

OBSAH

ŠTÚDIE

- Martin Palúch: České a slovenské prieniky v dokumentárnom filme po roku 1993 195
- Dagmar Podmaková: Slovenské divadlo v prostredí spoločnosti – od 80. rokov 20. storočia po dnešok 208
- Miloš Mistrík: Miloš Karásek – človek manifestov 218
- Miroslav Ballay: Modality autorských recepčných vplyvov 235
- Anna Hlaváčová: Vplyv zahraničných impulzov na zmenu divadelnej paradigmy 245
- Michaela Mojžišová: Zahraniční režiséri v Opere Slovenského národného divadla 256
- Nadežda Lindovská: Feministická výzva slovenskej drámy.
Jana Juráňová: *Misky strieborné, nádoby výborné* 272

ROZHLADY

- Ladislav Čavojský: Premena opery na hudobné divadlo 288
- Oleg Dlouhý: O netransformovanej divadelnej kultúre 295

KRITIKA

- Ladislav Čavojský: Matrika Slovenského národného divadla (BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena (zost.). *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010, 2010; Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010. Registre a prehľady*, 2011) 300

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Sylvia Huszár (Maďarsko), Georgij Kovalenko (Rusko), Taťjana Lazorčáková (Česká republika), Nadežda Lindovská, Miloš Místrík, Danièle Montmarte (Francúzsko), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Česká republika), Ján Zavarský

Recenzoval: PhDr. Ján Jankovič, DrSc.

Fotografie reprodukuje z archívu Slovenského národného divadla v Bratislave, Slovenského komorného divadla v Martine, Divadelného ústavu Bratislava, Artilérie, s. r. o., Febio.cz a súkromného archívu J. Juráňovej.

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

Číslo zostavila: Dagmar Podmaková
Preklady do anglického jazyka: Mária Švecová

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

Telefón: ++421 2/ 54 777 193
Fax: ++421 2/ 54 773 567
E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.
Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

ČESKÉ A SLOVENSKÉ PRIENIKY V DOKUMENTÁRNOM FILME PO ROKU 1993

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá vymedzením národných tém, tak ako sa v slovenskom dokumentárnom filme začali sporadicky objavovať po rozpade ČSFR. V úvode skúma fenomén českých a slovenských prienikov do hranej a dokumentárnej filmovej tvorby z hľadiska prirodzeného historického vývoja spoločnej československej kinematografie. Na konkrétnych príkladoch z dokumentárnej tvorby z obdobia rokov 1992 až 1999 sa v druhej časti snaží poukázať na tematické a obsahové tendencie, ktoré reflektovali osamostatňovanie sa oboch národov a ich kinematografií. V tretej záverečnej časti sa konštatuje, že po roku 2000 dochádza v tvorbe slovenských autorov k strate záujmu o problematiku rozdelenia. Pri reflexii národných aspektov sa do popredia dostáva uprednostňovanie zobrazovania multietnického spoločenstva zloženého z rôznorodých identít, ktoré až následne spoluvytvárajú jeden celok – národ.

Fenomén hľadania a sprístupňovania typicky slovenských tém českými tvorcami – a naopak – českých tém slovenskými tvorcami hraného a dokumentárneho filmu, má u nás mnohoročnú tradíciu a siaha hlboko do minulosti. Táto vzájomná výmena súvisí nielen s tradíciou spoločnej štátnosti a jazykovej i kultúrnej príbuznosti, ale často v nej môžeme rozpoznať aj prvky asimilácie a pohltienia Slovákov dominantnejším českým kultúrnym prostredím, alebo prvky objavovania exotického, resp. nevidaného Čechmi na Slovensku. Špecifická situácia v českej a slovenskej dokumentárnej a hranej tvorbe nastáva po roku 1993 vznikom samostatných štátov – Českej republiky a Slovenskej republiky.

Nebudeme sa zaoberať najčastejším javom, ktorým je notorické využívanie slovenských hercov v českých filmoch a opačne. Zameriame sa na niekoľko posledných dokumentárnych diel, ktoré po roku 1993 odhaľujú príznakové i exotické javy v susednej krajine, pričom sa snažia túto skúsenosť tlmočiť divákovi na oboch brehoch rieky Moravy ako spoločnú, či dokonca univerzálnu nadhodnotu s celospoločenským presahom. Na jednej strane je takéto objavovanie, vypomáhanie a prepožičiavanie tém vždy výsledkom privlastňovania si cudzieho, aj keď v prípade českých filmárov, ktorí nakrúcajú na Slovensku, tu ide skôr o jav blahosklonne u nás prijímaný ako prirodzený, historicky a kultúrne podmienený. Slovenská audiovizuálna obec ho vníma ako obohatenie národnej kinematografie (*Nesvadbovo*, réžia Erika Hníková, 2010) napriek tomu, že majoritne ide o český film, resp. ho vníma ako český film, ktorý vznikol celý na Slovensku, ale bez koprodukčného podielu slovenskej strany (*Ivetka a hora*, réžia Vít Janeček, 2008). V prípade slovenských tvorcov je situácia komplikovanejšia, keďže často nakrúcajú priamo v Čechách, bez okolkov používajú český jazyk a ich filmy sú primárne vnímané ako české, lebo priemerný divák na Slovensku i v Čechách nemá k dispozícii žiadne indície, ktoré by priamo či nepriamo poukazo-

vali na pôvod autora. Samozrejme, z hľadiska produkčného zázemia ide často nepochybne o český film (tvorba slovenského režiséra Fera Feniča pre pražskú produkčnú spoločnosť Febio).

Ak sa na vec pozrieme z historického hľadiska, z uhla formovania národných kinematografií, fakt dvojnárodnosti sa po roku 1993 prestal automaticky prijímať ako jednotný celok. Zanikla značka československý film a došlo k prehodnocovaniu tohto termínu smerom hlboko do minulosti a k jeho rozdeleniu na český a slovenský film na základe nových kritérií. Po rozdelení spoločného štátu vystúpili do popredia prípady filmov, ktoré dnes chápeme ako príklady paradoxov a ktoré sa v československej kinematografii objavovali pred tým a z času na čas sa vyskytujú aj dnes. Pred rokom 1989 sa v literatúre o filme logicky prichádzame do styku s označením československý film. Tento termín po roku 1993 prešiel istou redefiníciou, pričom nadobudol národný rozmer. Stretávame sa s tým vo filmovej publicistike pri delení tvorcov československej novej vlny. Do českej novej vlny sa automaticky priraduje slovenský režisér Juraj Herz alebo Štefan Uher a do slovenskej novej vlny patria len tvorcovia, ktorí sú nezameniteľní s ich českými kolegami.¹ Po rozdelení Československa na dva samostatné štáty Čechov a Slovákov filmový historik Václav Macek v publikácii *Dejiny slovenskej kinematografie* otvorene hovorí o istých filmových paradoxoch, ktoré sa sporadicky vyskytli v československej kinematografii.² Tie spôsobili, že rozhodujúcu úlohu pri spätnom stanovení či v prípade pôvodného československého filmového diela ide o slovenský alebo český film, zohráva kritérium majoritného podielu na produkcii filmového diela. Po vzniku národných kinematografií sa začal klásť oveľa väčší dôraz na model, podľa ktorého v prípade koprodukcie rozhoduje o krajine pôvodu filmu majoritný finančný podiel a nie napr. majoritné zastúpenie profesií podľa národného kľúča.

Prelínanie národných elementov do spoločnej kinematografie Čechov a Slovákov sa prejavuje od jej vzniku po súčasnosť a odzrkadľujú ho viaceré filmy. V hranej produkcii ide napríklad o spoločné projekty režisérov Martina Friča a Paľa Bielika, kedy prvý slovenský povojnový film nakrútil český režisér M. Frič v roku 1946 a volal sa *Várúj..!*, pričom esteticky i obsahovo nadväzoval na český film *Jánošík* z roku 1935, v ktorom Frič so slovenským hercom Bielikom v titulnej úlohe spracovali slovenskú zbojnícku legendu. Najviditeľnejšie paradoxy sa podľa Maceka objavili v 60. rokoch. Najmä pri oscarovom filme z roku 1965 z produkcie Filmového studia Barrandov s názvom *Obchod na Korze* slovensko-českej dvojice režisérov Jána Kadára a Elmara Klosa, ktorý sa celý odohráva na Slovensku, v slovenských reáliách počas obdobia tzv. slovenského štátu, so slovenskými hercami a v slovenskom jazyku. Vzhľadom na produkčné zázemie, ktoré zabezpečoval český Barrandov, bol tento film po rozdelení republiky označený za produkt českej kinematografie a jeho medzinárodný úspech za úspech českého filmu. Opačný prípad charakterizuje filmový debut Juraja Jakubiska *Kristove roky* z roku 1967, ktorý vznikol v štúdiu hraných filmov Československého filmu Bratislava a z väčšej časti sa odohráva v Prahe, objavuje sa v ňom najmä čeština, ale vzhľadom na produkčné zabezpečenie je považovaný za film rýdzo slovenský.

V. Macek sa tohto paradoxu dotýka aj v svojej poslednej monografii s názvom

¹ Pozri MACEK, Václav, PAŠTĚKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava : Osveta, 1997, s. 255. ISBN 80-217-0400-4.

² Tamže, s. 254.



Iné svety. Záber z filmu. Réžia Marko Škop, 2006. Autor fotografie Ján Meliš. Archív Artileria, s. r. o.

Ján Kadár, kde hneď v úvode kladie otázku: „Kde je miesto Jána Kadára? Kam patrí? Je to Slovak alebo Čech? Slovákoameričan či Čechoameričan? Je režisér alebo spolurežisér? Aké je jeho miesto v slovenskom, českom, európskom, svetovom filme?“³ A vzápätí aj odpovedá: „Množstvo otázok, na ktoré nenájdeme odpoveď v dosiaľ publikovanej literatúre.“⁴ Ak sa aj autor na ďalších miestach monografie snaží na položené otázky odpovedať, robí tak nepriamo, v náznakoch, necháva na čitateľovi, aby si z kontextu vybral a ľubovoľne domyslel, kde sa pomyselné miesto Jána Kadára nachádza – či už z hľadiska národnosti alebo dejín filmu. Jedno je viac ako isté. Jediným čisto slovenským filmom Jána Kadára je jeho dlhometrážny debut *Katka* z roku 1949, ktorý slovenská kritika odmietla, pretože nebol „...dosť národný, dosť folkloristicky slovenský...“⁵ Z tohto titulu „...bol prechod na Barrandov v roku 1950 definitívnym riešením. *Katka* tak ostala jediným filmom Jána Kadára nakrúteným v slovenskej produkcii.“⁶ Zaujímavá je z tohto hľadiska cesta Juraja Jakubiska, ktorý okrem študentských filmov FAMU (Filmovej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe) až do roku 1992 nakrúcal všetky svoje projekty v slovenských štúdiách (Bratislava, Košice). Až filmom *Lepšie je byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992) sa jeho tvorba začala definitívne vnímať v kontexte českého filmu, za čo mu Česká filmová a televízna akadémia v roku 2003 udelila ocenenie Český lev 2002 za dlhoročný umelecký prínos českému filmu.

³ MACEK, Václav. *Ján Kadár*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2008, s. 7. ISBN 978-80-85187-52-6.

⁴ Tamže, s. 7.

⁵ Tamže, s. 50.

⁶ Tamže, s. 50.

Za zakladateľa slovenskej dokumentaristiky sa všeobecne považuje český fotograf, filmár a etnograf Karol Plicka, ktorý ako prvý začal výsostne exotizovať a folklorizovať slovenský vidiek v slovenskej kinematografii. V snímke *Zem spieva* z roku 1933 Plicka rámcuje dej filmu o slovenských ľudových zvyklostiach zábermi na pražské ulice. Tým vzniká dojem centra, ktorého symbolom je veľkomesto, a periférie, symbolom ktorej je exotizmus slovenského vidieka, jeho ľudu a zvyklostí. Zaujímavosťou je, že na jeseň roku 1938 „Plicka aj so študentmi, vrátane Kadára, nakrútil niekoľko záberov Bratislavy, ktoré sa použili do nového úvodu filmu *Zem spieva*. Po vzniku fašistickej Slovenskej republiky ideologicky nevyhovovala expozícia zobrazujúca Prahu.“⁷

S hybridizáciou, či prenikaním typicky českých, resp. slovenských elementov do národných kinematografií, sa vo zvýšenej miere stretávame opäť až po rozdelení Československa a po vzniku samostatného Slovenska v roku 1993. V hranom filme sa tak vo zvýšenej miere stalo len raz, a síce v prípade česko-slovenského filmu *Slniečny štát alebo hrdinovia robotníckej triedy* (réžia Martin Šulík, 2005), ktorý sa odohráva v reáliách českého banického mesta Ostrava. V hranej produkcii sa po roku 1993 skôr stretáme s iným typom javu, ktorý prinieslo rozdelenie. Ide o dobrovoľné presídlenie sa pôvodom slovenských režisérov do Prahy a o splynutie ich tvorby s českým audiovizuálnym prostredím, kde naši pružnejšie tvorivé zázemie pri realizácii svojich autorských zámerov, čím sa ich filmy natrvalo stali súčasťou českej kinematografie. Zaraďujeme sem Juraja Jakubiska i Juraja Herza, pričom obaja režiséri sa vo svojich filmoch z posledného obdobia venovali národnostne kontroverzným témam. Jakubisko sa v historickom slovensko-česko-maďarsko-anglickom veľkofilme *Bathory* (2008) vracia do uhorských dejín a spracúva legendu o krvavej grófke, ktorá má pôvod na Slovensku. A Herz sa pokúsil do filmovej podoby pretlmočiť „českú národnú traumu“, tabuizovaný národnostný konflikt, ktorý sa na sklonku II. svetovej vojny odohral na česko-nemeckom pohraničí a týkal sa odsunu sudetských Nemcov z Čiech (česko-nemecko-rakúsky film *Habermannův mlýn*, 2010). Naturalizácia našich režisérov v českom prostredí sa stala prirodzeným javom, ich tvorba trvalou súčasťou českej kultúry, pričom príklady opačných tendencií sa na Slovensku neobjavujú v podstate vôbec.

V dokumentárnej tvorbe nastala po roku 1993 špecifická situácia. Zapríčinila ju svojím pôsobením pražská spoločnosť Febio, ktorú už v roku 1991 založil slovenský režisér a producent Fero Fenič. Fenič je ďalším z mnohých slovenských tvorcov, ktorí študovali na pražskej FAMU a profesionálne sa uplatnili u našich západných susedov. Práve jeho produkčná spoločnosť so sídlom v Prahe mala od roku 1992 a v prvých rokoch samostatných republík rozhodujúci podiel pri prelínaní sa českých a slovenských tvorcov, tém a elementov tým, že ponúkala v transformujúcom sa politickom období príležitosti tvoríť pre mnohých slovenských filmových tvorcov rôznych zameraní a profesií: režisérov, kameramanov, dramaturgov, osvetľovačov, zvukárov a ďalších. Jej činnosť sa neobmedzovala len na spracovávanie českých tém a námetov, práve naopak, produkovala dokumenty a krátke cykly, mapujúce rôzne oblasti kultúrneho, politického a spoločenského života na Slovensku, ktoré televízne spoločnosti pravidelne uvádzali v rámci cyklov OKO, GEN, Slovenské okno, České

⁷ Tamže, s. 21.

Iné svety. Fedor Vico. Réžia Marko Škop, 2006. Autor fotografie Ján Meliš. Archív Artileria, s. r. o.



milování a dalších. Najskôr na federálnom okruhu a od roku 1993 len na obrazovkách Českej televízie. Feničove motivácie boli nasledovné: „Prvním pořadem, se kterým jsme chtěli prorazit, bylo OKO – pohled na současnost. Aktuální reflexe nějakého problému, obraz toho, co právě hýbalo společností. Z dnešního pohledu by se možná tento záměr dal vnímat i jako předchůdce současných investigativních pořadů. Tehdy však šlo svým způsobem o něco nového, protože veřejnoprávní televize ještě nic takového v žádném pravidelném cyklu nenabízela.

Nebylo divu, tento typ dokumentu neměl velkou důvěru, ani oblibu u diváků, protože byl zprofanován z minulosti, kdy sloužil jen jako nástroj státní propagandy. Pokud se v komunistické televizi objevovali ožehavější témata (vždy samozřejmě interpretována z pozice a zájmu tehdejší moci), pak takové dokumenty obvykle nebyly nikým podepsané a měli titulky „Vyrobil kolektiv redakce...“ Proto mým prvním záměrem bylo vyloučení jakéhokoliv komentáře a přihlášení se každého tvůrce ke svému názoru a pohledu. V úvodu to bylo titulkem „pohledem“ se jménem tvůrce a na závěr se objevil záběr jeho tváře. Mnozí režiséři takto před veřejnost vystoupili z druhé strany kamery vůbec poprvé v životě. Věřil jsem, že právě takové transparentní přihlášení se k zodpovědnosti za to, co a jak říkám, povede také k větší objektivitě obsahu a serióznosti sdělení. Žili jsme první roky demokracie a všichni v médiích se jí ještě jen učili...“⁸ Najturbulentnejšie obdobie z hľadiska zachytávania politických tém, nálad obyvateľstva a spoločenských súvislostí, zaznamenala produkcia spoločnosti Febio v rokoch 1992 – 1994. Kontinuálne v tejto činnosti pokračovala až do dnešných čias. Ponúknutý priestor na tvorbu autorských dokumentov, okrem Feniča ako zakladateľa spoločnosti, využilo množstvo ďalších slovenských režisérov, napríklad Jozef Horal, Laco Kaboš, Ivo Brachtl, Ján Sebechlebský, Juraj Johanides, Dušan Trančík, Ján Fajnor, Ján Piroh, Jana Pirohová, Matej Mináč, Igor Kováč, Ján Mančuška, Juraj Jakubisko, Martin Hanzlíček, z najmladšej generácie napríklad Michal Opatík a ďalší. Dokumentárna tvorba menovaných autorov obsahuje rôznorodú zmes tém, žánrov a námetov, ale zaujímavé je, že v nej nájdeme aj prototypy motívov, niekedy len naznačené, ktoré sa neskôr stali podnetom pre nakrútenie úspešných slovenských dokumentárnych celovečerných „remakov“, ocenených na medzinárodných festivaloch.

⁸ FENIČ, Fero a kol. *Fenomén Febio*. Praha : Febiofest, 2008, s. 11. ISBN 978-80-254-1521-4.

Osobitnú pozornosť si vyžadujú najmä snímky z roku 1992, ktoré zachytávajú pocity obyvateľstva po páde komunizmu v roku 1989 a pred rozpadom Českej a Slovenskej Federatívnej republiky k 31. 12. 1992. Napriek evidentnej snahe o objektívne zachytenie udalostí sa v niektorých prípadoch stretávame s ironicky subjektívnou interpretáciou témy. Napríklad v prípade odsudzovania úsilia slovenských národovcov o samostatnosť (tak ako ju môže zobrazíť azda len slovenský pragocentrik), ďalej so zosmiešňovaním slovenského nacionalizmu, alebo s karikovaním politických predstaviteľov nového Slovenska a ich cieľov. Z dnešného pohľadu z nich vyžaruje cieľná tendenčnosť pri zobrazovaní faktov, za ktorou sa skrýva obhajoba a resentment našich režisérov po spoločnom štáte. Tento názorový prúd musel v Čechách pôsobiť podmanivo. Subjektívne ladenú politickú satiru s prvkami frašky nájdeme napr. vo filme *Naši milí národovci* (réžia Jozef Horal, 1992, Československo), kde obrázky z nacionalisticky ladených mítingov sprevádza v zvukovej stope opakujúci sa rytmus pochodujúcich nôh a ľudácke pesničky z obdobia tzv. slovenského štátu. Úsmevne pôsobí prirovnanie mladíkov z hnutia skinheads jedným z nacionalistických predákov k „bielym krvinkám národa“ a vzápätí réžia prestihne z námestia Slovenského národného povstania na Primaciálne námestie v Bratislave, kde sa v tom istom čase koná iná demonstrácia proti fašizmu, komunizmu a rasizmu, pričom dav obdivuje koncert punkovej kapely. V mase ľudí kamera vypátra menší transparent s nápisom: Chceme spoločný štát. Brillantné manipulovanie s obsahom dokumentárneho filmu na základe subjektívnej predstavy autora je metóda rozpracovaná od čias samých začiatkov dokumentu, odkedy sa začal spájať záber so záberom. O absolútnej politickej negramotnosti slovenskej rómskej komunity pred voľbami do najvyšších zastupiteľských výborov ČSFR vypovedá Feničova epizóda z filmu *Všichni dobří voliči* (réžia Vladimír Drha, Petr Slavík, Fero Fenič, 1992, Československo), v ktorej sa otvorene hovorí o manipulácii s hlasmi tejto národnostnej menšiny, pričom Fenič volí podobné prostriedky ako Horal a v zvukovej stope necháva zaznieť slovenské nacionalistické piesne. Rómovia síce neveria nikomu, ale zvolia tých, ktorých im odporúčia. Kalkulovanú iróniu môžeme cítiť aj z filmu *Nejšťastnější den Anny Mečiarové* (Fero Fenič, 1992, Československo), v ktorom režisér zachytáva 17. júla 1992, deň vyhlásenia zvrchovanosti Slovenska, spomienky matky Anny Mečiarovej na syna, jeho detstvo, či jej názory na synov politický vzostup. Fenič sa v tomto prípade našťastie vyhol lacnej senzáciechtivosti, hoci stará žena, bez vedomia dosahu svojej výpovede, poodhalila niekoľko pikantných detailov z jej súkromného života. Epizóda vrcholí udalosťami zo zapaľovania vatier zvrchovanosti, ktoré Fenič prežil v spoločnosti Anny Mečiarovej a opisuje ich nasledovne: „Část lidí, držící se pod vlivem alkoholu jen těžko na nohou, hulákala písničku známou ze slovenského fašistického státu ‚Rež a rúbaj do krve, po tej českej kotrbe‘...“⁹, a na ďalšom mieste pokračuje: „Uvědomil jsem si, že mám v rukou časovanou bombu, která by v dané chvíli svou výbušností a emotivností mohla napáchat neuvěřitelnou škodu. Také možná jako člověk žijící v Praze jsem vnímal některé věci daleko emotivněji, a tak jsem část materiálu v prvním zděšení smazal, aby ho neviděl ani český střihač. Tolik jsem se bál a styděl.“¹⁰ Fenič sa rozhodol, že k výpovedi Anny Mečiarovej pristúpi najmä z etických dôvodov veľmi opatrne. Sústredil sa len na motívy, zábery a vyjadrenia, ktoré ju podľa jeho slov

⁹ Tamže, s. 15.

¹⁰ Tamže, s. 15.



Ján Piroh (1946 – 2003) v úlohe režiséra a kameramana. Archív www.febio.cz/directors.php.

nezosmiešňovali a neubližovali jej, pričom sa snažil maximálne vylúčiť všetky politické súvislosti, výjavy politikov a jej samotnej. Dvadsaťminútový dokument napriek tomu vyvolal v Čechách i na Slovensku veľkú pozornosť. Aj z dôvodu, že približne po mesiaci od jeho uvedenia sa Vladimír Mečiar a Václav Klaus (ktorý bol v tom čase predsedom vlády Českej republiky) dohodli v Brne na rozdelení Československa. Ak sa zamyslíme nad Feničovými výroky, ktorými reagoval na „...jeden z najgrotesknejších zážitkov mého života,“¹¹ môžeme ich vnímať len cez prizmu vyjadrenia Slováka – imigranta, ktorý sa na Slovensko pozerá prísne českým pohľadom a situáciu hodnotí inonárodnými (rozumej českými) kritériami, vzhľadom na prostredie, v ktorom pôsobí, tvorí a je od neho ekonomicky závislý. Jeho pocit hanby (slovenského imigranta v Čechách) mu nedovolil ukázať nakrútený materiál českému kolegovi. Je viac ako evidentné, že keby veľmi chcel, s obdobnými prejavmi nacionalizmu, by sa určite stretol v danom období aj v Čechách. Tento kritický trend uzatvára dokument *Slovenské tango 2* (réžia Dušan Trančík, 1994, Česká republika), v ktorom je zachytený predvolebný míting Vladimíra Mečiara v Dubnici nad Váhom, pričom sa v ňom negatívne poukazuje na kult osobnosti i mocenské chůtky budúceho víťaza volieb, na jeho ambície hraničiace s narcizmom, samoľúbosťou a fanatickou túžbou po moci. Hlavným kritikom týchto tendencií je Mečiarov bývalý najbližší spolupracovník Milan Kňažko. Trančík sa na rozdiel od iných snaží vyhnúť subjektívnym re-interpretáciám nasnímaného materiálu. Výpovede ukazuje v ich objektívnej nahote.

Z dokumentárneho hľadiska je cenným príspevkom film *Noc, kdy se rozpadl stát* (Marcel Děkavský, Jozef Horal, Vladislav Kvasnička, Fero Fenič, 1992, Českoslo-

¹¹ Tamže, s. 15.

vensko). Ide o pohľad štyroch režisérov na posledné hodiny spoločného štátu Čechov a Slovákov, zachytený v časovom rozmedzí od cca 23. hodiny do cca 02. hod v noci z 31. 12. 1992 na 1. 1. 1993 na rôznych miestach Československa: v Bratislave, Prahe, na východnom Slovensku, na moravsko-slovenskom pomedzí. Z dokumentu je zrejme, že štát sa rozpadol najmä z politickej vôle na najvyššej úrovni, pričom obyvateľstvo prijíma túto skutočnosť kontroverzne. Od nacionalistických prejavov na oboch stranách, ako napr. v obraze, kde podgurážení mladíci na Staromestskom námestí v Prahe vykrikujú: „...Bijte Slováky“ a „Zastavte sa bratia, veď sa oni stratia, Slováci zahynú...“, za čo im mladá dobová príslušníčka hnutia punk nadáva do fašistov, až po „bratské“ objatia za spevu „...Nad Tatrou sa blýska, Čech Slováka stíska“, či po smútočné zhromaždenie účastníkov sviečkovej manifestácie pri pamätnom levovi/kocúrovi – pomníku prvej Československej republiky na nábreží Dunaja pred Slovenským národným múzeom v Bratislave. Vo všeobecnosti môžeme konštatovať, že afinita slovenských tvorcov k „československej“ identite sa kriticky stavia k akýmkoľvek prejavom, týkajúcim sa slovenského národného charakteru, čo môžeme vidieť aj v neskoršej tvorbe spoločnosti Febio. Počas silvestrovských osláv, ktoré sprevádzali rozdelenie Československa, sa štáb Febia sústreďuje na zachytenie atmosféry medzi menšinami: Rómami v osade Jasov, šarišskými Slovákami v Prešove, slovenskými Maďarmi v Moldave nad Bodvou, karpatskými Nemcami v Medzeve, Moravanmi a Čechmi, či použije názor Fedora Vica – zástupcu Rusínov. Tento dokument je zaujímavý hneď z niekoľkých hľadísk. Prvýkrát sa v ňom objavuje asi najznámejší predstaviteľ slovenských Rusínov karikaturista Fedor Vico, ktorý sa stal už stálicou v slovenskom dokumentárnom filme s tematikou východného Slovenska. Neskôr sa s ním permanentne stretávame, napr. vo filme Petra Kerekesa *Ladomírské moritáty a legendy* (1998), či vo filmoch Marka Škopa *Iné svety* (2006) a *Osadné* (2009), kde ho režisér povýšil na jednu z hlavných postáv.

Po filme *Odsud – potial'* (Fero Fenič, 1992, Československo) o najvzdialenejších kútoch republiky spojených železnicou, o obci Nová Sedlica ležiacej na hranici s Ukrajinou a obci Trojmezí ležiacej na hranici so Spolkovou republikou Nemecko, nakrúca Fenič film *Republika v začiatkoch a koncoch* (Fero Fenič, 1994, Česká Republika) – správu o štyroch najvzdialenejších obciach Českej republiky. Motív istého resentimentu po spoločnom štáte nachádzame v opakovane sa objavujúcom obrazovom predele, na ktorom vidíme nápis Atlas ČSFR, pričom písmená S a F sú prečiarknuté krížikom, čo nepriamo odkazuje na vznik nového geopolitického útvaru, ktorým je samostatná Česká republika. Pri kladení otázok respondentom používa Fenič ako asimilovaný Slovák češtinu, čo je príznakový jav pre všetkých slovenských dokumentaristov pôsobiacich v Čechách. Podobný prístup zvolil už v roku 1992 pri nakrúcaní filmu *Praha slzám nevěří* (Fero Fenič, 1992, Československo) v správe z Podkarpatskej Rusi, kde vystupujú obyvatelia rusínskej národnosti zo Slovenska, Mukačevo, Užhorodu a priľahlých obcí, ktoré boli pred druhou svetovou vojnou súčasťou Československa. Ďalšou pozoruhodnosťou tohto filmu je motív rozdelenej obce hranicou v prípade Veľkých a Malých Slemeniec, kedy po dohode došlo k vytýčeniu štátnej hranice medzi Československom a Sovietskym zväzom naprieč dedinou, čo sa neskôr stalo ústrednou témou medzinárodne oceneného slovenského dokumentu Jaroslava Vojteka s názvom *Hranica* (2010). Feničove pohnútky na nakrútenie dokumentu sú motivované hľadaním koreňov medzi Československom a Podkarpatskou Rusou, čiže film končí spievaním štátnej hymny predstaviteľmi rusínskej národnosti. Musíme

konštatovať, že viac-menej len jej českej časti, hoci sa tam okrajovo spomenie aj prvý verš slovenskej. Hymna je akýsi jednotiaci motív, ktorý sa permanentne vo Feničovej tvorbe z tohto obdobia opakuje. Spievaním českej národnej hymny končí aj film *Republika v začiatkoch a koncoch* (1994), kde sa nachádza dlhá odmlka, počas ktorej si babka nevie spomenúť na druhú časť československej hymny, na čo ju Fenič blahosklonne upozorní, že: „...druhá časť už nie je.“ Tieto subjektívne a manipulatívne drobnosti vo Feničovom prístupe k spracováaniu národných, resp. národnostných odkazov, viac-menej v prospech českej identity a v neprospech slovenskej, sú neprehliadnuteľným vkladom režiséra, preto tiež neprekvapuje, že sa Rusínom žijúcim na Ukrajine neďaleko slovenských hraníc prihovára v českom jazyku.

Dôležitým príspevkom spoločnosti Febio, ktorý vypovedá o slovenskej menšine žijúcej v Čechách, je aj publicistický krátky film Juraja Jakubiska s názvom *Nad Prahou sa blýska* (Juraj Jakubisko, 1999, Česká republika). Na pozadí slovenského plesu v Prahe rozprávajú úspešní Slováci o svojich pocitoch „migranta vo vlastnej krajine“, čo znásobuje v období vzniku filmu skutočnosť, že pri návrate na Slovensko musia používať pri prechode hraníc pas. Vo veľkej miere si na národné odcudzenie a na život v Čechách celkom rýchlo a hladko zvykli, aj keď sa veľmi radi na Slovensko vracajú, nedokázali by už žiť nikde inde ako v Prahe.

Podobnú výpoveď Čecha, ktorý sa presídlil na Slovensko, nájdeme v dokumentárnom filme režiséra Martina Hanzlíčka *Mojich prvých 75...Egon Bondy* (2005). Ide o portrét českého spisovateľa a filozofa, ktorý sa po odchode z Čiech a Prahy rozhodol usídlieť natrvalo v Bratislave, prijal slovenské občianstvo a začal hovoriť a literárne písať po slovensky. Bondy sa po slovensky vyjadruje aj v dokumente *Roba Kirchhoffa Hej, Slováci* (2002). Vo filme *Cikánský bůh* (réžia Jana Pirohová, 1999, Česká republika) sledujeme počínanie českého kňaza z Děčína, ktorý sa rozhodol žiť v Jarovniciach – rómskej osade na východnom Slovensku. Jeho pohnútky sú motivované vierovyznaním a oddanou túžbou slúžiť Bohu a prinášať osvetu medzi najzaostalejších. V krátkom dokumente natrafíme na všetky stereotypy, ktoré majorita prechováva k minorite a oddávna sa s touto komunitou spájajú: úžera, alkoholizmus, sociálne dávky, nemožnosť zamestnať sa, kriminalita a pod. Farár sa snaží formy sociálnej exklúzie identifikovať a svojím pôsobením odstrániť, pričom ho poháňa vpred najmä viera Rómov v trest, ktorý na nich Boh zoslal za ich zhýralosť prostredníctvom minuloročných katastrofických povodní.

Z ďalších tém, ktorých nespočetné množstvo slovenskí tvorcovia pre spoločnosť Febio spracovali, pričom sa zamerali najmä na typicky české problémy, môžeme ešte spomenúť filmy: *Kandidáti* (Laco Kaboš, 1992, Československo) – päť portrétov kandidátov na funkciu hlavy štátu, *Vůdci* (Fero Fenič, 1992, Československo) – konfrontácia názorov najvyšších predstaviteľov českých politických strán v predvolebnej kampani, *Kopečkářky* (Ján Sebechlebský, 1999, Česká republika) – o osudoch žien, ktoré strávili dlhé roky vo väzení za to, že sa pokúsili opustiť ČSSR, *Blíže a vedle* (Jožo Horal, 1992, Československo) – predstava českých podnikateľov o šírení erotickej kultúry, *Lidé na samotách* (Ján Piroh, 1996, Česká republika) – o ľuďoch žijúcich na valašských samotách, *Tomáš Baťa* (Matej Mináč, 1993, Česká republika) – portrét syna zakladateľa slávnej obuvníckej dynastie a iné.

V roku 1999 nakrúca Dušan Trančík dokumentárny film s názvom *Slovenský zázrak* (1999, Česká republika), v ktorom stvárňuje niekoľko slovenských ľudových liečiteľov, čo na základe kresťanskej viery a ezoterických schopností dokážu zázračne liečiť

Ľudí, vyhľadávať stratených alebo predpovedať budúcnosť. Tematizuje aj obchod so sakrálnymi predmetmi – sadrovými odliatkami Panny Márie, či Ježiša Krista, ktoré v rôznych vyhotoveniach predávajú šikovní obchodníci na miestach masových pútí. Lahký spôsob zárobku na základe viery dáva do kontrastu s úprimnou ochotou liečiteľov nezištne pomáhať prostredníctvom ich daru od Boha. V závere Trančík zisťuje aká budúcnosť čaká Slovensko.

V tematicky podobne ladenom dokumente *Boh s nami* (Fero Fenič, 1998, Česká republika) na pôdoryse tradičného kresťanského sviatku dáva Fenič do kontrastu dve roviny výpovede. Na jednej strane sme svedkami kresťanskej púte a modlenia sa za odpustenie hriechov, na druhej Fenič zamieňa obrazy viery v jediného všemohúceho pána Boha za obrazy davu veriaceho v jediného politického vodcu. Podobnosť týchto dvoch spôsobov viery podčiarkuje vo zvukovo-obrazovej rovine tým, že pod nezmenenou zvukovou stopou modlitby sa objavujú zábery z mítingov na námestiach, na Ľudí so štátnymi zástavami v kontraste s pútnikmi so zástavami s kresťanskými symbolmi, resp. tu nájdeme zábery na Ježiša Krista v kontraste so zábermi na Vladimíra Mečiara.¹² Aj v tomto dokumente sa objavuje resentment. Jeden z respondentov sa modlí, aby Česi a Slováci boli opäť spolu, pričom text modlitby sprevádzajú v obrazovej rovine zábery na ústavu Slovenskej republiky. V úplnom závere počujeme slová Fedora Gála, ktorý sa v obraze neobjaví, takže jeho identitu môžeme odčítať len na základe mimofilmovej skúsenosti (napr. charakteristická farba hlasu, dikcia, intonácia, spôsob vyjadrovania sa a i.), pričom vysloví predpoklad, že konečne sa na slovenskej politickej scéne objavil človek razantný a snád si priatelia v Čechách a na Morave na neho zvyknú...

Prenikanie českých a slovenských tém v neskoršom období už nevykazuje natoľko polarizovanú príchuf ako v 90. rokoch. Po roku 2000 sa problém dvoch kedysi spoločne žijúcich národov nikdy nestal predmetom kritiky, irónie, resentimentu alebo prehodnocovania. Dve samostatné kinematografie sa napriek tomu neprestali krížiť, ale hranica medzi nimi ostáva už jasne vymedzená. Môžeme to vidieť na príklade niekoľkých dokumentov. V dlhometrážnej tvorbe ide o dve české snímky, ktoré sa odohrávajú na východnom Slovensku, pričom obidve čerpajú, tak ako kedysi, z exotickkej povahy miesta, resp. témy, a teda môžeme ich vnímať v kontexte plickovského skanzenového typu dokumentu. Dominuje v ňom originálny a neopakovateľný lokálny fenomén, ktorý sa českí tvorcovia rozhodli zdokumentovať na základe príbuznej kultúrnej, jazykovej a historickej prepojenosti oboch národov, pričom sa problematike národnosti vyhýbajú. Máme na mysli české dokumentárne filmy *Ivetka a hora Víta Janečka* (2008) a *Nesvadbovo* Eriky Hníkovéj (2010). Protipólom na našej strane je česko-slovenský dokument Doroty Nvotovej, ktorý sa odohráva najmä v prostredí českých reálií s názvom *Ježiš je normálny* (2008). V ňom režisérka na základe osobných skúseností skúma hranice viery a fanatizmu. Môžeme sem zaradiť aj dokument Martina Šulíka *Klíč k určovaní trpaslíků podle denníku Pavla Juráčka* (2002), či jeho cyklus o predstaviteľoch československej novej vlny *25 ze šedesátých aneb Československá nová vlna* (2010), alebo niekoľko Kerekesových dokumentov (*Brno 1969*, 2009) a paradoxov, ktorými obohatil tvorbu českej televízie. Vo všetkých týchto filmoch ide o autorské dokumentárne projekty, v ktorých je problematika národnosti len okrajo-

¹² Prirovnanie osudu svojho syna k osudu Ježiša Krista používa aj Anna Mečiarová vo filme *Nejšťastnější den Anny Mečiarové*.



Režisér Ján Sebechlebský (1966). Archív www.febio.cz/directors.php.

vá a vždy ide o spracovanie dopredu vystavaného konceptu. Práve touto konceptualizáciou v prístupe k téme sa nové filmy líšia od príspevkov z 90. rokov. Môžeme len súhlasiť s filmovou teoretičkou Janou Dudkovou, ktorá napísala: „Je teda jedným z paradoxov slovenskej kultúry, že hoci po roku 1989 narástla aj na Slovensku vlna nacionalizmu, v kinematografii sa nedá tak ľahko hovoriť o fenoméne, ktorý česká teoretička filmu Petra Hanáková vyčíta českému filmu – o fenoméne posadnutosti témou (národnej) identity. Aj Šulík, aj nastupujúce generácie dokumentaristov a režisérovaných filmov navyše prejavujú voči slovenskej identite nedôveru.“¹³

Priam programové spochybňovanie národnej identity, jej fragmentarizácia na základe etnickej príslušnosti, rozpad národnej identity na národnostnú, všetky tieto spoločné prvky nachádzame v dielach súčasných slovenských autorov. Na jednej strane skúmajú exotiku východného Slovenska, pričom sa zameriavajú na etnickú rôznorodosť okrajových oblastí a v nich žijúcich skupín obyvateľstva. Vo filmoch Vojteka, Kerekesa, Škopa, Kirchhoffa a ďalších, narážame opäť na skanzenovú exotiku, etnické ostrovy, multinárodné oblasti, pásma v pásmach, ktoré sa bránia, aby neboli marginalizované, zanedbávané alebo prehliadané. Aj v týchto prípadoch sa stretávame s lokálnymi exotickými jazykmi – nárečiami, čiže vnímame reálny rozdiel medzi krajinou pôvodu a lokálnou perifériou, štátom a jeho skanzenom, alebo jazykom a jeho nárečím.

Objavovanie skanzenov je typickým príznakom nielen v dokumentárnom, ale aj

¹³ DUDKOVÁ, Jana. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava : Drewo a srd, 2011, s. 21. ISBN 978-80-89439-13-3.

v hranom filme. Fenomén rozvrstvovania a diseminácie významu pojmov ako identita, národný, slovenský, je príznakovým prejavom súčasnosti. V hranej tvorbe to môžeme vidieť na príkladoch filmov ako sú *Cigán* (réžia Martin Šulík, 2011), *Marhuľový ostrov* (réžia Peter Bebjak, 2011), okrajovo *Líštičky* (réžia Mira Fornayová, 2009), či *Dom* (réžia Zuzana Liová, 2011). Oveľa príznačnejšia je situácia v dokumente, kde vedľa seba stoja filmy ako *My zdes* (réžia Jaro Vojtek, 2005), *Hranica* (2009), *Cigáni idú do volieb* (réžia Jaro Vojtek, 2011), *Hej Slováci* (réžia Robert Kirchhoff, 2002), *Rómsky dom* (réžia Marko Škop, 2001), *Iné svety* (2006), *Osadné* (2009), *Cesta Magdalény Robinsonovej* (réžia Marek Šulík, 2008), *Cigarety a pesničky* (réžia Marek Šulík, 2010), *66 sezón* (réžia Peter Kerekes, 2003) a v istom ohľade a na úrovni väčšieho celku, akým je Európa i v prípade filmu *Ako sa varia dejiny* (réžia Peter Kerekes, 2008). Novým fenoménom sa stávajú aj slovenské filmy s titulkami, napriek tomu, že sa odohrávajú na Slovensku (*Cigán*, *Marhuľový ostrov*, *My zdes*, *Hranica*, *Osadné*, okrajovo *Líštičky*). Zároveň môžeme určité anomálie vystopovať aj navonok. V paradoxnej situácii sa ocitol režisér filmu *Hranica* Jaro Vojtek s kameramanom, ktorí počas nakrúcania vôbec nerozumeli svojim protagonistom, ktorí hovorili po maďarsky, respektíve si museli nechať prekladať ich výpovede až v strižni. Martin Šulík počas nakrúcania filmu *Cigán* pravdepodobne pracoval s rómskym prekladom Leščákovho scenára, čo prácu na filme zjednodušilo. Autoštylizáciu protagonistov cítiť aj vo filme *Nesvadbovo*, keď na režisérkine otázky v češtine sa snažia odpovedať hybridnou zmesou pre nich neprirodzenej češtiny, slovenčiny a východoslovenského nárečia, typického pre danú oblasť. Podobnú zmes záhoráčtiny a češtiny so slovenčinou môžeme počuť aj v animovanom filme Martina Snopeka a Ivany Laučíkovej s názvom *Posledný autobus* (2011), pričom táto jazyková zmes vyplýva pre príbeh z irelevantnej skutočnosti, že sa film nakrúcal na západnom Slovensku pri hraniciach s Moravou. Výsledkom tejto analýzy jazykov a nárečí v súčasnom slovenskom filme je, že slovenčinu môžeme v čistom stave počuť veľmi zriedka, zatiaľ čo čeština, maďarčina, ruština, rusínština, šariština, angličtina či rómština sa objavujú v relatívne čistej forme. Slovenčina sa na úkor autenticity filmu a vzhľadom na lokalitu jej používania, ktorou je prevažne typ originálneho prostredia – skanzenu, objavuje vo forme nárečia alebo ako silne ovplyvnená inonárodnými jazykovými vplyvmi. Istú konzistentnosť môžeme vnímať pri výpovediach vo filmoch Petra Kerekesa, pretože režisér vždy oslovuje svojich respondentov ich národnými jazykmi, na druhej strane sa zase vo filme *Ako sa varia dejiny* neobjavuje slovenský jazyk vôbec.

