informácie, dôležité pre ďalší dejový vývin.

Aj tentoraz Amsler využil kontrast ako funkčný princíp, keď napríklad na scéne prebiehal hlučný boj na vojnovom poli, ktorý diváci sledovali na rozmernom plátne, a presne pod ním na proscéniu Bezuchov s Helenou Kuraginovou (Kristína Spáčová), otočení k vojne chrptom, pohodlne pili čaj. Filmové zábery totiž neboli prenášané iba na zadnú bielu stenu javiska. Vo výstupoch bitiek sa za dramatickej, až apokalyptickej znejúcej melódie znieslo na proscéniom plátne, na ktoré sa v detaile premietali zábery bojov odohrávajúcich sa v centrálnej časti scény. Tie sa vzhľadom na veľkosť

³⁶ GORIAUX PELECHOVÁ, J. *Divadlo Thomase Ostermeiera Na cestě za novým realismem*, s. 180.

plátna a hustotu vypúšťaného dymu dali vidieť len útržkovito a za plátnom bol badateľný iba zmätok a chaotický hluk, takže zaostrený celok prinášal jedine filmový prenos. Amsler tak dokázal vyvolať až hrozivú atmosféru vojnových dokumentov, no na rozdiel od televízie tu živý herecký prejav (i keď konkrétne rozpoznateľný len z plátna) i dym opantávajúci zmysly prechádzali až do hľadiska. Podmanivosť inscenácie spočívala práve v kontraste davových scén s intímne ladenými hereckými výstupmi – išlo o koherentne vybudované strety protikladov v deklarovanej divadelnej skratke. V plnej miere sa tak naplnila režisérova vízia: „Nepokúšame sa na javisku vytvoriť rekonštrukciu napoleonských vojen. V mojej koncepcii sa dokonca téma politickej zodpovednosti a otázky hľadania vinníka príčin a dôsledkov vojny dostávajú do úzadia. Dôležitý je pre mňa práve jedinec, konkrétny človek a skúmanie dosahu vojny na jeho životný osud. Nazval by som to meditáciou nad zraniteľnosťou a krehkosťou ľudského tela a citu. Chcel by som, aby vznikla veľmi intímna a subjektívna inscenácia o strachu zo samoty a smrti.“³⁷

Záver

Príspevok v základných obrysoch prezentoval štyri zásadné dramaturgické okruhy, ktoré charakterizujú aktuálnu tvorbu Mariána Amslera v kamenných divadlách. Jeho poetika prepája vysokú mieru emocionality s chladným racionom, pohybujúc sa v širokom rozpätí od naturalistickej drobnokresby po expresionistickú artistnosť s mnohými žánrovými i druhovými medzistupňami. Režisér sa pritom vo svojich prácach snaží nekompromisne zrkadliť dobovú skutočnosť a vytvárať otvorený dialóg so symptómami doby, naplňajúc krédo prezentované v bulletine k inscenácii *Fanny a Alexander*: „Ani umenie nemôže existovať odtrhnuté od reality. To všetko si treba uvedomovať pri inscenovaní akejkoľvek hry, pretože to je úloha nás umelcov – nebyť ľahostajnými, nebať sa znova nanovo klásť otázky o hlbokých univerzálnych témach, ale nebať sa ani bezprostrednej skutočnosti. Čo ničí a, naopak, vytvára kvalitu života, aká je cena hodnôt v našej spoločnosti, čo zanecháme nasledujúcim generáciám.“³⁸

THE DRAMATURGY OF DIRECTOR MARIÁN AMSLER

Karol MIŠOVIC

Marián Amsler is one of the most progressive Slovak directors of the middle generation, his work has earned him a high reputation in the Slovak and the Czech theatre environment. He regularly works in mainstream theatres, but he is also able to adapt his directorial means and method of creation to independent and even experimental

³⁷ AMSLER, M. – DACHO, M. Vojna a mier. Meditácia nad zraniteľnosťou a krehkosťou ľudského tela a citu. [Rozhovor]. In *Portál SND*, 2018, č. 5, s. 7.

³⁸ AMSLER, M. – ABRAHÁMOVÁ, D. *Fanny a Alexander* alebo divadlo ako živé nakrúcanie v kulisách zabudnutého sveta... [Rozhovor]. In *Ingmar Bergman: Fanny a Alexander*. [Bulletin k inscenácii]. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2016, s. 31 – 32.

theatre scenes. The presented paper deals exclusively with Amsler's work in Slovak institutionalised theatres. Using specific production examples, it examines his dramaturgical direction, style of direction, and thematic orientation with an emphasis on the theme of social and private values.

Príspevok je výstupom projektu VEGA č. 2/0173/19 Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie).