Táto štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0190/09 – Subjektívne dejiny v českom a slovenskom dokumentárnom filme.

**CZECH AND SLOVAK OVERLAPPINGS
IN THE DOCUMENTARY FILM AFTER 1993**

MARTIN PALÚCH

The paper focuses on the delineation of national themes as they began to occasionally crop up in Slovak documentary film after the break-up of the Czecho-Slovak Federative Republic. In its introductory part, it examines the phenomenon of Czech and Slovak infiltrations in feature and documentary films from the point of view of natural historical development of common Czechoslovak cinematography. In the second part, based on the concrete examples of documentary film production between 1992 and 1999, the paper highlights thematic and content trends, which reflected the quest for independence of both the nations and their cinematographies. In the third, final part, it is concluded that after the year 2000, there has been a decline of the interest of Slovak film professionals in the theme of the split of Czechoslovakia into two independent states. In the process of contemplating over national aspects, the increasingly favoured portrayal is that of a multi-ethnic community composed of a variety of identities, which subsequently co-establish common entity, i.e. the nation.

SLOVENSKÉ DIVADLO V PROSTREDÍ SPOLOČNOSTI – OD 80. ROKOV 20. STOROČIA PO DNEŠOK

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdiá prináša stručný prehľad postavenia divadla, jeho umeleckých a spoločenských funkcií v uvedenom časovom období. Charakterizuje vzťah spoločnosti k divadlu a opačne, finančné otázky tejto väzby, postavenie divadelných tvorcov. Zmenou politicko-spoločenských podmienok po roku 1989 sa otvorili nové možnosti aj pre tvorcov divadelného umenia, ktorí zároveň stratili tému – tichej vzbury proti systému, metafory ako hlavného nástroja na pomenovania neslobody, uzavretých hraníc, osobnej neperspektívy. Otvorený európsky priestor na jednej strane umožňuje spoznávať nové kultúry. Na strane druhej zväzda k unifikácii (seba)tém, postavenia jednotlivca v rodine, spoločnosti, k šedivému priemeru kvality, k vyzdvihovaniu formy nad obsahom. Ekonomické, často až technokratické myslenie nepriamo ovplyvňuje hodnotový systém divadelného umenia, jeho poslanie v pretechnizovanom svete. Umelecké funkcie divadla musia stanoviť a vytvárať priamo tvorcovia (platí vtedy, ak má kritika nastavené kritériá do vnútra divadelného umenia i vo väzbe na spoločnosť). Spoločenské funkcie by mali byť súčasťou rozpracovania vedomostnej spoločnosti aj so zreteľom na kultúrny vývoj spoločnosti.

Pripomenutie minulosti

Dramatické umenie (divadlo, film, televízia a rozhlasová tvorba) malo aj v čase normalizácie¹ slovenskej spoločnosti akoby osobitné postavenie. Rozvíjala sa pôvodná tvorba, uvádzala sa s úspechom svetová a domáca klasika. Nezabudnuteľné televízne pondelky lákali divákov nielen na moderné, odpsychologizované herectvo slovenských hercov so silným emocionálnym výrazom, ale aj na dramaturgiu, ktorá zviditeľňovala známe i menej známe diela svetovej klasiky širokej žánrovej ponuky (napr. cyklus Svetová dráma na obrazovke).

V druhej dekáde 21. storočia sa pri hodnotení dneška, konkrétne divadelného umenia nezaobráame toľko minulosťou, ale zaujíma nás súčasnosť, resp. blízka budúcnosť. Na lepšie pochopenie umeleckých a spoločenských funkcií súčasného slovenského divadla v celej šírke domácich a zahraničných súvislostí, sa nakrátko vráťme do neďalekej minulosti, ktorá poznačila vnímanie, poslanie i vývoj divadelných aspirácií / programových zacielení na našom území. Vstup vojsk piatich štátov Varšavskej zmluvy v auguste 1968 na územie Československa bez vypovedania voj-

¹ Politológovia i historici sa rozchádzajú v definovaní tohto pojmu a v jeho časovom ohraničení. Jedni hovoria „o procese v období rokov 1968 – 1971, ktorý súvisel s obnovou postavenia komunistickej strany v spoločnosti a opätovným návratom moci do rúk konzervatívov, ktorí sa snažili o odstránenie predstaviteľov reformných síl z roku 1968.“ Viac http://is.muni.cz/th/79213/fss_b/Zahradnik_POL_79213_nova.txt, kde autor cituje aj prvotné zdroje. Iní rámujú toto obdobie časovo od roku 1968 po november 1989.

ny znamenalo okupáciu, zastavenie obrodného procesu. Pod moskovským diktátom nastupovala normalizácia, ktorá má aj podľa historikov niekoľko fáz.² Dôležitým faktorom bolo už novembrové plénum ÚV KSČ (Ústredný výbor Komunistickej strany Československa) v 1968 roku, ktoré odsúdilo doaugustový reformný proces, čím sa začala línia normalizačnej politiky. Ďalšou fázou bolo aprílové plénum ÚV KSČ 1969, ktoré do funkcie generálneho tajomníka KSČ zvolilo Gustáva Husáka (namiesto dovtedajšieho Alexandra Dubčeka). Dokument *Poučenie z krízového obdobia vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ*, prijatý decembrovým plénom ÚV KSČ o rok nato, bol už zavŕšením úsilia o zastavenie prebiehajúcich spoločenských zmien. Stal sa normou, ktorá platila do 1989. Normalizácia po nástupe Michaila S. Gorbačova na miesto generálneho tajomníka ÚV KSSZ (Ústredný výbor Komunistickej strany Sovietskeho zväzu) v roku 1985, t. j. v čase tzv. Gorbačovovej perestrojky, dostala z istého uhla pohľadu už miernejšie podoby.

Vráťme sa na začiatok 70. rokov, keď sa normalizačná línia KSČ začala prenášať aj do jednotlivých sfér kultúry a umenia, konkrétne divadla. Preverovanie ľudí na základe súhlasu/odmietnutia aktu okupácie Československa, navráteniu sa k ideologickej a určujúcej úlohe KSČ ako „základných princípov marxisticko-leninského svetonázoru vo filozofii, sociológii, histórii, ekonómii, oblasti štátu, práva a výstavby strany i v kultúre a umení,“³ rozdelilo spoločnosť. Tieto „čistky“ sa odohrávali na úrovni krajských a okresných straníckych orgánov, pričom bol určený počet ľudí, ktorých bolo treba disciplinárne potrestať buď vylúčením alebo vyškrtnutím z KSČ, resp. pozastavením členstva (s dobou určenia). Nielenže stratili pozíciu v zamestnaní, ale mnohí z nich mali zakázanú činnosť vo svojom odbore. Tieto postihy sa dotkli aj mnohých ďalších, ktorí nikdy neboli členmi KSČ. Vyvrcholením „kolektívneho rozhodnutia“ pozastaviť relatívnu slobodu tvorby v oblasti divadla bolo rozhodnutie Ministerstva kultúry SSR zrušiť súbor Tatra revue Bratislava (1970) a Divadlo na Korze, ktorý bol súčasťou Divadelného štúdia (1971). Pri zrušení Tatra revue ministerstvo uviedlo „nedostatočnú umeleckú úroveň“ a „závažné ideovo-obsahové nedostatky v programovej činnosti“.⁴ Všeobecne sa vedelo, že toto rozhodnutie bolo reakciou na politickú satiru v programoch Tatra revue. Preto pri Divadle na korze už bolo MK SSR opatrnejšie a v rozhodnutí o zrušení sa najprv odvolalo na Hospodársky zákonník s formuláciou: „Toto opatrenie bolo nutné vykonať pre sústavné porušovanie finančných a hospodárskych predpisov a pre ideovo-umelecké nedostatky v jeho činnosti.“⁵ Dôležité je konštatovanie, že z „hospodárskych dôvodov“ nebola odvtedy na Slovensku zrušená žiadna kultúrna organizácia. Tento argument potvrdzuje silné prepojenie umeleckej a spoločenskej funkcie divadla, keď sa za spoločensky nebezpečné logicky považujú aj hospodárske delikty ako nebezpečná činnosť (a často trest-

² Tomuto obdobiu sa najviac venuje Jozef Žatkuliak z Historického ústavu SAV, ktorý vydal k dejinám Slovenska od roku 1945 niekoľko monografií, je autorom viacerých kapitol v kolektívnych monografiách a štúdií.

³ *Poučenie z krízového obdobia vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ*.

⁴ Z Rozhodnutia MK SSR o zrušení Divadla Tatra revue, ako aj in *Divadlá na Slovensku. Sezóna 1969 – 1970*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999, s. 50. Pravdepodobným autorom charakteristiky tohto divadla v uvedenej sezóne je Ján Jaborník. ISBN 80-88987-0-5.

⁵ Martin Porubjak v diskusii na konferencii o Divadle na korze, ktorá sa uskutočnila 9. 12. 1993. In JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš (eds.). *Divadlo na korze (1968 – 1971)*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelnej a teatrologickej literatúry. 1994, s. 81. ISBN 80-85718-20-0.



Blaho Uhlár: *Kvinteto*. Zľava Vladimír Oktavec (Sláčikár), Erik Jamrich (Dirigent), Jaroslav Filip (Klavirista), Anna Šišková (Speváčka). Divadlo pre deti a mládež v Trnave. Premiéra 20. 12. 1985. Réžia Blaho Uhlár. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Nad'a Šimunová. Foto Bohuš Král. Archív Divadla Jána Palárika v Trnave.

ná) pre spoločnosť s konečným cieľom zrušenia inštitúcie a nie podmienky odstránenia konkrétnych nedostatkov s prípadnou výmenou štatutárneho zástupcu.

Na Slovensku v porovnaní s Českom boli odlišné podmienky a historické súvislosti, z ktorých možno vyčítať aj istú opatrnosť, či strach postaviť sa na stranu obrodeneckých síl alebo silného konzervatívneho prúdu v KSČ, presadzujúceho tvrdé postihy aj pre tvorivých pracovníkov v oblasti kultúry a umenia. Na rozdiel od Českej republiky u nás v 70. a 80. rokoch bolo zriaďovateľom divadiel – oficiálnych prevádzkových scén – Ministerstvo kultúry SSR (okrem krátkeho obdobia bábkových divadiel, kedy patrili pod kraje). Úloha ministerstva bola v prvom rade ideová, čo bolo zakotvené aj v zriaďovacích listinách. Zriaďovateľ úkoloval divadlá v počte premiér, v usmernení titulov (rôzne výročia, pôvodná slovenská dráma, „sovietske“⁶ hry, v povinných tituloch pre deti). Štát financoval divadlá priamo cez ministerstvo kultúry (bábkové divadlá v čase odčlenenia cez krajské národné výbory⁷), neexistoval žiadny grantový systém.

V tom čase sa začal konsolidačný proces v zmysle presadzovania, upevňovania vedúcej sily KSČ a dogmy z *Poučenia* do praxe. Návrat k socialistickému realizmu,⁸

⁶ Pod termínom „sovietske“ hry sa vtedy zahrňovali texty autorov všetkých republík ZSSR.

⁷ Model dnešných vyšších územných celkov, aj s Bratislavou boli štyri.

⁸ „Socialistický realizmus – umelecká metóda, ktorej podstatu tvorí pravdivý, historicky konkrétny obraz skutočnosti v jej revolučnom vývoji. Táto metóda vznikla na začiatku 20. storočia v období krízy kapitalizmu, rozmachu triedneho boja proletariátu a prípravy socialistickej revolúcie v Rusku (Gorkého



Jana Juráňová – Blaho Uhlár: *Téma Majakovskij*. V popredí Vladimír Hajdu (Majakovskij), zľava Vladimír Oktavec, Peter Šimun, hore Roman Luknár, dolu Jana Leichtová, Silvia Kočanová, Anton Vaculík. Divadlo pre deti a mládež Trnava. Premiéra 13. 11. 1987. Réžia Blaho Uhlár. Scéna a kostýmy František Lipták. Foto František Lipták. Archív Divadla Jána Palárika v Trnave.

proklamovaný v rozpracovaniach rôznych stranických dokumentov, pripomínalo šírenie a dostupnosť umenia všetkým pracujúcim, pričom vyzdvihovalo výchovnú a zábavnú funkciu divadla pred umelecko-estetickou.

Väčšina divadiel sa aj v tejto situácii snažila o udržanie istej umeleckej úrovne inscenácií, ako aj o formovanie smerovania s vytvorením vlastnej poetiky. Neprerušili dialóg s kritikou (interné hodnotenia tvorby, prehliadky celoročnej produkcie), na ktorých sa stretávali najmä na mimobratislavskej pôde divadelníci s výtvarníkmi, často najmä s tými, ktoré v súčasnom jazyku mladých neboli „in“, t. j. „správneho“ politického presvedčenia, a teda ich diela sa nemohli prezentovať, takže ich verejnosť nepoznala. Tieto diskusie sa konali vo vnútri divadla, bez väčšieho spoločenského dosahu. V Bratislave sa pre filmových tvorcov uskutočňovali filmové premietania zahraničných snímok, z ktorých ideológovia vyberali do distribúcie a ktoré sa napokon nekúpili. S prižmúrením oka rôznych (stranických?) orgánov a za podpory Štefana Vraštiaka, ktorý v tom čase pôsobil v Slovenskom filmovom ústave sa tieto filmy premietali vo Filmovom klube istý čas každý štvrtok aj o 22.00 pre divadelní-

hry) (...) V umení socialistického realizmu stelesňuje komunistický estetický ideál nový typ kladného hrdinu – pracovníka a bojovníka, tvorca a budovateľa komunistickej spoločnosti. (...) ... podnecuje tvorivú iniciatívu umelcov pri tvorbe rozmanitých foriem a štýlov v zhode s ich individuálnymi sklonmi. In *Filozofický slovník. Heslo Socialistický realizmus*. Praha : Svoboda, 1976, s. 429 – 430.

kov. Emigrácia do seba spôsobila, že tvorba sa atomizovala vo vnútri divadiel. Mnohí dramaturgovia sa z politických dôvodov ocitli na postoch lektorov (napr. Ján Laca v Nitre a iní), vykonávajúci si ďalej svoju prácu tiež len preto, že riaditelia tohto divadla dokázali straníckych funkcionárov okresu či kraja presvedčiť o ich neškodnosti pre divadlo. Iní mohli po čase nastúpiť, ak sa za nich zaručili jednotlivci, či stranícke skupiny pri umeleckých zväzoch (napr. Martin Porubjak do Martina). Pri tomto presvedčaní neraz pomohli aj herci, známi z televíznych obrazoviek, či z rôznych posedení s predstaviteľmi štátnych a straníckych orgánov, ako v Bratislave, tak aj mimo nej.

Navonok tichá rezignácia divadiel vo vnútri mnohých z nich vytvorila základ pre tvorivé skupiny, pomyselné dielne na vymanenie sa z priemernosti, šedivosti, socialistického realizmu hľadaním nových foriem, divadelných trendov nepriamo nadväzujúc na tie smerovania, ktoré poznali z českých a poľských divadiel. O českých vzoroch štúdiových divadiel sa už popísalo veľa (dramaturgia, využívanie nových priestorov, kolektívna metóda tvorby), inšpirácie poľského divadla sa ukázali najmä v práci s textom a s výrazovými prostriedkami a jasnou autorskou výpoveďou za niečo a proti niečomu. V 70. rokoch vzniklo viacerých inscenácií v štúdiách pri divadlách (Nitra, Martin, Zvolen), schované pod základnú organizáciu Socialistického zväzu mládeže príslušného divadla.⁹

Aj v tzv. zájazdových divadlách, ktoré často hrávali v rôznych priestoroch kultúrnych domov najmä v príslušnom kraji, resp. divadlá zväžali divákov vlastnými autobusmi do svojej budovy, vznikli inscenácie, ktoré ani zďaleka neboli popisné. Prinášali nový výklad domácej či ruskej klasiky s presahom na aktuálne vnímanie človeka a celej spoločnosti. Sprítomňovala sa tak oficiálna spoločenská funkcia divadla (jeho sprístupnenie čo najširšej vrstve obyvateľstva), ale zároveň sa mnohí diváci, odchovaní tradičným umením, zoznamovali s moderným divadlom a najmä hrdinom iného typu (viaceré inscenácie martinského divadla, napr. Horákov *Medzi-vojnový muž*, Martin, 1984). Alebo netradičným obrazom Gogoľových postáv, ktorý karikoval smerom dovnútra súčasnej spoločnosti (*Revízor* v Trnave, 1978) a iné. Mnohé inscenácie sa vymykali „pravdivosti socialistického realizmu“. Mladá generácia, nadväzujúca na spomínané české a zahraničné trendy, s ktorými sa jej reprezentanti zoznamovali individuálne v Čechách a najmä v Poľsku (kde vychádzala teatrologická literatúra, postihujúca najnovšie trendy európskeho divadla), hľadala nové výrazové prostriedky na vyjadrenie stavu spoločnosti. Spomeňme modelovú inscenáciu *Kvinteta* (1985), ktorou sa otvorila téma dekompozície ako sebareflexie mladých tvorcov (pomalé odumieranie v uzavretom priestore, schopnosť vnútornej vzbury a vytvorenie nových hodnôt). *Kvinteto* aj s odstupom dvadsiatich šiestich rokov od vzniku zostalo modelovým metaforickým vyjadrením vtedajšieho stavu.

Metafora, čiže obraznosť sa do 1989 roku stalo najčastejším výrazovým prostriedkom na zobrazenia stavu, názoru, obrazu. Cez dramaturgiu, herecké prostriedky (napr. brilantnosť viacerých hercov SND narábania s intonáciou klasických replík), znakovú scénografiu, divák pochopil význam posolstva. Divadlo nadobúdalo nové rozmery „spoločenskej“ funkcie. Iste, nie všetky divadlá a nie všetci tvorcovia. Ostro-

⁹ O vzniku, poslaní a inscenáciách týchto štúdií pozri bližšie in PODMAKOVÁ, Dagmar. Slovenské divadlo v netradičných štúdiových priestoroch v 70. a 80. rokoch 20. storočia. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, s. 402 – 416. ISSN 0037-699X (print), 1336-8605 (on line).



Anton Pavlovič Čechov: *Ivanov*. Miloslav Král' (Nikolaj Alexejevič Ivanov). Slovenské komorné divadlo v Martine. Premiéra 19. 5. 2006. Réžia Roman Polák. Scéna Vladimír Čáp. Kostýmy Peter Čanecký. Foto Branislav Konečný. Archív Slovenského komorného divadla.

vom nového dekomponovaného divadla sa popri tradičnom divadle, stalo Ukrajinské národné divadlo, kam odišiel Miloš Karásek a neskôr – paradoxne k 1. 9. 1989 – aj Blaho Uhlár. Naším cieľom nie je hodnotiť postoj jednotlivých divadelníkov, resp. umelecké výsledky divadiel, ale pripomenúť tie, ktoré posúvali funkciu divadla do iných súvislostí ako prezentovali strana a vláda. Viacerí tvorcovia sa cez minulosť vyjadrovali pomyselne aj k budúcnosti. Napríklad trnavská inscenácia *Téma Majakovskij* (1987) predostrela cez známu revolučnú osobnosť stret dvoch svetov: starého a nového. Úradníci v jednotných sivých oblekoch s kufríkmi stáli na javisku proti futuristom, aby napokon myšlienky o lepšej budúcnosti prehrali boj s mašinériou štátnej i straníckej byrokracie. Výstižne k súčasnosti vypovedala *Predposledná večera* (1989) ako dekomponovaná správa o stave spoločnosti, o jej jedincoch.

Išlo o generačné výpovede, ktoré sa prejavili aj v iných divadlách ako tendencia generačne spriaznených zoskupení tvorcov na báze spoločných divadelných vízií a občianskych názorov i hodnotových postojov v slovenskej divadelnej histórii (napr. v martinskom divadle – Rózewiczova *Pasca*, 1986; Marivauxove *Dotyky spojenia* (1988), či Brechtov *Baal* (1989). Alebo v Slovenskom národnom divadle Radičkov *Pokus o lietanie*, 1980, Roseho *Dvanásť nahnenavých mužov*, 1981, Boltov *Človek pre všetky časy*, 1986 a iné). Formou metafory, skrytej a neskoršie už aj odvážnejšej satiry uvedením Erdmanovho *Mandátu*, Trnava, 1988, *Samovraha*, SND, 1989, sa divadelníci otvorene vyjadrili k politicko-spoločenskému systému spoločnosti. Tento program stál v protiklade so záujmom veľkej časti divákov (Solovičove hry o súčasnosti, muzikál *Na skle maľované*).

Prejavý Gorbáčovovej perestrojky sa navonok neprenášali do slovenskej spoloč-



Anton Pavlovič Čechov: *Ivanov*. Miloslav Král (Nikolaj Alexejevič Ivanov vo vlastnom obraze). Slovenské komorné divadlo v Martine. Premiéra 19. 5. 2006. Réžia Roman Polák. Scéna Vladimír Čáp. Kostýmy Peter Čanecký. Foto Branislav Konečný. Archív Slovenského komorného divadla.

nosti. Ani nové „sovietske“ hry, ktoré kritizovali systém a nástroje moci od VOSR (Veľká októbrová socialistická revolúcia) sa nemohli u nás vydávať a hrať. Divadlo v ZSSR odkrývaním histórie začalo naplňovať novú spoločenskú funkciu – sprostredkovania pravdivej histórie. Stranícke a štátne orgány na tieto zmeny nereagovali tak rýchlo ako po XX. zjazde KSSZ po Chruščovovom prejave. Stále sa zameriavali na kroky proti silnejúcej podpore Charty '77 a ďalších podpisových akcií proti nedemokratickému spôsobu riadenia spoločnosti, ktoré už podpísali viacerí aj slovenskí umelci.

Kľúčová úloha pri diverzifikácii javiskových poetík a formovaní inscenačných tímov na Slovensku zohrávalo ochotnícke divadlo a študentské divadlo a ich vzájomné prelínanie. Vystúpenie zakázaného dramatika Milana Uhdeho na celoštátnom festivale Divadlo dnešku v októbri 1989 bolo predzvesťou nových časov, ktoré sa napriek snahám predstaviteľov Severomoravského kraja, nepodarilo zastaviť.

Čriečky súčasnosti

Rok 1989 uzatvoril jednu kapitolu vývoja spoločnosti v normalizačnom období. 17. november otvoril novú etapu vo vnímaní divadelného umenia. Javiská sa stali tribúnami na vyjadrenie politickej slobody a predstáv o budúcnosti. Takto začali divadlá vnímať aj diváci. Divadelné sály na predstaveniach boli prázdne, diváci stotožňovali svojich hercov s predstaviteľmi nežnej revolúcie. Divadlo ako budova, ako inštitúcia nadobudlo novú politickú funkciu. Konsolidovaním pomerov v zmysle ustálenia situácie a navrátenia sa predstaviteľov revolúcie k svojmu povolaniu sa táto funkcia začala strácať.

Nové politicko-spoločenské podmienky pre divadelníkov i nedivadelníkov rozšírili formy tvorby, ako aj financovanie z rôznych zdrojov. Na Slovensku nezanklo ani jedno divadlo, naopak, vznikli ďalšie. Mnohé zoskupenia tvorcov sa profesionalizovali, t. j. začali divadlom na seba zarábať. Pri globálnom odmietnutí veľkej časti „donovembrovej“ činnosti divadiel (napr. uvádzanie pôvodnej drámy), nikto nedefinoval nové poslanie divadla. Ani zriaďovatelia (ministerstvo kultúry, kraje, mestá, obce), ani „noví“ ideológovia, riadiaci rezort kultúry podľa výsledkov slobodných volieb.

Otvorila sa dramaturgia, možnosť slobodného povolania, hosťovania. Mnohé divadlá využili okamžite možnosť zbavenia sa bremena „socialistického“ názvu. Napr.



Anton Pavlovič Čechov: *Tri sestry*. Zľava Ján Dobrik, Táňa Pauhofová (Irina), Alexander Bárta (Barón Nikolaj Lvovič Tuzenbach) a Zuzana Fialová (Máša). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 29. 3. 2008. Réžia Roman Polák. Scéna Pavel Borák. Kostýmy Peter Čanecký. Foto Filip Vančo. Archív Slovenského národného divadla.

Divadlo pre deti a mládež v Trnave sa už v roku 1990 premenovalo na Trnavské divadlo, ale nový umelecký program po odchode Blaha Uhlára a Juraja Nvotu nevznikol. Divadlo Slovenského národného povstania bolo posledným, ktoré sa vzdalo svojho názvu a vrátilo sa k pôvodnému – Slovenské komorné divadlo. V tomto divadle vidno roky budujúcu rovnováhu medzi vážnymi témami posolstva slovenskej klasiky a novým pohľadom na svetovú tvorbu (napr. významovo zaktualizovaná Polákova Molièrova tetralógia).

Nový systém rozbil starú štruktúru, potlačiac aj to, čo bolo pozitívne (napr. interné hodnotenie tvorby, hľadanie témy). Ak v 70. a 80. rokoch mali divadelníci spoločného nepriateľa (železnú oponu, nedemokratický systém), v 90. rokoch okrem okupačného štrajku MK SR, nevidno tému, ktorú by bolo možné vyabstrahovať z množstva divadelných produkcií. Postupne sa nanovo formuje súčasná dramatika (od väčších textov po štúdiové prejavy mladšej a najmladšej generácie). Pokračuje atomizácia domácich divadiel vertikálnym i horizontálnym smerom. Dlhoročnú absenciu domácej divadelnej prehliadky začal plniť martinský festival Dotyky a spojenia. Medzinárodný festival Divadelná Nitra sprostredkúva zaujímavú tvorbu zahraničných divadiel, ktoré sa čoraz viac vzdávajú postmoderne, ktorá sa u nás prejavuje cez rôzne formy post, post...izmy.

Mnohé divadelné produkcie mladých tvorcov najmä v menších zoskupeniach odzrkadľujú umeleckú nedozretosť schopnosti pretlmočiť svoje názory, postoje, city širšiemu okruhu divákov tak, aby ich dešifroval aj divák s inými osobnostnými skú-



William Shakespeare: *Coriolanus*. V popredí Marián Geišberg (Tullus Aufidius), Anna Javorková (Volumnia). Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Premiéra 15. 4. 2011. Réžia a scéna Diego de Brea. Kostýmy Sisa Zubajová. Foto Martin Geišberg. Archív Slovenského národného divadla.

senosťami. Napriek väčšiemu množstvu divadiel, rôznych skupín, otvorení nových priestorových možností, sa zatiaľ u stredných a mladších divadelníkov neprejavila badateľná generačná výpoveď javiskovým formulovaním vlastnej, pre širšiu verejnosť zrozumiteľnej poetiky, vyjadrujúcej ich postoj, pocity, vzťah k jednotlivcovi, spoločnosti. Súčasné divadlo sa vyrovnáva s minulosťou aj cez politické osobnosti, udalosti (kolaborácia počas 2. svetovej vojny, okupácia v 1968, normalizačné roky a iné). Minimum priestoru na diskusiu neotvára aktívnu konfrontáciu. Súčasný pluralizmus foriem a štýlov sa vyzrel len u málo tvorcov (Roman Polák). Mnohých zlákala komercia, ľahší žáner. Spoločenské pnutia mladej a nevyzretej spoločnosti sa prenášajú aj do divadelnej tvorby a jej reflexie.

Najzaujímavejšie projekty s mladšími kolegami v Martine i v Bratislave vytvoril Roman Polák. Okrem spomínaného molièrovského projektu upútal *Ivanovom* A. P. Čechova, ktorý jasne odrážal životnú krízu, do ktorej sa dostal hlavný hrdina, stratiac zmysel života a schopnosť úprimnej komunikácie. *Tri sestry* toho istého autora ten istý režisér aktuálne, ale umelo zasadil do vojnového Čečenska, aby mohol ukázať ostrejšie hrany vzťahov troch mladých žien, prežívajúcich v akomsi zapadákovom, odtrhnutých od života a túžiacich po živočíšne. Slovinský režisér na javisku SND skrze Shakespearoveho *Coriolana*, z ktorého urobil priam jatky, predviedol účinok vojnových zločinov novodobých občianskych vojen na psychiku jednotlivca a vzťahy spoločnosti.

Súčasná heteronomická podoba umenia v globalizujúcej sa spoločnosti neponúka

veľa možností na hodnotenie umenia len cez estetické kritériá. Nová spoločnosť ešte nenastavila hodnotové kritériá na divadelné umenie tak, aby boli akceptované aspoň časťou širšej umeleckej komunity. Od 90. rokov vznikli viaceré zaujímavé projekty (napr. Petra Scherhaufera na východnom Slovensku), ktoré nenašli pokračovateľov. Mnohí mladší tvorcovia – tak ako v 80. rokoch – dostali možnosť byť v riadiacej pozícii, málokto z nich vytrval. Majakovského byrokracia pretrváva, dokonca sme ju pri európskych grantoch „zdokonalili“ ešte viac ako požaduje Brusel. Slovenské divadlo si nenašlo cestu na európske javiská ani spoločnými projektmi väčších či menších divadelných súborov takého významu, do ktorých sa v 80. rokoch zapájalo, resp. ich iniciovalo Divadlo na provázku (dnes Divadlo Husa na provázku). Kritické reflexie divadla sú zatiaľ nastavené len do vnútra divadla, chýba širšie postihnutie významu tej-ktorej inscenácie/projektu v domácich a zahraničných súvislostiach. Najmä na dianie v spoločnosti (korupcia, osočovanie, sa, strata etiky a iné). Spoločenské a umelecké funkcie divadla nemôžu byť odtrhnuté od celej spoločnosti, mali by sa formovať spolu s ňou a v súčinnosti s inými oblasťami, nevynímajúc sociológiu, politológiu, psychológiu, históriu a najmä estetiku.

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

SLOVAK THEATRE BETWEEN THE 1980S AND THE PRESENT

DAGMAR PODMAKOVÁ

The paper provides for a brief overview of the role of the theatre, its artistic and social functions during the indicated time period. It characterises the relationship of the society to the theatre and vice versa, and also the financial issues underlying this bond and the status of theatre professionals. Through changed socio-political conditions after 1989, new opportunities have opened up to creative professionals who, at the same time, have lost their theme of a tacit revolt against the system and the metaphor as the major tool for naming “no-freedom”, shut-down state borders, and for the non-existence of personal prospects. On the one hand, the open European space allows for exposure to new cultures, on the other hand, however, it is conducive to the unification of (self)-themes, of the role of an individual in the family and in society, to the grey mediocrity of quality, and to favouring form over content. Economic and, oftentimes, technocratic thinking would indirectly impact the value system of the theatre arts, its mission in the overtechnologized world. The artistic functions of the theatre are bound to be defined and created by creative professionals (this holds provided that critique has a set of criteria applicable both within the theatre arts and vis-à-vis the society). The societal functions ought to be a component part of a knowledge-based society, with special concern for the cultural development of the society.

MILOŠ KARÁSEK – ČLOVEK MANIFESTOV

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Miloš Karásek je umelec viacerých umení – scénografie, divadelnej réžie, dramatickej tvorby, happeningu, maľby, plastiky. Jeho tvorba je úzko spätá s dynamickým vývinom nielen umenia, ale aj celej spoločnosti u nás po roku 1989. Je autorom (niekedy spolu s Blahom Uhlárom) viacerých provokatívnych manifestov, ktorými rámčuje etapy svojej tvorby – etapu divadelnú v Prešove, Trnave a Bratislave (divadlo Stoka), paralelnú etapu tvorby bronzových mýtických plastík a maľovaných plátien, ďalej etapu tzv. poštového divadla, čo bol projekt rytmizujúci zasielanie poštových obálok a vrcholiaci experimentálnym divadelným predstavením a napokon priebežnú etapu dramatickej tvorby pre vlastné inscenácie. Jednu z jeho hier – *Život na mieru* – ktorú v jeho réžii a scénografii uviedlo prešovské Divadlo Alexandra Duchnoviča (2007), môžeme samu osebe pokladať za svojskú formu manifestu, v ktorom deklaruje úsilie byť ahistorický, hedonistický a skeptický.

1. Majster viacerých umení

Na prehľad všetkých umení, v ktorých tvorí svoje diela Miloš Karásek¹, budeme potrebovať viac riadkov. Vysokú školu absolvoval v Moskve, vyštudoval architektúru, jeho záverečnou prácou bol projekt experimentálneho divadelného priestoru. Keď sa vrátil do Bratislavy, dva roky (1984 – 1985) pracoval ako architekt v projekčnej kancelárii pripravujúcej novú budovu pre Slovenské národné divadlo v architektonickom štýle parížskej Opery Bastille. Odišiel na východ Slovenska, do Prešova, v rokoch 1986 – 1990 pôsobil ako scénograf v Ukrajinskom národnom divadle. Tam sa začala jeho spolupráca s režisérom Blahoslavom Uhlárom – roku 1988 spolu urobili v Prešove predstavenie *Sens nonsens* – ako kritiku totalitnej moci a byrokracie – postavy tejto hry, ktorá vznikla ako kolektívna scénická improvizácia, sa zhromaždili v čakárni pred veľkými „kafkovskými“ dverami, symbolom neotrasiteľnej moci. Táto inscenácia vznikla ešte roku 1988, keď v Československu pretrvával skostnatý režim, kým napríklad v Sovietskom zväze už vtedy prebiehala perestrojka a stredná i východná Európa boli plné napätia z blížiacich sa spoločenských premien. Karásek s Uhlárom jeden druhého našli – nasledovala séria ich spoločných inscenácií nielen v Prešove, ale aj v dvoch trnavských divadlách – profesionálnom (Divadle pre deti a mládež Trnava, skratka DPDM) a amatérskom (DISK – Kopánka). Spolu viedli aj viaceré letné workshopy pre mladých hercov. Neskrývali buričské myšlienky vo sfére politickej i umeleckej. V roku 1988 napísali *1. a 2. slovenský divadelný manifest*.

¹ Heslo KARÁSEK nájdeme in LISTA, Giovanni. *La scène moderne*. Paris, Arles : Carré, Actes Sud, 1997, s. 57 a 632. ISBN 2-908393-41-7.

Zložito formulovaným vetami zaútočili na umelecké istoty svojej doby: „400 rokov je každému jasné, že Shakespeare je mŕtvy. Niektorí dokonca uvažujeme o tom, či vôbec niekedy žil. Všetky pokusy o reanimáciu tejto mŕtvolky zlyhali. Zastavme tieto nekrofilné omyly.“² Bol to jeden z najrevolučnejších prejavov z konca 20. storočia v slovenskom divadle.

I. SLOVENSKÝ DIVADELNÝ MANIFEST

Súčasná dráma v svojej kauzálnej konzekventnosti a fabulačnej závislosti nemôže reflektovať komplikovanosť interpersonálnych relácií, permanentnú variabilizáciu reality, nemôže vyjadriť to metaverbálne a doteraz nepomenované, čo determinuje sociálnu interakciu súčasníka.

Dekompozíciou, motívickou difúznosťou, polytematizáciou, nedeterminovanosťou sa vytvára nová estetika dramatickej tvorby.

Motivická difúznosť je symptomatickým znakom nielen divadelnej reality. Dekompozícia artefaktu vyúsťuje logicky v jeho polytematizáciu.

Na tomto stupni vývoja hereckej tvorby je už javisková postava škrupinou, ktorú musí herec rozlomiť, aby mohol zaujať osobné stanovisko. Dekompozícia javiskovej postavy je kvalitatívne nová fáza jeho tvorby.

Poslaním umelca nie je potvrdzovanie jestvujúcich hodnôt, ale ich permanentná verifikácia.

Blaho Uhlár

DIVADLO KRÍZY

Momentálny stav divadla na Slovensku je tragický. Väčšina divadiel väzí ešte hlboko v XIX. storočí a dusí svojich už aj tak preriedených !!! divákov svojimi tradičnými predstavami o !!!!! zábave !!!!! Z napudrovaných divadelných portálov bez prestania bez prestania bez prestania bez prestania (vysírkuje rožky) vyviera nezastaviteľný fixatív balzamujúci publikum v osvedčených polohách meštiackeho spôsobu života. Skutočne nevidím dôvod, aby sme teraz, na konci XX. storočia so sebou naďalej vláčili rozpadajúcu sa mŕtvolu divadelnej konvencie minulých stáročí. Systém kolektívnej tvorby tu použitý v danom predstavení mieri k riešeniu problému takmer úplne ignorovanému profesionálnymi divadelníkmi. Namiesto presnej príbehovej línie v ktorej je nám dramatikom prezentovaná zápleтка, očakávanie, vyvrcholenie a rozuzlenie, autorské divadlo stavia na reálnom autentickom ľudskom zázemí. Divadlo sa tak stáva prostriedkom umožňujúcim ľuďom vysloviť svoj vlastný názor, zahrať svoje prívatné predstavy. Hlavné pracovné postupy sú dekompozícia, fragmentácia, diskontinuita, používanie náhody a nedeterminovanosti. Dielo vznikajúce úplnou improvizáciou všetkých členov súboru a jej následnou presnou fixáciou so sebou prináša nové kvality ktoré ho robia bohatším a prirodzenejším. Používanie náhody, odmietanie príbehu a formy, celková dôvera v prirodzený chod vecí, to nie je len pracovný postup, je to nový myšlienkový systém. Prečo by umelecké dielo malo zdeľovať nejaké posolstvo, keď je predsa svojím vlastným vysvetlením a ospravedlnením?

Zdravý rozum je obmedzujúci.

Miloš Karásek dipl. ing. arch.

(Manifest uverejnený v bulletine k inscenácii A čo?, ktorá mala premiéru 29. apríla 1988 v súbore DISK, Trnava-Kopánka.)

II. SLOVENSKÝ DIVADELNÝ MANIFEST

EUDU EUDU EUDU

400 rokov je každému jasné, že Shakespeare je mŕtvy. Niektorí dokonca uvažujeme o tom, či

² Blaho Uhlár a Miloš Karásek in MISTRÍK, Miloš (ed.). *Blaho Uhlár*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 9.

vôbec niekedy žil. Všetky pokusy o reanimáciu tejto mŕtvolky zlyhali. Zastavme tieto nekrofilné omyly.

Dramatické texty sú potrebné len pre netalentovaných jedincov, ktorí nie sú schopní samostatne sa vyjadrovať.

Celé desaťročia progresívni divadelníci bojovali za slobodu herca. Túto etapu máme za sebou. Začíname kvalitatívne novú epochu v dejinách divadla.

BOJ ZA SLOBODU DIVÁKA

Prečo by divák musel dostávať predžuté, natrávené, preparované jednoznačnosti? Vážime si osobnosť, ktorá sedí v hľadisku. Nemáme právo jej vtíkať svoj názor do hlavy.

Nedeterminovanosť, nejednoznačnosť divadelného diela poskytuje možnosť vzniku nového asociatívneho myslenia, ktoré diváka odkazuje do oblasti čistej kreativity.

DIVÁK AKO TVORCA

Človek, ktorý si kúpil lístok do divadla, nemôže očakávať, že sa za pár korún bude ulievať.

POSTMODERNIZMUS JE MŔTVY

Postmodernisticky zmýšľajúci jedinci stavajú na subjektivizácii tvorby, čo je priamym dôsledkom dlhoročného konceptualistického teroru. Žiaľbohu jednoznačnosť vo výklade týchto diel predstavuje len ten istý koncept so znakom mínus. Divák je tak isto ako predtým obchádzaný. Subjektivizácia nie je cestou k objektivizácii. Je preč doba, keď autor diela mohol diktovať svoj výklad divákovi. V svetle novej estetiky môže byť vlastný výklad autora považovaný len za jeden z ďalších diváckych názorov. Veď čo má spoločné s dielom, okrem toho, že ho vytvoril? Poctivý tvorca vytvára nadsubjektívny názor.

SUPERSUBJEKTIVIZMUS

Je nám jasné, že naše diela budú v petrifikovanej forme tisíckrát premieľané, ale nikdy nedosiahnu kvalitu pôvodnej autorskej výpovede.

Súc poučení históriou, môžeme s pokojným svedomím prehlásiť, že práve v tomto momente sme sa stali klasikmi.

V Prešove v kaviarni Tatra dňa 30. 10. 1988 Miloš Karásek Blaho Uhlár

DEKOMPOZÍCIA ZNAMENÁ

popretie tradičnej dejovej štruktúry

aditívny spôsob stavby diela z náhodne zvolených a zoradených udalostí

zdôrazňovanie nenadväznosti a nezávislosti jednotlivých udalostí a ich absolútnu rovnocennosť

zobrazenie sveta nerozprávačskou formou prinášajúcou popretie začiatku a konca diela neustále potvrdzovanie nedramatickosti

AUTORSKÉ DIVADLO

úplná sloboda všetkých zúčastnených tvorcov

oslobodenie herca od diktátu režiséra

herec sa stáva tvorcom

DEKOMPOZÍCIA

aktivizácia diváka a jeho nasledovné oslobodenie sa od diktátu herca

divák sa stáva tvorcom

DEKOMPOZOVANÉ AUTORSKÉ DIELO

prispieva k ozdraveniu vzťahov medzi hercami a divákmi

slobodu hercom

slobodu divákovi

svetu mier

*(Manifest uverejnený v bulletine k inscenácii Ocot, ktorá mala premiéru 15. decembra 1988 v Ukrajinskom národnom divadle. Prešov.)*³

³ Citované z publikácie manifestov Blaha Uhlára a Miloša Karáska. In MISTRÍK, Miloš (ed.). *Blaho Uhlár*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990, s. 8 a 9.

Karásek s Uhlárom potom v divadle v Trnave v lete roku 1989 vytvorili prelomovú inscenáciu, nazvanú *Predposledná večera*. V čiernom, umelo vyzerajúcom prostredí, pri stole pripomínajúcom pitevňu, na pozadí hrozivej škáry medzi kulisami, sa odohráva svedčenie účinkujúcich postáv, ktoré nesú civilné mená svojich predstaviteľov. V rituáli, ktorý akoby zastupoval obyvateľov Slovenska, si postavy spytujú svedomie, taktizujú v premenlivej dobe, nevedia, čo ich čaká, chcú uniknúť zodpovednosti, ale nedá sa, a napokon miznú v medzere za kulisami. Niektoré z postáv sa odtiaľ onedlho vracajú, iné nie. Doba očakávania spoločenského prelomu, veštbá, predtucha konca jednej epochy? Postavy vršia nesúvislé repliky, dialóg medzi nimi sa rozpadol na sériu monológov, dej nedáva zmysel, pohyb ustal, ale všetci diváci pochopili posolstvo tejto inscenácie. O niekoľko mesiacov po jej premiére, ktorá ešte stihla vyvolať negatívnu reakciu mocenských orgánov, sa v novembri roku 1989 zaplnili námestia veľkých miest masovými demonštráciami, ktoré za niekoľko dní zmietli starý česko-slovenský režim z povrchu zemského.

Dovtedy bol Miloš Karásek známy predovšetkým ako architekt a scénograf, hoci sa už stal aj spoluautorom spomínaných dvoch divadelných manifestov (v roku 1991 napísal – už bez Uhlára – aj tretí⁴), podieľal sa na kolektívnych improvizáciách súborov, kde pôsobil (Prešov, Trnava), aj na literárnej zložke inscenácií. V roku 1991 založili s Blahom Uhlárom v Bratislave legendárne divadlo Stoka, celkom oddané novým formám umenia. Divadlo grotesky, skepsy, ale aj divadlo útočné a rozhnevane. V Karáskovej scénografii dominovala čierna farba, surové materiály – drevo, železo a proti nim klzké plasty. Toto všetko zjemňoval mäkkými bielymi lúčmi svetla. V divadle Stoka sa zišiel zanietený kolektív hercov, ochotných zrieknuť sa pohodlia veľkých scén a dať sa cestou kolektívnej tvorby, takmer na úrovni psychodrámy. Všetky inscenácie vznikali ako improvizácie, bez predchádzajúcej dramatickej predlohy. Počas skúšok sa rozvíjali myšlienky a pocity, formovali postavy a vzťahy medzi nimi, vznikala jednoduchý dej, alebo kompozícia z viacerých útržkov deja. Išlo o vyjadrenie pocitov moderného človeka, jeho náhlych akoby neoverených, úplne slobodne vykričaných myšlienok. Scenáre týchto inscenácií si v divadle Stoka zapisovali až *ex post*, podľa magnetofónového záznamu, po premiére. Karásek sa podieľal na inscenáciách *Kolaps* (1991), *Impasse* (1991), *Dyp Inaf – Heavy mental* (1991).

V divadle Stoka mal Karásek na starosti hlavne výtvarnú stránku, nechcel však zostať iba pri tom. Inicioval teda – ešte stále s Uhlárom – happeningy na verejných priestranstvách mesta. Na historickom nádvorí bratislavskej Starej radnice vyzliekol herečky, ničil materiálne fetiše novej doby, rozlieval mlieko, zapojil do hry fažkú vojenskú techniku. Boli to prvé roky hneď po nežnej revolúcii, keď sa zdalo, že sloboda je bezhraničná, Karásek prišiel až na okraj umeleckého anarchizmu. Pritom nestratil hlavu, vedel byť aj sebaironický. Počas jedného happeningu (K.P.B.: *Aká si mi...* Bratislava 25. júla 1991) za bieleho dňa priletel nad hlavy divákov zelený vojenský vrtuľník. Vypadli z neho letáky. Diváci ich rozchytali a zvedavo čítali na nich vytlačenú otázku: „Čo je?“ Vrtuľník bez odpovede odletel. Sviatok umeleckého chaosu, prejav slobody na verejnom nádvorí radnice v spoluhre s publikom pokračoval ďalej – ved' podobný happening by bol ešte pred niekoľkými mesiacmi v Bratislave neuskutočni-

⁴ 3. slovenský divadelný manifest vyšiel slovenčine aj v anglickom preklade v katalógu fotografií a manifestov Miloša Karáskaa z obdobia rokov 1989 – 1991. Publikované tam boli aj jeho maľby, masky a zábery z inscenácií. Úvod napísal Václav Macek. Bratislava : Medzičas, 1991, 32 strán.



Happening *Aká si mi krásna*, 1991. Foto archív Miloša Karáska.

teľný! Predstavitelia starej moci ho považovali za úpadkové umenie, za formalizmus bez hlbšieho zmyslu. A odrazu to po roku 1989 bolo možné, Karásek to všetkým predviedol. Ale čo ďalej, o čo tu vlastne pôjde, akým smerom sa vyberie vývin umenia a spoločnosti? Sám Karásek skepticky posudzoval nové umelecké gestá a azda aj preto položil na letákoch divákovi otázku: „Čo je?“ Vrtuľník sa po chvíli vrátil a znova rozhodil letáky. Na nich Karáskova ironická odpoveď: „Nič!“ Začudovaní diváci nechápavo čítali letáky. Veď sa tu vysmievalo z ich naivného nadšenia z nových čias. Z prevratných zmien v politike, v spoločenských vzťahoch, v umení. Verili, že po nežnej revolúcii 1989 bude všetko iné. Nebude už politických klamstiev, demokracia prinesie slobodu, trhové hospodárstvo vylieči ekonomické zaostávanie krajiny. A v skutočnosti? Nastala doba vlkov. Politického hašterenia. Rýchlych zbohatnutí a pochybných podnikateľov. Podvodov a škandálov. Staré komunisticke štruktúry prezliekli kabáty, viacerí hlásatelia predchádzajúcej ideológie pred očami verejnosti začali tvrdiť presný opak. Čo je tu teda nového? Zmenil sa človek? Čo sa deje? Predsa nič nového, len dejiny ľudstva sa opakujú v inej forme.⁵

⁵ O tomto happeningu sme už písali. MISTRÍK, Miloš. De la désillusion vers un avenir sans projets? In: *Théâtre/Public*, Juillet-Août, vol. 1992, 106, p. 79 – 82.

Blaho Uhlár, Miloš Karásek a kol:
Impasse (Sentimental journey). Di-
 vadlo Stoka. Premiéra 22. 6. 1991
 v Holandsku. Réžia Blaho Uhlár.
 Foto archív Miloša Karáska.



2. Syntéza

Karásek s Uhlárom sa čoskoro rozišli – ťažko bolo možné dlho udržať pospolu také dve výrazné umelecké osobnosti. Uhlár žal so svojím divadlom Stoka stále väčšie úspechy doma aj v zahraničí. Po vzniku samostatnej Slovenskej republiky roku 1993 sa angažoval so súborom v umeleckých, ale aj politických zápasoch doby. Karásek akoby sa vtedy stiahol do úzadia. V jeho tvorbe začali dominovať intímnejšie umelecké formy. Viac ako dovtedy sa venoval tvorbe interiérovej plastiky. Jeho miniatúrne sochárske diela boli odliate z bronzu, patinované i leštené. Figúry fantastických bytostí, psov s ľudskými tvármi, dlhými líniami tela, s hrubou zjazvenou kožou jašterov, s výraznými pohlavnými znakmi – raz mužskými, inokedy ženskými. Boli to mlkvi strážcovia mramorových hranolov, do ktorých boli vsadení, boli to integrálne súčasti mís na ovocie, z okrajov ktorých štartovali, boli to zamyslení gondolieri na štíhlych lodičkách, akoby v úlohe Chárona prevádzajúci mŕtve duše, alebo to boli odstrašujúci vztýčení strážcovia vchodov do staroegyptských hrobiek. Miloš Karásek sa hlásil k inšpirácii v keltskom umení, čo podľa neho je niečo drsné, surové, vyzbrojené hrotmi, útočné i vášnivé, prudko erotické, s odrazom rituálnych ohňov v horúcich bronzových tvárach. Pritom jeho sochy ostávali stále intímne, nie monumentálne.

Okrem bronzových plastík, malých, ale ťažkých umeleckých artefaktov, ktoré nesmú spadnúť na zem, aby nerozobili dlažbu, venoval sa Karásek maliarstvu. Vytvoril napríklad sériu vianočných pohľadníc s protikresťanskými výjavmi, s anjelmi so zväčšenými pohlavnými údmi, vzrušenými pri pohľade na svätcov. Na jeho obrazoch sa stretávame s tvármi a telami, väčšinou ženskými, ktoré sú akoby celé tetované či deformované hlbokými jazvami – stopami po divokých zasväcovacích obradoch. Rád ich zobrazuje, ako si všimol Václav Macek, v „extatických vykrútených pózach“.⁶ Jeho výtvarný prejav spája farebne bohatú maľbu s kresbou, tak presnou, až sa podobá na grafiku. Expresívne maľované postavy konfrontuje na svojich obrazoch s neznámymi znakmi, akoby tajným písmom, ktoré niekedy nahrádza iba neutrálnymi ťahmi štetca. Popri maľbe a sochárstve nikdy celkom neopustil divadlo. Naďalej modeloval masky pre hercov a herečky vo vlastných občasných inscenáciách. V rokoch 1993 – 1994 sa znova nakrátko vrátil k scénickej praxi v spoločnosti Problém, a keď už nemal vlastné divadlo, vytvoril si aspoň divadlo poštové (1995). Zasielal svojim priateľom série pohľadníc, ktoré *in absentia* mali vyvolať snový zážitok súkromného divadla. Posledná fáza *Poštového divadla* sa odohrávala v divadelnej sále. Na projekt Karásek spomína:

„INSOMNIA

Projekt Poštového divadla

Roku 1995 som napísal krátky text, ktorý som rozdelil do niekoľkých fragmentov, tie graficky upravila Nora Nosterská. Texty boli nasledovne vytlačené na tónovanom papieri a vložené do špeciálnych obálok s pečiatkou Poštového divadla a číslom fragmentu. Všetky obálky som vlastnoručne pečiatkoval. Zostavil som viac-menej náhodný adresár 200 ľudí, ktorým som v presne rozvrhnutom časovom harmonograme začal obálky posielať poštou. Harmonogram a jeho dodržanie (časová artikulácia) boli pre mňa natoľko dôležité, že som strávil hodinovú poradu s vedúcim pošty, pokiaľ ide o hladký priebeh doručovania. Medzi jednotlivými zásielkami tak vznikli rôzne dlhé pauzy alebo, naopak, prichádzali v tesnom slede za sebou.

Posledná, siedma zásielka obsahovala zároveň pokrkvajúcu pozvánku na divadelné finále projektu. Záverečný obraz sa odohral 12. 12. 1995 na javisku Českého centra v Bratislave, kde po zakúpení lístka dostal každý divák pri vstupe do sály bulletin, ktorý je zároveň zložkou na všetky fragmenty. Po príchode obecenstva som dal pomaly pustiť hudbu k projektu, ktorú komponoval Michal Kořán (Praha). Čím bola hudba hlasnejšia, tým sa zmenšovala intenzita svetla až do úplnej tmy.

Pár minút som nechal sedieť divákov potme.

Postupne som začal osvetľovať javisko jediným bodovým reflektorom, v strede ktorého sa zjavilo bosé dievča s vlasmi zakrývajúcimi tvár – Zuzana – Jena Šimková, vtedy ešte panna. Táto panna bola jediným reálne „hrajúcim“ človekom v projekte. Zostala chvíľu bez pohybu a potom som opäť stiahol svetlo.

Pár minút som nechal sedieť divákov potme.

Po nažhavení reflektorom sa Zuzana objavila na tom istom mieste, pomaly si odhrnula vlasy z tváre, vyzeralo to, že chce niečo povedať. Stiahol som svetlo.

Pár minút som nechal sedieť divákov potme.

Hudba doznela. Svetlá javiska a hľadiska sa strihom rozsvietili. Javisko bolo prázdne, hľadisko plné. Aby som upokojil zaskočených divákov, začali elegantne oblečení čašníci medzi obecenstvom roznášať vychladené šampanské.

Celý fragment trval 10 minút a 16 sekúnd.“⁷

⁶ MACEK, Václav in *Miloš Karásek*. Bratislava : Medzičas, 1991, s. 3.

⁷ KARÁSEK, Miloš: *Extrakt. Päť projektov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 29. ISBN 80-88987-56-3.

Cherub. Foto archív
Miloša Karáska.



Sme ešte v polovici 90. rokov, Karásek prišiel z vysokoškolských štúdií v Moskve iba pred desiatimi rokmi a verejnosť už má pred sebou jedného z najvšestrannejších umelcov, majstra viacerých remesiel, autora syntetického konceptu umenia. Divadelná inscenácia je preňho východiskom, miestom spojenia všetkých umení, ale keď sa z jej príťažlivosti vymaní, tak sa nikdy celkom nepremieňa na vyhraneného sochára, maliara či spisovateľa. Jeho tvorivý život pulzuje stále syntetickým umením.

Karáska syntéza však nie je produktom jeho remeselne šikovných rúk, lebo on nie je v prvom rade remeselník, ale vynálezca. Ak pri jeho charakteristike používame termín vynález, myslíme jeho vlastné, teda nie zovšeobecnené, ani o zovšeobecnenie sa pokúšajúce vyjadrenie toho, čo človek na prelome 20. a 21. storočia cíti. Za jeho disciplinovaným *rationem* je jeho celkom osobné, nepokojné *emotio*. Sám o sebe hovorí. „Myšlienkový proces je rozkoš, myslenie samotné dostatočne vzrušujúce, ale spúšťačom, hýbateľom všetkého je prvotná, ťažko definovateľná emócia. Intuitívny záblesk tušeného, ktoré sa spätne usilujeme v každom projekte stopovať a dôsledne spracovať. Rozum nasleduje cit.“⁸

Stále častejšie sa v súvislosti s jeho tvorbou frekventuje slovo voyerizmus. Rád prichytí svoje postavy, či už v podobe ľudí na scéne, alebo zaliate do bronzu, prípadne namaľované na plátne, či zachytené objektívom fotoaparátu – v intímnych chvíľach. Zaujíma ho ich nahota, prejavy erotickej túžby, sexuálny akt. Akoby sa k nim chcel pripojiť, chce byť účastníkom ich konania. Alebo už bol predtým a tu teraz iba zvečňuje svoje spomienky? Všeobecne sa nerád vracia do minulosti, ani nehľadá budúcnosť, lebo žije rozkoši v prítomnej chvíľke. Vychutnáva si život. „Je výtvarníkom, ktorý je zároveň histriónom i trubadúrom. Je to rabelaisovsky nevyčerpatelný hedonista, ktorý sa nedá spútať žiadnymi hranicami dnešného tzv. civilizovaného Rozu-

⁸ V rozhovore s Nadeždou Lindovskou. In KARÁSEK, Miloš. *Extrakt. Päť projektov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 97.

mu. Pôžitkársky vychutnáva roh hojnosti. Vyžíva sa v bláznovstvách. Chce prekonať rozumom stanovené hranice, týči sa a nadnáša nad nimi, dokáže rovnako zaplniť priestor výstavnej sály, ale aj vyrásť do kolosálnych rozmerov námestí či chrámových monumentov. Naozaj si to môže trúfnuť. Jeho práce majú v sebe zakódovaný kozmický rozmer. Prichádzajú k nám z večnosti, v ktorej sa mikrokozmos a makrokozmos navzájom zrkadlia.“⁹

Už v roku 1992 vydal ďalší manifest – *Hypomanické divadlo*. Hoci je aj scénograf, odmietol v ňom dekorácie a scénické zariadenie a prihlásil sa k brookovskému (Peter Brook) prázdnemu priestoru. Podľa neho má v divadle dominovať neurotický herec vo fragmentarizovanom príbehu. Už v 2. *slovenskom divadelnom manifeste* hovoril Karásek o *dekompozícii* v zmysle, ktorý nie je vzdialený od Derridovej *dekonštrukcie*, a tu, v *Hypomanickom divadle* posúva myšlienku o krok ďalej. Ak sa chceme dostať k podstate, musíme svet umelecky dekomponovať. Takto dekonštruovaný, rozložený, rozbitý obraz sveta padá na zem ako stále nová vrstva zvyškov ľudskej civilizácie. Generácie sa brodia týmto civilizačným humusom, prepadajú sa doň a budú sa prepadáť dovtedy, kým sa nevytvorí súvislá vrstva, ktorá už nič živé neprepustí. Karásek nežije minulosti, ale súčasnosti. Všetky návraty do doby bronzovej a keltskej v jeho plastikách, do Shakespearovho hrobu v už spomínanom manifeste, všetky odkazy na dejiny ľudstva v jeho sochárskom, maliarskom aj divadelnom diele, všetko toto neznamená historizmus, ale naopak – ahistorickosť v zobrazovaní a vnímaní sveta. Staré podnety, bývalé civilizačné vrstvy pretvára vo svojich dielňach na pomníky súčasnosti. Ide výrazne proti konzumnej spoločnosti, ale žije iba vďaka nej. Absorbuje jej neschopnosť pochopiť minulosť, jej nezáujem definovať kultúru, oddáva sa jej pluralizmu i hedonizmu, neštíti sa jej plastických materiálov, ani jej dokonalých čistých foriem, ktoré sa dajú dosiahnuť vďaka presnosti výpočtovej techniky. Každá kópia je celkom taká ako originál – autor Karásek je ako skener, ktorý akoby osvetľovacou hlavicou cez sklo verne kopíroval tvary a významy dnešného sveta.

Ahistorickosť jeho umenia tu nie je preto, že by sa chcel zbaviť všetkých podnetov z minulosti a túžil za každú cenu vytvoriť iba nové formy budúcnosti. Karásek sa zbavuje s takou rozhodnosťou dedičstva otcov hlavne preto, aby ho to nezaťažovalo vo fantázii. Jeho gesto autorskej slobody smeruje do absolútna. Traumatizuje ho obmedzovanie. Nerád dodržiava estetické kánony, historickú pravdivosť, nevšíma si žiadne hranice. Žije ako kozmopolitný Európan. K syntetickému umeniu dospel práve takto – nechcel tvoriť iba v jednom umeleckom druhu, ale vo všetkých. Po prvé preto, lebo mal prirodzený talent na viaceré umenia. A po druhé preto, že jeho predstavy a vízie boli vždy komplexné. Ak hovorí v manifestoch o dekompozícii, je to preto, že dobre vie, nakoľko je súčasný svet vnútorne diferencovaný a aké napätia existujú medzi jednotlivými prvkami tohto sveta na všetkých úrovniach. Neznamená to, že by zároveň nevedel celú tú rozbitú nádheru vložiť do krásnych a celistvých foriem. Jeho inštalácie v galériách vyzerajú ako do bronzu a kameňa zmrznuté scénické výjavy. Mítkve postavy jeho drobných plastík ešte majú pootvorené ústa, z ktorých práve vyšlo slovo, majú stoporený úd od predchádzajúceho vzrušenia, rozvinuté krídla pred odletom, ktorý náhle skamenel. Aj keď teda Karásek opustí divadlo, preniesie si ho do galérie.

⁹ LINDOVSKÁ, Nadežda. 3 = (∞ - 2). In Katalóg k multimedialnému projektu Miloša Karáska *Lepšia stránka dní*. Bratislava, 2001, s. 15.

Masky, inštalácia Zvolen.
Foto Archív Miloša Karáska.



A naopak – jeho happening s letákmi zasa neostáva iba pri akčných a divadelných prvkoch, či pri vizuálnych efektoch – je akoby trojrozmerným, živým pokračovaním literatúry, sú v ňom slová a vety, ktoré nečítame, ale „počujeme“ napísané na letákoch. Jeho *Poštové divadlo* spája úryvky textov na zasielaných kartách so záverečnou performance za účinkovania jedinej herečky. A divadelní herci v jeho maskách? To akoby plastiky z jeho galérie znova ožili a vyliezli na scénu. V stále osobnom rukopise Miloša Karáska, v jeho typických formách ožívajú divadelné výjavy, hrané živými hercami, ale ich masky kopírujú tváre, ktoré poznáme z jeho bronzových plastík. Výtvorné a divadelné a literárne sa stále a opakovane zlieva a premiešava do jedného celku.

Vo Wagnerovom *Gesamtkunstwerke* má podľa nemeckého filozofa a skladateľa mať zjednocujúcu úlohu hudba. U Karáska však hudobné umenie nemá dominantné postavenie. (S výnimkou jeho experimentálnej parodickej cyklickej opery *Au pair – Opér.*) Mohli by sme predpokladať, že v jeho umeleckom svete to bude umenie réžie,

ale nie je to tak. Karásek je v prvom rade predsa len majster neživých materiálov, je školením architekt, sochár, maliar a scénograf. K živému divadlu pristupuje predovšetkým cez výtvarnú stránku a cez ňu sa dostáva k ľudským emóciám. Preto v spomínanom manifeste *Hypomanického divadla* evokuje chorobnú hypomániu, prchkú ľudskú povahu a nadmernú pohyblivosť hercov jeho divadelných postáv, aby sa prebili akoby z pozadia, cez neživý materiálny svet do pozornosti diváka. V roku 2004, rozvíjajúc tento koncept, publikoval v bulletine k inscenácii vlastnej hry *Záverčná* – ktorú v bratislavskom Divadle Astorka Korzo '90 režíroval, aj pre ňu vytvoril scénu a kostýmy – ďalší manifest: *Divadlo spazmy*. Podľa neho príbeh hry vzniká ako sled dramatických záchvatov. Postavy upadajú v spazme do chvíľkových nepríčetností, motivačné línie sa likvidujú ešte pred ich vznikom, na povrch sa vyplavujú potlačené sny freudovského typu, javisko aj hľadisko exploduje v eufórii života. Všetko sa triešti na malé tematické kľče, ktoré „vo fyzickej realite nesúvisia, v psychickej rovine však toto spojenie otvára nečakané pohľady do oblasti potlačeného vedomia a vnútornej reality.“ Karásek vytvára novú, akoby podvedomú psychickú skutočnosť – tá je spojitom celej jeho umeleckej syntézy – prepája formy jeho umeleckého vyjadrenia, vidíme ju na tvárach nakreslených aj odliatych do bronzy, na maskách hercov aj na grimasách ich vlastných tvárí. Nemôžeme tu nepočuť vzdialený ohlas surrealizmu.

DIVADLO SPAZMY

EXPOZÍCIA

vykazuje všetky známky puncovanej normality, ale napriek svojej uveriteľnej banálnosti v sebe tají čosi rušivé, znepokojujúce. Pod maskou všednosti sa skrýva útočiaca neistota bytia.

KOLÍZIA

pozostáva z kontinuálneho sledu dramatických záchvatov, nekontrolovateľne prerastajúcich jeden do druhého až do úplného vyčerpania.

Zvykový kontakt s realitou je spochybnený, tyrania rozumu kolabuje a logika robí kotrmelce.

KRÍZA

konvulzívne spazmy deformujú jednotlivé postavy, nútia ich bolestivo meniť tvar, pohlavie, spomienky, upadať do chvíľkovej nepríčetnosti, v ktorej neexistujú jasné koordináty času a priestoru. Motivačné konanie je zlikvidované, divadelný tvar sa zbavuje diktátu skutočnosti, dostáva sa do nultého bodu, v ktorom je možný akýkoľvek začiatok, akékoľvek pokračovanie, akýkoľvek koniec. Na miesto poznateľnej fyzickej reality nastupuje realita psychická, vyplavujúca potlačované sny a nočné mory, existenciálnu úzkosť bytia a explodujúcu eufóriu života.

Rozum streštene tancuje okolo oboch pólov šialenstva.

PERIPETIA

predstavuje vyčerpaný, kríči stiahnutý organizmus javiska – hľadiska, prahnúci po skludnení. Každý nový záchvat môže tvoriť jeden z možných koncov, ale v momente, keď sa zdá, že sled udalostí sa uzatvára, nasleduje ďalší spazmatický sťah. Evolúcia neistoty je dokonávaná neistotou.

KATASTROFA

je tvorená sústavou finálnych fragmentov, vzájomne sa popierajúcich koncov. Doznievajú záchvaty dočasnej mentálnej nepríčetnosti, ale strata dôvery v bezpečný, dešifrovateľný beh sveta sa nekončí. Podprahové interpretácie zapríčinili vznik presahujúcej reality, v ktorej je podstata



Miloš Karásek: *Život na mieru*. Zl'ava Eugen Libezňuk (Výpalník), Zuzana Haľamová (Predavačka). Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove. Premiéra 16. 3. 2007. Réžia a výprava Miloš Karásek. Foto archív Miloša Karáska.

zredukovaná na otázku. Napäté čakanie na nič znamená spôsob bytia samotného umeleckého diela.

SPAZMATICKÁ HRA

nemá primárny dej – obsahom sa nejaví osud tej či onej postavy. Ide v nej o objavenie a vyjadrenie životného pocitu prostredníctvom zauzleného reťazca tematických kľčov, ktoré svojimi motivickými kontrastmi vytvárajú celkový obraz.

Podstatu tvaru predstavuje zlúčenie obsahov, ktoré spolu vo fyzickej realite nesúvisia, v psychickej rovine však toto spojenie otvára nečakané pohľady do oblasti potlačeného vedomia a vnútornej reality. Samotné predstavenie sa tak stáva podnetom k vytvoreniu novej psychickej skutočnosti, ktorej je súčasne znázornením.“

Miloš Karásek, Bratislava január 2004¹⁰

Miloš Karásek má dobré umelecko-historické vzdelanie. Všetky jeho formy komunikujú nielen s bežným publikom, s konzumentmi umenia. Akoby stále sa v nich odráža aj jeho príspevok k teoretickým a filozofickým otázkam moderného a postmoderného umenia.

¹⁰ KARÁSEK, Miloš. *Divadlo spazmy*. In programový bulletin Divadla Astorka – Korzo '90 k inscenácii hry Miloša Karáska *Záverečná*, premiéra 12. 2. 2004.



Scénografia pre *Au Revoir*. Miloš Karásek: *Au Revoir*. Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove. Premiéra 25. 3. 2007. Réžia a výprava Miloš Karásek. Foto archív Miloša Karáska.

3. Divadelná hra ako manifest o súčasnom umení

Náš multimedialný autor, ako sme už hovorili, patril k členom tímu, ktorý improvizáciami vytváral inscenácie, v ktorých slovná zložka sa až po premiére archivovala na papier ako scenár. Popri tom začal písať aj vlastné divadelné hry, z ktorých niektoré sám inscenoval: *Skrat*, 1993; *Hrdza (Fly-Čechov-Fly)*, 1993; *Apatia*, 1994; *Motto*, 1994; *Perón*, 2002; *Život na mieru*, 2003; *Záverečná*, 2004; *Hodinový hotel*, 2004; *Hajzel*, 2004; *Toletárka (Štvrté želanie)* 2005; *Au revoir*, 2006. Napísal aj libreto k spomínanej opere *Au pair (Ópér)*, 2003. Krátku hru *Život na mieru*, ktorú roku 2007 v jeho réžii a scénografii uviedlo prešovské Divadlo Alexandra Duchnoviča, v ktorom kedysi začínal, môžeme čítať ako jeden z jeho ďalších umeleckých manifestov.

Dej sa odohráva v antikvariáte, plnom starých zaprášených kníh, kde už nikto nechodí nakupovať, pretože o literatúru niet v nových časoch záujem. Predavačku vyruší po dlhom čase Zákazník, ktorý vtrhne do predajne. Nechce však knihu, ale ju. Sledoval ju vraj už dlhší čas cez výklad a je do nej zamilovaný. Dej sa vyvíja nečakanými skokmi. Vchádza ďalší zákazník, tentoraz je to žena, operná Diva, ktorá vraj bola kedysi veľmi slávna, ale stratila pamäť aj identitu. Nevie, ako sa volá, nevie, prečo bola taká slávna. Hľadá v antikvariáte knihu, ktorú vraj o nej napísal jeden významný teoretik – podľa nej by si chcela vrátiť minulosť. Ďalší zákazník, ktorý odrazu vchádza, je Výpalník. Prišiel tento antikvariát zapáliť, aby ľudstvo zbavil „papierovej farchy stáročí“. Postupne sa zistí, že vo Výpalníkovi sa skrýva manželka Zákazníka

a prišla prekaziť jeho lásku k Predavačke. Avšak táto manželka, skrytá vo Výpalníkovi, odrazu vyhlási, že je muž a po prejavoch sexuálnej príťažlivosti medzi ním, teda ňou, teda vlastne ním – Výpalníkom a Predavačkou, obaja šťastní odchádzajú. Zákazník, ktorý dovtedy bránil kultúrne hodnoty, skryté v antikvariáte, a operná Diva, ešte stále bez vlastnej minulosti, ostávajú v predajni a Zákazník ju na záver hry zapaluje.

Vo viacerých súvislostiach je táto zdanlivo chaotická hra Miloša Karáska blízka divadlu absurdity, najviac hrám Eugène Ionesca: Dialógy postáv, ktoré nesmerujú k vzájomnému porozumeniu, neexistencia, strata či rýchla zmena identity, autorské zásahy do deja celkom bez vnútornej psychologickkej či motivickej logiky, repliky plné nonsensov a podobne. Z hľadiska klasickej charakterovej drámy by sme hru *Život na mieru* mohli pokladať za schematickú. Ale autorovi nešlo o realistickú hodnovernosť postáv a ich príbehu, on chcel do textu hry zašifrovať vlastné názory na súčasné umenie, svoj ďalší manifest.

Antikvariát a stará literatúra je preňho hrobom. Predavačka, posledný obdivovateľ tohto zaniknutého sveta, zaživa umiera spolu so starými nepotrebnými knihami, ktoré do omrzenia číta. Operná Diva je komické zjavenie, ktorého osobná história už zanikla, sama o sebe nič nevie, jej staré umenie je nepotrebné a smiešne – občas v inscenácii na ukážku spieva úryvky dávnych árií, ktoré znejú ušiam divákov ako spotvorené paródie na kedysi vysoké umenie. Príchod prvého muža – Zákazníka – je symbolom vtrhnutia súčasnosti do literárneho hrobu. A táto súčasnosť už má iné, vonkoncom nie galantné spôsoby. Po krátkom vyznaní lásky Predavačke okamžite nasleduje ponuka na sexuálny styk.

ZÁKAZNÍK: Mohli by sme spolu spraviť niekoľko body-artových projektov.

PREDAVAČKA: Nemám skúsenosti s avantgardnými prejavmi.

ZÁKAZNÍK: Stačí, ak sa vyzlečiete.

PREDAVAČKA: A vy si ma budete obzerať. Zistíte, že mám nadváhu, chlpaté nohy a vyrážky na chrbte!

ZÁKAZNÍK: Aj ja sa vyzlečiem.

PREDAVAČKA: Čo keď niekto príde?

ZÁKAZNÍK: Kto by sem chodil? Sme sami. Zamkneme dvere.

PREDAVAČKA: Ale komu bude potom určená naša umelecká produkcia, keď nebudeme mať publikum?

ZÁKAZNÍK: Vy máte exhibicionistické sklony!

PREDAVAČKA: Neznášam umenie pre umenie.

ZÁKAZNÍK: Vyzlečme sa!

K súčasnému body-artu na pulte predajne však nedôjde, lebo dovnútra vtrhne ďalší človek – Výpalník, a jeho vzťah k starine je ešte radikálnejší. Prišiel to tu všetko podpáliť:

(Výpalník vyťahuje zápalky, škrtá, ale nemôže z nervozity zapáliť ani jednu. Strháva sa prudký zápas medzi prítomnými – boj o záchranu kultúrneho dedičstva.)

ZÁKAZNÍK: Pyroman jeden vygumovaný!

PREDAVAČKA: Kultúrny barbar!

VÝPALNÍK: Nech ľahne popolom tento cintorín slov!

ZÁKAZNÍK: Alternatívce prekliaty!

PREDAVAČKA: Vrah pamäti národa!



Záber z vernisáže diela Miloša Karáska v Galérie Veronique v Paríži, 2009. Vpredu v strede autor štúdie, vľavo za ním Miloš Karásek. Foto archív autora.

Zápas starého s novým má potom v deji ešte viaceré peripetie, avšak oheň, ktorým vzbĺkne antikvariát, nakoniec predsa všetko pohltí. Miloš Karásek vyjadril svoj postoj k starému umeniu. Niektoré repliky jeho postáv nám veľmi pripomínajú kategorické vyhlásenia z jeho predchádzajúcich manifestov. Ibaže tu akoby text manifestov zašifrované vsadil do deja a svoje myšlienky nechal postupne vyslovovať jednotlivým postavám. Pri pozornom čítaní sa dajú úryvky zrekonštruovať do jedného celku, pokúsime sa to z viet autora urobiť my sami (vznikne tak *Fiktívny manifest Miloša Karáska* spracovaný iba z jeho vlastných slov Milošom Mistríkom):

NEZNÁŠAM UMENIE PRE UMENIE

Väčšina umeleckých osudov v sebe nesie pečať tragédie.

Myslíte si, že život sa mstí géniom? Týra ich, trápi, láme a nafahuje, aby z nich dostal výpoveď znásobenú ich vlastným utrpením.

Nešťastie je základným komponentom umeleckej tvorby. Potvrďuje autenticitu diela.

KVALITNÁ LITERATÚRA JE NADČASOVÁ

Keď nemáš ani minulosť, ani budúcnosť – to jediné, z čoho sa skladá prítomnosť –, potom sa tej prázdnej ulity prítomnosti môžeš pokojne zbaviť a spáchať samovraždu.

Prítomnosť je neustále mrzačená minulosťou. Zbavme sa jej!

IBA TÁTO SEKUNDA JE ŽIVOT

Keď vyprší, je mŕtva. Vidím stovky ohňom škeriacich sa večností.

Nič, okrem súčasnosti nie je skutočné a ja už teraz cítim ťažobu stáročí, ktorá ma dusí. Akýsi muž žil pred sto rokmi tak ako ja. A teraz je mŕtvy. Ja som súčasnosť, ale viem, že sa tiež pominiem. Ten vrcholný okamih, žeravé vzplanutie prichádza a naraz je preč ako tečúci piesok – beznádejné od samého začiatku. A ja nechcem zomrieť.

Celé roky sa opájam predstavou nádherného očistného plameňa, ktorý odstráni papierovú farchu stáročí.

Konečne sa ľudia voľne nadýchnu

Dáša Čiripová sa v bulletine k inscenácii v Prešove opýtala Miloša Karáska, ktorý chce žiť iba prítomnosti: „Bojíte sa smrti?“ Autor musel vyraziť jednu zo svojich tajných obáv: „Strašne. Nebojím sa smrti ako bolesti. Nevieť sa vyrovnáť s definitívou zániku ... Fakt zániku sa neustále snažím popierať. Naplňam si tak môj sen o nesmrteľnosti. (...) Smrť nemôžem brať vážne. Musím sa jej smiať. Neustále.“ Ďalšia otázka: „Pomáha vám toto popieranie zbaviť sa strachu zo smrti?“ Odpoveď: „Pomáha, lebo mením túto definitívu na určitú kontinuálnu hru. Umožňuje mi kohokoľvek zavraždiť, zabiť, nechať ho zomrieť, ale vzápätí oživiť. Má to samozrejme aj ďalšie príčiny. Často vidím, ako ľudia konajú v afekte, v hneve, a potom ich trápí nenávratnosť tohto konania. Divadlo mi poskytuje možnosť toto konanie a činy prehnať a zároveň ich zrušiť, amnestovať. Keby sa to dalo v živote, tak to by bolo skvelé. Je to sen, hra, zahmlené zrkadlo, túžba. Všetko dokopy.“¹¹

4. Od skepsy ku sviatku

V starom Československu 80. rokov, kde vládla komunistická strana, mali tvorivé osobnosti ako Miloš Karásek umelé hranice. Tvoril vo viacerých druhoch umenia, prechádzal od architektúry k maľbe a divadlu, syntetizoval inšpirácie zo všetkých umení, a tak narážal na nepochopenie a obmedzovanie talentu. Peter Krivda píše: „Situácia vstupu Miloša Karáska do výtvarného diania sa nedá nazvať ako mimoriadne pozitívna. A on na ňu v tom čase aj adekvátne reaguje. Vo svojich obrazoch dáva dosť markantne najavo svoju vnútornú skepsu. Skepsu vychádzajúcu zo situácie, ktorú nemohol, alebo nechcel pochopiť. Alebo ju chápal až veľmi dobre ... Všetci boli šedí. Všade bola šeď. Nie! Špina! Aj v jeho obrazoch. A postavy sa pod nánosom tejto špiny a smradu ohýbajú, stáčajú, vykrúcajú, deformujú.“¹²

Po páde totalitného režimu ľudia ako Miloš Karásek, dovtedy v opozícii, pritom však dobre pripravení a plní nápadov, ľudia, ktorí videli dopredu a boli okamžite pripravení na slobodnú tvorbu, sa rozvinuli, ich umenie sa rozlialo všade tam, kde siahal ich talent a kreatívne schopnosti. Aj keď ani v ďalších rokoch nezabudol Karásek na kritický odstup od skutočnosti, lebo život po nežnej revolúcii 1989 zďaleka nesplnil idealizované očakávania, predsa len predchádzajúcu skepsu uňho obohatila či niekedy aj poprela radosť zo života a z každodenných pôžitkov. Už nemusel ani nechcel žiť iba boju proti obmedzeniam, nechcel nič počuť o minulosti, ale ani asketic-

¹¹ KARÁSEK, Miloš. *Inteligentnejšie smetiská alebo Prológ k Životu na mieru* (rozhovor s Dášou Čiripovou). In Programový bulletin Divadla Alexandra Duchnoviča Prešov k inscenácii *Život na mieru*, premiéra 16. 3. 2007, s. 11.

¹² KRIVDA, Peter in *Miloš Karásek*. Katalóg. Bratislava, 1993, s. 14.

ky žiť v mene nejakej lepšej budúcnosti. Vychutnával si prítomnosť. Každú sekundu slobodnej tvorby. Voľný pohyb medzi umeniami. Možnosť načierať do rôznych techník, majstrovať vo všetkých umeleckých remeslách. A hlavne si vychutnával novú, neobmedzenú komunikáciu s publikom. Prezentoval svoje diela všetkými formami, vytváral nové umelecké sviatky. „Myslím, že to je hľadanie určitého sviatku. Z nášho života sa stratil sviatok, pocit slávnosti v kladnom zmysle slova. Lebo každý sviatok so sebou prináša katarziu. A my žijeme život bez katarzie. Ja sa pokúšam dosiahnuť nielen sám osobne vlastnú katarziu, ale pokúšam sa k nej prísť aj s ľuďmi, ktorí sú ochotní participovať na mojich projektoch. Je to druh sviatku, ktorý vzniká obeťou, a cez obeť sa dostávam do stavu katarzie. O to sa usilujem.“¹³

Táto štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0218/09 – Teória drámy.

MILOŠ KARÁSEK, A MAN OF MANIFESTOS

MILOŠ MISTRÍK

Miloš Karásek is a multifaceted Slovak artist active in several fields of arts, i.e. in stage design and stage direction, drama production, and also in painting and sculpture. He is an author of several manifestos, which are deliberately provocative and frame the various stages of his creation: theatre production in Prešov, Trnava and Bratislava (Stoka Theatre Company), parallel creation of mythical bronze statues, the so-called post theatre, which was a project rhythmising the sending of postal envelopes, with the climax being an experimental theatre performance, and dramatic creation for his own theatrical productions. One of his plays – *Život na mieru (Customised Life)*, staged by Alexander Duchnovič Theatre in Prešov, under Karásek's direction and with his stage design, may be regarded as a unique form of a manifesto, in which his ambition to be ahistorical, hedonistic, and skeptical is declared.

¹³ V rozhovore s Nadeždou Lindovskou. In KARÁSEK, Miloš. *Extrakt. Päť projektov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 99.

MODALITY AUTORSKÝCH RECEPČNÝCH VPLYVOV

MIROSLAV BALLAY

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Je viac než jasné, že v súčasných autorských divadelných postupoch sa nachádza viacozmerná výrazovosť, ktorú tvorcovia dosadzujú do štruktúry divadelného diela. Aby sa dala určiť miera ich výrazových vplyvov, je potrebný výskum jednotlivých zložiek. Čo možno za autorské divadlo považovať? Predovšetkým celú škálu viacerých druhov divadla, ktoré nevychádzajú z dramatického textu a ktorého tvorcovia participujú priamo na autorskom divadelnom tvare. Z hľadiska bližšej konkretizácie je to: „...modálnogenetická oblasť divadla, pandán interpretačného divadla. (...) Autorské divadlo neinterpretuje cizí, z vonjšku prinesenou hru, jeho inscenácie často prechádzajú písomné kodifikácie textu alebo k tejto kodifikácii nedochádzajú vôbec. Pojmom autorské divadlo sa môže rozumieť divadelní dielo, ale také soubor či inštitúcie taková diela produkujú. (...) Pro autorské divadlo je podstatná kreatívna propojenosť všetkých tvórcov. U toľakne autorského divadla je text dokonca až jakýmisi zápisem dokončenej inscenácie.“¹

Ak vymedzujeme autorské divadlo podľa tejto premisy (ako „neinterpretačné divadlo“), rozhodne pre neho existujú originálne, neopakovateľné výrazové špecifiká, ktorými sa zreteľne odlišuje od ostatných druhov a typov divadelných inscenácií. Indikátorov ich výrazovosti môžeme nájsť niekoľko. Vyplývajú z rozprestretej javiskovej syntézy jednotlivých zložiek, z ktorých každá osobitne i synkreticky vylupuje rozmanitý, špecifický recepčný účinok. Pri odhaľovaní stupňov výrazovosti v hierarchickej skladbe divadelných zložiek sme paradoxne našli inšpiráciu u českého divadelného teoretika Jaroslava Pokorného. Povedané ním, aj keď ešte v zastaranej terminológii „...zostava divadelných výrazových zložiek sa mení vo vnútri divadelnej štruktúry. (...) Ale nejde tu len o statickú premenlivosť. (...) Oveľa dôležitejšia je dynamická premenlivosť zostavy zložiek v priebehu predstavenia. Priebehom ktorejkoľvek hry dochádza k neustálym detailným zmenám štruktúry.“²

Ako vidieť, český divadelný teoretik postihoval už v roku 1946 konkrétnu výrazovú stupnicu zo syntézy divadelného diela. V súčasnom kontexte pritom môžeme hovoriť o výrazovej premenlivosti divadelného diela.