LITERATÚRA

- AMSLER, Marián – ABRAHÁMOVÁ, Darina. Fanny a Alexander alebo divadlo ako živé nacrúcanie v kulisách zabudnutého sveta... [Rozhovor]. In *Ingmar Bergman: Fanny a Alexander*. [Bulletin k inscenácii]. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2016, s. 29 – 33.
- AMSLER, Marián – DACHO, Miro. Vojna a mier. Meditácia nad zraniteľnosťou a krehkosťou ľudského tela a citu. [Rozhovor]. In *Portál SND*, 2018, roč. 7, č. 5, s. 6 – 7. ISSN 1339-5122.
- AMSLER, Marián – DOMBROVSKÁ, Lenka. Marián Amsler: Nechci zapoušťať kořeny ve vratké půdě. [Rozhovor]. In <https://www.divadelni-noviny.cz/>, 9. 1. 2016. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete <https://www.divadelni-noviny.cz/marian-amsler-nechci-zapoustet-koreny-ve-vratke-pude>. ISSN 1210-471X.
- AMSLER, Marián – MIŠOVIC, Karol. Keď niekto o inscenácii povie, že je pekná, mám pocit, že som v niečom zlyhal. [Rozhovor]. In *kód*, 2018, roč. 12, č. 5, s. 5 – 15. ISSN 1337-1800.
- CARLSON, Marvin. *Divadlo je krajšie ako vojna : nemecká divadelná réžia v druhej polovici 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2016. 296 s. ISBN 978-80-89369-96-6.
- CVEČKOVÁ, Katarína. Intermedialita v slovenskom nezávislom divadle. In MIŠOVIC, Karol (ed.). *Témy na okraji záujmu?: Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*. Bratislava : Veda : Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, 2021, s. 72 – 82. ISBN 978-80-224-1908-6.
- DUDKOVÁ, Jana. Bergman dnes alebo Ako prepojiť vizuálnu archeológiu dvoch prelomov storočí. In *kód*, 2016, roč. 10, č. 6, s. 21 – 25. ISSN 1337-1800.
- FORKOVIČOVÁ, Barbora. Divadelná Nitra, deň štvrtý: Virtuálna vs. subjektívna realita. In *www.mloki.sk*, 2. 10. 2018. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.mloki.sk/node.890>. ISSN 1339-8113.
- GODOVIČ, Marek. Keď padáme pod nánosom závislosti. In *www.mloki.sk*, 27. 2. 2018. [online]. [cit. 19. 8. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/ked-padame-pod-nanosom-zavislosti/>. ISSN 1339-8113.
- GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera Na cestě za novým realismem*. Praha : KANT – Akademie múzických umění, 2014. 220 s. ISBN 978-80-7437-146-2.
- GVOZDJÁKOVÁ, Barbora. Štvorec ako nevyužitý priestor. In *www.mloki.sk*, 12. 3. 2019. [online]. [cit. 2. 8. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/stvorec-ako-nevyuzity-priestor/>. ISSN 1339-8113.
- JURÁNI, Miloslav. Láska je preč, v kurze sú dnešky a včerajšky. In *kód*, 2013, roč. 7, č. 6, s. 43 – 49. ISSN 1337-1800.
- KNOPOVÁ, Elena. Súčasní režiséri generácie X a Y (Znovunadviazanie dialógu). In *www.theatre.sk*, 2017. [online]. [cit. 2. 8. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.theatre.sk/projekty/sucasni-reziseri-slovenska/slovenski-reziseri-generacie-xy>.
- KUNDEROVÁ, Radka. Jsme slušní lidé? In *Svět a divadlo*, 2018, roč. 29, č. 4, s. 63 – 70. ISSN 0862-7258.
- LEJKOVÁ, Lucia. Trochu iný Lorca. In *kód*, 2020, roč. 14, č. 5 – 6, s. 22 – 25. ISSN 1337-1800.
- MACK, Robert W. Homosexuálny anti-hrdina Honoré de Balzaca. In *Honoré de Balzac – Marián*

- Amsler: *Lesk a bieda kurtizán*. [Bulletin k inscenácii]. Bratislava : Divadlo Aréna, 2015, s. 16 – 20.
- MACHÁČEK, Martin. Pod střapatým andělem. Éra Mariána Amslera v brněnském HaDivadle. In kol. – BERNÁTEK, Martin – BREDEROVÁ, Tatiana, et al. *Česká a slovenská vzájomnosť v profesionálnom divadle po roku 1993 : zborník príspevkov z teatrologického kolokvia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 61 – 65. ISBN 978-80-8190-028-0.
- MAŠLÁROVÁ, Martina. Queer v slovenskom divadle. In MIŠOVIC, Karol (ed.). *Témy na okraji záujmu?* Bratislava : VEDA : Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV 2021, s. 93 – 109. ISBN 978-80-224- 1908-6.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. MATKA alebo RODINNÝ SERIÁL POKRAČUJE. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 14. 12. 2007. [online]. [cit. 15. 8. 2021]. Dostupné na: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/matka-alebo-rodinny-serial-pokracuje/>. ISSN 2454-0129.
- ULMANOVÁ, Martina. Ingmar Bergman ako televízny pondelok? In *kôd*, 2016, roč. 10, č. 6, s. 14 – 20. ISSN 1337-1800.
- WILDE, Oscar. *Portrét Doriana Graya*. Bratislava : Ikar, 2012. 208 s. ISBN 9788055128153.

Karol Mišovic
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: karol.misovic@savba.sk