Aj my intenzívne vnímame predovšetkým výrazovú premenlivosť autorského divadelného diela. Uprostred jeho štruktúry sa variabilne modifikuje sústava inscenačných zložiek v zmysle ich striedavejšej či stabilnejšej sily. Konkrétne sa pozrieme na jednotlivé zložky javiskovej syntézy s ohľadom na ich funkčný zástoj v indukovaní výsledného recepčného vplyvu.

¹ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla : Teatologický slovník*. Praha : Libri & Národní divadlo, 2004, s. 27. ISBN 80-7277-194-9 (Libri); ISBN 80-7258-171-6 (Národní divadlo).

² POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, s. 10.

Slovesná zložka

Tvorcovia autorského divadla sa môžu opierať o autorsky koncipovaný text vo svojich inscenáciách. Český divadelný teoretik Josef Kovalčuk sleduje v jednotlivých tendenciách autorskej tvorby 70. rokov 20. storočia práve tento variabilný rozmer inscenovania východiskového autorského textu. Špeciálne nové tendencie vidí v tom „...ako sa premietajú a odrážajú v pomere medzi východiskovým textom a spôsobom jeho inscenačného uchopenia, resp. z hľadiska scenárov inscenácií týchto divadiel ako konštituuujúcim prvkom pre rozvoj ich výrazových prostriedkov.“³

Funkcia slovesnej zložky je v rámci autorskej inscenácie širšia. Autori modulujú prostredníctvom slova konzonantné i disonantné výrazové prostriedky najvýstižnejšieho charakteru. Slovmi možno explicitne sprítomniť konkrétnu výrazovú kvalitu. Verbálny prejav, resp. zastúpenie slova v štruktúre autorského divadelného diela v akejkolvek forme, je výrazovým indikátorom jeho recepčného vplyvu na prijímateľa.

Prítomnosť slova, jeho autorské generovanie pritom nemusí byť striktne determinované dramatickým textom. Slovesná zložka je v tomto smere, ako sme už spomenuli, širšia. Je schopná do seba integrovať plastické, výsostne autorské narábanie so slovom v hlasovom prejave príslušnými artikulačnými, intonačnými, paralingvistikými a inými prostriedkami hereckej tvorby. Z hľadiska štruktúry autorského divadelného diela môže v niektorých prípadoch zreteľne prečnievať spomedzi všetkých ostatných zložiek audiovizuálneho diela na povrch práve verbálna (slovesná zložka).

Intenzívne pôsobenie výrazovosti prostredníctvom dominantnej pozície slova je možné vidieť napr. v alternatívnom konceptuálnom projekte s názvom *Nakým hada na svojej hrudi* (Fenomenontheatre & Stanica Žilina-Záriečie, 2008, réžia Eduard Kudláč). Réžisér E. Kudláč súvislejšie rozvíja indikátory recepčných vplyvov pomocou nadužívania stereotypných lexikálnych jednotiek. Slovo sa stáva závažným výrazovým činiteľom v rámci tohto konceptuálneho projektu. Ide o extrémnu hrubosť vyjadrovania, ktorá predstavuje v konečnom dôsledku ventilujúcu agresiu najmä v prezentovaní frekventovaných vulgarizmov. Inscenátori vychádzali z existujúcich necenzúrovaných blogov. Herci v sošnom postoji vecne reprodukujú prudkú vulgárnosť virtuálnych textov v priamom obnažení a autentickom prejave. Jednostranná vulgárnosť spolu s markantnosťou i drastickosťou výrazu sa v kontrapunkte s meravou statickosťou troch hercov pretavuje aj do irónie, komickosti výrazu, ale aj do bolestného stvárnenia straty možností iného druhu komunikačného vzťahu. Kudláčov prístup v spomínanom projekte, s prevahou výrazovosti v slovenskej zložke, podčiarkuje aj tendenciu k demonštračnému prezentovaniu (ostenzii).

Tvorcovia z bratislavského divadla Stoka budujú celú autorskú inscenáciu *Dialógy* (2009, réžia Blaho Uhlár) na slove, jeho zintenzívnenom používaní, v realizovaných rozhovoroch dvoch priateľiek. Obsahom permanentných dialógov sú zväčša obyčajné problémy dvoch všedných žien. Odrážajú triviálnosť, banálnosť v autenticky obnažených civilných polohách. Tvorcovia generujú výrazovosť nie z hotového, pripraveného autorského textu, ale postupmi kolektívnej improvizácie ako zreteľnej autorskej metódy tohto divadla. Fixácia slovesnej zložky nastáva v procese generovania autorskej tvorby. Ukotvenie slova, verbálnych výrazových prostriedkov, v štruktúre autorskej in-

³ KOVALČUK, Josef. *Autorské divadlo 70. let (Vztah scénáře a inscenace)*. Praha : ÚKVČ /Ústav pro kulturně výchovnou činnost/, 1982, s. 5.

scenácie je finalizované v záverečných fázach fixovania autorského textu, ktorý v tomto prípade nabera charakter verbálneho prúdu v nekonečne variabilnom plynutí.

Herecká zložka

Postavenie herca v kontexte autorského divadla je kľúčové. Práve na neho sa upriamuje pozornosť, a to najmä na jednotlivé nuansy predovšetkým výrazovej variability hereckého umenia. Aj herec v tomto zmysle účinne nastavuje rôznorodé polohy emócií, ktorými dosahuje požadovaný recepčný vplyv. Týmto spôsobom vytvára výrazovú kvalitu svojho procesuálne dynamického výkonu. Jeho zvnútornenú hereckú prácu (často autorskou stratégiou) registrujeme v rozsiahlejšej palete recepčných vplyvov v celostnom zmysle.

Autorský herec sa predovšetkým zameriava na rečový hlasový i nehlasový, fyzický, telesný fundament prostriedkov, ktorý je centrom špecificky výrazového expresívneho vyjavovania. Patrice Pavis jasne odlišuje autorského herca (acteur) od tzv. univerzálneho herca (comédien) takto: „Autorský herec dokáže zahrať iba roly, ktoré zodpovedajú jeho typu alebo rolovému odboru, ku ktorému inklinuje; roly akoby ‚pristrihoval‘ na svoju mieru.“⁴

Herec je jednoznačne nositeľom najčitateľnejšej výrazovej referencie. Prostredníctvom neho sa menlivo reprodukuje celá škála pocitov, nálad, afektov v rámci jeho bezprostredného autentického prejavu. Stáva sa strojcom emocionálneho výrazového recepčného vplyvu v kontexte autorského divadla. Jeho neraz vyplavovaná emócia v rámci autorskej inscenačnej tvorby najintenzívnejšie predstavuje zásobáreň ľudských modelov univerzálne zrozumiteľných emócií. Ich výnimočnosťou je zjavná všeobecná zrozumiteľnosť.

Autorstvo v tomto prípade prislúcha hercovi, schopnému ustavične generovať i transformovať koncept svojej postavy. Autorský herec na základe svojej typovej špecifikácie je pripravený modelovať a prispôbovať partitúru konkrétnej roly do mnohonásobných variantov. Dosahuje to najmä fyzickou prítomnosťou, telesnými i hlasovými vyjadrovacími prostriedkami, ktoré sú nosným indikátorom recepčného vplyvu. Pomáha mu rovnako improvizácia, pohotovosť neustále komponovať funkčnú variabilitu fixovanej partitúry.

Intenzívnu mieru autorstva dosahujú herci najmä prostredníctvom interaktivity s publikom, ktorá im v mnohom otvára možnosti pre variabilnú tendenciu v budovaní zafixovaných partitúr svojich rolí. Podľa Dagmar Inštitutorisovej tvoria základné znaky interaktívne inscenovaných divadelných foriem napr. tieto:

- „autor tvaru je zameraný viac na tvorbu predstavy bez ohľadu na spôsob a kvalitu realizácie;
- účastníci diania sú si teda vedomí dominancie náhodnosti, neistoty a mnohostí prístupov v jeho tvarovaní;
- nárast osobného a osobnostného v recepčnej a autorskej polohe znaku.“⁵

⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Prel.Soňa Šimková, Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 181. ISBN 80-88987-24-5.

⁵ INŠTITUTORISOVÁ, Dagmar (ed.). *Divadlo – interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2009, s. 26. ISBN 978-80-8094-434-6.

Aj tu sa z väčšej časti potvrdzuje, že generovanie výrazového vplyvu autorského divadelného diela pripadá aj na diváka, ktorý si z dopadajúcich emočných podnetov, najmä z hereckej zložky javiskovej syntézy, utvára vlastný recepčne tvorivý zážitok. Buď sa autorský herec od prezentovanej emócie dištancuje, alebo sa naopak empaticky približuje (interakčne i recipročne). Následne vzniká recepčné dešifrovanie výrazového účinku z jednotlivých hereckých reakcií v autorskej divadelnej inscenácii. Recipient sa stáva tvorcom definovania prijímajúceho výrazového vplyvu z vnímanej autorskej inscenácie. Jednoznačne autorský výraz v samotnom recepčnom procese divák transformuje do výsledného recepčného zážitku. Od herca sa čiastočne prenášajú vydestilované kontúry stelesňovaného výrazového účinku stvárnovanej hereckej postavy. Poskytované druhotné (sekundárne) vlastnosti sa v recepčnom procese autorsky generujú. Recipient čiastočne dosadzuje do recipovanej hereckej postavy aj vlastné skúsenosti (zážitkové, empirické, autentické), porovnávajú ich s predkladateľnými akosťami výrazových vyznení z hereckej, živej a praktizovanej realizácie.

Réžia

Aj oblasť réžie možno považovať za indikátor dominujúceho recepčného vplyvu autorských divadelných postupov. Je závažným činiteľom zreteľnej autorskej poetiky, ktorá sa rozprestiera od autorského textu cez všetky zložky javiskovej syntézy. Špeciálne nastolenie recepčného diskurzu, výsledná finalizácia recepčného vplyvu pritom súvisí s vnútornou koordináciou vhodne usporiadaných, kompozične zladených elementov divadelnej štruktúry. Od réžie bude teda v mnohom závisieť nasmerovanie dôležitých recepčných indikátorov výrazovej variability divadelného diela.

Režijný proces tvorby vzniká najskôr stimulovaním podnetu na autorskú tvorbu. Jeho výsledkom je autorský inscenačný koncept, resp. finálna inscenačná stratégia. Ustálenie a fixácia režijno-autorskej koncepcie vyúsťuje do nastolenia rozhodujúceho recepčného diskurzu. Tu môžeme zároveň jasne vidieť, ako sa v samotnej režijnej práci kombinuje a vzájomne dopĺňa preliminárne autorské myslenie s recepčným. Režisér kompletizuje všetky elementy javiskovej štruktúry. Stojí na počiatku spoločného autorského generovania divadelného diela. Zároveň sa stáva formujúcim osnovateľom výstupného finálneho recepčného vplyvu.

V hotovej autorskej inscenácii je obsiahnuté „režijné“ autorstvo ako súhrnná množina všetkých uplatnených výrazových indikátorov v ich tvorivej kombinácii. Tie sa vzápätí pretavia do generalizujúcej autorskej poetiky. Jednotlivé uplatnené inscenačné stratégie sú scelené do jednotiacej koherencie.

Režisér Kamil Žiška v spolupráci s dramaturgičkou Zuzanou Palenčíkovou predstavujú napospol autorskú poetiku v komornej podobe v inscenácii *A budeme si šepkať* (Slovenské komorné divadlo Martin, 2009). Režisér a spoluautor v jednej osobe prezentuje aktívnu symbiózu režijnej práce (autorského recepčného myslenia) s procesuálnou fázou generovania autorského konceptu. Inscenačnému procesu predchádzala dôsledná heuristická metóda režiséra-autora K. Žišku spolu s intuitívnou hĺbkou tvorivého angažovania sa. Autorský tvorca v tomto prípade realizoval historickú sondu do života štyroch významných predstaviteľiek realistickej literatúry. Intenzívne štúdium, bádanie v dielach slovenských spisovateľiek Ludmily Podjavorinskej, Eleny Maróthy-Šoltésovej, Terézii Vansovej a Hany Gregorovej mu umožnilo zladíť

na ploche štúdiového javiska ženské portréty, či skôr skice v autorsky generovanom moduse.

K. Žiška intenzívne vysielá výrazové podnety počas celého inscenačného procesu. Zjavným priestorom na recepčné uchopenie konkrétnej autorskej poetiky je najmä procesualnosť výrazových indikátorov počas trvania autorskej inscenácie v čase i priestore, spôsobe a miere jednotlivých prezentovaných prejavov účinkov doliehajúcich recepčných vplyvov. Práve miera aj intenzita sa v kontexte autorskej inscenácie objavuje neraz v originálnych, variabilných pomeroch, kombináciách, polaritách i kontrastoch a pod. Zmes ich vzájomných spolupôsobení sa niekedy postupne, inokedy naraz, izolovane, objavujú ako vypuklý výrazový faktor, ktorý sa v recepčnom uchopení spojí do jednotiaceho, spoločne vyúsťujúceho vplyvu.

Výtvarná zložka

Divákcu pozornosť väčšinou stimuluje napr. nápadná vizuálnosť priestorového členenia scény, kostýmu, svetla a pod. Recepčia divadelného diela je doslovne „čítaním“ v časopriestore a postupným oboznamovaním sa s koncepciou scénického riešenia a hlavne systémom jednotlivých zmien, prestavieb, organického pospájania funkčných konštrukčných zložiek vizuálneho charakteru.

Aj tu sa ozrejmuje zástož ďalšieho funkčného autorstva v rámci divadelného diela, ktoré presadzuje výtvarník (scénograf, kostýmový výtvarník). Podiel vyúsťujúceho recepčného vplyvu z vizuálnych podnetných percepčných polí nie je zanedbateľný, naopak. Vizuálna stránka stimuluje recepčnú aktivitu a provokuje ju neraz k aktívnemu recepčnému „autorstvu“ divákov. Slovenský divadelný teoretik Peter Karvaš v tejto súvislosti sledoval v tomto zmysle pomer vizuálnej zložky k auditívnej v rámci divadelného diela ako masového fenoménu. Pozerá sa na tento jav z hľadiska sociológie divadla v jednotlivých dejinných epochách. „Dominantnosť slovesnej zložky v javiskovej štruktúre mala teda za následok menšiu a dominantnosť niektorej inej zložky, napr. výtvarnej – a teda potlačenie zložky slovesnej – väčšiu ľudovosť. (...) Ak divadlo niektorej epochy vedelo pritiahnuť rovnako náročnú spoločnosť vedúcej sociálnej vrstvy i nenáročných príslušníkov vrstiev nižších, bolo to vždy preto, že v dotyčnej divadelnej štruktúre došlo k vzácnemu vyrovnaniu medzi zložkou slovesnou a inými, najmä výtvarnou, teda medzi textom, zameraným na intelekt, a medzi „podívanou“, zameranou na zmysly.“⁶ Hoci našim zámerom nie je sociologický prístup k autorskému divadlu, zaujíma nás aktívny presah vizuálnej zložky do predmetného recepčného poľa, resp. jej priamy zástož v dominantne výstupnom recepčnom vplyve. Tento rozmer výtvarnej intervencie závisí od autora (v tomto prípade scénografa, kostýmového výtvarníka), či svojím výtvarným riešením – „písaním v trojrozmernom priestore“⁷ – poskytne divákovi percepčne tvorivý podklad na vibrácie recepčných stimulov, alebo, či ho jednoducho, prostredníctvom výtvarnej zložky vizuálne zaujme.

Vizuálne podnety, vychádzajúce z divadelného diela ako rezonujúce (harmonizujúce) recepčné vplyvy, nie sú ničím výnimočným.

⁶ KARVAŠ, Peter: *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava : Tália press, 1994, s. 23. ISBN 80-85718-18-9.

⁷ PAVIS, Patrice, ref. 4, s. 378.

Nemáme na mysli výtvarnú predimenzovanosť, pompéznosť, výpravnosť typu barokového divadla. Ide o konštruovanie výsledného recepčného vplyvu hlavne pomocou transparentnej výtvarnej zložky, ktorá je v tomto zmysle najsilnejším indikátorom recepčného vplyvu inscenátorov (tvorcov autorského divadla). Primárna výtvarnosť zároveň aktívne spúšťa ikonickosť výrazu, prostredníctvom farby – intenzitu psychofyziologických vplyvov, kolorit výrazu, markantnosť, drastickosť, malebnosť, subtilnosť ako ďalšie rozvíjajúce výrazové kvality. Pestrá varieta farebnosti (farebnej škály) podporuje v diváckom zážitku intenzitu, mieru sugescie, emocionálnosti a zvýšenej komunikatívni, napr. v rozmere konotačnej sily výrazu. Oproti farebnej pestrosti sa naopak môžeme stretnúť s monochromatickou koncentrovanosťou farby, ktorá sa môže stať stimulujúcim výrazovým artiklom dominujúceho recepčného vplyvu na diváka.

Podobne aj tvorcovia v inscenácii *Ester* (Divadelné spoločenstvo Le Mon, Nitra, 2006, réžia Peter Oravec) nutne využívajú na pertraktovanie účinnej výrazovosti autorskej inscenácie výtvarnosť, výpravnosť. Prostredníctvom kontrastne zladených scénografie, dekorácií, kostýmov, ich symbolickej i sémantickej farebnosti, tľmočia výrazový aspekt celej inscenácie. Biblický príbeh zo Starého zákona približujú diváckej verejnosti syntetickým spôsobom s prevažujúcou výtvarnou zložkou. Kolorit výrazu je prítomný v rozlíšení židovskej kultúry v kontraste s babylonskou pomocou kostýmovej verifikácie (Eva Kleinová) i scénografických atribútov (František Perger). Zapojená výtvarnosť v celkovom syntetickom tvare inscenácie spĺňa edukačno-historický zámer v rozvíjanom autorskom (režijnom) rukopise Petra Oravca.

Hudobná zložka

Zreteľným indikátorom dôrazného recepčného vplyvu je aj auditívna rovina divadelného diela. Ide o dosahovanie intenzívneho recepčného účinku najmä zvukovými prostriedkami, zvukovou zložkou javiskovej syntézy. V tomto zmysle sa tvorcovia stávajú jasnými autormi zvukovej dimenzie divadelného diela.

Recipienta dôraznejšie aktivizuje zvukovosť v rôznych formách. Napr. v podobe reprodukovanej scénickej hudby, autentickej hudobnej zložky, zvukového prúdu (hlasového i nehlasového), prílišnej kontrastnosti (hudobnej, resp. akustickej), zvukových momentov prekvapenia, alebo naopak, hypnotizujúcej monotónnosti, ticha až po celkovú muzikalitu divadelného tvaru.

Rovnako zdôrazňujeme, že aktívna účasť hudobných skladateľov na autorskom generovaní býva čoraz tesnejšia i organickejšia. Pozícia hudobného skladateľa (autora hudby) sa v tomto ohľade rôzni. Raz je hudobný skladateľ autonómne skrytý za skomponovanú hudbu, inokedy aktívne stimuluje a obohacuje proces autorského generovania. Môžeme napr. hovoriť o zásadnom autorskom vklade Marjany Sadowskej do inscenácie *Sclavi/ Emigrantova píseň* (Farma v jeskyni, Praha, 2005, réžia Viliam Dočolomanský). Autor hudby môže taktiež dôrazne udávať tón celej, resp. konfiguráciu celostnej temporytmickej štruktúry divadelného diela a pod. Ide v tomto prípade o tzv. interaktivitu v rámci syntézy javiskových zložiek, keď sa napr. prítomnosť hudobníka (ktorý je reálne prítomný na javisku) rozširuje aj na oblasť herectva. Nejde pritom o situáciu herca hrajúceho v inscenácii na hudobný nástroj, ktorým sprevádza, koloruje svoj výstup (hra na klavír, gitaru a pod.). Ide o špecifickú symbiózu hu-

dobníka ako postavy, vyjadrujúceho sa hudbou i „herectvom“ v rámci svojho postavenia v inscenačnej štruktúre. Hudobník tu nie v úlohe autentického zdroja zvukovej zložky autorskej inscenácie. Synkreticky sa dostáva do iných vzťahov s ostatnými zložkami, čím aktívne autorsky spolupracuje nielen na ozvučovaní autorskej inscenácie, ale aj jeho výstupného hudobne koncentrovaného výrazového vyžarovania.

Iným príkladom participácie hudobníka v kontexte autorskej inscenácie (okrem generovania hudobnej zložky) je napr. tanečná inscenácia *Canto Hondo (hlboká pieseň o nej...)* režisérov Šárky Ondříšovej a Kamila Žišku (ElleDanse, Bratislava, 2007). Inscenátori v nej podávajú evokáciu generačne zauzlenej tematiky v citlivom fyzickom podaní s autentickou hudbou a popisne doplneným hovoreným slovom. Ide o príbeh viacgeneračnej rodiny, predstavený v neurčitom snovom dedinskom prostredí. Dedinskú atmosféru dotvára najmä masívna scénografia interiéru (skrine, posteľ a pod.), z ktorých nečakane vychádzajú postavy tajomných hudobníkov. Reálni hudobníci na scéne hrou na hudobné nástroje sprievodných vokalizácií a štylizovaných pohybov naplňajú synkretickú hodnotu takto svojrázne preliačenej hudobnej zložky.

Inscenačná textúra

Tvorcovia konkrétnej autorskej poetiky využívajú predovšetkým textúru divadelného diela, ktorú poskytujú publiku ako účinnú predlohu k vhodnému recepčnému načítavaniu. Inscenačná textúra slúži režisérovi na zreteľné integrovanie autorskej poetiky do vymedzujúcej formy tvaru, štýlu, inscenačnej polohy. Textúru tvorí konštrukčno-kompozičný súbor divadelného diela, ktorým sa zhmotňuje celková plocha autorského divadelného diela do podoby artefaktu. Tento vymedzujúci priestor autorského divadla absorbuje do seba hlavné obrisy zamýšľaných autorských inscenačných projektov. Tvorcovia už v samom inscenačnom zámere uplatňovaných inscenačných koncepcií rozvrhujú autorský scénický projekt do limitujúcej formálnej stránky. Dosahujú surový materiál, bazálnu konštrukčno-kompozičnú štruktúru autorského divadelného diela. Súhrn všetkých podchytených vyjadrovacích i výrazových prostriedkov, zapojených do projektovaných inscenačných stratégií dáva prostredníctvom príslušnej textúry divadelného diela výslednicu autorsko-režijnej poetiky. Príslušná inscenačná textúra divadelného diela sprostredkúva maticu pre recepčnú projekciu vlastnej režijno-autorskej poetiky. Primárne je v nej zakódovaný kľúč k celkovej poetike autorského divadla. Existuje zreteľné prepojenie medzi konkrétnou inscenačnou textúrou autorského divadelného diela a jeho poetikou. Tento vzťah sa divákovi poskytuje v rámci recepčného procesu, keď recipient preniká do výrazových recepčných vplyvov jedinečnej autorsko-režijnej poetiky. Konkrétne postihnutie aktuálnej výrazovej tendencie pozorovaného autorského divadelného diela ide zároveň s identifikáciou jeho príslušnej inscenačnej textúry. Bezprostredne po rozoznávaní jednotlivých výrazových odtieňov v tele textúry autorskej inscenácie sa v recepčnom zážitku začína celostnejšie evidovať aj autorsko-režijná poetika. Od jasného vnímania konkrétnej inscenačnej textúry závisí aj priaznivejšia schopnosť reflexie určitej autorsko-režijnej poetiky. Ide o to, či je príslušná inscenačná textúra divadelného diela aj ľahko odhaliteľná. Odkrývanie inscenačnej štruktúry počas recepcie nie je samozrejmé. Záleží na konkrétnom divadelnom tvare, ktorý je buď otvorenou inscenačnou štruktúrou s nekauzálnymi zákonitosťami, alebo uzavretou

štruktúrou s koherentnou väzbou. Zachytením inscenačnej štruktúry – jej uzavretosti alebo otvorenej podoby – sa postupne vyjasňuje inscenačná poetika.

Autorská poetika je zhodne rozpoznateľná už v inscenačnej textúre. Ak je však inscenačná štruktúra inkoherentná, je zároveň ťažšie postrehnuteľná. Autorsko-režijná poetika bude teda niekedy viac, inokedy menej rozmiestnená v zreteľnej štruktúre autorského divadelného diela.

Akými recepčnými mechanizmami sa reflektuje autorská poetika? Prostredníctvom čoho dolieha na recipienta? Môžeme v tomto smere predpokladať, že riadne evidovaná autorská poetika bude množinou všetkých inscenačných priorít tvorcov, ich množiacich sa prístupov. Bude zahŕňať celý fundament výrazových i vyjadrovacích prostriedkov, striedavo konfrontovaných i využívaných. Je evidentné, že konkrétna autorská poetika reprezentuje dominantný recepčný vplyv, ktorý vychádza z autorskej inscenácie ako signálny referujúci výrazový príznak. Práve prostredníctvom intenzívne prítomnej výrazovej relevancie sa vo finálnej recepčnej stratégii dopieva k postihnutiu finálnej autorskej poetiky sledovaného autorského divadelného diela. Jeho príznačnou vlastnosťou je náchylnosť k istému typu autorskej špecifickej poetiky v spôsoboch inscenovania. Ak jej jednoznačne porozumie recipient, je evidentnou a mimoriadne silnou súčasťou finalizovaného recepčného prístupu k nej. Príslušná recepčná predispozícia, reagovať na istý typ poetiky, vychádza z osobnostnej preferencie sledovať inscenačné prejavy autorského rukopisu, ako aj jeho adekvátneho recepčného vplyvu v rámci divadelného zážitku.

Rovnako aj preferovanie autorskej poetiky sa môže na strane tvorcov (režiséra, kolektívu autorov) výrazne premieňať na konštantne rozvíjanej autorskej stratégii s príznačnými recepčnými vplyvmi na divákov. Preto máme tendenciu generalizovať mnohé výstupné autorské inscenačné prejavy do určitých kategórií a tie následne usporadúvať.

Autorská poetika a jej hľadanie si vyžaduje najprv zosumarizovanie všetkých inscenačných tendencií tvorcov od vyvíjaného inscenačného konceptu až po recepčný proces s odkrývanými recepčnými vplyvmi. Jej špecifikom je, že si ju tvorcovia vyprofilovali v kontexte autorského divadla na jeho variabilnej pôde. Je potrebné ešte zdôrazniť, že autorskú poetiku formuje aj recipient, pretože pri jej bezprostrednom vnímaní sa priebežne recepčne spracúva do zážitkového tvarovania, v zmysle prezentovanej inscenačnej poetiky. Od nej potom závisí modelovanie príslušného recepčného zážitku, ako odrazu z prenikavej sily účinkov autorskej poetiky. Záleží na recipientovi, ako sa priaznivo zhostí divadelnej poetiky, ako identifikuje zásadné jej koreňov, zaznamenávaných permanentne v textúre autorskej divadelnej inscenácie.

Javisková syntéza

Ak je tvorcami utvorený priestor pre ideálnu percepciu autorskej inscenačnej koncepcie, vynárajú sa efektívnejšie podmienky na jej konkrétne postihnutie. Konečný výrazový profil autorskej inscenácie v mnohom prezrádza uskutočnenú, zrealizovanú poetiku autora (autorského kolektívu). Recepčné postihnutie autorskej poetiky býva väčšinou rôzne, keďže vyplýva z rôznych zložiek javiskovej syntézy. Recipient svojou upriamenou pozornosťou variabilne selektuje len tie výrazové fragmenty, ktoré považuje pri rozpoznávaní autorskej poetiky za relevantné. V tomto recepčnom

penikání do tela autorskej inscenácie ide o zásadné a taktické udelenie výstižných poetických komponentov autorského divadelného diela (samotných identifikátorov konkrétnej spúšťacej výrazovosti).

Môžeme vymenovať explicitne postupne jednotlivé indikátory výrazového uspošobenia divadelného diela. Raz autorskú poetiku jednoznačne ukrýva dramatický text, inokedy inscenačná koncepcia v rámci rozvrstvenej textúry autorského divadelného diela, vyselektovaná zložka javiskovej syntézy, či procesuálna stránka autorskej divadelnej inscenácie v temporytme, dynamike, tenzii, hudobnosti, vizualizácii, vedomom rozohratí komponentov javiskového autorského diela, napr. v rámci samostatného režijného prístupu v niektorej z utvorených mizanscén, aranžmánov, príp. načrtnutých partitúr a pod. Miera určenia, ako aj podchytenia celkovej autorskej poetiky, tkvie v tvorivej schopnosti inscenátorov v komponovaní jednotlivých zložiek javiskovej syntézy.

Generovanie autorskej poetiky je v kontexte súčasného autorského divadla rozdielne. Preto je potrebné neustále poukazovať na relatívnosť autorského podielu na participácii celého inscenačného procesu. Autorský zástoj patrí okrem dominantne prítomného režiséra aj osnovateľovi scénického konceptu, autorskému kolektívu, inscenačnému tímu (divadelné dielo ako výsledný artefakt je vždy kolektívnym dielom par excellence), kolektívnej réžii, či napr. autorskému hercovi atď.

Záver

Autorská poetika stavia na vymenovaných výrazovo účinkujúcich indikátoroch recepčného vplyvu. Divák ich neabsorbuje naraz, ale postupne. V kontexte tzv. recepčného zážitku sa k postihnútiu autorskej poetiky dospieva neraz rôznorodým spôsobom. Recipientovi sa predovšetkým ukazuje konkrétna autorská poetika divadelnej inscenácie v izolovaných (autonómnych) ukazovateľoch. Jednotlivé indikátory recepčných vplyvov sa organicky sčelujú v recepčnom procese: simultánne, synteticky, synkreticky. Sú to vlastnosti autorského divadelného diela. V rámci recepčného procesu pri postihovaní a vnímaní autorskej poetiky sa vo všeobecnosti stávajú prezentujúcimi prostriedkami účinkov syntetizujúcej divadelnosti.

Recipient pri evidovaní autorskej poetiky používa rovnako schopnosť analytického pohľadu, ktorý kombinuje so synteticko-globálnym pohľadom. Príslušné postihovanie autorskej poetiky sa nevyjavuje v čistej hotovej forme. Recipient si ju musí vytvoriť s recepčnou tvorivou hrou s prezentujúcimi sa výrazovými účinkami diela. Simultánnym pospájaním jednotlivých identifikátorov i kvalifikátorov výrazovej variability videného, dospieva ku konečnému pochopeniu, resp. zážitkovému prijatiu poetiky divadelného diela. Prijímateľ tak recepčne postihuje a následne zachytáva autorskú poetiku spájaním, kombinovaním, sukcesívnym vnímaním procesného odkrývania inscenačného konceptu. Postupné penikanie recipienta do pôsobiacej autorskej poetiky je sukcesívnym radením, cielene vyjavujúcich sa, poeticko-výrazových stimulov, podnetov v štruktúre divadelného diela.

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

THE MODALITIES OF AUTHOR RECEPTION INFLUENCES**MIROSLAV BALLAY**

In a generalising fashion, the author examines a set of reception influences of the author theatre. In contemporary author theatre styles he finds multidimensional expressiveness of a dramatic piece structure. Using several examples, Ballay examines expression range of reception influences of contemporary Slovak author theatre at the levels of the word, of the actor's role, direction, incidental music, visual considerations, theatre production texture and of the stage synthesis per se. However, the conclusions of the study would not provide for a sweeping overview of the current state of contemporary author theatre in Slovakia. They are to be understood as a theoretical sketch of the vital phenomena within this context.

VPLYV ZAHRANIČNÝCH IMPULZOV NA ZMENU DIVADELNEJ PARADIGMY

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Cieľom tejto štúdie je plastické zachytenie paradoxného javu: Z politických príčin propagované napodobovanie sovietskeho vzoru, ktoré sa najviac prejavilo v 50. rokoch a v období normalizácie, malo na naše kultúrne dianie prevažne negatívny dopad. V 80. rokoch sa situácia obracia. Spoločensko-politický vývoj v Sovietskom zväze prináša reformné snahy a otvára sa pozoruhodným kultúrnym činom. Československé mocenské štruktúry nevedia ako na novú situáciu reagovať. V dovtedajšej polarizácii oficiálnej kultúry a disentu dochádza k zaujímavým preskupeniam, ale celková zmena spoločenskej klímy a rozmŕzanie duší sa ukazuje ako pomalý proces. V retrospektívnej sonde do danej problematiky autorka na niekoľkých príkladoch analyzuje recepciu sovietskych inscenácií a javiskových predlôh v slovenskom divadelníctve a v umeleckom školstve druhej polovice 80. rokov.

Peripetia, katarzia, tragédia... Príbuznú podstatu dramatických procesov v individuálnych osudoch a spoločenskom dianí odráža aj terminologický paralelizmus. Je to známa skutočnosť, ale aj tak nás z času na čas v konkrétnej situácii naplňa údivom. Nemyslím len na Aristotela, veď aj Brookova kniha *The Shifting point* hovorí o hľadani bodu zvratu v divadelnom diele a v procese divadelnej komunikácie.¹

Čo by takýto prístup znamenal pri jeho uplatnení na dejinné zvraty, teda pri zmene paradigmy? Domnievam sa, že tu jestvuje určitá úmera: kým zvrat vo vzťahu k niekoľkohodinovej inscenácii je okamih, dejinný zvrat, zmena vnímania, presun ťažiska výpovede je niečo, čo nemožno vyjadriť jediným historickým dátumom. Pokúsím sa zachytiť klíčené týchto javov.

Vonkajšia periodizácia divadelného diania sa celkom prirodzene opiera o zmeny prinesené Novembrom 1989. Zaujímavé je však aj to, čo predchádzalo a niekedy priamo ústilo do 90. rokov. Predovšetkým prvá polovica dekády 90. rokov – obdobie, kedy bola už sloboda, ale kedy sa trhový princíp ešte neaplikoval na kultúru – sa niesla v atmosfére veľkých nádejí.

V tejto štúdii sa zameriam na druhú polovicu 80. rokov 20. storočia, počas ktorej prebiehalo preklápanie sa z nehybnosti neskorého socializmu do narastajúcich príležitostí, inšpirovaných a do istej miery aj krytých sovietskou glasnosťou.

Ak sa národná kultúra prekladom a inscenáciou preloženého diela identifikuje cez cudzie, vynútená normalizačná sebaidentifikácia „cez jedno konkrétne cudzie“ – cez sovietsky vzor – musela tento proces zákonite deformovať. Lenže v prípade druhej polovice 80. rokov je otázne, nakoľko ešte stále išlo o jedno konkrétne cudzie – veď v tomto čase u nás veľmi zarezonovali práve „neruské literatúry“ a diela, kto-

¹ BROOK, Peter. *The Shifting Point*. London : Methuen, 1989. ISBN 0-413-61280-5.

rých dej sa odohráva ďaleko od Moskvy. Napríklad pri recepcii gruzínskeho autora v slovenskom kontexte zohrávala úlohu aj istá paralelnosť situácie vonkajších a vnútorných „satelitov Kremľa“, ak tak môžeme označiť politickú situáciu národov, ktoré mali predtým vlastnú štátnosť a osobitnú históriu.

Či už išlo o ruské alebo neruské podnety zo Sovietskeho zväzu, možno povedať, že práve metaforický potenciál drám a dramatizovaných literárnych predlôh predstavoval formálny odklon od socialistického realizmu² a vytváral estetický predpoklad pre ich šírenie. Zahranicnej recepcii týchto diel v literárnej i javiskovej rovine istotne napomáhali ich univerzalistické aspirácie a symbolické stvárnovanie reality.

Vzhľadom na to, že inscenácia je kultúrny jav s úlohou premostovať – a v tom zmysle je analogická prekladu – zameriam sa na diela sovietskej literatúry spomínaných 80. rokov, ktoré boli ešte „za čerstva“ buď inscenované domácimi divadelnými telesami alebo privezené zo Sovietskeho zväzu.³

V týchto súvislostiach by som rada zdôraznila recepciu vekovej skupiny, ktorú nový kultúrny pohyb počas vysokoškolského štúdia priamo formoval.

Kým prvú polovicu osemdesiatych rokov prežilo naše pokolenie⁴ na gymnáziu, kde nás zachytili aj tri krátko po sebe nasledujúce úmrtia komunistických štátnikov (Leonid Brežnev †1982, Jurij Andropov †1984, Konstantin Černenko †1985) – bol to výrazný vonkajší znak, akoby sa celá tá garda už aj fyzicky vyčerpala – druhá polovica osemdesiatych rokov, počas ktorej sme už väčšinou študovali na vysokých školách, sa niesla v znamení ozvukov perestrojky. V spoločnosti sa prejavoval živý záujem o každý pohyb v stojatých vodách normalizačnej letargie. Literárne dianie živilo spoločenskú diskusiu.⁵ Literárny týždenník bol vtedy periodikom, ktorého čitateľskú základňu tvorila široká verejnosť – žiaľ, dnes už niet literárneho časopisu, ktorý by sa mu kvalitatívne vyrovnal a mal porovnateľný dosah na spoločenské dianie.

Knihy gruzínskeho spisovateľa Nodara Dumbadzeho a Čingiza Ajtmatova, ruský píšuceho autora kirgizského pôvodu, sa nakupovali po desiatkach, a kto to kúpil –

² Socialistický realizmus sa postuloval ako ideová doktrína, no v dejinnej retrospektíve treba tento termín relativizovať, lebo podnietil vznik diel s výrazne idealizovanými protagonistami – v tejto súvislosti považujem za inšpiratívnu charakteristiku javu z pera Antona Kreta, ktorý hovorí o „socialistickom romantizme s nábojom triednej pomsty“ (KRET, Anton. Herectvo ako dedičstvo „systému“ Stanislavského. In *Slovenské divadlo*, 2011, roč. 59, č. 2, s. 116. ISSN 0037-699X (print).

³ Podobnú funkciu plnili aj filmové adaptácie literárnych diel. *Stalker* bratov Strugackých (preklad Viera Slobodníková, 1987) v Tarkovského filmovom spracovaní z roku 1979, ktoré sa v druhej polovici 80. rokov začalo častejšie premietiť vo filmových kluboch, ešte zdôraznil trýznivé hľadanie zmyslu ľudského osudu a dejín, skryté za vedeckou fantastikou, a v tom zmysle sa priblížil tradícii ruskej literárnej klasiky.

⁴ Na tomto mieste sa termín pokolenie chápe v striktnom význame ako veková kategória 14 – 18 ročných.

⁵ „V druhej polovici 80. rokov vystupuje do popredia priamy, „zhora“ neriadený dotyk sovietskej literatúry so slovenskými čitateľmi, čo sa odráža v novej transformácii funkcií tejto prekladovej tvorby v našom kontexte. V uvedenom období sa táto literatúra dá vnímať cez jej oficiálnu a neoficiálnu recepciu, ktorá sa viazala k dielam tzv. perestrojkového prúdu demystifikačného a odtabuizovávajúceho charakteru: romány *Popravisko* Č. Ajtmatova, *Deti Arbatu* A. Rybakova a iné, a charakterizoval ju ten najvyšší čitateľský záujem. Paradoxne tou neoficiálnou, teda čitateľom známu priamo z prameňa, či z časopiseckých prekladov a propagačných článkov, ale knižnou a vo vydaní „zhora“ brzdenou – bola neraz tvorba, ktorá sa v Sovietskom zväze medzičasom už stala oficiálnou. Do istej miery absurdný jav sa dá charakterizovať ako podoba recepcijnej autonómnosti v neskorosocialistickom Československu.“ In MALITI, Eva. Zrkadlenia v priestore – sovietsky mnoholiterárny fenomén (1971 – 1990). In *KOLEKTÍV. Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996. Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV, 1998, s. 98. ISBN 80-88815-04-5.

rozdával známym. Slovo *mankurt*⁶ prešlo do živého jazyka nie vo význame dávnej formy otroctva, zavedenej ázijskými kočovníkmi Žuanmi, ale ako aktuálna metafora zmanipulovaného človeka.

Hoci sa rámcová situácia románu Čingiza Ajtmatova (malá karavána postupuje stepou k starému cintorínu, aby uskutočnila pohreb) rozvíja v priebehu jediného dňa, časový úsek, ktorý zachytáva, je veľmi dlhý. Román *Deň dlhší ako ľudský vek* strieda tri roviny: to, čo je prežité v horizonte ľudského života, dopĺňa na jednej strane kazašská mytológia, na druhej strane rakety vyletujúce z kozmodrómu, susediaceho so stepným zapadákovom železničnej stanice. Takáto kozmická vízia síce smeruje skôr ku kinematografickej výpravnosti, no napriek tomu sa divadelne inscenovala.

Ďalší román Ajtmatova *Popravisko* je azda ešte odvážnejší, ale nemá porovnateľnú kompozičnú jednotu – líniu, ktorá sa vinie celým rozprávaním, tvorí osud páru vlkov, ktorým sa opakovane nedarí vyvieť mláďatá pre rozmanitým spôsobom deštruktívnu ľudskú činnosť. Dômyselná stavba diela prináša závažné témy (narkománia, ekologická bezcitnosť, byrokratické riadenie sovchozu), ale keďže román sa rozpadá na dva vzájomne nespojené príbehy, jeho javiskový potenciál je malý. Autor hľadá možné východiská z krízy súčasného humanistického vedomia, preto má jeho román experimentálnu povahu – skúma najskôr kresťanské, a potom (cez svet kirgizských pastierov) prirodzené predkresťanské (resp. predislamské) hodnoty. Z religio-nistického hľadiska autor akcentuje to spoločné v oboch podobách monoteizmu, čo je vzhľadom na jeho umelecký zámer pochopiteľné. Z teatrologického hľadiska je osožné pripomenúť, že Ajtmatov v tomto diele konfrontuje pašiový model drámy s antickým. Deje sa to cez príbeh bývalého seminaristu Avdikija medzi narkomanmi, drogovými dílermi a pytlíkmi – v ktorom chcú hrdinu zabiť dva razy (pričom druhý raz ho skutočne ukrížujú) – a príbeh pastiera Bostona, ktorý po tragickej strate dieťaťa berie spravodlivosť do vlastných rúk.⁷

Oveľa vďačnejšou inscenačnou predlohou než ambiciózne Ajtmatovove fresky bol *Zákon večnosti* Nodara Dumbadzeho, keďže priestorový rámec románu je skromný – tvorí ho nemocničná izba s tromi posteľami. Skromný je aj počet postáv, prepojených situačnou interakciou. Nielen rozhovory, ale aj sny, spomienky, halucinácie a vízie pacientov sprostredkujú čitateľovi životné príbehy obuvníka Žemilku, spisovateľa Bačana Ramišviliiho a otca Jorama, ktorý v priebehu deja získava čoraz väčšie sympatie čitateľa – čo je dobrým dramaturgickým východiskom pre vytvorenie javiskovej postavy vo vývoji.

Aj sama „axióma diela“ priam volá po javiskovom zdieľaní, veď Dumbadze charakterizuje svoj objav zákona večnosti takto: „Podstata tohto zákona tkvie v tom, že duša človeka je stokrát ťažšia ako jeho telo. (...) Je taká ťažká, že človek ju sám neunesie... A preto by sme sa mali my ľudia, kým žijeme, usilovať navzájom si pomáhať,

⁶ „Širi (surová ľavia koža), neúprosne sa scvrkávajúce od pálivých, slnečných lúčov, stláčalo, zvieralo otrokovi oholenú hlavu ako železná obruč. Už na druhý deň začali rásť mučeníkovi vyholené vlasy. Tvrde a rovné ázijské vlasy zavše vrastali do surovej kože, no zväčša sa nemohli cez ňu prebiť, ohli sa, znova sa zapustili do kože na hlave a spôsobovali ešte väčšie utrpenie. Po týchto posledných mukách nasledovalo úplné pomätenie rozumu... to bol otrok mankurt, násilne zbavený pamäti, a preto veľmi vzácny, ktorý stál za desať nevoľníkov so zdravým rozumom.“ In AJTMATOV, Čingiz. *Deň dlhší ako ľudský vek*. Prel. Elena Krišková. Bratislava : Tatran, 1983, s. 105. (V ruskom origináli dielo vyšlo v roku 1981.)

⁷ AJTMATOV, Čingiz. *Popravisko*. Prel. Elena Krišková. Bratislava : Smena, 1988. (V origináli vyšlo v roku 1987.)

usilovať sa navzájom o nesmrteľnosť našich duší: vy o moju, ja o druhú, druhý o tretiu a tak ďalej, donekonečna... Aby nás smrť človeka neodsudzovala na osamelosť v živote...“⁸

Tieto danosti predlohy využili tvorcovia aj pri inscenácii *Zákona večnosti*⁹ v Štúdiu Novej scény v Bratislave na Suchom mýte. Z teatrologického hľadiska bola inscenácia skôr funkčná, než inovatívna – oslovovala samotnou slovnou výpoveďou. Dramatizácie takýchto diel mali vysokú návštevnosť – umožňovali spoločné zdieľanie primárnou povahou privátneho čitateľského zážitku. Pre divákov bolo pritom dôležité samo uvedenie iného typu hrdinov na javisko, ako o tom svedčia aj postavy osamelých svätcov – Tomáša Becketa v Boltovej hre *Človek pre všetky časy*¹⁰, či Jany z Arcu z hry *Škovránok* od Jeana Anouilha, ktorá sa hrávala ako komorné predstavenie v domoch kultúry a v dobovej tlači zostala nezachytená.

Publikum bolo rado všetkým prielomom do marxistickoleninskej doktríny, ktorá sa oficiálne neprehodnocovala, hoci – na rozdiel od 50. rokov – už sa nevyžadovalo jej aplikovanie na vedu. Súčasťou tichej spoločenskej dohody okupácie bolo, že rozpor medzi ideológiou a vedou (jadrová fyzika, teória informácií)¹¹ sa prehliadal. Prírodné vedy sa v tomto období rozvíjali už v súlade so zákonitosťami svojich vedeckých disciplín aj na SAV, financovanej socialistickým štátom – napokon, iné finančné zdroje vtedy neboli.

Keďže funkcionári v Československu nemali sebavedomie čínskych, rumunských, či Titových, s ktorou by kritizovali soviетov a prehodnocovali tradičný príklon našej krajiny k ZSSR, nástup Gorbačova pre nich znamenal v určitom zmysle patovú situáciu. Automatizmus prikláňania sa komunistickej strany k ZSSR vytváral situáciu, s ktorou sa dalo pracovať – hra na jednomyselnosť otvárala nové možnosti, ktoré využili nekomunisti, ako i komunisti reformného razenia.

Študenti a pracovníci umeleckých a humanitných odborov vnímali premeny ešte intenzívnejšie ako ostatní, a vkladali do nich veľa nádeje. Niektorí pedagógovia mali potrebu a odvahu otvoriť témy, ktoré sa predtým neprednášali, vytiahnuť knihy, ktoré neboli povolené, premietnuť na školských projekciách trezorové filmy, ale predovšetkým vyslať študentov pozrieť sa na niečo iné – napríklad, na festivalové prehliadky novej sovietskej filmovej tvorby a interné premietanie filmov, ktoré sa nezakúpili do distribúcie.

Festivaly novej sovietskej kinematografie prichádzali s filmami veľkej umeleckej

⁸ DUMBADZE, Nodar. *Zákon večnosti*. Prel. Elena Linzbothová-Krupová. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 198. (V origináli dielo vyšlo v roku 1978.)

⁹ Hra *Zákon večnosti* v dramatizácii Džeirana Pačuašviliho a dramaturgii Pavla Pašku mala premiéru 4. 12. 1982 a inscenácia sa na javisku Novej scény udržala niekoľko rokov. S činohrou Novej scény ju naštudoval Gogi Kavtaradze, národný umelec Gruzínskej SSR a riaditeľ Suchumského štátneho gruzínskeho dramatického divadla. Okrem „krytia“ zahraničnými umelcami, programový bulletin k inscenácii uvádza, že „hra je venovaná 65. výročiu VOSR“ – tento údaj nám umožňuje vidieť pozitívny inscenačný počin v kontexte vtedajšej spoločensko-politickej situácie a možno vnímať ako ostentatívnu deklaráciu dobrých úmyslov.

¹⁰ Hra *Človek pre všetky časy* mala premiéru 14. a 15. 6. 1986 v činohre Novej scény. V archíve divadelného ústavu sa zachoval strojopis hodnotenia Dany Sliukovej pod názvom *Otázky jednej inscenácie*. Autorka je kritická voči réžii hosťujúceho Pavla Haspru – ahistorizmus výpravy a „handrové“ kostýmovanie nepovažuje za zámer, ale za podcenenie predlohy. Kritizuje uvedenie historickej hry v malom priestore Štúdia Novej scény, čím naznačuje aktuálnosť hry, ako aj potenciál zachytiť väčšie publikum.

¹¹ Napríklad, fyzika hovorila o *big bangu*, z čoho vyplývalo, že vesmír má počiatok a koniec, zatiaľ čo marxizmus učí, že vesmír je nestvorený, je to samo bytie a keďže bytie sa nemôže opotrebovať, vesmír je večný.

a spoločenskej hodnoty, pričom sociálna funkcia kinematografie – otvorenie závažných a dovtedy tabuizovaných tém zo sovietskej súčasnosti a nedávnej minulosti (vo filmoch ako *Strašidlo* (réžia Rolan Bykov, 1983) alebo *Malá Viera* (réžia Vasilij Pičul, 1988)) – bola azda ešte závažnejšia ako novátorské umelecké postupy. Bol to čas, kedy sa umelecká sloboda stretala s veľkorysými rozpočtami na filmovú výrobu – v tejto plodnosti sa prejavoval pretlak predchádzajúcich ideových a tematických obmedzení. Z diel tohto obdobia, ktoré vynikajú kvalitným spojením etickej a estetickej funkcie, spomeňme aspoň *Pokánie* (réžia Tengiz Abuladze, 1984)¹², *Belasé hory alebo Tan-šan* (réžia Eldar Šengelaja, 1983). Nemenej významné bolo postupné otváranie archívov so zakázanými filmami, dielami odsunutými na tretiu koľaj a sprístupnenie filmov Andreja Tarkovského v oveľa širšom rozsahu. Napríklad v dejinách svetového filmu, ktoré sme študovali z dvoch prekladových titulov,¹³ sme sa po prvý raz stretli s ukazovateľmi úspechu nielen v podobe návštevnosti cez počet predaných lístkov, ale aj s niektorými ďalšími štatistickými ukazovateľmi a pojmom „filmový priemysel“. Hoci tieto fakty boli súčasťou reality filmovej tvorby a výroby, pobúrení sme ich odmietali. Boli sme idealisti, no v tomto zmysle akoby skôr ľavicoví.

V Bratislave bol častým hosťom súbor leningradského pohybového divadla *Derevo*, ktorý založil Anton Adasinský v roku 1988. Súbor sa neskôr usadil v Prahe, dnes pôsobí v Drážďanoch. Jeho prácu už nesledujem, no vtedy bolo jej ťažisko mimoverbálne – aj vďaka tomu sa premiestňoval bez limitácie jazykovými hranicami. *Derevo* rozvíjalo estetiku tanca *buto* (*butoh*), ktorý je založený na pomalých extrémne kontrolovaných pohyboch, akcentovaných celotelesným bielym líčením – vzniká tak dojem nahoty bez erotického akcentu, je to skôr akoby zovšeobecnené ľudské bytosti povstávajú z prachu či bahna a znova sa doň vracali. Obrazy agónie, pohyby spomaleného pádu a zániku boli odpoveďou japonských performerov Kazuo Ono a Tacumi Hičikatu na tragédiu atómových výbuchov v Hirošime a Nagasaki. Hoci Kawabata napísal román *Hlas hory*,¹⁴ preniknutý atmosférou rozpadu spoločenských vzťahov v dôsledku jadrového ukončenia 2. svetovej vojny, už v roku 1952, javisková odpoveď na fenomén Hirošimy – na rozdiel od literatúry – nebola okamžitá, alebo presnejšie: skôr než na samotné výbuchy, divadlo reagovalo na dlhodobé a ďalekosiahle, no len postupne sa odhaľujúce ničivé následky prvej atómovej katastrofy.

Bolo to ako menej civilné vtelenie svetelného konceptu Samuela Becketa, nazvaného *Souffle*, v ktorom výkrik narodenia prechádza plynule do výkriku smrti – posolstvo o efemerosti ľudského života. Tento existenciálny pocit nemá priamu väzbu na svetonázor, a jeho zdieľanie môže byť v konkrétnych okolnostiach vnímané ako pravdivé.

Na základe porovnania s japonskou situáciou možno vidieť súvislosť medzi vznikom telesa *Derevo* (1988) a atómovou tragédiou v Černobyle, ktorá sa stala 26. apríla 1986. V tomto prípade však už – vďaka japonskej skúsenosti – každý vedel predvídať ďalekosiahle následky nešťastnej udalosti. Istotne aj preto sú dátum černobyľskej

¹² Film vyrobený v roku 1984, ale zakázaný v Sovietskom zväze pre alegorickú kritiku stalinizmu, mal premiéru na filmovom festivale v Cannes v roku 1987, kde získal cenu FITPRESCL, Veľkú cenu poroty a Cenu ekumenickej poroty.

¹³ GREGOR, Ulrich – PATALAS, Enno. *Dejiny filmu*. Bratislava : Tatran, 1968; SADOUL, Georges. *Dejiny svetového filmu*. Praha : Orbis, 1963.

¹⁴ KAWABATA, Jasunari. *Hlas hory*. In *Spiace krásavice*. Prel. Viktor Krupa. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971.

havárie a vzniku *Dereva* v tesnejšom susedstve. Radiácia zastihla aj oblasť strednej Európy – územie, na ktoré súbor *Derevo* opakovane prichádzal v rámci svojich turné. V mysliach Rusov má samotné slovo Černobyľ, označujúce palinu (absinthium), asociáciu s *Apokalypsou sv. Jána*, čo tragédiu ešte zdôrazňovalo – vnímala sa ako znak priblíženia konca dejín.

Novosť černobyľskej situácie – v porovnaní s Hirošimou – bola v tom, že nastala v okolnostiach mieru. Vedomie, že atómovú energiu síce využívame, ale nemáme ju pod kontrolou, zneistvovalo – nič nevyučovalo možnosť opakovania výbuchu na iných podobných miestach. Je prirodzené, že v takejto vážnej situácii sa vynárajú základné otázky, a generácia, ktorá sa vymedzuje na jej pomedzí, nesmeruje k politickému divadlu. Prvoradý bol preto záujem o človeka a život v jeho krehkosti – o miesto ľudských bytostí v kozme, ktorý sa po novom vymkol z dráh. Keďže samo existovanie bolo vnímané ako bolestné, politika prinášala len vedľajšie, zbytočné, a preto obzvlášť nenávidené utrpenie.

Varlam Šalamov si za obraz Hirošimy volí stromy, ktorých spálené „kmene stoja ako pamätníky na vlastnej mohyle“ – presný obraz, ktorý zasahuje svojou neopotrebovanosťou.¹⁵ Názov súboru *Derevo* – po rusky drevo, ale i strom – je aj metaforou človeka. Členovia tohto súboru, mladí ľudia, pracovali v estetike sebazáporu – nikdy predtým sme nemali možnosť stretnúť sa s takým oprostением od narcizmu.

Nie je náhodné, že s archetypálnym obrazom človeka – stromu a v podobne pomalej poetike pracovali aj Ukrajinci – Natalka Polovynka a Viktor Klim, vynikajúci žiak Anatolija Vasilieva, ktorí sa nezriekli verbálneho rozmeru, a preto svoje hľadanie prehlbovali v ruskom a ukrajinskom prostredí. Ich súbory odvodzovali pohyb z dervišského krúženia súfistov, a táto odlišnosť východiska (návrat ku koreňom cez staré formy mystického tanca) sa prejavila aj v nádejnejšej vízii.

V činohre Slovenského národného divadla na scéne Divadla Pavla O. Hviezdoslava hosťovali ruské a gruzínske inscenácie Shakespearových historických hier a tragédií, večné posolstvá o tragédiách slepej túžby po moci, aktualizované smerom k stalinistickému obdobiu. Osobitné miesto medzi inscenáciami mala rocková opera, ktorú zároveň označovali aj ako prvý ruský muzikál *Juno a Avos* (v ruštine *Junona i Avos*), pôvodné dielo Moskovského divadla leninského komsomolu. Súbor niesol tento starý názov, hoci ktovie koľko ozajstných komsomolcov v ňom v 80. rokoch pôsobilo... Inscenáciu *Juno a Avos* divadlo našťudovalo v roku 1981 a v Československu (Bratislava, Ostrava, Praha) s ňou hosťovalo vo februári 1987.

V tom čase Paul Claudel nebol preložený, jeho zobrazené dielo vo francúzštine malo v knižniciach značku Z (ako zakázané), čo znamenalo aj obmedzenie čítania. Francúzsky inštitút, ktorý mal vlastnú knižnicu, pôsobil v tých rokoch len v Prahe. Claudel sa nehrával, ba hudobný pedagóg Vysokej školy múzických umení Zdeněk Bílek bol v roku 1961 v súvislosti s jeho knihou, ktorú priniesol z koncertného turné vo Francúzsku bratovi, dokonca väznený.¹⁶ Niet divu, veď tento významný dramatik vo svojich hrách nielenže neaplikoval tézy humanistického diskurzu, ale dovolil si ich spochybniť. Napríklad sa pýtal: Keďže objavenie Ameriky sprevádzalo aj zlo, vraždenie a neľudský prístup k Indiánom, mohol Kolombus neobjaviť nový svet?

¹⁵ ŠALAMOV, Varlam Tichonovič. *Stichotvorenija*. Sobranije sočinenij. Tom 3. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1998. ISBN 5-280-03162-3.

¹⁶ Širší kontext tohto politického procesu prináša dokumentárny film *Tóny v tichu* režiséra Igora Siváka.

Dramatikova odpoveď, navyše formulovaná veľmi provokatívne, uprednostnila mo-replavcovo hľadanie celistvosti sveta.

„Kolumbus: Čo sú to za Etiópania v okovách?

Kuchár: Otroctvo vymizlo z povrchu zemského, ale ty si ho zaviedol znova!

Kolumbus: Hovoríš o tých chudákoch z Indie, ktorých som sa pokúšal predať v Seville do otroctva?

Kuchár: Pozdravme obnoviteľa otroctva!

Kolumbus: Zhrešil som. Ale nemal som zlato, prichádzal som zo západu bez zlata, musel som niečím vyplatíť pažravých veriteľov!

Kuchár: Vyplatil si ich ľudskými dušami.

Kolumbus: Sľúbil som, že svet zbavím temnôt, nesľúbil som, že ho zbavím utrpenia!¹⁷

Claudelova umelecká metóda bola účinná, ale v rámci socialistického realizmu úplne neprípustná. Zjednodušené kritické schémy boli náchylné stotožniť názory autora s výroky hlavnej postavy bez uváženia polyfonickej podstaty dramatického diela. Čo na tom, že katolík Claudel celkom určite neschvaľoval otrokárstvo (čo napokon nie je nič mimoriadne, veď pápeži už poltisícročie predtým reagovali na tento jav jednoznačne odsudzujúco¹⁸)! Drzosť dramatika bola nielen v odlišnej vízii sveta, no hlavne v skutočnosti, že si dovoľil neilustrovať pokrokový názor.

Claudel bol teda zakázaný, no z Moskvy prišla do Bratislavy „claudelovská“ love story z pera Andreja Voznesenského: *Juno a Avos*. Rocková opera sa opierala o tému z ruskej koloniálnej histórie: odohrávala sa časoch cárizmu, od ktorých sa sovietska moc ostro dištancovala, ale na druhej strane jej lichotili, a sama nadväzovala na spô-soby veľkodržavy, ktorých obeťou sa po vojne a v 1968. roku stala aj moja malá kra-jina. Avšak kultúrna kontinuita ide často v protipohybe k politickému daniu a pri priaznivých politických zvratoch ich rýchlo využije vo svoj prospech. V prípade ope-ry *Juno a Avos* treba spomenúť, že autor libreta, básnik Andrej Voznesenskij (1933 – 2010) bol nasledovníkom básnikov Strieborného veku, osobitne Pasternaka a skla-dateľ Alexej Rybnikov (nar.1945) je žiak Arama Chačaturjana – obaja nadväzovali na veľkú tradíciu a jej ašpirácie.

Názov Voznesenského poémy „Avos“, ktorá sa stala základom libreta, znamená po rusky *azda* – toto slovo je akýmsi zárodkom posolstva nádeje. Hostovaniu insce-nácie u nás predchádzala gramofónová platňa, ktorú vydavateľstvo Melodija vydalo už v roku 1983.

Hlavná postava diela má historický predobraz – je ním knieža Nikolaj Rjazanov (1764 –1807), ktorý sa po mori vypravil do Kalifornie, ale na spiatočnej ceste zahynul. Možno v tomto kontexte vyznie trochu zvláštne konštatovanie, že reálna je aj exis-tencia ikony Kazanskej Bohorodičky. Všetko ostatné v dráme je už historická fikcia, zrodená z túžob ľudského rozumu a srdca. Fabulu otvára pohreb prvej Nikolajovej ženy, udalosť, ktorá ho vedie k bilancovaniu minulosti. V priebehu spomínania sa mu vynorí spomienka na zjavenie Kazanskej božej matky. Spomienka je živá, lebo Kazan-

¹⁷ CLAUDEL, Paul. *Kniha o Krištofovi Kolumbovi*. Hry. Prel. Michaela Jurovská. Bratislava : Divadelný ústav. 2007, s. 482. ISBN 978-80-88987-82-2.

¹⁸ Pápež Eugen IV. v bule *Sicut Dudum* z roku 1435 (súvisiacej s kolonizovaním Kanárskych ostrovov ako výbežku afrického kontinentu) a pápež Pavol III. v bule *Sublimis Deus* z roku 1537 (reagujúcej na dobývanie Ameriky).

ská zázračná ikona, vyvezená z Ruska po nástupe bolševikov, sa na javisku zjaví ako špeciálne ozvučený koloratúrny soprán.¹⁹ Chór tejto drámy tvoria ruskí námorníci, s ktorými sa Nikolaj vydáva na more. V Amerike na plese u miestodržiteľa menom José Dario Arguelo spoznáva Nikolaj pätnásťročnú Conchitu – vidí v nej svoje dávne zjavenie, božský obraz, po ktorom vášnivo siahne. Keďže súvislosť medzi Kazanskou ikonou a mladou Španielkou je v texte explicitná, uveďme, že meno Conchita je verziou latinského Concepción, čiže Počatie, resp. *Blagovečšenie*. Obraz blagovečšenia – teda stretnutia Márie s anjelom – je ústredným výjavom cárskych vrát každého pravoslávneho chrámu a oltárnym obrazom všetkých katolíckych kostolov *Zvestovania*²⁰. Dielo má teda konzekventnú symbolickú logiku, ktorej hlbšie významy sú preukázateľné, aj keď každému divákovi nemuseli byť zrejmé. Vzťah Nikolaja a Conchity spečatí sobáš, po ktorom sa Rusi vracajú, no nevrátia domov. Milá verne čaká milého – jej opakovaná pieseň v jednotlivých slohách varíruje len dĺžku uplynulých rokov na spôsob monotónnych ruských epických piesní, porovnávajúcich ľudský život so zdanlivou „večnosťou“ prírody – a v tomto čakaní ju zastihne aj pokojná smrť.

Inscenácia *Juno a Avos* – príbeh transoceánskej lásky a vernosti ponad hranice, inzarzovaný fragmentmi východnej a západnej liturgie – niesla silné posolstvo. Železná opona i studená vojna boli síce politickou realitou, ale ľudia, ktorí chceli žiť v nerozdelenom svete, zrazu videli predstavenie, ktoré hovorilo o tejto ich túžbe. Jednotlivé sóla spievané vo Vysockého prednesovom štýle, prechádzajúcim do hovoru a kriku „*Priskoro prišlo naše pokolenie*“, žiadosť slobody pre tretí svet, vťahnutý oboma súperiacimi blokmi do studenej vojny – to už neboli javiskové metafory, ale priame výzvy svetu a jeho mocným.

Pozoruhodná bola nestrannosť tejto inscenácie, nebolo v nej nijaké upínanie sa na Západ, ale ani lpenie na ilúziu o Rusku. Recitatívne monológy hlavnej postavy Nikolaja Rjazanova prinášajú aj takéto slová:

Ruské impérium je väzenie,
a za hranicou tiež len trápenie.²¹

Postavenie človeka vydaného napospas moru bolo výsostne symbolickou situáciou. V hre zaznel aj dialóg:

- Sloboda stratila prvorođenstvo a niet jej u nás, niet jej ani tam.
- Tak kam sa plaviť?
- Ja neviem, kapitán.

Azda najsilnejšie na tom bolo, že nešlo o politické divadlo. Ak sa komunistickí politici snažili vyostriť zápas ideológií jeho prekladom do pojmov dávneho konfliktu pravoslávnia s katolicizmom, rocková opera prichádzala s ekumenickým konceptom. Ruský Romeo a španielska Júlia mali svojím sobášom v dvoch jazykoch a dvoch

¹⁹ Nie je bezvýznamné, že v posledných rokoch svojho pontifikátu (2004) Ján Pavol II. toto dielo, také symbolické pre ruský národ, získal a vrátil, pozri. <http://dennik.sme.sk/c/1674507/papez-odovzda-ruske-mu-patriarchovi-slavnu-ikonu.html>. V čase inscenácie sa na javisku ukázalo niečo posvätné, čo bolo stratené! V takej situácii divadelník mimovoľne pomyslí na *ta hiera* – posvätné predmety eleuzínskych mystérií...

²⁰ Napr. servitský kostol Santissima Annunziata vo Florencii, či bratislavský františkánsky kostol.

²¹ Akoby šlo o typizáciu skúsenosti ruskej emigrácie, a jej sklamané nádeje po opustení vlasti. Cfr. BOULGAKOV, Serge. *Sous les remparts de Chersonèse*. Traduit du russe, présenté et annoté par Bernard Merchadier. Genève : Ad Solem. 1999, p. 15. ISBN 2-940090-48-3.

obradoch spojiť dva svety. Ich skoré odlúčenie hovorilo o zmysle obete a vernosti sľubu.

Inscenátori nasadili tie najsilnejšie prostriedky. Fragменты altajského hrdelného spevu, kde sólista spieva dvojhlasne, sú naozaj metaforou hudby sfér, a tá prechádzala do spevu Aleluja – ktoré bolo z melodického hľadiska bežnejšie, možno by sa dalo povedať aj banálnejšie – lenže toto aleluja, ktoré uzatváralo celú inscenáciu, spievali „leninskí komsomolci“²²! A bola to chvála života a zmysluplnosti dejín.

Vkusy splynuli. Ľudia po predstavení stáli pred národným divadlom (v tých časoch bolo v okolí Divadla P. O. Hviezdoslava menej kaviarní ako dnes) a radovali sa z pocitu spoločenstva, aké im inscenácia dala skúsiť. Je zaujímavé pozrieť sa bližšie, kto z kritikov vtedy písal o tomto predstavení, a tiež ako ho zachytil, resp. čo mu prešlo v dobovej tlači. Z dvoch kvalitných recenzií, o ktorých bude reč, necítiť redakčné zásahy či taktizovanie autorov. Obaja kritici si statočne povedali svoje v textoch nešetriacich superlatívmi. Štefko bol naozaj explicitný: „Záverečné *Aleluja* je tu novodobou omšou, tvrdou a ostrou, oslavnou a vyzývajúcou ako čas, ktorý preletel nad zemou i ľudstvom.“²³ Vyhnutie sa vyjadreniu vlastného názoru možno chápať ako určitú formu autocenzúry, ktorá sa v tomto čase – a navyše v súvislosti s dielom prijatým v Sovietskom zväze – javila už ako zbytočná.²⁴

Súbor nás navštívil po trojmesačnom (!) hosťovaní v Paríži a jeho potenciál osloviť široké publikum, charakterizuje Vladimír Štefko vo svojej recenzii slovami: „Keby v dňoch 11., 13. a 14. februára bolo Hviezdoslavovo divadlo trojnásobne väčšie, aj vtedy by sotva stačilo. Priam úpelo pod náporom divákov.“ Aj Terézia Ursínyová vo svojej recenzii hovorí o mimoriadnej diváckej pozornosti preplneného hľadiska: „Počas bratislavského hosťovania vynikajúceho súboru patrili však dva večery aj opere *Juno a Avos*, čím sa aspoň čiastočne nasýtil hlad (podčiarkla A. H.) záujemcov o toto výnimočné dielo. Škoda len, že Hviezdoslavovo divadlo bolo primalou sálou na to, aby sa do nej zmestili zvlášť mladí, ktorým je rocková opera *Juno a Avos* predovšetkým určená... Vidieť túto inscenáciu znamená odniesť si zážitok na celý život, ale i povzdychnúť, pretože nebolo toto výborné dielo dosiaľ uvedené na našich, československých javiskách!“

²² Termín leninskí komsomolci dávam do úvodzoviek, lebo v 80. rokoch oficiálny názov divadla, označovaného aj skratkou Lenkom, nemožno chápať doslovne – ako vystihujúci ideové zameranie telesa.

²³ So Štefkovou otvorenosťou kontrastuje bulletin, spoločný pre obe inscenácie: dáva priestor režisérovi Zacharovovi, a popri jeho slovách o *Optimistickej tragédii* uvádza stručné libreto predstavenia *Juno a Avos*. Získame z neho aj informáciu, že moskovské divadlo Lenkomu je nositeľom Radu Októbrovej revolúcie a Radu Červenej zástavy práce. Hosťovanie Moskovčanov „legitimizuje“ predovšetkým charakteristikou súboru: „Divadlo sa snaží plniť uznesenia XXVII. Zjazdu KSSZ a rozhodnutia ÚV KSSZ o práci s tvorivou mládežou tak, že všetky svoje úsilia venuje tvorbe takých inscenácií, ktoré by vychádzali zo života a práce mladého budovateľského komunizmu.“

²⁴ Ohlasy archivované v Divadelnom ústave možno rozdeliť na dve skupiny – pôvodné a prebraté (t. j. kryté tým, že boli publikované v Sovietskom zväze). Expres z 9. 5. 1987 prebral rozhovor *Nahor po schodoch slávy* s Nikolajom Karačencovom, preložený zo sovietskeho časopisu Ogoňok, a Ľud zo 7. 5. 1987 prebral rozhovor *Život plný hudby* so skladateľom Alexandrom Rybnikovom z časopisu Muzykalnaja žizň. Kvalitné pôvodné recenzie napísali len Terézia Ursínyová (*Nevesedné dielo, neobyčajná réžia*. Večerník z 16. 2. 1987, s. 5) a Vladimír Štefko (*Dva veľké zážitky*. Nové slovo, nedeľa 26. 2. 1987, s. 6). Kým Ursínyová sa v súlade so svojou hudobno-dramatickou orientáciou venovala predstaveniu *Juno a Avos*, uvedenému 13. a 14. februára 1987, Štefkova dvojrecenzia spojila *Juno a Avos* s Višnevského *Optimistickou tragédiou*, ktorú to isté teleso uviedlo 11. februára 1987.

Isté je, že lokálny režim, nastolený s odobrením okupantov, by dielo, akým bola inscenácia Marka Zacharova, nebol povolil, keby neprichádzalo práve odtiaľ, ale vzniklo na domácej pôde. Ale tu sa vynára oveľa znepokojivejšia otázka než spomenuté vonkajšie mantinely slobody: bolo by tu niečo podobné vôbec vzniklo? Malo slovenské divadelníctvo takú profesionálnu a mravnú silu? A do akej miery si bolo vedomé svojej identity?

Na tomto mieste sa zmienim o zvláštnom jave, ktorý charakterizoval situáciu druhej polovice 80. rokov na Vysokej škole múzických umení, Bol to rozdiel, s akým sme sa nikdy nestretli v ruskom či poľskom prostredí – na školách, ktoré sme mali možnosť navštíviť. U nás, až na nepočtetné výnimky, existovala priepasť medzi študentmi herectva a ostatnými divadelníkmi. Rozdiely boli vzdelanostné, ale predovšetkým sa týkali aspirácií. Problém nebol len v jednotlivcoch. Bez ohľadu na to, s čím herci prichádzali na školu, táto ich motivácie nedokázala prehĺbiť. Aby sme boli spravodliví, ten herecký zápal v nich kdesi existoval, a keď neskôr prišli študovať charizmatickejší režiséri a dramaturgovia (mám na mysli predovšetkým ročníky, ktoré presahujú do prvej polovice 90. rokov), títo zapálili aj študentov herectva. Formačný vplyv zo strany pedagógov herectva však nepresahoval z remeselnej sféry do názorovej a osobnostnej. Napríklad: v tom čase existoval systém pravidelných výmenných pobytov s Poľskom a ZSSR. Študenti herectva, resp. ich prevažná časť, nemali o ne záujem. Atraktívne pre nich boli len zriedkavejšie cesty do Anglicka a Francúzska. Lenže v provinčnej anglickej škole, ktorú mali možnosť navštíviť, sa nestretli s veľkou anglickou divadelnou kultúrou a nezískali ani vstupenky na inscenácie významných divadiel. Dá sa pochopiť, že ich lákal Západ. Nedokázali si však uvedomiť – a nik im nepomohol zmeniť ich postoj – že sa pripravujú o možnosť bližšieho zoznámenia s veľkými divadelnými kultúrami, akými sú poľská a ruská. S kultúrami, ktoré sú nám bližšie nielen jazykovo, ale aj zdieľaním spoločensko-historickej situácie – veď aj tam bol socializmus, a tamojšie divadlo reagovalo na podobné problémové javy a situácie, aké so sebou prinášalo toto politické zriadenie. Akoby študenti herectva nechápali ten prostý fakt, že každý chce hrať v Paríži a Moskve – inak povedané, že veľké divadelné kultúry sa navzájom priťahujú, a aj napriek politickým bariéram, v nich prebieha kultúrna výmena na celkom inej úrovni a vo väčšom rozsahu...

A tak nevideli Cvetajevej *Faidru* v podaní Ally Demidovej v Moskve, inscenácie ruskej klasiky, kabuki a nó hosťujúce v Leningrade,²⁵ či Genetovej *Slúžky* vo Vikfukovej réžii. Nevideli ako v Krakovskej škole rektor Trela hrá v školskej inscenácii spolu so študentmi, ani ako sa udržuje intenzívne prúdenie medzi pôvodnou poľskou literatúrou a divadlom. My ostatní, sme ako každoroční náhradníci zaujali ich voľné miesta, a tak sme – vďaka nim – videli veľa.

Na poľské festivaly sme dokonca začali viacerí chodiť na vlastnú päsť. V rámci týchto ciest bola nezabudnuteľná práca s veľkými marionetami divadla Scena plastyczna Katolickej univerzity v Lubline, ktorá hosťovala na Teatralnych spotkaniach v stalinistickej architektúre Varšavského paláca kultúry.

²⁵ V tomto prípade nemôžem hovoriť za generáciu, ale len za seba – predstavenie nó zmenilo môj život, takže zmysel študentských výmen bol aj v individuálnom oslnení, ktoré pomáhalo jednotlivcovi, aby sa našiel v širšom kontexte. Zážitok nó mi umožňoval uvažovať o divadle v celkom iných divadelných kategóriách.

Ale zažili sme aj sklamanie z inscenácie Václava Havla, za ktorou sme cestovali do Krakova – Poliaci mali vedome rebelskejšiu dramaturgiu. Sklamanie spočívalo v tom, že sme nevideli téměř nijaký rozdiel medzi drámou disentového autora a textami oficiálnych dramatikov. Náhradou za mizerné predstavenie nám bola cesta zasneženým Poľskom, v ktorom vládlo stanné právo a jeho zvláštne neviditeľné napätie, počas ktorej sme zažili poľskú vynachádzavosť života „ponad stan“.

Táto odlišná skúsenosť – videné – ešte zväčšovala rozdiely medzi jednotlivými divadelníkymi odborníkmi. Naši spolužiaci herci sa, žiaľ, nemali kde inšpirovať hrdinským herectvom, mučenícky ochotnom biť sa za ostatných a ich právo dýchať. Po skončení školy sa herci po jednom strácali v jestvujúcich divadlách a televízii, a tak nevznikla výraznejšia formácia, o akú by bolo možné oprieť výpravnú inscenáciu s početným obsadením.

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

THE EFFECT OF FOREIGN MOMENTA ON CHANGING THE THEATRICAL PARADIGM

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

The aim of this paper is to vividly capture a paradoxical phenomenon: promotion of the mimicking of the Soviet example, largely on political grounds, was most massively demonstrated in the 1950s and during the “normalisation” period, which had a largely negative impact upon national culture life. However, in the 1980s, the situation turned. The socio-political development in the Soviet Union ushered in reform endeavours and it opened up to outstanding culture activity.

Czechoslovak power structures did not know how to react to a new situation. Fascinating regrouping in the polarisation of formal culture and dissent takes place, however, a sweeping change in the social climate and the thawing of souls appears to be a slow process. In the retrospect, the authoress probes into the issue, and attempts to analyse the reception of Soviet theatrical productions and drama texts in Slovak theatre and in art schooling of the latter half of the 1980s.

ZAHRANIČNÍ REŽISÉRI V OPERE SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ
Divadelný ústav Bratislava

Abstrakt: Štúdia sleduje podiel hosťujúcich zahraničných režisérov na profilácii Opery Slovenského národného divadla. Po komunikačnom vákuu, charakterizujúcom štyri povojnové desaťročia, sa zmena spoločensko-politických podmienok po Novembri 1989 prejavila popri inom aj v otvorení možností pre prienik zahraničných inšpirácií do nášho operného priestoru. Na príklade prác hosťujúcich režisérov autorka dokladuje nevyhnutnosť kontaktu slovenskej opery s európskym divadlom. V galérii hosťujúcich zahraničných režisérov (Guy Montavon, Dieter Kaegi, Jirí Nekvasil, Pavel Mikulášтик, Gintaras Varnas) pripisuje najdôležitejšiu úlohu dvom renomovaným tvorcom – slávnemu, kontroverzne prijímanému nemeckému režisérovi Petrovi Konwitschnému (*Eugen Onegin*, *Madama Butterfly*) a renomovanému, na popredných zahraničných scénach pôsobiacemu Poliakovi Mariuszovi Trelińskému (*Orfeus a Eurydika*). Obaja do SND priniesli profesionálne kritériá veľkých európskych divadiel, jasne deklarovaný umelecký názor i neoblomnosť pri jeho scénickom naplnení. Pri zohľadnení pomeru kvantity a kvality inscenácií hosťujúcich tvorcov v celkovom obraze slovenského operného divadla sa prizývanie inšpiratívnych zahraničných tímov ukazuje ako cesta síce finančne náročná, ale pre vnútornú motiváciu, kreovanie hodnotových kritérií i pre vonkajšiu efektivitu domáceho operného prostredia nevyhnutná. V tejto súvislosti sa aktuálna fáza smerovania Opery SND javí byť ústupom z dosiahnutých pozícií.

Svet súčasného operného divadla je internacionálnym priestorom bez hraníc. Interpreti, dirigenti, režiséri, výtvarníci sú novodobými kočovníkmi. A vďaka masovokomunikačným prostriedkom na čele so všemocným internetom sa o výsledkoch ich práce dozvedia nielen priami účastníci predstavení, ale každý, kto má o podobný druh informácií záujem. K dispozícii sú životopisy a kalendáre umelcov, programy operných domov, recenzie či dokonca audio a videonahrávky – operný svet, podobne ako ten globálny, je dnes jednou veľkou dedinou.

Pomerne donedávna si slovenské operné divadlo hovel v bezpečnom pohodlí overených inscenačných poetík. Počas socialistického režimu boli kontakty s európskym dianím v oboch smeroch – importnom i exportnom – veľmi skromné. Hoci najmä v šesťdesiatych rokoch už minulého storočia sa súbor Opery Slovenského národného divadla uznával za najlepší v Československu a viacerí jeho členovia by hrdo obstáli aj v zahraničnej konfrontácii, nebolo im to umožnené. Smutným východiskom spoza ostnatého drôtu ostala emigrácia, v ktorej viacerí slovenskí umelci rozvinuli úctyhodnú kariéru (najziarivejšími príkladmi sú svetoznáme sopranistky Lucia Poppová a Edita Gruberová). Až ideológovia normalizácie, teda od 70. rokov, pochopili, že prezentáciou vynikajúcich umelcov získa socialistické umenie na reputácii, takže nasledujúcej generácii (Peter Dvorský, Sergej Kopčák, Magdaléna Hajóssyová, Gabriela Beňačková,...) sa už v prieniku na svetové javiská nebránilo.

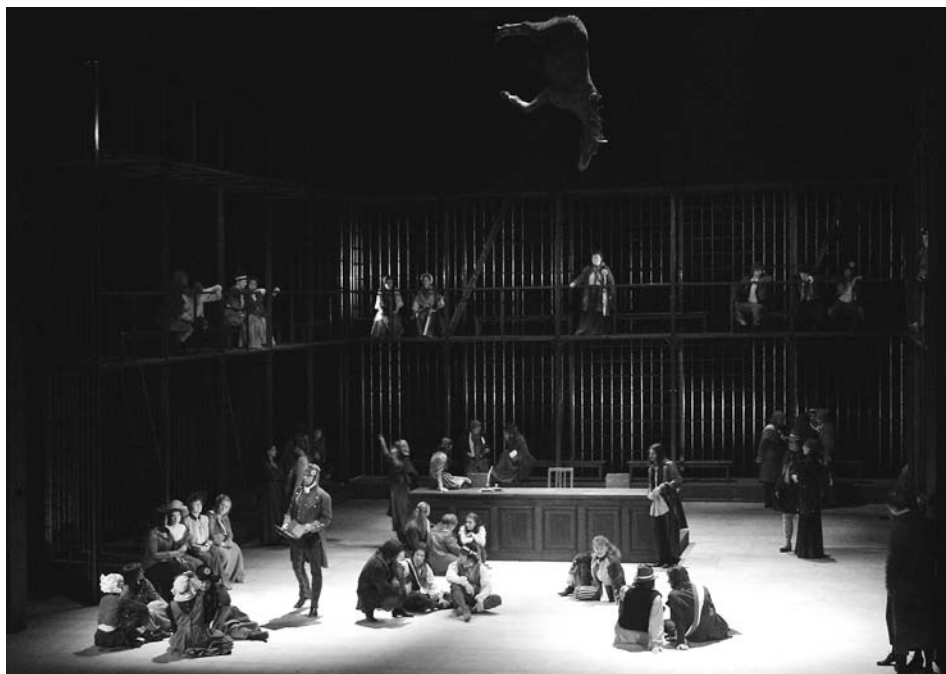
Zatiaľ čo v oblasti vokálneho umenia fungovala komunikácia aspoň po individuálnych linkách, informácie o európskych inscenačných trendoch k nám neprichádzali prostredníctvom priamych tvorivých stretnutí, ale takmer výlučne sekundárnymi kanálmi. K všeobecnejšie dostupným patrili správy zahraničných kritikov (ale aj pár slovenských, ktorí mali možnosť vycestovať) o inscenáciách slávneho Waltera Felsensteina a jeho žiakov Götza Friedricha, Joachima Herza či Harryho Kupfera. Východonemecké operné divadlo od konca päťdesiatych rokov vyznievalo aj v rámci európskeho kontextu odvážne a progresívne, intenzívne presadzujúc trend zdviadania opery a jej vnímania v zmysle hudobného divadla.

Osobné stretnutia súboru i divákov Opery Slovenského národného divadla so zahraničnými tvorcami počas štyroch pofebruárových desaťročí sa dajú spočítať na jednej ruke: V rokoch 1948 – 1989 hosťovali v Opere SND traja režiséri s trvalým pobytom mimo Československa, ktorí u nás pripravili päť operných inscenácií.

Začiatkom päťdesiatych rokov sa záujem vedenia divadla pochopiteľne obrátil na východ od našich hraníc. Režisér moskovského Veľkého divadla Nikolaj Severianovič Dombrovskij tu pripravil dve inscenácie ruskej klasiky, Čajkovského *Eugena Onegina* (1952) a Musorgského *Borisa Godunova* (1954). Šlo síce o práce poplatné dobovo preferovanej poetike popisného realizmu, avšak dôslednosťou všetkých inscenačných zložiek a detailnou hereckou prácou v duchu Stanislavského princípov priaznivo poznamenali nároky kladené na nastávajúce bratislavské operné inscenácie. Začiatkom šesťdesiatych rokov pripravil hosťujúci drážďanský režisér Klaus Kahl v SND vysoko hodnotenú inscenáciu diela Paula Dessaua *Odsúdenie Lukulla* (1962), v ktorom pôsobivo uplatnil prvky brechtovského divadla, a o rok neskôr v podobných intenciách, hoci už s menšou odozvou, Wagnerovho *Tannhäusera* (1963). Posledným prednovembrovým projektom zahraničných tvorcov v Opere SND bola úspešná inscenácia Gershwinovej jazzovej opery *Porgy a Bess* (1974), ktorú, podobne ako nedávno predtým v Lipsku, pripravil nemecký tím pod vedením režiséra Günthera Lohseho. Dôsledný realizmus inscenácie dosiahol detailným rozohrávaním náročnej hereckej akcie, individualizáciou zboru a bohatou typovou kresbou, takže výsledný tvar oscilloval medzi zhudobnenou činohrou a modernou operou.

* * *

Uvoľnením spoločensko-politických pomerov po Novembri 1989 pominuli ideologické prekážky, brániace prieniku zahraničných divadelných inšpirácií. No opera v nových ekonomických podmienkach ukázala aj slovenskej kultúrnej verejnosti svoju pravú tvár – že v tej najkvalitnejšej scénicko-interpretáčnej podobe je umením exkluzívnym a finančne mimoriadne náročným. Priority ponovembrového vedenia Opery SND na čele s Jurajom Hrubantom nespočívali v divadelnej progresívnosti inscenácií. Aj to sa zrejme podpísalo na skutočnosti, že kým diváci pražského Národného divadla dostali čoskoro po rozdelení Československa možnosť stretnúť sa s prácou najvýznamnejších európskych režisérov (David Radok, David Pountney, Robert Willson, Ursel a Carl-Ernst Herrmannovci a i.), prvá slovenská scéna ostala celých pätnásť ponovembrových rokov uzavretým prostredím, recyklujúcim rukopis overených domácich režisérov. V prípade ojedinelých zahraničných akvizícií smeroval záujem do iných umeleckých kategórií, než na aké si trúfala ambiciózna pražská scéna.



Umberto Giordano: *Andrea Chénier*. Záber z inscenácie. Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 18. 9. 2002. Réžia Guy Montavon. Scéna Hank Irwin Kittel. Kostýmy Ludmila Várossová. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

Umelecké výsledky boli adekvátne estetickému vedeniu divadla. Belliniho *Námesačná* (1998) v réžii málo známej, v Nemecku žijúcej Austrálčanky Gwendy Berndtovej, neprekročila rozmer vkusného, nenásilného, ale režijne konvenčného aranžovania prostého deja. Významnejší prínos pre vývin slovenskej opernej inscenačnej praxe neznamenali ani ponovembrové práce (medzičasom už zahraničných) českých režisérov staršej generácie – *Bohéma* (1994), *Trubadúr* (1995), *Predaná nevesta* (1996), *Sedliacka česť* a *Komedianti* (1998) Václava Věžníka, či *Káťa Kabanová* Josefa Průdka (2003). Pozvanie rakúsko-českého režiséra Antona Nekovara sa ukázalo ako omyl. Dvojprodukcia Schönbergovho *Očakávaní* a Pucciniho *Plášťa* (2002) bola síce z dramaturgického hľadiska ambicióznym projektom, režijne a výtvarne však najmä v prípade Pucciniho diela ilustratívnym a remeselne nezvládnutým, takže ho divadlo po piatich predstaveniach stiahlo z repertoáru.

Prvým povšimnutiahodným zahraničným príspevkom do pomerne jednotvárnej palety inscenačných poetík vládnucej v Opere SND bol *Andrea Chénier* (2002) Guya Montavona, niekdajšieho asistenta slávneho Giancarla del Monaco. Švajčiarsky režisér, pôsobiaci prevažne na nemeckých operných scénach, v čase bratislavskej inscenácie bol vo funkcii intendanta erfurtskej opery. V Montavonovej koncepcii veristického diela sa dobové a priestorové reálie zaujímavým spôsobom prelínali s nadčasovým, o symboliku opretým posolstvom opery: všetky štyri dejstvá prepojil ústredným motívom väzenia. Giordanových hrdinov totiž spútava nesloboda von-

kajšia (Iud je vazalom šľachty, neskôr sa slobodne zmyšľajúci stávajú väzňami štátneho teroru) i vnútorná (Gérardova otrocká vášeň k Maddalene). V scéne ju zhmotňovalo lešenie zo železných mreží, ktoré popri symbolickej rovine naplňalo aj praktické potreby javiskového diania. Kritika režijnú stránku produkcie prijala priaznivo, nie síce v zmysle prevratnej udalosti, ale ako „čin tvorivého ducha, osviežujúceho klišé a už dosť stereotypnú hladinu bratislavských produkcií.“¹

Päť rokov po Montavonovom *Andrea Chénierovi* vytvoril v Opere SND zaujímavú inscenáciu ďalší Švajčiar, vtedajší umelecký šéf opery v Dubline, Dieter Kaegi, ktorý inscenoval Straussovu *Ariadnu na Naxe* (2007). Nosnými témami diela sú antagonizmus lásky (hlboký cit versus zmyselný pôžitok), a neľahká existencia umelcov nútených robiť kompromisy pod tlakom financií. Dej opery sa odohráva na večierku v dome bohatého grófa, ktorý z rozmaru prikáže dvom pozvaným hereckým spoločnostiam hrať súčasne vážnu operu i buffu, aby umenie nezabralo príliš veľa z času, ktorý sa dá využiť hmatateľnejšími zmyslovými pôžitkami. Základným princípom Kaegihov koncepcie bolo prelínanie sna a reality. Hofmannsthal so Straussom grófa koncipovali ako neviditeľného manipulátora, ktorý svoje príkazy posielal prostredníctvom majordóma. Kaegi ho vytiahol na scénu a urobil z neho jednu z ústredných postáv deja, Baccha. Postavy reálneho života sa tak zároveň stali hrdinami opernej melodrámy o láske Ariadny, ktorú ohrdnutú zanechal na ostrove Naxos zradný milenec Theseus, a mladého boha Baccha, čo ledva unikol kúzlam čarodejnice Kirké. V ideovej rovine Dieter Kaegi viaceré línie deja potlačil do úzadia, aby do popredia vysunul zápas medzi nízkym a vysokým v umení, aj v človeku samotnom: Z pozemského zbohatlíka sa stal božský hrdina, ktorý pre lásku opustil svet pomimuteľného blahobytu.

Prínos Kaegihov *Ariadny na Naxe* nespočíval vo vonkajškovej aktualizácii. Vkusné kostýmy a štýlová scéna Stefanie Pasterkamp, výtvarne zasadené do sedemdesiatych rokov minulého storočia, síce priniesli vizuálny efekt, ale výklad nikam neposúvali. Inscenácia bola moderná predovšetkým z pohľadu nárokov, ktoré kládla na diváka, na jeho schopnosť čítať skryté významy a hľadať vlastné interpretácie. V kontexte nových dejín Opery SND predstavuje inšpiratívny dotyk s intelektuálnym prúdom európskeho divadla.

Interpretačne náročné dielo sa v repertoári udržalo pomerne krátko. Dôvody možno hľadať v diváckej a poslucháčskej náročnosti, ktoré sa podpísali na ťažšej predajnosti inscenácie. Ale tiež v tragickej skutočnosti, smutne poznačujúcej osud produkcie: len pár mesiacov po premiére umrel predstaviteľ hlavného mužského partu Sergej Larin, tenorista svetového mena, ktorý nezabudnuteľnou kreáciou Baccha vysoko zdvihol kredit inscenácie.

* * *

Osobitnú pozornosť si zaslúžia inscenácie – režisérov, ktorí na Slovensko konečne priniesli – v zahraničí dávnejšie etablovaný trend moderného nazerania na opusy klasickej českej tvorby. Európske javiská poznajú u nás tak obľúbenú *Rusalku* či *Predanú nevestu* v inscenačných podobách nezaťažených pietne romantizujúcim pohľa-

¹ UNGER, Pavel. Príspevok do veristického repertoáru. In *Hudobný život*, 2003, roč. 35, č. 1, s. 25.



Antonín Dvořák: *Rusalka*. Scéna. Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 18. 3. 2005. Réžia Jirí Nekvasil. Scéna Daniel Dvořák. Kostýmy Lucie Loosová. Foto Alena Klenková. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

dom. Spomeňme len slávnu parížsku inscenáciu *Rusalky* od Roberta Carsena (2002), prinášajúcu znepokojivú analýzu zlomu detstva a dospelosti a zároveň izolovanosti sveta mužov a žien, či salzburškú inscenáciu režisérsko-dramaturgickej dvojice Jossi Wieler/Sergio Morabito (2008), nazerajúcu na predlohu z uhla freudovskej psychoanalýzy, alebo najnovšie šokujúcu mníchovskú víziu Martina Kušaja (2010), ktorý z *Rusalky* a jej sestier urobil obeť Vodníkovho incestného týrania.

Zhodou okolností odkláňačmi rodinného pokladu v Opere SND, kde má česká tvorba od vzniku inštitúcie pevné miesto, boli českí umelci – Jirí Nekvasil (*Rusalka*, 2005) a Pavel Mikolášтик (*Predaná nevesta*, 2009). Treba pripomenúť, že už dva roky pred bratislavskou *Rusalkou* inscenoval slávne Dvořákovu dielo v intenciách režisérskoho divadla Karel Drgáč v banskobystrickej Štátnej opere (2003). Umelec, ktorý pôsobí aj na menších zahraničných operných scénach, inšpirovaný obrazom viedenského secesného umelca Gustava Klimta *Der Kuss*, transformoval príbeh do prostredia maliarskeho ateliéru. Princ bol maliar, Rusalka jeho milenka a múza, Vodník bohémsky playboy, užívajúci si s vodnými žienkami, Ježibaba ako vzrušujúca femme fatale s injekčnou striekačkou v ruke hýbala ľudskými osudmi. Konceptiu, ktorá mohla na papieri vyzerat' vcelku zaujímavo, režisér nedokázal adekvátne naplniť a zdôvodniť bez narušenia logiky deja a oslabenia hudobného charakteru diela. Podcenil detailnú hereckú prácu a spoľahol sa na individuálnu personálnu výbavu predstaviteľov, čím



Antonín Dvořák: *Rusalka*. Záber z inscenácie. Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 18. 3. 2005. Réžia Jiří Nekvasil. Scéna Daniel Dvořák. Kostýmy Lucie Loosová. Foto Alena Klenková. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

inscenáciu výrazne hendikepoval. *Rusalka* priniesla na banskobystrickú scénu princíp režisérskeho divadla. Zároveň potvrdila tézu, že ambiciózný zámer nestačí, ak sa nenaplní adekvátnymi vyjadrovacími prostriedkami.

Na rozdiel od Drgáčovej vonkajškovej transformácie, bratislavská inscenácia Jiřího Nekvasila a Daniela Dvořáka, významných českých tvorcov s renomé experimentujúcich vyznávačov režisérskeho divadla, aktualizovala dielo zvnútra. Po prvom zdvihnutí opony sa divák ocitol v dôverne známej romantickej rozprávke s Rusalkou sediacou na vŕbe, Vodníkom naháňajúcim éterické vodné žienky a Ježibabou obklopenou bizarnými lesnými postavičkami. V závere prvého dejstva sa bukolická idyla pretrhla. Na javisko vtrhol Princ s družinou – lovci romantických záberov, v rukách kamery a fotoaparáty. Hoci videokamera vo funkcii opernej rekvizity pôsobila neprirodzene až rušivo, Jiří Nekvasil ostal vo svojom zámere neústupčivý. Princ ju nevypustil z ruky, svet vnímal len jej prostredníctvom. Jej okom spoznal Rusalku, cez ňu bol aj pokorený, keď mu triumfujúca Cudzia kňažná v závere druhého dejstva vybrala kazetu. S pamäťou kamery odišla aj Princova duša. V treťom dejstve sa rozprávka definitívne skončila. Vrak auta bol domovom bezdomovkyne Ježibaby, marihuanou opojené hippies-vodné žienky sa túlili k billboardu s idylickou krajinou z prvého dejstva. Napriek vizuálnej príkrosti prostredia prinieslo tretie dejstvo dojemne romantický pointujúci okamih – v momente smrti v Rusalkinom náručí sa

jej Princ po prvýkrát pozrel do očí. Žiaľ, tento moment si stihli vychutnať iba návštevníci premiérových večerov. Na detaily citlivá inscenácia, ktorá v súbore našla len chabú podporu, sa veľmi skoro stala obeťou reprízovej šmíry.

Bratislavská *Rusalka* vzbudila do tých čias nebyvalú diskusiu. Na jednej strane ju odborná obec prijala z veľkej miery pozitívne, ako inscenáciu plne rešpektujúcu partitúru i vnútorné poslanstvo diela o nezlučiteľnosti rozprávkovej čistoty s ľudskou sebeckosťou. Na druhej strane ju odporcovia moderného prístupu ku klasickým operným dielam prezentovali ako personifikáciu režisérскеj zvrátenosti a arogancie. Projekt z obdobia vedenia Opery Mariánom Chudovským sa tak stal skúšobným kameňom divadelnej (ne)predpojatosti nasledujúcich vedení. Po krátkej pauze, kedy päť mesiacov pôsobiaca šéfka súboru Gabriela Beňáčková nahradila scénickú podobu koncertným uvádzaním diela, inscenáciu reinkaroval nasledujúci šéf Opery Pavol Smolík. Mandát Petra Dvorského priniesol definitívne stiahnutie kontroverznej produkcie.

Hoci *Predaná nevesta* Bedřicha Smetanu patrí v histórii prvej slovenskej opernej scény medzi najuvádzanejšie tituly, modernejšiu scénickú formu jej po prvýkrát dal až pražský rodák, svetobežník Pavel Mikulášтик. Odľahčenou, humorné situácie akcentujúcou režijnou koncepciou, ktorá zrejme nemala ambíciu ostrejších aktualizáčných presahov, mienil osloviť najmä mladšiu generáciu divákov. Dej Mikulášтикovej *Predanej nevesty* rámcovala dedinská zábava pod veľkým šiatrom, vyzdobenom girlandami farebných žiaroviek. Inscenátori vyzliekli postavy z krojov a zaodeli ich do pestrofarebnej kostýmovej zmesi inšpirovanej módou šesťdesiatych rokov minulého storočia. Pozitívom inscenácie bola intenzívna herecko-pohybová práca so sólistami a zborom (výborné tanečné čísla nezapreli pôvodnú tanečno-choreografickú provenienciu režiséra), i jasne štruktúrované profily jednotlivých postáv. Predmetom výhrad sa stala najmä predimenzovaná dynamickosť, chvíľami paradoxne ústiaca do stereotypu, preexponovanosť gagov, ale aj absencia jasne artikulovaného názoru, „bez ktorého ostáva *Predaná nevesta* len modernejšou neiluzívnou verziou tradičných inscenácií, proti ktorým sa režisér v programe vymedzuje.“²

* * *

Práce doposiaľ spomenutých režisérov Guya Montavona, Dietera Kaegiho, Jiřího Nekvasila a Pavla Mikulášтика znamenali potrebné osvieženie a spestrenie palety inscenačných poetík Opery SND. Ale prvý živý kontakt s operným divadlom európskeho formátu priniesol *Eugen Onegin* slávneho nemeckého umelca Petra Konwitschného (2005). Hoci išlo o remake lipskej inscenácie z roku 1995 (samotným režisérom považovanej za jednu z jeho najlepších prác), bol to počin, ktorý navždy preformuloval kritériá kladené na koncepčnú i realizačnú zložku operných inscenácií na Slovensku. S Konwitschným k nám s plnou silou vstúpilo nielen režisérске divadlo v podobe, v akej ho poznajú zahraničné scény, ale aj vysoké profesionálne nároky kladené na všetky súčasti javiskového tvaru. Konwitschného *Eugen Onegin*

² LEŠKA, Rudo. *Nevesta predaná na hasičskej zábave*. In *Sme*, 2009, roč. 17, (30. 3.), s. 15.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Záber z inscenácie. Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 17. 9. 2005. Réžia. Peter Konwitschny. Scéna Johannes Leiacker. Kostýmy Johannes Leiacker. Foto Alena Klenková. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

stál na miere zžitia sa protagonistov s režisérskou víziou. Najmä po hereckej stránke našiel v Bratislave relevantných partnerov. Konwitschny mal hrdinov pod mikroskopom, ich profily kreslil v ostrých detailoch, každý z nich žil, vyvíjal sa, reagoval. Puškinom i Čajkovským proklamovaná zádumčivosť hrdinky v prípade Konwitschného Tatiany nevychádzala z podstaty jej duše. Za lásku ku knihám skrývala bezmocnosť z ľahostajného, povrchného, emocionálne vyhoreného prostredia, kde lásku – partnerskú i rodičovskú – nahradila póza. Tatianin vzťah k Oneginovi bol plný vášnivosti, predmetom jej zbožňovania sa stal dokonca i obal zo šampanského, ktoré Eugen priniesol do domu Larinovcov. Práve naň napísala v náhlejšej inšpirácii osudný list, po tom, ako roztrhala hŕbu rozpísaných verzí na listovom papieri. Konwitschného Onegin nebol znudený švihák, ktorý sa vysmeje čistej láske naivnej dievčiny, bez mihnutia oka zabije priateľa a potom odchádza hľadať nové vzruchy, ale mladík, čo sa bojí života a neistotu utápa v alkohole. Zjavne v ňom začala klíčiť náklonnosť k Tatiane, no nedokázal prijať zodpovednosť vzťahu zo strachu, že by sa láska časom zmenila na zvyk – odpornú chorobu, na ktorú umiera ich okolie. Aj na duel s Lenským, podobne ako na odmietnutie Tatiany, sa posilnil alkoholom. Priatelia nechceli súboj, dotlačili ich do neho okolostojaci diváci. Jedným z najsilnejších okamihov emocionálne vypätej inscenácie bola scéna slávnej polonézy, u Konwitschného neinscenovaná ako konvenčné baletné číslo, ale ako vrcholne dramatický výstup – pološialený Onegin sa v strhujúcom rytme pokúšal o tanec s mŕtvym telom Lenského. Jeho – v partitúre



Piotr Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*. Zľava Ľudovít Ľudha (Lenskij), Jolana Fogašová (Olga). Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 17. 9. 2005. Réžia. Peter Konwitschny. Scéna Johannes Leiacker. Kostýmy Johannes Leiacker. Foto Alena Klenková. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

bezprostredne nasledujúci – monológ, odohrávajúci sa o pár rokov neskôr po návrate z cudziny, kde hľadal únik zo svojho prázdneho života, potom nevyznel ako komentár lahtikára, ale ako svedčenie nešťastného človeka, čo prešiel vnútorným prerodom. Keď sa na plese u Greminovcov opäť stretol s Tatianou, jeho život konečne dostal zmysel. Miluje a je odhodlaný bojovať o svoju lásku. Po nádhernej ľúbostnej scéne, plnej emócií, vášne a dramatických zlomov, napokon Tatianin cit pre povinnosť zvíťazil nad putom k Oneginovi, hoci s týmto morálnym víťazstvom vnútorne umrela pre celý zvyšok života.

Peter Konwitschny do Bratislavy priniesol sugestívne hudobné divadlo s nesmiernou emocionálnou silou. Napriek modernej výtvarnej zložke a názorovej vyhranenosti koncepcie sa jeho inscenácia nestavala proti duchu diela. Naopak, všetky gestá, pocity, emócie vychádzali z hudby, boli vysvetlené a zdôvodnené. Pridanou hodnotou spolupráce SND so slávnym režisérom bola skutočnosť, že *Eugen Onegin* bratislavskú operu zviditeľnil na mape moderného európskeho operného divadla. Denník *Der Standard* napísal: „Eugen Onegin nie je nič viac a nič menej, ako hudobne i scénicky rovnako špičková inscenácia, s ktorou by zabodovali aj najrenomovanejšie operné domy Európy.“³

³ VUJICA, Peter. Die slowakische Opernwelt bleibt heil. [Slovenský operný svet ostáva neskazený.] In *Der Standard*, 19. 9. 2005.

Eugen Onegin ukázal, že veľká časť slovenského obecnstva dokáže moderné divadlo prijať i stráviť, ak ho dostane v remeselne dotiahnutej a emocionálne vierohodnej podobe. Spolupráca slávneho režiséra a prvej slovenskej scény bola zrejme obojstranne inšpiratívna, keďže Peter Konwitschny prijal pozvanie Chudovského vedenia ešte raz. O dva roky po Oneginovi do repertoáru pribudla inscenácia Pucciniho *Madama Butterfly*, pôvodne uvedená v roku 1992 v rakúskom Grazi. Tragický príbeh japonskej gejšy, zvedenej a opustenej americkým dôstojníkom, režisér zbavil melodramatických tónov, ale na rozdiel od Onegina ho výraznejšie nereinterpretoval. Vyostril najmä nadčasové psychologické aspekty drámy – tragédiu rozpadnutej rodiny, bezútešnú situáciu opustených žien, neradostný osud detí vyrastajúcich v patologickom prostredí. Až v ďalšom pláne rezonoval stret kultúr, ktoré sa nemôžu vzájomne pochopiť, ako aj sebeckvo západnej civilizácie, naučenej brať a nedávať. Miera vonkajškovej modernizácie sa v podstate zminimalizovala. Scéna síce neilustrovala japonské prostredie, ale ľahké paravány tejto asociácii nebránili. Lokalizácia jednotlivých dejstiev ladila s libretom, kostýmy viac-menej zodpovedali inscenačnej tradícii. Relatívna umiernenosť inscenácie bola zrejme daná čiastočnou preexpirovanosťou pätnásť rokov starej koncepcie. Dá sa predpokladať, že ak by šlo o novú víziu, presvedčený ľavičiar Konwitschny by ju vo svetle svetových politických udalostí, nasledujúcich po páde newyorských dvojčiek, vystaval v podstatne ostrejších obrysoch. Hoci bola *Madama Butterfly* režírovaná i scénicky zdržanlivejšia než pod kožu lezúci *Eugen Onegin*, Peter Konwitschny pre SND opäť pripravil inscenáciu zbaŕenú banálneho kliše a slovenskému opernému divadlu udelil ďalšiu lekciu z režisérskeho kumštu. V oboch jeho inscenáciách sa stretla nemecká presnosť pri vedení hercov, doťahovaní detailov s nezakryvanou emocionálnosťou a s dokonalou znalosťou hudobnej partitúry. Výsledkom bola forma naplnená obsahom, jav na našich javiskách mimoriadne vzácny.

* * *

Ďalším významným medzníkom v histórii slovenského operného divadla je rok 2008. Na jeho sklonku pripravil hosťujúci tím – renomovaný poľský režisér Mariusz Treliński a v zahraničí pôsobiaci slovenský výtvarník Boris Kudlička – inscenáciu Gluckovho *Orfea a Eurydiku*. Ak vezmeme do úvahy, že Konwitschného *Eugen Onegin* aj *Madama Butterfly* boli prenesenými verziami starších inscenácií slávneho režiséra, a že od Bednárkovho prelomového *Fausta a Margaréty* uplynulo takmer dvadsať rokov, dostala Opera SND v *Orfeovi a Eurydike* prvú autonómnu inscenáciu, merateľnú kritériami súčasného európskeho operného divadla.

Hlboko emocionálna Trelińského koncepcia rozpracúvala sebaočisťujúci proces rozlúčky s milovanou osobou, boj so spomienkami a s výčitkami svedomia. Neilustrovala dej, stavala metapríbeh. Režisérovou ambíciou nebolo provokovať. Senzitivne naladený na nerv diela vizuálne zúročil emócie a nálady, ktoré ponúka partitúra. V takmer tri a pol storočia starom librete dokázal abstrahovať prekvapivo súčasné motívy, ktoré čitateľne deklaroval javiskovou akciou.

Mýtická Eurydika umrela na následky hadieho uštipnutia, tá Trelińského vlastnou rukou, na citovú frustráciu a životnú nespokojnosť, hoci po finančnej stránke jej v manželstve s básnikom Orfeom zrejme nič nechýbalo, ako napovedala krásna scéna Borisa Kudličku i elegantné kostýmy z dielne kostýmovej výtvarníčky Magdaleny Musiaľ. Počas predohry si prerezala žily rozbitým pohárom a skutok dokonala



Christoph Willibald Gluck: *Orfeus a Eurydika*. Zlava Helena Becse Szabóová (Eurydika), Wojciech Gierlach (Orfeus). Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 5. 12. 2008. Réžia. Mariusz Treliński. Scéna Boris Kudlíčka. Kostýmy. Magdalena Musiał. Foto Jozef Barinka. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

vražednou dávkou tabletiiek. Jej agóniu začul Orfeus, prichádzajúci po dlhej chodbe lemovanej dverami. Diváci ho videli na veľkom projekčnom plátne, tvoriacom druhé poschodie horizontálne rozdeleného javiska. Vynikajúce scénické riešenie umožňovalo sledovať zároveň viaceré hracie plány, prípadne jeden vo viacerých perspektívach.

Gluckov Orfeus zostupuje do podsvetia. Ak sa mu podarí spevom omámiť fúrie, môže si Eurydiku odviesť späť. Kým nebudú na slobode, nesmie sa na ňu pozrieť, ani jej vyzradiť príčiny svojho správania. Réžisér ušetril divákov od naivistických ilustrácií. Orfeovo peklo sa odohrávalo v jeho hlave. Viedol rozhovor s vnútornými hlasmi, odmietal si pripustiť smrť milovanej ženy, raňajkoval s jej šatami posadenými na náprotivnej stoličke, v smútku presedel celé hodiny (vďaka mimoriadne decentnej, no zreteľnej práci so svetlom a počítačovými animáciami sa dosiahla autentická ilúzia plynúceho času), znova prežíval jej samovraždu (scéna strhujúceho tanca Eurydikiných klonov – zmnožených výčitiek Orfeovho svedomia). Podvedomie mu umožnilo opäť prežiť celú udalosť a pokúsiť sa zvrátiť chod osudu. Návrat z druhého brehu však neexistuje, milovaných partnerov neprivolá späť ani najsilnejšia túžba a najintenzívnejšia spomienka. Opustený druh musí nájsť spôsob, ako sa so stratou vyrovnáť. Pre básnika Orfea sa psychoterapeutickým prostriedkom stalo umenie, písmenka z laptopu lietali nad hlavami divákov. „Tvorba, jej zmysel a príčiny, dráma umelcovej duše, to je, myslím, ústredná téma Trelińského opusu i orfeovského mýtu,“ prečítal režisérovo zámerný mladý kritik Rudolf Leška.⁴

⁴ LEŠKA, Rudolf. Portrét umelca ako mladého muža. In *Kod*, 2009, roč. 3, č. 1, s. 6 – 7.

Treliňského inscenáciou pribudol do repertoáru Opery SND titul, ktorý by z divadelného hľadiska zniesol konfrontáciu v akokoľvek prísne vyberanej medzinárodnej vzorke. Zároveň bol ukážkou trendu „zvizuálnovania“ opery, ktorý v súčasnom opernom divadle nabral na intenzite. V ideálnom prípade sa podarí dostať obraz a zvuk do kvalitatívnej rovnováhy, v prípade *Orfea a Eurydiky* hrala divadelná zložka prím. Šestica alternujúcich protagonistov bola fyzicky atraktívna, vekovým priemerom pod tridsiatkou, herecky mimoriadne disponovaná, nepokazená staroopernou manierou, spevácky však neprekročili priemer. Orchester pod vedením českého dirigenta Jaroslava Kyzlinka hral technicky precízne, štýlovo disciplinovane, ale vo veľkej opernej sále novej budovy sa jeho zvuk strácal. I v tomto ohľade sa výsledný tvar prispôboval vizuálnej zložke: scéne Borisa Kudličku veľké javisko mimoriadne svedčalo, Gluckovej partitúre by komorný priestor Historickej budovy prospel viac.

Napriek tejto poznámke možno *Orfea a Eurydiku* považovať za najzaujímavejší autonómny projekt v histórii slovenského operného divadla od Bednárikovho *Fausta a Margaréty*. Jedna z najslávnejších barokových oper sa pod rukami renomovaného poľského režiséra premenila na strhujúcu psychologickú štúdiu o vyrovnávaní sa so stratou milovaného človeka, neprekonateľnom pocite samoty, výčitkách svedomia i schopnosti odpustiť si. Treliňského inscenácia bola moderná bez toho, aby odrádzala nezrozumiteľnosťou či nestráviteľnosťou výrazových prostriedkov, filmovo presná, emocionálne autentická a výtvarne krásna – vymyslená aj urobená, forma naplnená obsahom.

* * *

Doposiaľ posledným výrazným stretnutím Opery SND so zahraničným inscenačným tímom je Gounodov *Faust* v réžii Gintarasa Varnasa. Renomovaný litovský umelec nie je v slovenskom prostredí úplným nováčikom, v roku 2001 pripravil v nitrianskom Divadle Andreja Bagara oceňovanú inscenáciu Strindbergovej *Hry snov*. Od projektu režiséra, ktorý sa v domácom prostredí venuje aj opernej tvorbe, sa mnoho očakávalo. Výsledok bol prijatý s istým sklamaním. Pri výhradách treba aspoň čiastočne zohľadniť špecifickosť kontextu, do ktorého Varnas vstupoval. Režirovať *Fausta* v pomerne krátkom časovom odstupe od pamätnej Bednárikovej inscenácie, ktorá svojou dravou divadelnosťou, filozofickou hĺbkou i občiansky odvážnym poňatím diela (premiéra sa odohrala len pár týždňov pred nežnou revolúciou) spôsobila v divadelnom vnímaní opery ozajstný prevrat, znamená vystaviť sa porovnávaniu. Vedenie divadla zrejme očakávalo, že nezainterosovaný tvorca by sa mohol titulu zmocniť bez zväzujúceho rešpektu. V tomto ohľade sa nemýlilo, Varnasova koncepcia sa od Bednárikovej významne líšila vo všetkých zložkách – v rovine výkladu i scénickej realizácie.

Bednárikov Mefisto bol brutálnym predstaviteľom zla, bez zásterky manipulujúcim bezbrannými obeťami. Varnasov Mefisto Faustovým alter egom, jeho zrkadlovým obrazom a neodbytným tieňom – litovský režisér postavil koncepciu na súboji dobra a zla v samotnom človeku. Scénické riešenie zjednocovala pyramídovitá konštrukcia, evokujúca kostolný oltár s hlavným obrazom a bočnými výklenkami. Bez použitia konkretizujúceho religiózneho symbolu tak inscenátori podčiarkli duchovný rozmer Gounodovho diela. Aj orgiastická scéna Valpurginej noci predstavovala



Charles Gounod: *Faust*. Záber z inscenácie. Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 26. 03. 2010. Réžia. Gintaras Varnas. Scéna Juratė Paulėkaitė. Kostýmy. Juozas Statkevičius. Foto Ctibor Bachratý. Archív Slovenského národného divadla.

pre Varnasa dôležitý moment najmä vo filozofickej rovine – stala sa hlavným okamihom boja dobra a zla v človeku, súbojom oslobodzujúcej viery a diablolho zatratenia. Na rozdiel od inscenačných zvyklostí sabat čarodejníc nezhmotnil do zmyselného tanečného čísla, značná časť baletnej hudby bola dokonca vyškrtnutá. Sabat vyvrcholil komickými orgiami bábkových kostričiek, kopulujúcimi v rytmicky strhujúcom finále. Za totálnym anti-erotizmom grotesknej scény sa dal čítať hlboký obsah – telesné túžby človeka sú pomínuteľné, podstatný je zápas o záchranu duše.

Nedostatky Varnasovej inscenácie vyplývali viac zo scénickej nedotiahnutosti než z povrchnosti koncepcie. Kým jedna z najväčších predností legendárnej Bednáríkovej inscenácie spočívala v dovtedy nevidanej úrovni hereckých výkonov sólistov i zboru, v prípade nového *Fausta* sa zdalo, že Varnasova náročná koncepcia nezastihla súbor SND v požadovanej dispozícii, prípadne, že režisér nedokázal interpretov dostatočne presvedčiť a zmotivovať.

* * *

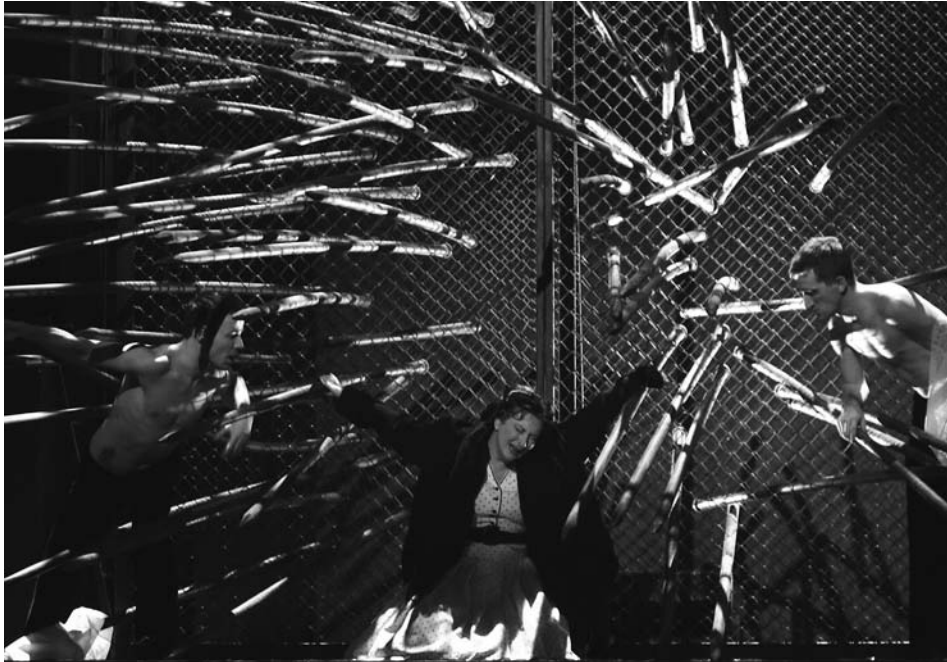
V kontexte dvadsaťročnej ponovembrovej etapy predstavujú inscenácie viacerých z hosťujúcich zahraničných režisérov najpozoruhodnejšie momenty Opery SND. Najmä Peter Konwitschny a Mariusz Treliński k nám priniesli profesionálne kritériá veľkých európskych scén, jasne deklarovany umelecký názor i neoblomnosť pri jeho scénickom naplnení. Pri zohľadnení pomeru kvantity a kvality inscenácií hosťujúcich tvorcov v celkovom obraze slovenského operného divadla sa prizývanie inšpiratív-

Charles Gounod: *Faust*. Záber z inscenácie. Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 26. 03. 2010. Réžia. Gintaras Varnas. Scéna Juratė Paulėkaitė. Kostýmy. Juozas Statkevičius. Foto Ctibor Bachratý. Archív Slovenského národného divadla.



ných zahraničných tímov ukazuje ako cesta síce finančne náročná, ale pre vnútornú motiváciu, kreovanie hodnotových kritérií i pre vonkajšiu efektivitu domáceho operného prostredia nevyhnutná.

V tejto súvislosti nie je neodôvodnená obava z ďalšieho smerovania prvej slovenskej opernej scény počas práve prebiehajúcej riaditeľskej éry Petra Dvorského, umelca so slávnou speváčkou minulosťou, známeho konzervatívnym divadelným svetonázorom. Avizovaní tvorcovia sezóny bežiacej sezóny (2011/2012) svedčia o minimálnych ambíciách vedenia divadla. Sezóna si už stihla vyslúžiť prídomek „česká“, vzhľadom na to, že štyri z päťice pripravovaných inscenácií sú v rukách českých režisérov. Ale ani v rámci tohto priestoru sa nesišlo do najvyššej dostupnej kategórie. Odhliadnuc od Jiřího Nekvasila (Pucciniho *Manon Lescaut*), ktorý je pojmom aspoň v stredoeurópskom kontexte a pozvalo ho Smolíkovo vedenie, meno predstaviteľa najstaršej tvorivej generácie Jozefa Prúdka (Verdiho *Otello*) dnes už nesľubuje poetiku, ktorá by mohla profilovať tvár moderného európskeho divadla, a z ostávajúcich (Martin Otava – Janáčkova *Jenůfa*, Miroslav Grisa – Straussov *Netopier*) je prvý umel-



Charles Gounod: *Faust*. V strede Adriana Kohútková (Margaréta). Opera Slovenského národného divadla v Bratislave. Premiéra 26. 03. 2010. Réžia. Gintaras Varnas. Scéna Juratė Paulėkaitė. Kostýmy. Juozas Statkevičius. Foto Ctibor Bachratý. Archív Slovenského národného divadla.

com skôr regionálneho významu, druhý má v umeleckom životopise popri dráhe operetného speváka len pár réžií operiet v menších českých divadlách či v Banskej Bystrici. Po rokoch, kedy úroveň, vážnosť i sebavedomie prvej slovenskej scény dvíhali režiséri európskeho významu, sa takáto voľba javí ako radikálny ústup z dosiahnutých pozícií.

FOREIGN DIRECTORS AT THE OPERA OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE

MICHAELA MOJŽIŠOVÁ

The fast development of masmedia opened the borders of the contemporary opera world. However, not long ago the Slovak opera functioned without direct contacts with the foreign theatre trends. During the four decades after the Czechoslovak coup d'état of february 1948 (1949 – 1989) the repertoire of the Opera of The Slovak National Theatre (SNT) was only enriched by five inscenations of the three guest stage directors (N. S. Dombrovskij, K. Kahl, G. Lohse).

The social and political change after november 1989 theoretically enabled the invitation of foreigners, but the directory of the theatre only rarely took advantage of this possibility. The article focuses on the inscenations of foreign stage directors who

brought us – sometimes more, sometimes less valuable – information about European inscenation trends (G. Montavon, D. Kaegi, J. Nekvasil, P. Mikuláščík, G. Varnas). Among guest stage directors it is especially Peter Konwitschny and Mariusz Treliński. Their work considerably changed the perception of the opera theatre in Slovakia as well as the evaluation criteria to be used in all following opera inscenations in the Slovak theatre environment.

When taking into consideration the quality and quantity of the inscenations of guest directors in the total context of the Slovak opera theatre, invitations of inspirational foreign teams seems to be a way financially demanding but indispensable for the inner motivation and for the outer effectiveness of the national opera milieu. In this context, it seems that the following season of the Opera of the SNT will be marked by a radical withdrawal from the reached positions.

FEMINISTICKÁ VÝZVA SLOVENSKEJ DRÁME

JANA JURÁŇOVÁ: *Misky strieborné, nádoby výborné*

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Prenikanie feminizmu do slovenskej drámy a divadla je dlhodobý proces, ktorý úzko súvisí s demokratizáciou spoločnosti po roku 1989. Iniciačnú úlohu tu zohral feministický kultúrny časopis *Aspekt*. Svojou intenzívnou vzdelávacou a edičnou činnosťou ovplyvnil postoj slovenskej spoločnosti k rodovej problematike. Feministickou výzvou pre slovenské divadlo sa stala hra spoluzakladateľky *Aspektu* Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné* (1997). Autorka ako prvá vniesla do slovenskej dramatiky jasne formulovaný feministický diskurz, ktorý sa začal intenzívnejšie presadzovať až po roku 2000. Hra *Misky strieborné...* vyrastá z kontextu spoločensko-kultúrneho pôsobenia a tvorivých skúseností autorky. Juráňová originálnym spôsobom uplatnila feministické inšpirácie ako prostriedok demýtizácie štúrovského pokolenia národných dejateľov. Prostredníctvom montáže historických dokumentov a rekonštrukcie života tzv. štúrovských žien poukázala na patriarchálne stereotypy v myslení a konaní štúrovcov. Existuje súvzťažnosť medzi prvou slovenskou feministickou hrou a hrou klasičky západoeurópskeho feministického divadla Caryl Churchillovej *Top girls* z roku 1982. Hra *Misky strieborné...* predbehla svoju dobu a doteraz si hľadá svoje miesto v repertoári slovenských profesionálnych divadiel.

Feministické nevedomosti 90. rokov

Čo sme vedeli o feministickom divadle a dráme v roku 1990?

Takmer nič. Znalosti slovenskej spoločnosti o feminizme boli v tom čase minimálne. Predsudky voči feminizmu boli naopak obrovské. Prejavovali sa na všetkých úrovniach života, v súkromnom a verejnom priestore a dokonca aj v akademickom prostredí. Divadlo, divadelníčky a divadelníci netvorili žiadnu výnimku. Ba čo viac, kým o feminizme existovala aspoň nejaká hoci veľmi skreslená predstava, o feministickom umení, divadle a dráme chýbalo takmer akékoľvek povedomie. Namiesto hodnoverných znalostí nastupovali fantázie a bludy. Feministické umenie sa javilo ako agitačný, didaktický a najmä propagandistický nástroj na šírenie ženského nepriateľstva, či dokonca feministickej agresie voči mužom. Feministky boli prezentované ako „antiženy“, ktoré radikálne odmietajú svet mužov a akúkoľvek spoluprácu s nimi. Permanentne dochádzalo k výsmechu, vulgarizácii a demonizácii feminizmu. Nevedomosť sa opierala o staré stereotypy problematizujúce ženskú emancipáciu, posilňovala ich a naplňovala kvázi novým obsahom.

K neznalosti vznikla aj protiváha. Začiatkom 90. rokov 20. storočia sa na Slovensku sformovala neveľká skupina žien intelektuálok, ktoré sa otvorene prihlásili k feminizmu. V roku 1993 založili záujmové združenie žien a feministický kultúrny časopis *Aspekt*. Postupne rozširovali svoje aktivity o ďalšie publikačné a vzdelávacie

projekty. Začali vydávať knihy, sprístupnili špecializovanú knižnicu, vytvorili informačné a dokumentačné centrum, neskôr vlastnú webovú stránku.¹

Aspekt, povedané slovami jeho zakladateľiek, „otváral pre slovenský a český spoločenský diskurz témy, ktoré sa inde nereflektovali – uverejňoval preklady najzásadnejších textov feministického hnutia a ženských a rodových štúdií, inicioval napísanie mnohých pôvodných štúdií uplatňujúcich feministické hľadisko, predstavoval tvorbu zaujímavých umelkýň. Obrazne aj doslovne budoval slovník rodiacich sa a sebauvedomujúcich sa feministiek a feminizmov.“² Dôležité je, že predstavil feminizmus ako cestu sebauvedomenia a rozvinutia ženskej identity.

Združenie i časopis získali rešpekt, uznanie a okruh sympatizantiek a (pár) sympatizantov. Zaslúžili sa o šírenie feministických inšpirácií, ovplyvnili transformáciu vzťahu k rodovým stereotypom. Aspekt zohral nezameniteľnú iniciačnú úlohu v osvojení feministického diskurzu na Slovensku. Deväťdesiate roky môžeme nazvať obdobím prvotného osvojovania feministickej terminológie, literatúry, filozofie a estetiky, histórie, teórie a praxe. Paralelne dochádzalo k prijímaniu poznatkov rodových štúdií. Za historicky krátky čas, v priebehu pár rokov, slovenská spoločnosť získala možnosť oboznámiť sa s dejinami a plodmi dlhoročného vývoja západného feminizmu. Túto možnosť využili predovšetkým ženy. Prostredníctvom Aspektu prúdili na Slovensko v rýchlom tempe informácie o peripetiách feministického snaženia, ktoré prebiehalo už desaťročia. Pri osvojovaní feministických podnetov dochádzalo k istému eklekticismu. Priekopnícke feministické práce staršieho dáta vstupovali do nášho intelektuálneho priestoru paralelne, ba priam súčasne s ukázkami najnovších trendov feministického myslenia. Slovenská spoločnosť po roku 1989 dohánala dôsledky dlhotrvajúcej izolácie.

Pred pádom berlínskeho múru sa slovo „feminizmus“ v našich slovníkoch cudzích slov interpretovalo ako „hnutie za zrovnoprávnenie žien s mužmi za kapitalizmu.“³ Socializmus sa dištancoval od ideologicky škodlivých západných kapitalistických myšlienkových prúdov, ako sa vtedy hovorilo. Pokúšal sa aj na úrovni jazyka odmietnuť feminizmus ako západný jav. Deklaroval však rovnosť mužov a žien v rámci tzv. socialistickej emancipácie. Ako slovo „emancipácia“ vysvetľoval slovník? – „Vyslobodenie, vymanenie sa spod závislosti, moci, z nevýhodného stavu a pod.; zrovnoprávnenie (žien s mužmi).“⁴

Dvadsať rokov po zamatovej revolúcii zakladateľky Aspektu konštatovali: „Je tiež symptomatické, že prvé feministické iniciatívy na Slovensku nemali nič spoločné s bývalým socialistickým zväzom žien, ktorý bol pre nás jedným zo symbolov totalitného režimu. (...) Feminizmus/feminizmy sme vnímali ako otvorenosť, pluralitu, reflexiu rodových vzťahov, čo bolo v úplnom protiklade k povinnej, jednotnej a nereflektovanej socialistickej emancipácii.“⁵

¹ Okruh žien, ktoré aktívne pracovali v združení Aspekt sa menil a obmieňal. Od začiatku po súčasnosť činnosť Aspektu inšpirovali a koordinovali dve ťažiskové osobnosti – Jana Cviková a Jana Juráňová.

² O Aspekte. In <http://www.aspekt.sk/about.php> [cit. 20. 8. 2011].

³ ŠALING, Samo – ŠALINGOVÁ, Mária – PETER, Ondrej. *Slovník cudzích slov*. Druhé, zrevidované vydanie. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966. s. 341.

⁴ Tamže, s. 295.

⁵ JURÁŇOVÁ, Jana – CVIKOVÁ, Jana. Niektoré aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku. In JURÁŇOVÁ, Jana – CVIKOVÁ, Jana (autorky a editorky). *Feminizmy pre začiatočníčky. Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*. Bratislava : Aspekt, 2009. s. 17. ISBN: 978-80-85549-85-0.

V 90. rokoch feministický diskurz pôsobil trochu exotickým dojmom. Napriek tomu pomerne rýchlo prenikol do divadelnej sféry, najprv do oblasti teórie a kritiky. Práve spojenie teatrológie a pôsobenia Aspektu priviedlo v roku 1997 k publikácii prvej pôvodnej slovenskej feministickej hry na stránkach generáčného divadelného periodika *Divadlo v medzičase*, ktoré vychádzalo štvrťročne. Treba podotknúť, že v tom čase feministické divadlo na Slovensku absentovalo a širšia divácka verejnosť žila v zajatí mylných predstáv o feminizme. Slová ako „feminizmus“ a „feministka“ sa nezriedka vnímali a používali ako nadávky. Dá sa povedať, že v našom domácom kontexte konca 20. storočia prvá slovenská feministická hra predstihla svoju dobu, väčšia časť spoločnosti i divadelníkov ešte nebola pripravená prijať text tak, aby rezonoval.

Okrajová udalosť?

Hra Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné* vyšla v roku 1997 v druhom čísle štvrťročníka *Divadlo v medzičase*.⁶ Slávnostná prezentácia hry aj časopisu sa odohrali 25. júna 1997 v Divadle Stoka, ktoré v ten večer bolo zaplnené do posledného miesta najmä priaznivcami alternatívneho divadla. Hru nepredstavili v podobe inscenácie, ale prostredníctvom scénického čítania. Tejto čestnej úlohy sa ujali herci súboru Divadla Stoka a zvládli ju brilantne. V prajnej atmosfére toho večera text Jany Juráňovej zožal skutočný úspech, vyvolal živé reakcie publika, návaly smiechu, pre úzky okruh prítomných milovníkov divadelného umenia sa stal doslova udalosťou, ba priam zjavením. Ex post autorku dokonca nominovali na Divadelné ocenenie sezóny 1996/1997 za Objav sezóny.

Premiérové uvedenie feministickej hry malo sviatočný priebeh, diváci boli očarení originalitou a zvláštnym intelektuálnym humorom dramatického textu. Humorom vyrastajúcim z feministickej optiky. Ženský pohľad na ikony slovenských dejín 19. storočia otriasol učebnicovou schémou interpretácie štúrovcov. Odhalil patriarchálnu biedu hrdinov nášho národného obrodenia, zbavil ich glorioly ideálnych mužov. Poukázal na to, že spôsob ich prezentácie v slovenských dejinách je založený na jednostranne vytvorenom konštrukte. Pod vplyvom britkej feministickej irónie a nadhľadu mýtus nevydržal, objavili sa v ňom trhliny. Publikum v Divadle Stoka v onen večer zažilo historický akt feministickej demytologizácie štúrovského pokolenia slovenských národných dejateľov.

Scénické čítanie novej hry Jany Juráňovej nemalo reprízy a divadelný úspech zostal úspechom jednorazovým. Od roku 1997 doteraz, t. j. do roku 2011, sa žiadne slovenské profesionálne divadlo neodhodlalo zaradiť *Misky strieborné, nádoby výborné* do svojho repertoáru. V roku 2004 hru úspešne naštudovali amatérski divadelníci z Kláštora pod Znievom. Pod vplyvom vydarenej ochotníckej inscenácie sa vydavateľ Koloman Kertész Bagala rozhodol v roku 2005 vydať text knižne.⁷ Táto skutočnosť prispela k jeho šíreniu, ale nie k inscenovaniu.

⁶ JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*. In *Divadlo v medzičase*, 1997, roč. 2, jún, s. 11 – 14.

⁷ JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*. Levica: Koloman Kertész Bagala – L.C.A., 2005. 91 s. ISBN 80-89129-55-2.



Jana Juráňová: *Misky strieborné, nádoby výborné*. Prvá busta zľava Ivan Teltsch (Jozef Miloslav Hurban), v strede Norbert Hrivnák (Ľudovít Štúr), napravo od neho ako busta Pavol Siráň (Andrej Sládkovič), vedľa Tomáš Turanec (Janko Francisci). Sediace dámy zľava Monika Schumichrastová (Adela Ostrolúčka) a Lucia Smiková (Anička Jurkovičová). Rado(st)ďajné divadlo z Kláštora pod Znievom. Premiéra 2004. Réžia. Igor Mikula. Fotografia z predstavenia v Štúdiu 12 v Bratislave. Archív Aspektu.

Zverejnenie a prezentácia hry sa síce stali udalosťou alternatívneho umenia, ale v kontexte slovenského divadelníctva prelomu 20. a 21. storočia vyzneli ako marginálna udalosť, okrajový jav. Paradoxne, v historickej perspektíve spätného pohľadu sa celá záležitosť javí úplne inak. V dejinách sa neraz stáva, že udalosť, ktorá vyzerá byť menej dôležitou, časom nadobudne hodnotu určitého medzníka – kultúrneho, spoločenského, politického a pod. Takýmto medzníkom sa pre slovenskú drámu stal rok 1997, rok zrodu slovenskej feministickej dramatiky. Hra *Misky strieborné...* zohrala významnú iniciačnú úlohu v prenikaní feministického ducha a rodových aspektov do praxe slovenského divadelného umenia. Táto tendencia sa výrazne prejavila a naplno rozvinula s nástupom 21. storočia. Osvojenie feministických podnetov skutočne patrí k najinšpiratívnejším a najobjavnejším tendenciám slovenského divadla po roku 1989.

V súčasnosti feministická dráma tvorí jeden z prúdov slovenskej dramatiky. Medzičasom sa verejnosť zoznámila aj s prekladovou feministickou drámou, na naše javiská napr. prenikli hry nositeľky Nobelovej ceny za literatúru (2004) Elfriede Jelinekovej. Feministický diskurz sa stal legitímnou súčasťou slovenského divadelného umenia. Niektorých tvorcov irituje, iných inšpiruje. Postupne ovplyvňuje nielen divadelné myslenie, ale aj prax nášho divadla. Vplýva na publikum, nielen na ženy, ale aj na mužov.

Matka slovenskej feministickej drámy

Autorku prvej slovenskej feministickej hry *Misky strieborné, nádoby výborné* Janu Juráňovú môžeme právom označiť za symbolickú matku našej feministickej dramatiky. V súčasnosti je Jana Juráňová (1957) známa predovšetkým ako spoluzakladateľka feministickej publikačnej a vzdelávacej organizácie Aspekt, jedna z jeho vedúcich osobností, skúsená redaktorka a editorka feministických publikácií. Rozsah jej aktivít je úctyhodný. Je spoluorganizátorkou množstva feministických vzdelávacích podujatí, sporadicky sa venuje publicistike. Je uznávaná spisovateľka, autorka niekoľkých prozaických kníh. Debutovala v roku 1994 zborníkom poviedok *Zverinec* (1994), nasledovali *Siete* (1996) a *Utrpenie starého kocúra* (2000). Získala viacero ocenení. *Orodovnice* (2006) a román *Žila som s Hviezdoslavom* (2008) prenikli do finále prestížnej slovenskej literárnej ceny za pôvodnú prózu Anasoft litera, *Orodovnice* aj cenu knižného veľtrhu Bibliotéka 2007. V roku 2010 Juráňovej vyšli krátke príbehy nazvané *Dobroš sa nemusí zastreliť* a tohto roku zborník *Lásky nebeské*, nominovaný na cenu Anasoft litera 2011. Jana Juráňová sa venuje tiež tvorbe pre deti.⁸ Prakticky všetky jej knihy vyšli v rámci edície Aspekt. Viaceré jej poviedky preložili do nemčiny, angličtiny, švédčiny a maďarčiny. Ako editorka a prekladateľka sa podieľala na príprave významných knižných publikácií feministickej edície Aspekt. Išlo o vzdelávaciu, filozofickú, kulturologickú, sociologickú, umeleckú aj inú literatúru, reflektujúcu témy rodovo citlivej pedagogiky, ženských dejín či psychologických, právnych a spoločenských aspektov domáceho násillia. V tandeme s Janou Cvikovou sa zasadila o pripomenutie tvorby prvej slovenskej feministickej prozaičky Hany Gregorovej, spoločne pripravili a vydali reprezentatívny výber Gregorovej tvorby *Slovenka pri knihe* (2007).

Jana Juráňová je absolventkou Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, kde vyštudovala ruštinu a angličtinu. Znalosť týchto jazykov využíva ako prekladateľka umeleckej aj odbornej literatúry. Z ruštiny do slovenčiny preložila napríklad state básnika Osipa Mandelštama (spolu s Jánom Štrasserom), z angličtiny diela Virginie Woolfovej, Margaret Atwoodovej, či známej americkej postštrukturalistickej filozofky Judith Butler a mnohé iné.⁹

Dlhoročná feministická angažovanosť Jany Juráňovej akoby prekryla, zatlačila do úzadia jej aktivity spreď feministického obdobia. V súčasnosti sa trochu pozabudlo na jej dávne väzby na divadlo a divadelnú tvorbu. Počas druhej polovice 80. rokov 20. storočia pôsobila ako dramaturgička vtedajšieho Divadla pre deti a mládež v Trnave (oficiálna skratka DPDM, neskôr Trnavské divadlo, dnes Divadlo Jána Palárika).¹⁰ Spolupracovala s jeho fažiskovými režisérmi Blahoslavom Uhlárom a Jurajom Nvotom; tvorivý dialóg týchto dvoch osobností slovenskej divadelnej réžie v tom čase určoval podobu trnavského divadla. Juráňová sa stala oporou pri debutoch vtedy

⁸ Jana Juráňová napísala pre deti knihy *Iba baba* (1999), *Bublíny* (2002), *Babeta ide do sveta* (2003), *Ježibaby z Novej Baby* (2006).

⁹ MANDELŠTAM, Osip. *Slovo a kultúra*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991. 210 s. ISBN 80-220-015-89, WOOLF, Virginia. *Tri guiney*. Bratislava : Aspekt, 2001. 319 s. ISBN 80-85549-27-1, ATWOOD, Margaret. *Penelopiáda*. Bratislava : Slovart, 2005. 165 s. ISBN 80-8085-04-53, BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom*. Bratislava : Aspekt, 2003. 222 s. ISBN 80-8554-94-17.

¹⁰ Jana Juráňová pôsobila v DPDM v Trnave od 15. 8. 1985 do 31. 1. 1990. Podľa PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : VEDA; Kabinet divadla a filmu SAV; Divadlo Jána Palárika v Trnave, 2006, s. 257. ISBN 978-80-224-0944-5.

najmladších predstaviteľov divadelnej réžie Štefana Korenčiho, Jána Johanidesa, Ladislava Keratu. Zasiahla do formovania originálnej dramaturgickej línie trnavského divadla, prikláňala sa k modernému autorskému typu divadla, vnímala javisko ako priestor pre dialóg o spoločenských a morálnych deformáciách doby. Dramaturgička sa pridala ku generačnému hľadaniu nových tém a výrazových prostriedkov, stala sa súčasťou mladého divadla tých rokov. Výrazným spôsobom prispela k tvorbe inscenácií, ktoré prostredníctvom historických návratov demaskovali vznik, účinok a mikry totalitného mocenského systému. Juráňová bola iniciátorkou, spoluautorkou východiskového textu a dramaturgičkou inscenácie *Téma Majakovskij* (1987, spoluautor a režisér Blahoslav Uhlár).¹¹ Aj pri naštudovaní komédie Nikolaja Erdmana *Mandát* (1988, réžia Juraj Nvota) práve ona priniesla do divadla čerstvo detabuizovaný text, preložila ho a pripravila na inscenovanie. V oboch prípadoch využila svoju erudovanosť, naštuďovala a zhromaždila podkladové materiály o živote a tvorbe Vladimíra Majakovského a pre inscenáciu Erdmanovej hry materiály o ruskom agitačnom divadle a Mejerchoľdovom uvedení *Mandátu*. V rámci textových úprav dopísala vsuvky, akési politické intermédiá, inšpirované popisom autentických vystúpení tzv. agitbrigád. Obe inscenácie *Téma Majakovskij* aj *Mandát* odkazovali na sovietsku realitu 20. až 30. rokov a rezonovali s procesom dôsledného vyrovnávania sa s dedičstvom stalinizmu v čase gorbačovskej „perestrojky a glasnosti“. Prostredníctvom paralely zdôrazňovanej divadelníkmi sa ich výpoveď vzťahovala aj na československú historickú skúsenosť a jej dopad na životy ľudí v 80. rokoch. Boli to roky postupnej destabilizácie sovietskeho mocenského systému a jeho vplyvu, roky nádejí a očakávaní spoločenských premien. Počas svojho pôsobenia v trnavskom Divadle pre deti a mládež sa dramaturgička Jana Juráňová postavila na stranu spoločensky angažovaného divadla, ktoré ako poznamenáva teatrologička Dagmar Podmaková „kládlo dôraz na demonštratívne vyjadrenie sa k súčasnosti“ a inklinovalo k politickému divadlu.¹²

Vzhľadom na zameranie divadla na mládežnícke a detské publikum sa v repertoári myslelo aj na tituly pre najmladších divákov. Juráňová sa ochotne ujímala dramaturgie divadelných rozprávok, dokonca autorsky prispela k zrodu inscenácie *Ako Lukáš hľadal Vianoce* (1986). Bol to jeden z jej prvých pokusov o dramatický text. Zo súpisov svojej tvorby túto hru systematicky vynecháva, vníma ju ako príležitostnú predvianočnú etudu.¹³ Za svoj skutočný samostatný autorský divadelný debut považuje monodrámu *Salome*. Dokončila ju v prvej polovici roku 1989. V tom čase málokto tušil, čo všetko sa udeje do konca roku.

V máji 1989 *Salome* inscenoval mladý divadelný režisér Štefan Korenčí v spolupráci s výtvarníkom Františkom Liptákom a herečkou Janou Bittnerovou.¹⁴ Debutujúca dramatička si zvolila biblický námiet o Salome a o sťatí starozákonného proroka Jochanana (Jána Krstiteľa). Tá istá téma zaznieva v jednej z kľúčových hier dejín slovenskej drámy – v Hviezdoslavovej veršovanej tragédii *Herodes a Herodias*. U Hviezdoslava nie je Salome hlavnou hrdinkou hry. Juráňová jej poskytla monopolné právo

¹¹ Pozri JURÁŇOVÁ, Jana, UHLÁR, Blahoslav. *Téma Majakovskij*. Javisková improvizácia. Bratislava : LITA, 1988. 63 s.

¹² PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave*, s. 111.

¹³ Inscenácia *Ako Lukáš hľadal Vianoce* mala premiéru v decembrovom „mikulášskom“ období (1. 12. 1986), bola späť s detským očakávaním zimných sviatkov a hrala sa len do Vianoc.

¹⁴ Inscenácia sa zrodila v rámci mládežníckych aktivít, tvorcovia pracovali bez nároku na honorár, premiéru odohrali v priestoroch Oblastného nitrianskeho múzea v Nitre.

samej vyrozprávať svoj príbeh. Monodráma sa zrodila zo štúdia pôvodnej podoby biblickej legendy a jej rôznych interpretácií, od *Piesne piesní* po hry Oscara Wildea a Miroslava Krležu ako voľná koláž, mozaika vytvárajúca obraz-spoveď. Spoveď bývalej krásavice, spoveď schudobnenej padlej ženy, spoveď vrahyne, milujúcej svoju obeť. Juráňovej biblická hrdinka Salome adresuje svoju spoveď Jochananovi, ktorý sa stal súčasťou jej osobnosti, takmer jej druhým ja. Autorka modeluje monológ aj ako hlas lásky a vášne, aj ako úvahu o sile ducha a sile trónu, o prchavosti privilégií moci a vladárov, o tragickej osamelosti výnimočnej osobnosti. Expresívna ženská výpoveď sa zároveň stáva poznaním kolobehu dejín a ničivého diktátu moci. V Juráňovej interpretácii Salome vyznieva ako nástroj a obeť mocenskej manipulácie, ľudská troska, hlboko traumatizovaná žena.

Temer v predvečer prevratných politických zmien sa Juráňová prvýkrát predstavila ako dramaticka. Text monodrámy naznačil ďalšie ambície a smerovanie autorky. Obsiahol túžbu hovoriť o ženskej skúsenosti emocionálne zaujato a zároveň s analytickým nadhľadom.¹⁵

Dramaturgická činnosť je súčasťou divadelnej tímovej práce, v rámci ktorej dramaturgia plní dôležitú funkciu v procese prípravy divadelnej inscenácie. Často sa poníma ako asistenčná služba, ako tvorivá podpora hlavných javiskových tvorcov. Dramaturg je súčasťou tímu, no často sa ocitá v tieni réžie a herectva. Pod strechou Divadla pre deti a mládež v Trnave odvieďla Jana Juráňová veľký kus práce a nazbierala cenné umelecké skúsenosti. Spoznala divadlo znútra, zblízka sledovala prácu hercov, režisérov a scénických výtvarníkov. Mladá znalkyňa ruskej a anglickej literatúry spoznala rozdiel medzi literárnovednou a dramaturgickou analýzou divadelnej hry. Zistila, aké sú praktické požiadavky divadla, aké nároky kladú divadelníci na dramatikov a čo všetko obsahuje prenos dramatického textu na javisko. Vycibrila svoj cit pre divadelnosť, stala sa divadelnou profesionálkou... a po novembrových udalostiach začiatkom roku 1990 odišla z divadla. Časom sa ukázalo, že nastúpila cestu z tieňa kolektívnej tvorby k umeleckej emancipácii, sebauvedomeniu a rozvinutiu svojej tvorivej ženskej identity. Pár rokov sa venovala redakčnej práci ako zástupkyňa šéfredaktora v Slovenských pohľadoch, venovala sa žurnalistike, pracovala v rádiu Slobodná Európa. Sporadicky písala hry a pásma pre rozhlas. Vďaka osudovej spriaznenosti s *Aspektom* v prvej polovici 90. rokov vystúpila z tieňa a rozvinula naplno svoju tvorivú individualitu. Stala sa z nej samostatná, svojbytná tvorkyňa. A feministka.

Viac ako rok po založení *Aspektu* v decembri 1994 predniesla na spisovateľskej konferencii, sumarizujúcej päť rokov po nežnej revolúcii¹⁶ provokačný príspevok, v ktorom okrem iného povedala: „Áno, je tu latentne prítomná, alebo aj nahlas vyslovovaná výčitka, že máme teraz na Slovensku dosť iných starostí na to, aby sme sa ešte zaoberali nejakým feminizmom. Tú výčitku počujem a moja odpoveď na ňu znie: Dôrazne namietam. Pretože na Slovensku sa musíme zaoberať všetkým, čo sme za najmenej posledných dvadsať rokov zanedbali a zameškali. Ja ako žena sa teda zaoberám tým, čo som za posledných najmenej dvadsať rokov zameškala. V mojom

¹⁵ Text hry bol publikovaný až po šiestich rokoch. JURÁŇOVÁ, Jana. Salome. In *Aspekt – feministický kultúrny časopis*, 2005, č. 2 – 3, s. 128 – 132. ISSN 1336-099X.

¹⁶ Konferencia *Päť rokov po...* sa konala 16. decembra 1994 v Budmericiach a usporiadali ju Obec spisovateľov Slovenska a Klub nezávislých spisovateľov.



Jana Juráňová: *Misky strieborné, nádoby výborné*. V popredí zľava Drahomíra Panušková (Marína), Monika Schumichrastová (Adela Ostrolúcka) a Lucia Smiková (Anička Jurkovičová). Rado(st)ďajné divadlo z Kláštora pod Znievom. Premiéra 2004. Réžia. Igor Mikula. Fotografia z predstavenia v Štúdiu 12 v Bratislave. Archív Aspektu.

prípade to okrem mnohých iných hektických dobiehaní znamená aj to, že sa môžem, chcem a pre rast seba samej musím zaoberať tým, čomu sa na Slovensku s úškrnom, pejoratívne a nepoučene hovorí feminizmus a pod čím si slovenskí intelektuáli zhodne so slovenskými neintelektuálmi predstavujú len to, že kdesi v Kanade muž nemá právo žene otvoriť dvere alebo podržať kabát a ona sa potom už nemôže cítiť ako žena.¹⁷

Prvotriedne ženy a dievčatá slovenského národného obrodzenia

V hre *Misky strieborné, nádoby výborné* Jana Juráňová už vedome uplatnila feministický diskurz a zúročila poznanie divadla, aj spisovateľskú skúsenosť, aj znalosti nadobudnuté pri vydávaní feministického kultúrneho časopisu *Aspekt*. A v neposlednom rade v tomto texte reflektovala osobnú rodovú skúsenosť.

¹⁷ Citované podľa JURÁŇOVÁ, Jana. ...bez kontextu... Ako je to s feminizmom na Slovensku? In JURÁŇOVÁ, Jana, CVIKOVÁ, Jana (autorky a editorky). *Feminizmy pre začiatovníčky. Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku*, ref. 5, s. 121.

Autorka odmieta lineárny dramatický príbeh a konflikt a privádza na javisko tzv. štúrovské ženy – údajne poslednú veľkú lásku Ľudovíta Štúra Adelu Ostrolúcku, manželku Jozefa Miloslava-Hurbana, považovanú za prvú slovenskú herečku – Aničku Jurkovičovú-Hurbanovú, múzu ľúbostnej poézie Andreja Sládkoviča Marínu Pišlovú-Geržovú a Sládkovičovu manželku Antóniu Júliu Sekovičovú-Braxatorisovú. Divadlo – dosky, ktoré znamenajú svet, dramaticka využíva ako univerzálny nadčasový priestor pre nezvyčajné stretnutie, ktoré by sa v bežnej realite neudialo. Ale divadelná mágia umožňuje nereálne spraviť reálnym. Kde inde, keď nie v divadle, sa majú stretnúť bytosti, ktoré už odžili svoj život a môžu ho vyrozprávať. Komu? Nasledujúcim generáciám, t. j. publiku.

Štyri najznámejšie štúrovské ženy, lásky a manželky našich slávnych dejateľov éry národného obrodzenia prichádzajú na javisko zo záhrobia. Oslovujú sa navzájom ako sestry a rozprávajú sa o svojich životných skúsenostiach. Najmä o tých, čo súviseli so štúrovskými mužmi. V konečnom výsledku ide o reprezentatívnu vzorku žien tej doby. O reálne ženy z našej histórie písanej prevažne mužmi. Prostredníctvom divadla im Juráňová umožňuje vystúpiť nielen z druhého sveta, ale aj z tieňa mužských príbehov a mužských dejín. Rozprávaním o mužoch svojho života, o ženskom údele, o svojich citoch, ale aj o domácich pomeroch, odkrývajú zákulisie, súkromie štúrovského pokolenia. Na spoločnej posiedke hovoria o spoločenských konvenciách polovice 19. storočia, o zvykoch, určujúcich životy žien i mužov, o svojich túžbach, možnostiach a obmedzeniach. Ich rozhovor postupne načrtáva obraz úlohy a postavenia žien v spoločnosti ich doby.

Podobnú situáciu evokujúcu surrealistické stretnutie žien, ktoré sa v realite nestretli a ktoré spolu besedujú o ženských životných skúsenostiach, môžeme nájsť v hre slávnej anglickej feminističkej dramaticky Caryl Churchillovej (1938) *Top girls* z roku 1982.¹⁸ Prvé dejstvo sa odohráva v súdobej anglickej reštaurácii, kde hlavná hrdinka Marlene, žena zo súčasnosti, organizuje oslavu svojho kariérneho povýšenia. Na slávnostný obed pozýva ženy s „úchvatnými osudmi“ z rôznych historických období, krajín a realít. Nie všetky boli bytosťami z mäsa a krvi, niektoré vyšli z reality umeleckého diela. Za spoločným stolom sa stretávajú pozoruhodná cestovateľka a spisovateľka viktoriánskej éry Izabella Bird (1831 – 1904); Japonka pani Nijo z 13. storočia – vysoko urodzená cisárova kurtizána, ktorá sa po odchode z dvora stala budhistickou mníškou a pešo prešla celú krajinu; prostá Gret, hrdinka rovnomenného Brueghellovho obrazu, na ktorom je zobrazená v zástere a brnení na čele davu žien útočiacich na rohatých obyvateľov pekla; pápežka Jana, ktorú údajne v prezlečení za muža v polovici 9. storočia zvolili za hlavu katolíckej cirkvi – za rímskeho pápeža; legendárny vzor ženskej poslušnosti, s láskou znášajúci akékoľvek príkorie zo strany manžela – trpezlivá Grizelda, opísaná v *Cantenburských poviedkach* Chaucera a v dielach talianskych renesančných autorov. Spoločný obed a konverzáciu autorka preme-

¹⁸ „... jestliže feminismus prosazoval jako jediné správné označení ‚women‘ oproti ‚girls‘, evokujícím podřadné práce, pak tedy právě spojení slov ‚top‘ a ‚girls‘ dokonale vystihuje neřešitelnost situace, ale také je v tom ujištění: nebojte se, nebereme to zas tak smrtelně vážně. Pravda je, že slovo ‚women‘ transcendovalo třídní rozdíly a poskytlo politickou operativní platformu pod vlajkou ‚ženy‘. Označení ‚girls‘ bývá chápáno jako reakce, zvláště později u hnutí riot girls ze začátku devadesátých let, které se tak vymezilo proti starší generaci feminismu, trvajícím na ‚ženách‘.“ – JONSSON, Pavla. *Top Gils z hlediska ženské poetiky, politiky a etiky*. In CHURCHILL, Caryl. *Prvotřídní ženy (Top Girls)*. Praha : Národní divadlo, 2004, s. 66. ISBN 80-7258-145-7.

nila na príležitosť predstaviť dejiny nazerania na miesto a rolu ženy v súkromnom a verejnom živote. Účastníčky hostiny medzi jednotlivými chodmi rozprávajú fragmenty svojich osobných príbehov. Dramatička majstrovským spôsobom, premyslene, no nenásilne spája ženské rozprávanie so sériou ťažiskových feministických tém. Osobné zážitky spojené s láskou, telesnosťou, partnerstvom, materstvom, ženskou a mužskou etikou, seba/obetovaním sa, sebarealizáciou, hľadaním pravdy a vyšších ideálov, spoločenskou ne/akceptáciou, sociálnymi rolami atď. sa v konečnom dôsledku stávajú príkladmi rodového a politického násillia patriarchálne nastaveného sveta. Hostina prinášala polyfóniu ženských hlasov a feministických diskurzov. Autorka „za obedňajším stolom“ ozvučila ženskú skúsenosť, narušila ono známe a symptomatické mlčanie žien v dejinách. Naplnila volanie po nájdení symbolických matiek tým, že publiku, najmä ženskému, predstavila ich potenciálne predchodkyne.

Feministická dramatička Caryl Churchill je zástankyňou politického divadla, čo nesporne konvenuje slovenskej feministickej dramatičke Jane Juráňovej. Medzi hrou Caryl Churchillovej *Top Girls*, hlavne prvým dejstvom a textom Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné* existujú výrazné paralely, aj rozdielnosti. Kým Churchill modeluje ženskú výpoveď v neprítomnosti mužov, mužské postavy v *Top Girls* absentujú, pre Juráňovú bolo nesmierne dôležité poskytnúť slovo mužským náprotivkom svojich hrdiniek. V druhom a treťom dejstve Churchillovej hry sa udalosti odohrávajú vo všednej realite anglickej spoločnosti 80. rokov 20. storočia. Autorka cez postavu aktívnej a dravej individualistky Marlene upozornila na nebezpečenstvo tchatcherizmu a na hrozivé následky preberania mužských životných stratégií modernými ženami. Svoju antihrdinku v texte postupne zbavuje aury úspešnej ženy a odhaľuje ako nadradenú egoistku a morálnu trosku. Rozhorčenie dramatičky voči britskej premiérke odrážalo náladu sociálne cítiacich anglických intelektuálov tej doby, „Železná lady“ bola vnímaná dokonca ako vzdialený prototyp Marlene.¹⁹

Hra *Top Girls* patrí k najúspešnejším hrám Caryl Churchillovej, od svojho prvého uvedenia sa v pravidelných intervaloch vracia na javisko. Je považovaná za súčasnú klasiku britskej drámy a za kľúčové dielo svetovej feministickej drámy ako takej. Český preklad hry vyšiel v roku 1985 pod názvom *Prvotřídni ženy*.²⁰ Koncom 90. rokov „Kráľovské národné divadlo v Londýne dalo *Top Girls* na zoznam stovky najlepších britských hier 20. storočia.“²¹

Prvotriedne ženy a dievčatá slovenského národného obrodzenia sú do istej miery slovenskou ozvenou kľúčovej hry Caryl Churchillovej.

Osobné je politické

Názov hry je viac než ironický. Pripomína výrok klasika nemeckej literatúry Johanna Wolfganga Goetheho, ktorý prirovnal ženy k strieborným miskám, do kto-

¹⁹ JONSSON, Pavla, tamže, s. 64.

²⁰ CHURCHILL, Caryl. *Prvotřídni ženy*. Prel. František Fröhlich. Praha : DILIA, 1985. 143 s. Prvé dejstvo *Top Girls* vyšlo v slovenskom preklade Alexandry Ruppeldtovej. Pozri CURCHILL, Caryl. *Top Girls*. In *Aspekt - feministický kultúrny časopis*, 2001, č. 2, s. 68 – 77. ISSN 1336-099X.

²¹ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. Caryl Churchill – klasička feministického divadla. In *Aspekt - feministický kultúrny časopis*, 2001, č. 2, s. 79.

rých muži kladú zlaté jabĺčka. Prirovnal teda ženy k nádobám, ktorých obsah určujú muži, podľa autora výroku zrejme múdrejšia a povolanejšia časť ľudstva. Juráňová to otočila a ponúkla ženský pohľad na múdrych mužov, opory národa, piliere našej slovenskej národnej kultúry a identity. „Cez štúrovské ženy vyvstávajú čítankoví superkladní hrdinovia štúrovej generácie ako ľudia s mnohými charakterovými problémami, provokujú k zásadnejšiemu prehodnoteniu ich pozície v dejinách slovenského národa,“ výstižne napísala kritička Anna Grusková.²²

Naša spoločnosť sa hrdo hlási k štúrovej tradícii. Feministka Jana Juráňová túto tradíciu kriticky preskúmala a predstavila v hre *Misky strieborné...* ako ideologický konštrukt, ktorý už neznesie kritériá modernej demokracie.

Dramatička dôsledne buduje napätie medzi muzeálnym, skostnateným, učebnicovým zobrazením našich národných buditeľov a menej známymi skutočnosťami ich života, ktoré ich na jednej strane poľudšťujú a na druhej spôsobujú trhliny v ideálnych životopisoch. Podľa predstavy autorky štúrovci môžu byť sprítomnení na javisku ako „bábky, busty a tablo, prípadne skupinová fotografia“ zo „siene slávy“ alebo literárneho kabinetu.²³ Jozef Miloslav Hurban, Ludovít Štúr, Andrej Sládkovič, Ján Francisci a prípadne ďalší národovci štúrovej generácie²⁴ akoby ani neboli z mäsa a kostí. Výnimku tvorí Ján Kalinčiak, Štúrov priateľ a oponent, viac umelec, než dejateľ, smutný autor veselých príbehov, ktorého Juráňová približuje k štvorici štúrovských žien, najmä k Adelke Ostrolúckej²⁵ ako galantného a súcitného spoločníka. Kým Kalinčiak s dámami bezprostredne komunikuje, štúrovské bratstvo zo „siene slávy“ existuje osve, síce paralelne, pretože by sa mali nachádzať na jednom javisku, no predsa izolovane od žien.

Prehovory mužov majú monologickú povahu, zväčša buď ide o listy priateľom, alebo o prejavy nasmerované k druhom, národu, či potomkom. Tieto texty sú vlastne citáciami. Pozostávajú z fragmentov autentických dokumentov, z úryvkov statí, memoárov, korešpondencie. Ich jazyk je poznačený časom, obsahuje zastarané výrazy a archaizmy. Text hry *Misky strieborné, nádoby výborné* vychádza zo štúdia a dôvernej znalosti odbornej literatúry „zvečňujúcej“ dedičstvo štúrovcov. Z citácií, replík a dialógov dramatických postáv autorka montuje a skladá koláž, vďaka ktorej sa jej darí účinne tlmočiť svoj zámer: nastaviť ženské zrkadlo mužskému svetu, obnažiť rub skupinovej fotografie našich romantických národovcov, prostredníctvom divadla zviditeľniť opomínané fakty a skutočnosti. Na konci knižného vydania hry Juráňová priznáva a zverejňuje zoznam zdrojov, z ktorých vychádzala pri tvorbe textu. Ide o súbor dávno publikovanej korešpondencie Ludovíta Štúra, Andreja Sládkoviča, životopis Jána Francisciho, spomienky Jozefa Miloslava Hurbana a Jána Kalinčiaka, Štúrove state a politické prejavy.²⁶ Nejde o nové, nedávno objavené alebo odtabuizované materiály. Všetko sú to dokumenty dávno známe v odborných kruhoch, viaceré často citované a interpretované. Prečo v *Miskách strieborných...* prekvapujú, vyznie-

²² GRUSKOVÁ, Anna. *Misky strieborné, nádoby výborné*. Text na vnútornej záložke prebalu knižného vydania hry. In JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*, ref. 7.

²³ JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*, ref. 7, s. 5. Všetky citácie textu hry sú prebrané z uvedeného knižného vydania.

²⁴ Autorka v súpise osôb hry uvádza možnosť rozšíriť počet postáv o ďalších štúrovcov. Pozri JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*, ref. 7, s. 5.

²⁵ Juráňová v texte prezentuje Ostrolúcku ako Adelku.

²⁶ JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*, ref. 7, s. 94.



Jana Juráňová: *Misky strieborné, nádoby výborné*. V popredí zľava Monika Schumichrastová (Adela Ostrolúcka), Igor Míkula (Ján Kalinčiak), Drahomíra Panušková (Marína) a Lucia Smiková (Anička Jurkovičová). Rado(sť)dné divadlo z Kláštora pod Znievom. Premiéra 2004. Réžia. Igor Míkula. Fotografia z predstavenia v Štúdiu 12 v Bratislave. Archiv Aspektu.

vajú nečakane? Jednak preto, že určité pasáže sa málokedy využívali v popularizačných publicistických alebo umeleckých dielach o štúrovcoch, a teda neboli širšej verejnosti blízke. Dôležitú úlohu zohral ďalší faktor. Objavnosť interpretácie osobností štúrovcov vzniká ako výsledný efekt použitej optiky a spôsobu montáže jednotlivých stavebných prvkov textu. Dramatička pri selekcii rozsiahleho materiálu s údernou presnosťou uplatnila rodový aspekt. Analyticky presne vybrala a konfrontovala verejné a osobné výpovede, svet politiky a súkromia. Prepojila dokumenty a fikciu. Nahmatala trhlinu medzi ideálmi prezentovanými v sfére verejnej a pravidlami a činmi bežnej reality sféry osobnej. Feministickou optikou posvietila na štúrovskú predstavu národného a sociálneho pokroku, demokracie, politickej slobody a rovnosti. Neobišla tému mravnosti, jazykovej a umeleckej úrovne štúrovského snaženia... Za monumentálnou veľkosťou objavila a prezentovala prejavy malosti, egoizmu, ohraňičnosti. Za verejným idealizmom pragmatizmus všedného dňa. Dokumentovala, že autor výroku „veľa tvoríť, málo troviť“, vodca generácie slovenských romantických básnikov, ktorý, ako je notoricky známe, v mene revolučných ideálov a boja za národné blaho, radil svojim stúpencom vzdať sa manželského života, sa občas pridrižoval inej mienky.

Feministická dramatička odhaľuje významy v paralelách ženských a mužských výpovedí. Svoju koláž buduje na kontrastoch a kontrapunktoch. Napríklad po rep-

like Adelky Ostrolúckej „... na nič iné som nepomyslela, iba na ideály, ale to iba preto, lebo jeho nič iné nepriťahovalo, iba ideály...“ zaraďuje citáciu z korešpondencie Ludovíta Štúra, v ktorej uvažuje o kvalitách dobrých zbožných manželiek: „... nech bude, dejž to Bože, budúci choť tvá někdejší matkolu Tvou“ a dodáva: „A kedyž sme při tom předmětu, nevěděl bys tam v Praze poradit i nejmladšímu bratru mému osobu nějakou? Ty znáš bratra mého Jana, který teď úředníkem jest a jest mládenec rázny. Osoba tato by musela být především bohabojná a pak i něco majetná, poněvadž on v takových jest okolnostech, že to nevyhnutně potřebuje.“²⁷

V súvislosti s témou Štúrovej majetníckej žiarlivosti na členov svojho bratstva a odmietaním vstúpiť do manželstva, či aspoň do ľúbostného vzťahu, Juráňová naznačuje možnosť jeho homosexuálnej orientácie, čím problematizuje identitu zbožného muža a popredného národného politika.

Dramatička zaujato poukazuje na prepojenosť vecí osobných a verejných a v prípade štúrovcov na ich patriarchálnu obmedzenosť. Nachádza a zverejňuje odmietavé postoje Ludovíta Štúra k ženskej otázke, emancipácii, občianskej rovnosti: „ Dosud záběhy tyto mnohé neřesti způsobily. Bude-li však dále v nešvaře této pokračováno, jistě ničeho iného odtud nežli zmatku a rušení blaha domácího sa nedočkáme.“²⁸

Hra *Misky strieborné, nádoby výborné* poukazuje na skutočnosť, že predstava národnej a politickej slobody, presadzovaná štúrovcami, bola absolútne patriarchálna. Buditeľia odmietali nielen občianske práva pre ženy, odmietali uznať ženy ako rovnocenné tvorivé bytosti, vykázali ich z verejného priestoru, prisúdili im rolu „sebažertvy“ v prospech rodiny.

Jedna z premís feminizmu „osobné je politické“ sa stala tvorivým nástrojom dramatičky. Jana Juráňová napísala divadelnú hru, ktorá je súčasne feministická, politická i dokumentárna. Obzerá sa do minulosti, aby objasnila našu prítomnosť. Ako vraví autorka: „Národ aj rod/gender sú sociálne konštrukcie, ktoré potrebujú svoje mýty, rozprávania, aby mali oprávnenie existovať. Tvoríme ich, uvedomujeme si ich tým, že ich konštruujeme, a to predovšetkým smerom k minulosti.“²⁹

Priestory žien a priestory mužov

Literárny vedec Peter Zajac trefne vystihol, že: „Divadelná hra *Misky strieborné, nádoby výborné* je hrou o generácii slovenských romantikov, ktorých pozadie tvoria ženské postavy múz, obdivovateliek a manželiek. V hre dochádza k dvom rošádam. Historické popredie slovenských romantikov sa stáva kulisou v pozadí, alebo ho tvorí tieňohra postáv, pri ktorej sa postavy menia na bábky a busty a šuchoce papier vzájomnej korešpondencie. Do popredia sa dostávajú ženy, ktoré tvorili dobové pozadie ‚veľkej histórie‘.“³⁰ Na to, aby sa štúrovské ženy dostali k slovu, bol pre ne

²⁷ Tamže, s. 19.

²⁸ Tamže, s. 13.

²⁹ JURÁŇOVÁ, Jana. V hľadani utópie.(Konštatovanie neutešeného stavu). In GRUSKOVÁ, Anna (ed.). *Medzičas? Almanach prevažne súčasný slovenský a divadelný*. Bratislava : Fórum mladých divadelníkov na Slovensku Medzičas a Nadácia Médiá, 1996, s. 165. ISBN 80-967525-0-2.

³⁰ ZAJAC, Peter. Litánie za stratené v húfe stratených. In *ASPEKTin - feministický webzin*. ISSN 1225-8982. Uverejnené 13. novembra 2007. Dostupné na http://www.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=30&IDclanok=355 [cit. 20. 8. 2011].

vytvorený špeciálny metafyzický priestor. Otázka priestoru je pre hru a jej inscenovanie východisková. Autorka prichádza s predstavou, v rámci ktorej vymedzuje mužský a ženský priestor na javisku. Priestorové riešenie odráža rodový diskurz, je súzvučné so spôsobom rozvíjania textu a určuje spôsob ne/komunikácie medzi svetom žien a svetom mužov. Juráňová ho podrobne opisuje hneď v úvodných vysvetlivkách: „Javisko je rozdelené na dve polovice, ktoré spolu nekomunikujú, ani o sebe nevedia. V niektorých momentoch sa môžu náhodne prelínať, je to však skôr výnimočné. V jednej polovici sú živé herečky a herec, v druhej polovici sú ostatné postavy, či už sú stvárnené ako busty, alebo ako skupinová fotografia či tablo (prípadne kombinácia viacerých techník).“³¹ Dynamickí, živí ľudia kontra stuhnuté zobrazenia mýtov. Aj keď sa podľa pokynov autorky medzi herečkami nachádza jeden herec, predstaviteľ Jána Kalinčiaka, ide prevažne o ženský priestor. Kvázi muzeálny priestor, či „sien slávy“ je jednoznačne priestor mužský, je svojským pokračovaním verejnej sféry ich pôsobenia. Ženský priestor je priestor privátny, prebieha tam čulá vzájomná komunikácia. V „sieni slávy“ „postavy nekomunikujú ani medzi sebou, ani s ostatnou polovicou javiska, ani s divákmi. Občas môžu prehovory oboch polovíc plynúť aj paralelne.“³²

V rozdielnych priestoroch hry *Misky strieborné...* sa hovorí rozdielnym jazykom. „Jej“ rozprávanie a „jeho“ rozprávanie majú rozdielny predmet záujmu, rozdielny spôsob rozprávania a rozdielny jazyk. Monologický prejav mužov v sieni slávy je poplatný dobe svojho vzniku, ide o jazyk slovenských intelektuálov polovice 19. storočia. Z dnešného hľadiska vyznieva ako štylizovaný a archaický. Jazyk žien je iný, modernejší, práve ženy sa svojím jazykom prezentujú ako súčasníčky publika. Aj ich prehovory majú dokumentárny základ, ale podaný iným spôsobom, často cez voľné prerozprávanie. Muži naopak, citujú staré písomnosti v presnom znení a jazykovo majú k súčasnosti ďaleko. Výnimkou, aj v rovine jazyka ostáva Janko Kalinčiak.

Informáciami, postrehmi, citáciami prekypujúca hra nepôsobí ťažkopádne ani intelektuálne preťažene. Obsahuje emócie a humor, množstvo vtipných replík a paradoxov, komické situácie, ironický autorský odstup. Popri štyroch štúrovských ženách je v texte aktívne prítomná ďalšia, volá sa Jana Juráňová. Doterajšie pokusy o javiskovú prezentáciu textu *Misie strieborných...* potvrdili jeho komediálne kvality. Autorka, povedané slovami Gillesa Lipovetskeho, svojím ženským smiechom a iróniou suverénne prekonáva tzv. mužský monopol na humor a potvrdzuje jeho slová: „Politika je jen jednou z cest k ženské svrchovanosti, a ta se bude uplatňovat tím lépe, čím výrazněji bude umět žena předvést svůj posměch nad mužskou ‚nadřazeností‘.“³³

Misky strieborné, nádoby výborné majú viacero textových a významových rovín. Jednou z nich je rovina priam gogoľovskej spoločensko-kritickej komédie, v ktorej nehodno hnevať sa na zrkadlo za škaredý pohľad na pokrivenú tvár našich dejín.

V čase prípravy a písania hry o štúrovských ženách a mužoch sa Jana Juráňová intenzívne zamýšľala nad otázkou povahy priestorov žien a mužov. Zanechala o tom svedectvo v úvahe, publikovanej v roku 1996 v almanachu *Medzičas? Z výskumov antropológov a etnológov* zistila, že „Na Slovensku bol tradične ženský a tradične

³¹ JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*, ref. 7, s. 5.

³² JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*, ref. 7, s. 5.

³³ LIPOVETSKY, Gilles. *Třetí žena*. Prel. Martin Pokorný. Praha : Prostor, 2000, s. 84. ISBN 80-7260-030-3.

mužský priestor oddelený. Rozdelenie priestorov súvisí pochopiteľne s rozdelením diskurzu. S rozdelením témy, o ktorej sa hovorí. A s hierarchiou problémov.“³⁴ Tento princíp úspešne použila. Polovicu javiska vyhradila pre privátny priestor štúrovských žien, naplnila ho ženskou pospolitosťou a ženským rozprávaním. „Ženy si tento priestor a tento diskurz tvorili samé pre seba. Nedá sa však povedať, žeby muži v ňom chýbali. Muži sa na ňom nezúčastňovali, veľmi často však boli/sú témou, o ktorej sa hovorí. Muži, deti, rodičia, súrodenci, ženy samotné, choroby, bolesti, pôrody...“³⁵ Antropologický princíp členenia priestoru a tematizácie výpovedí, známy kontrast tzv. malých ženských tém a tzv. veľkých mužských, motív hľadania šťastia (osobného, rodinného, národného), pôvab osobností štúrovských žien, humor, Adelkina dievčenská oddanosť „náboženstvu lásky“ – to všetko pridáva hre ľudskú vrúcnosť a dôveryhodnosť.

Hľadanie divadla

Po napísaní hry *Misky strieborné...* sa Jana Juráňová ako dramatička na niekoľko rokov odmlčala. Pokračovala v písaní prózy a literatúry pre deti. Úspešným románom *Žila som s Hviezdoslavom* nadviazala na hviezdoslavovskú tému, ktorej sa letmo dotkla ešte v roku 1989 pri koncipovaní monodrámy *Salome*. Podobne ako v *Miskách strieborných...* a iných svojich dielach využila ženskú optiku a opakovane sa vyslovila na margo nevyužívanej tvorivosti žien. V roku 2009 sa zúčastnila projektu tzv. kľúčovej drámy bratislavského Divadelného ústavu *Sarkofágy a bankomaty* jednoaktovkou *Topenie žiab*. Vznikol pri príležitosti 20. výročia nežnej revolúcie a snažil sa v sérii dramatických miniatúr zachytiť premeny doby. V roku 2011 v zborníku *Lásky nebeské* zverejnila tretiu veľkú divadelnú hru *Tajomstvá Trúdy H.*³⁶ V danom prípade prekvalila rozmarnou komediálnou parafrázou Shakespearovho *Hamleta*, odohrávajúcou sa v slovenskom mestskom panelákovom byte.

Žiadne slovenské profesionálne divadlo nemá v súčasnosti v svojich dramaturgických plánoch hru *Misky strieborné, nádoby výborné*. Matka slovenskej feministickej drámy nemala a nemá to šťastie ako klasička feministickej drámy Caryl Churchill, ktorá mala svojich dvorných divadelných režisérov a spriaznené divadelné súbory. Churchill sa mohla oprieť o prítomnosť rozvíjajúceho sa feministického diskurzu v britskom divadle a dráme na prelome 70. a 80. rokov 20. storočia. Juráňová na rozdiel od svojej západnej kolegyne sa nemala o čo oprieť, svojou hrou predbehla zdroj slovenského feministického divadla. Priniesla výzvu, s ktorou sa naši divadelníci vyrovnávajú doteraz. Ako prvá vniesla do slovenskej dramatiky jasne formulovaný feministický diskurz, čo napomohlo k tomu, aby sa tu postupne udomácnil. Intenzívnejšie sa začal na Slovensku presadzovať až v prvom desaťročí nového storočia. Prenikanie feminizmu do slovenskej drámy a divadla je dlhodobý proces, ktorý úzko súvisí s demokratizáciou spoločnosti po roku 1989. Vystúpili sme z totalitného rámca, vrátili sme sa do demokratickej Európy, prihlásili sa k jej hodnotám a tradíciám,

³⁴ JURÁŇOVÁ, Jana. V *hľadaní utópie*, ref. 29, s. 166.

³⁵ Tamže, s. 167.

³⁶ JURÁŇOVÁ, Jana. *Tajomstvá Trúdy H.* In JURÁŇOVÁ, Jana. *Lásky nebeské*. Bratislava : Aspekt, 2011. s. 115 – 174. ISBN 978-80-85549-89-8.

no v sfére moderného umenia a myslenia doháňame dvadsaťročný kultúrny sklz, ku ktorému došlo v priebehu desaťročí politickej a ideologickej izolácie.

Misky strieborné, nádoby výborné stále čakajú na svoje divadlo, svojich inscenátorov a prvé naštudovanie na scéne profesionálneho divadla, ale atmosféra v slovenskej spoločnosti, divadle a dráme sa mení. Stáva sa ústretovejšou voči rodovej problematike, zažíva intenzívnu feminizáciu umeleckej tvorby, otvára stále väčší priestor pre tvorivé uplatnenie sa žien a tzv. ženských tém. Najnovšia, zatiaľ nepublikovaná, hra Jany Juráňovej *Reality snov* si už svoje divadlo našla. V septembri 2011 sa konala jej premiéra na javisku Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici v réžii Ivety Škripkovej. A práve tam, v Banskej Bystrici sa nachádza ohnisko slovenského feministického divadla.

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

A FEMINIST APPEAL TO SLOVAK DRAMA

Jana Juráňová: *Silver Bowls, Excellent Vessels*

NADEŽDA LINDOVSKÁ

In her paper, the authoress examines the first ever Slovak feminist theatre play, written in 1997. Thanks to the gender aspect, the play amusingly demythicises the key personalities of the 19th century Slovak national revival. Lindovská interpretes Juráňová's texts as a sign of diffusion of feminist inspirations in the Slovak theatre after 1989. The infiltration of feminism into Slovakia is understood as a component part of the democratization process of society and culture. She analyses the play in the context of the creation and civic participation of Jana Juráňová, and brings to the reader's attention those features which the play has common with *Top Girls* by Caryl Churchill as well as its distinguishing features (1982).

PREMENA OPERY NA HUDOBNÉ DIVADLO

LADISLAV ČAVOJSKÝ
divadelný historik a kritik

*Čo je príliš hlúpe na to, aby sa vyslovilo,
dá sa zaspievať.*

Voltaire

Spor o prvenstve hudby či slova v hudobnom divadle vznikol pred zrodom opery. Bol prítomný v úvahách o počiatkoch antického divadla. Tragédia sa vraj zrodila z ducha hudby. Toto nepoškrvené divadelné počatie operní fanatici vyhlásili takmer za dogmu. Prisahajú na ňu všetci, ktorí v hudobnom divadle dávajú jednoznačnú prednosť hudbe pred slovom. Obhajcovia operných partitúr majú poruke silný argument: hudba a nie libreto zaručuje, či dielo prežije. Trvalý úspech, návraty Verdiho *Trubadúra* podporujú toto tvrdenie. Operné diela obecnosť pozná podľa skladateľov, ich literárni spolupracovníci málokoho zaujímajú. Hoci všetky opery inšpirovala literatúra. Drámy, ale aj próza, celé eposy, ba aj román vo veršoch.

Neobstojí tvrdenie, že „dobrí libretisti boli vždy vzácnejší než dobrí divadelní hier.“¹ Libretisti riedili literárne predlohy. Dlho boli libretá veršované. Libretisti boli veršovníkmi, málokedy básnikmi. V dejinách opery kvalitní tvorcovia literárnych predlôh sú v prítomí a v pozadí, ďaleko za chrbtami komponistov. Ojedinelý je prípad Richarda Wagnera, ktorý si libretá písal sám. Ale aj jeho práce bez hudby sú nemé. Sú len náčrtkom drámy, ktorú nepočujeme v slovách, ale až v tónoch. Libreto nemôže pôsobiť samo osebe, má zmysel len vtedy, keď sa stane súčasťou partitúry. Súhlasne prijímame ďalší názor filozofa, hudobného a divadelného kritika Bryana Mageeho, že „opera nie je divadelná hra prenesená do hudby. Text dobrej hry je zriedkakedy dobrým libretom.“²

Napriek všeobecnému súhlasu, že hudba v opere je prvoradá, text druhotný, takmer všetky pokusy zreformovať operné umenie, zmeniť kostýmovaný koncert na divadlo, posvätné uctievať partitúru, s menšou či väčšou odvahou siahajú na slovný podklad. Podklad, ktorý nie je zvyčajne žiadnym pokladom. Ani vtedy, keď libretista či libretisti – lebo na rozdiel od skladateľa bývali dvaja, ale aj viacerí – prepísali na libretá Shakespearove drámy. Uznávanou výnimkou je iba Arrigo Boito a jeho libretá k Verdiho operám *Otello* a *Falstaff*.

Pochybnosti o nemennosti textu sa začali šíriť už pred prvou svetovou vojnou z Nemecka. Wagnera sa dotýkali iba jemne, no romantických autorov nešetřili. Nové

¹ MAGEE, Bryan. *Wagner a filosofie*. Praha : BB/art, 2004, s. 19. ISBN 80-7341-337-X.

² Tamže.

preklady menili slovník, ambície režisérov pretvárali dej. Ku koncu 20. storočia mnohé diela mali na javisku celkom inú podobu, než na akú myslel tvorca deja a textu.

Nemci sú reformami, rovnako náboženskými ako umeleckými, priam posadnutí. Operní návštevníci divadelné reformy nevitajú s jasotom. Stačí im mierna zmena v rámci tradícií. Najkonzervatívnejší sú diváci veľkých domov a malých zájazdových miest. Na Slovensku prelom vekov, prechod 19. a 20. storočia mal veľmi malý operný terén. Väčšie mestské divadlá, poskytujúce prechodný domov operným spoločnostiam, stáli iba v Bratislave a v Košiciach, opera občas zaznela aj v menších divadlách v Trnave, Nitre, Prešove, Banskej Bystrici, Levoči a v Spišskej Novej Vsi. Priniesli ju k nám nemecké spoločnosti. Po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (1867) ich začali obmedzovať a neskôr celkom vytláčať súbory maďarské. U nás sa menil iba jazyk opery, inscenačný štýl jazykové, rečové spory nezasiahol.

Slovenčina nebola dlho opernou rečou, hoci Slováci operu komponovali už v 19. storočí. Dejiny slovenskej opery majú wagnerovský akord. Ján Levoslav Bella napísal *Kováča Wielanda* na Wagnerovu skicu z nórskeho povestí o bojoch legendárnych severských kmeňov (1880 – 1890). Na prvý pohľad akoby sme Bellovou zásluhou preskočili všetky zmätky a tápanie operného žánru pred koncom 19. storočia a začínali s ňou vyznávači, apoštoli wagnerovskej reformy. Hoci opus mal nemecké libreto, nemecké divadlá neprejavili oň záujem. Dielo v prebásnení Vladimíra Roya malo oneskorenú premiéru až na sklonku už takmer odmlčaného skladateľa v bratislavskom Slovenskom národnom divadle (1926). Žiaľ nezačalo, ani nepodporilo žiadnu našu reformu hudobného divadla. Patrí skôr na okraj nemeckých hudobných dejín, než na začiatok slovenských. Dielo námetom, dejom i hudobnou rečou je germánske. Wagnerovská idea večnej túžby po vykúpení má tu iba matné kontúry. Jeho príspevanie k divadelnej reforme bolo nulové. Divadelný, hudobný kritik a dramaturg Ernest Zavorský o tom vôbec nepochyboval. „Bellovo dielo je skôr dramatickou hudbou než hudobnou drámou.“³

Nie sám Wagner, iba tiež jeho ducha stál pri kolíske slovenskej opery. Naša prvá opera mala veršované libreto. Jeho prekladateľ Vladimír Roy nebol dramatickým básnikom. Ďalší významní skladatelia básnikov už nevyhľadávali a neoslovovali. Eugen Suchoň postavy Básnika a jeho Dvojníka síce zakomponoval do libreta, ale libreto skladateľ so Štefanom Hozom napísal v próze podľa novely Mila Urbana *Za vyšším mlynom* (1941 – 1949). Premiéra opery o potrebe a sile odpúšťania bola v čase silného dôsledkov spoločenských zmien po volebnom víťazstve komunistov v Čechách a prenesení ich diktatúry aj na Slovensko. Libreto sa muselo čiastočne prepísať. Mení sa dodnes takmer pri každej novej inscenácii. Napriek zmene speváci nové slová spievajú rovnako. Prvenstvo Suchoňovej hudby nik nespochybňuje.

Spory vyvolalo aj libreto k Suchoňovej historickej opernej freske *Svätopluk*. Podľa Stodolovej často hrávanej drámy ho napísal skladateľ s dramaturgickou Jelou Krčméry-Vrteľovou. Radil im aj dramatik. Lenže nie libreto je sporné, ale rôzne polemiky v určitých časových vlnách vyvolávajú u nás zakaždým nové hodnotenie nedlhých dejín Veľkej Moravy. Aj tu napriek tlakom Suchoňova partitúra si drží základný tón.

Ján Cikker chcel obísť možné kritické výhrady pri voľbe námetov. Pre *Jánošíka* mu podľa ľudových legend napísal libreto Štefan Hoza. Premiéra (1954) sa stala

³ ZAVARSKÝ, Ernest. *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 275.

národnou a spoločenskou udalosťou, ale stálych priaznivcov skladateľovi ani žánru nezískala. Druhá opera podľa ľudovej balady *Beg Bajazid* už masy do divadla nelákala. Skladateľ začal zhudobňovať vlastné libretá podľa veľkých diel svetovej literatúry (Tolstoj, Dickens, Shakespeare, Kleist, bratia Čapkovci). Najmä *Vzkriesenie* podľa Tolstého románu podnietilo viacero významných inscenácií doma aj v zahraničí – ba skôr viac vonku, najmä v Prahe a Nemecku, ako na Slovensku. Libretá poslucháčov oslovovali, no hudba čoraz menej. Tak sa Cikker vďaka námetom podieľal na preme-ne nášho hudobného divadla, no ubúdalo mu poslucháčov.⁴

Tých divadlá stratili, keď začali uvádzať novinky od mladšej generácie. Záujem doma i v zahraničí upútal Juraj Beneš operným prepisom hamletovskej témy *The Players* (2004), no Ilja Zeljenka sa v banskobystrickej Štátnej opere nepresadil zhudobnením Záborského *Alžbety Báhoryčky* (1996), ani Norbert Bodnár operou *Netreba toľko slov* podľa Zvonovej kultovej drámy *Tanec nad plačom* v Košiciach (1999). Posledný márný pokus získať si poslucháčov urobil Martin Burlas *Kómou* v Štúdiu Slovenského národného divadla (2007). Obišli sme diela pre deti i raritné pokusy o tzv. minimalistické opery. Pri takom „davovom“ žánri ako je opera, hovorí o minimalizme v umeleckých prostriedkoch je prinajmenšom odvážne.

Skladatelia aj inscenátori hľadajú cesty umeleckej zmeny. Už aj malé štúdiové priestory sú pre ich zámery priveľké. Napriek tomu niektorí tvorcovia dúfajú, že nového diváka nájdu v nových, netradičných priestoroch. Wagnerovský podnet, či priam vzor písať nielen noty, ale aj slová, skladatelia opúšťajú. Libretisti pomaly vy-padávajú z hry. Do popredia sa celé 20. storočie prebýjal režisér. Už dávno neurčuje iba príchody a odchody postáv, ich postavenie či posedenie na javisku, zdvihnutie a pád opony, dĺžku prestávky. Patrí mu celé divadelné impérium. Neusmerňuje, roz-kazuje všetkým. Diriguje aj dirigenta.

Prvého režiséra-reformátora priviedol na české operné javisko v Slovenskom národnom divadle dirigent. V tridsiatych rokoch šéf opery Karel Nedbal robil vynikajúcu dramaturgiu. Uvádzal novú svetovú tvorbu, vytvoril v dejinách nášho di-vadla najrozsiahlejší wagnerovský repertoár, ale aj základné diela tradičného drama-turgického plánu chcel uviesť v dobrom hudobnom naštudovaní, ako aj na vysokej inscenačnej úrovni. Tú mali zabezpečiť nielen sólisti, ale aj scenograf a režisér. Ešte ho v umeleckej hierarchii nepustil nad seba, no už ho postavil vedľa seba. Takéhoto ideálneho spolupracovníka našiel v režisérovi Českej činohry Slovenského národ-ného divadla, vo Viktorovi Šulcovi. Nedbalovi imponovala Šulcova experimentálna vášnivnosť. Skúsený, svetaznalý český činoherný režisér smeroval v dotyku so všetký-mi divadelnými žánrami ku komplexnému divadelnému názoru, k svojskej obdobe Gesamtkunstwerku, ktorý v jeho chápaní zahŕňal herecký prejav, réžiu, priestorové scénické riešenie, osvetlenie, hudbu i tanec. Vychádzal z poznania nemeckého me-dzivojnového expresionistického aj naturalistického divadla. Svoj režisérsky rukopis odvodil z tvorby Maxa Reinhardta a Leopolda Jessnera. V Berlíne bol najprv žiakom prvého, potom elévom v Staatsspielhause pod vedením druhého. Predstavu „totálne-ho“ divadla mohol premeniť v čin iba na opernom javisku. Preto privítal Nedbalovu ponuku. V opere mal deväť premiér. Takmer každá bola udalosťou, neraz s medzi-národným ohlasom. S jeho pričinením sa „národné“ divadlo menilo občas na „me-

⁴ VAJDA, Igor. *Slovenská opera. Operná tvorba súčasných slovenských skladateľov a ich predchodcov*. Bratislava : Opus, 1988.

dzinárrodné“, prvý raz Bratislava prenikla do európskeho divadelného kontextu. Šulc zaujal inscenáciami pôvodných diel Rakúšana Alexandra Zemlinského, Slováka Alexandra Moyzesa, Rusa Dmitrija Šostakoviča i Taliana Lodovica Roccu. Polemiky domácich i zahraničných kritikov vyvolali netradičné inscenácie Mozarta a Beethovena.

Časť konzervatívnej kritiky inscenáciu *Fidelia* (1936) označila za protibeethovenovskú. Zostal nám režisérovi výklad inscenácie. „Tento dramatický dej nie je obmedzený na podivný a náhodný príbeh, líčený libretom. Vyžaduje čisté tvary, jasnú rytmizáciu priestoru, poetizáciu hmoty a farieb, zodpovedajúca veľkosti architektúry hudby.“⁵ Scéna architekta Františka Tröstra predstavovala trosky antického chrámu, či zrúcaniny aténske. Podľa režiséra „zrúcaniny najjasnejších priestorov a najvznešenejších chrámov.“ V ruinách boli láska a ideály vernej ženy. Symbolická reč scény, vlastne scénického priestoru bola poetická i patetická, súzvučná s Beethovenovou hudbou, i s večnou túžbou človeka po slobode. Šulcov a Trösterov program zdívaldenia opery opierajúci sa o „rytmizáciu priestoru a poetizáciu hmoty“ ukončilo vojnové šialenstvo a režisérova smrť v koncentráku. Naša opera musela čakať takmer polstoročie, kým ju z ospanlivých tradícií kulisového, statického divadla nevyslobodil ďalší činoherný režisér, Karol L. Zachar.

Aj Zachar vzkriesil operné divadlo hľadaním netradičného priestoru na javisku. Pre folklórne pásmo *Rok na dedine* vytvoril celú cestu štyroch ročných období na dedine, ktorá začínala dole v orchestrisku a končila vysoko hore za horizontom. Iné inscenácie zase vysúval nad orchestrisko po prvý rad divákov, aby hercom umožnil pútavé a veselé debaty a hry s divákom. V opere sa o čosi podobné pokúsil iba raz. V zblížovaní javiska s hľadiskom mu nestála v ceste ani orchestrálna jama. Veď v nej znela hudba a tá najviac ľudí spája. Pre Suchoňovu *Krútnavu* si od scénografa Ladislava Vychodila vyžiadala tmavozelený priestor, veľkú úžľabinu, ktorou sa valí život človeka. Stvoril opernú baladu, priestor, kde čas nestojí. Čas reálny, ani čas divadelný. Šulcova požiadavka „rytmizácie“ priestoru sa opäť naplnila. Inscenácia zostala dlho v pamäti obecnstva. Práve pre jej netradičný, nie operne nedvížný, ale divadelne živý rytmus, pohyb v priestore a čase. Šulc trefne označil dôležitosť voľného, variabilného priestoru v činohernom i opernom divadle. Vraj „vizia priestoru je to, čo v človeku udržuje dojmy cez celý život. Opačne k farbám, ktoré môžu byť v okamihu silnejšie, ale nikdy nie také hlboké a trvalé.“⁶

Po Zacharovi veľmi napomohol zdívaldeniu opery činoherný režisér Jozef Bednárík. Svoju predstavu prestavby opery na hudobné divadlo kládol na základoch pútavého, až púfového, barokovo opulentného, zábavného divadla. K jeho produkciám divadelný orchester často iba vyhráva. Jeho operné inscenácie sa nerodia z ducha hudby. Bednárík čoskoro zistil, že štýl jeho práce vyhovuje viac muzikálovej, ba i operetnej produkcii a poetika muzikálov poznačila jeho čoraz častejšie hudobno-divadelné, teatrálné projekty. Ako predtým v činohre si nevedel nájsť na realizáciu slovenskú hru a radšej inscenoval dramatizácie pôvodnej prózy, tak ani v oblasti opery ho neoslovil nik zo súčasných skladateľov, ani diela klasikov, predovšetkým Suchoňa.

Nás predovšetkým zaujíma ako domáca tvorba prispieva k zmene divadelného obrazu na prelome dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia.

⁵ ŠULC, Viktor. *Fidelio. Operná réžia*. In Progranový bulletin k inscenácii Beethovenovej opery *Fidelio* v SND, premiéra 29. 2. 1936.

⁶ m. – ŠULC, V. S režisérom Šulcom o SND a o divadle vôbec. In *Slovenské zvesti*, 1936, roč. 1, č. 90, s. 4.

Slovom, ako *Krútnava* obstála v krútnavách času, ako práve toto dielo spoluvytvá-
ra tvár nášho terajšieho operného divadla.

Po Zacharovi dal opere dnešné vročenie ďalší neoperný režisér – filmový Juraj Jakubisko. Na deň presne po polstoročí vytvoril piatu inscenáciu *Krútnavy* na do-
skách Slovenského národného divadla (1999). Dielo sa pevne udomácnilo na našich
troch operných javiskách, neobišla ho ani jedna česká scéna. *Krútnava* sa aj z blízkeho
socialistického sveta vracala s chvályhodnou klasifikáciou. Čím zašla ďalej na západ,
tým viac mali kritici ostrých výhrad. Niektoré nemecké kritiky v minulosti vypichli
odmietnutie diela už v názve recenzie, napr. *Opäť folkloristická opera*. Ironik a posmeš-
kár chcel pobaviť čitateľov odsudkom, že „hlavnú úlohu hrá mŕtvy“. A tretí spojil
oba postrehy v jeden s titulom článku *Kriminálny prípad s folklórom*.⁷ Vytriezveli sme
z názoru, že *Krútnava*, naša národná opera, má jednoznačnú kladnú odozvu aj v za-
hraničí. Že sa tam cení aj naše úsilie o moderné hudobné divadlo.

Najväčšie výhrady mali západoeurópski divadelníci a kritici proti celovečernému
hľadaniu vraha mladého sedliaka – mimochodom, skladateľ z tejto vraždy nechcel
robiť žiadnu detektívku, iba chcel, aby sa ozvalo svedomie vraha – a proti veľkému
zástoju folklóru, najmä v inscenačnej, menej v hudobnej zložke.

Vedenie divadla sa pred novou inscenáciou tej folkloristickej mory chcelo zbaviť,
utopiť ju ako Morenu. Šéf súboru oslovil ako režiséra prekvapujúco filmára Juraja
Jakubiska, ktorý mal za sebou veľa úspešných i kontroverzných filmov, no iba malú
divadelnú a žiadnu opernú skúsenosť. Autor *Perinbaby* v opere bol „neoperený“. Zá-
mer vedenia Opery SND bol odfolklorizovať národnú operu. Kostýmová výtvarníčka
Ludmila Várossová vyzula chlapov z krpcov, obula do bagančí. Namiesto sviatočne
vyobliekanej, videli sme sociálne ubiedenú dedinu. Ešte málo civilizovanú, no už
navlečenú do „civilu“. Ubudlo krojov, pribudlo zvykov. Celý folklórny rok na dedine
sme mali pred očami. Od bielenia plátna, kosenia lúk, betlehemcov, zimných radová-
nok detí v ladovskej farebnosti, vynášania Moreny, šibačky až po svadobné obrady.
Len tie chcel skladateľ, všetko ostatné vymyslel režisér. Chcel divákovi ukázať šty-
ri ročné obdobia. Národopisné obrázky pomalúval úvodnou hudbou k jednotlivým
obrazom, ktorá pred najdramatickejším štvrtým veru nevyvoláva náladu pre tančky
anjeličkov, exhibície korčuliarov a sánkarov. Scénograf Milan Ferencík pripravil pre
režiséra variabilnú a pohyblivú scénu. Na točnu postavil veľkú a strmo zošikmenú
plochu, ktorú obklopila vysoká a široká lávka. Práve na nej sa konalo akoby pochôdz-
kové divadlo, malebné obrázky ako z národopisnej výstavy. Na to lešenie, kde je
neustály pohyb komparzu, ktorý dynamizoval a „filmárizoval“ predstavenie, vstu-
povalo 160 účinkujúcich. Tí tak zaťažili točnu, že po prenose inscenácie do novostav-
by Slovenského národného divadla točna sa nedala použiť a pre pár príležitostných
repríz museli náhradnú objednávať z Prahy. Zdá sa, že technicky nie sú v novostavbe
pripravení na náročné, ba ani tie celkom bežné nároky inscenátorov. Chceli *Krútnavu*
zbaviť folklórnej vyčačkanosti, no paradoxne ju ňou ešte viac zaťažili. Suchoňova
partitúra poslúžila ako „scénická hudba“ pre Jakubiskovu filmársku vidinu národopisných obrázkov.

Filmára Jakubiska poctili na reprezentačnej scéne aj inscenovaním Suchoňovej

⁷ W.-E.v.L. Die Hauptrolle spielt ein Toter [Hlavnú úlohu hrá mŕtvy]. In *Wiesbaden Tagblatt*, 27. 5. 1969; GEUS, Teodor. Ein Kriminalfall mit Folklore [Kriminálny prípad s folklórom]. In *Oberhessischer Presse*, Marburg, 27. 5. 1969.

historickej opery *Svätopluk* (2008). Aj tu režisér naučený sedieť na filmárskej stoličke všetky orchestrálne plochy, úvody k dejstvám a medzihry ilustroval, dopĺňal dej. Opäť „natáčal“ film, nerobil divadlo. Divadelnú ilúziu zamenil za filmársku sugesciu. Urobil z opery divadelný veľkofilm, viac z germánskeho než z veľkomoravského dávnoveku.

Jakubisko by chcel „divadelnými prostriedkami vyrábať – podľa vlastných slov – na javisku tie isté zázraky, aké dokáže film.“⁸ Reč divadla bude vždy iná ako filmový jazyk. Jakubiskova operná reforma, obdobne ako Bednárkova, má hollywoodskú výpravnú nabubrelosť. Jeho divadelnosť je okato kaširovaná. V čase, keď iní režiséri použijú na tom istom javisku skutočnú vodu i plameň, Jakubisko ohuruje divadelnými vatrami, plátennými jazykmi plápolajúcimi nad ventilátormi.

Suchoňova storočnica sa prizdobila ďalšou inscenáciou *Krútnavy* v banskobystrickej Štátnej opere (2008). Režiséra si pozvali z činohry. Roman Polák sa už tretí raz pokúsil operu zmeniť na divadlo. Návratom prozaických postáv Básnika a Dvojníka na javisko posunul operu k hudobnej dráme. Režisér, ktorý v činohre prepisuje klasikom vari každý riadok a postavám mení pohlavie – s obľubou kastruje najmä Shakespeara a Moliéra – Suchoňovi úctivo načúval. Text zachoval od slova do slova. Vrátil mu, čo mu iní vzali.

Nie Jakubisko, ale Polák odvalil z operného javiska balvan folklórnej tradície. Sústavne posúva všetko tradicionalistické, folklórom podperené v našom divadle do vizionárskych, mysterióznych polôh. Na inscenácie minie metre čierneho súkna. Jeho *Krútnava* vyznela ako spev o čiernom svedomí. Scénická kantáta s úvodným a záverečným chorálom, v strede predstavenia s hudobne i dramaticky vyhotoreným výstupom o pokání za zločin. V závere apoteóza o zmierení a odpustení bez divadelných efektov. Na tie je inscenácia chudobná. Zato myšlienkové posolstvo, postavené na znovuuvedení prvej verzie diela, je podmaňujúce.

Suchoňovo slovo je hudobné, Suchoňova hudobná reč je zmysluplná. Dokáže slovo povýšiť na poéziu a poéziu na hudbu. Voltaireovo ironické motto z úvodu tejto úvahy platí o mnohých komponistoch, majstrov slov i tónov však nezasahuje. „Čo je príliš hlúpe na to, aby sa vyslovilo, dá sa zaspievať.“⁹ Hlúpe libretá bránia akejkolvek divadelnej reforme. Jej úspech však nezaručia ani tie predlohy s básnickou invenciou. Libretá Suchoňových opier premene opery na hudobné divadlo neprekážajú. Neprepisujú ich ani činoherní či filmoví režiséri, ktorí vnímajú a cítia operu ako jednoznačne divadelný, nie koncertný žáner.

Je chvályhodné, že vrcholky slovenskej opery inšpirujú scénických tvorcov k ich divadelnému stvárneniu. Svetová opera, či skôr svetové operné domy nezvratne kráčajú za premenou opery na hudobné divadlo.

Kedysi divadelný režisér bol v našej opere nevidaný, no aj nenávidený hosť. Dnes takmer každý slovenský rozhladený činoherný režisér sa pokúsil vytvoriť opernú inscenáciu. Viacerí opakovane. Aj tu platí: Opakovanie je matkou múdrosti. Máme teda nádej, že opera už neposkytne nikomu zámienku na voltairovské duchaplné poznámky o bezduchosti tohto divadelného žánru.

⁸ JAKUBISKO, Juraj. *Svätopluk je pre mňa „národnejší“*. Rozhovor s režisérom Jurajom Jakubiskom. In Programový bulletin k inscenácii opery *Svätopluk* v SND, premiéra 7. 11. 2008, s. 69 – 70.

⁹ MAGEE, Bryan, ref. 1, s. 88.

TRANSFORMING OPERA TO MUSIC THEATRE**LADISLAV ČAVOJSKÝ**

Krútnava (The Whirlpool) by Eugen Suchoň (1908 – 1993) is a piece of Slovak opera production that may be regarded as a durable and most frequent impetus for transforming classical genre to music theatre. Since its premiére (Bratislava, 1949), it has still been alive on Slovak theatre stages and it is also staged abroad. It has been a challenge for several drama (Karol L. Zachar, Roman Polák) and film (Juraj Jakubisko) directors. By vast majority, they have successfully managed to stage this work as a moral appeal, singing about the potency of nature to awaken human conscience and to enhance belief in human goodness. They subdue folklorism, accentuate the message, naturalism is replaced by theatre poetry and contemporary opera language.

O NETRANSFORMOVANEJ DIVADELNEJ KULTÚRE

OLEG DLOUHÝ
Divadelný ústav Bratislava

Súčasná sieť profesionálnych divadiel na Slovensku sa zrodila na konci druhej svetovej vojny a krátko po nej. Rodila sa v úplne iných spoločensko-politicko-kultúrnych podmienkach ako poznáme dnes. Hlavným motívom vzniku väčšiny divadiel boli ideologické ciele režimu, ktorý sa definitívne ujal moci po Februári 1948. Divadlá sa zakladali bez reálneho umeleckého programu, bez hlbšieho spoločensko-kultúrneho zázemia, ale aj bez dostatočného počtu skutočne erudovaných umelcov. K dobovým kritériám patrilo aj také presvedčenie, že vyspelí ochotníci automaticky uspejú aj v profesionálnom divadle. Kvantitatívne budovanie siete profesionálnych divadiel neprinieslo jednoznačné úspechy, a preto už v prvej polovici 60. rokov viaceré divadlá pre dlhodobú stagnáciu boli zrušené (1963 Krajské divadlo Spišská Nová Ves; 1965 Krajské divadlo Trnava), resp. začlenené do úspešnejších súborov (Divadlo Petra Jilemnického Žilina, 1966).

Od polovice 60. rokov až do roku 1989 sa divadelná mapa v podstate nemenila. Zaniklo Divadlo na korze (1967 – 1971), ale vzniklo Divadlo Thália Košice ako druhý súbor Maďarského oblastného divadla v Komárne (1969), Divadlo pre deti a mládež v Trnave (1974). Prešovské Divadlo Jonáša Záborského založilo špecializovaný Súbor pre deti a mládež v Spišskej Novej Vsi (1980) ako svoju pobočnú scénu.

Jedným z dokladov skutočnosti, že princípmi systému riadenia divadiel z obdobia pred rokom 1989 sa naše divadelníctvo (rovnako ako celá kultúra, ale aj ostatné tzv. nevýrobné sféry) je, že ani v novom období sa vlastne divadelná mapa nezmenila. Ich základnou črtou je paušálne dotovanie príspevkových organizácií, teda repertoárových divadiel podľa ich mzdových a prevádzkových nevyhnutných potrieb. Nevytvorili sa systémové zmeny, ktoré by premenili tradičnú príspevkovú organizáciu na nové podmienky trhového hospodárstva, t. j. na zodpovedajúcu organizáciu verejnoprospešného významu alebo neziskovej organizácie. Ani jedna z týchto foriem, aké poznáme z vyspelých európskych štátov, sa u nás nezačala pripravovať ani len teoreticky. Namiesto nich v roku 1996 Ministerstvo kultúry SR založilo sieť tzv. regionálnych kultúrnych centier (RKC), do ktorých začlenili väčšinu mimobratislavských divadiel spolu s regionálnymi múzeami, galériami, hvezdárňami, osvetovými zariadeniami a pod. Slovenské národné divadlo a Novú scénu si ministerstvo kultúry ponechalo v zriaďovateľskej pôsobnosti a k nim vytvorilo dve nové organizácie – Stredoslovenské štátne divadlo (SŠD) a Východoslovenské štátne divadlo (VŠD). SŠD tvorili Činohra Divadla J. Gregora Tajovského Zvolen a Štátna opera Banská Bystrica, ku ktorým pribudlo ešte Štúdio tanca Banská Bystrica. Do VŠD boli začlenené súbory Štátneho divadla Košice a Divadla J. Záborského Prešov. Ukázalo sa, že ani RKC, ani SŠD, resp. VŠD nepriniesli kvalitatívne nové podmienky pre sformulovanie poslania, činnosti, či umeleckého rastu repertoárových divadiel.

V roku 1999 nastala zatiaľ posledná „zmena“ siete repertoárových divadiel. V rámci procesu podpory a rozvoja samosprávneho riadenia Slovenska prešli divadlá pod bezprostrednú zriaďovateľskú zodpovednosť vyšších územných celkov. V kompetencii Ministerstva kultúry SR ostalo niekoľko divadiel – Slovenské národné divadlo, Nová scéna, osamostatnená Štátna opera Banská Bystrica a po zrušení VŠD obnovené Štátne divadlo Košice. Dôvody tohto riešenia neboli opäť umelecké, ale ekonomicko-prevádzkové. Samosprávy dôvodili, že prevádzka operných súborov je príliš nákladná na možnosti regionálnych rozpočtov, preto si rezortné ministerstvo – údajne dočasne – ponechalo operné súbory v zriaďovateľskej pôsobnosti. Skutočnosť, že s košickou operou sa pod krídla ministerstva dostali činohra i balet, sa v šume organizačných zmien akosi stratilo z pozornosti.

Preto musíme skonštatovať, že aj dvadsať rokov po zásadnej zmene systému krajiny vyše päťdesiatročná divadelná sieť stále prežíva aj so všetkými neuhmi.

Vari najvýraznejším problémom je príliš veľa priemeru v divadelnom dianí. Žiadny zriaďovateľ totiž neformuluje poslanie konkrétneho divadla v konkrétnom prostredí. Akoby sme sa ešte stále obávali politického diktátu moci z čias socializmu. Ideologické príkazy sa skončili, nastúpil diktát financií. Ale žiadať od repertoárového divadla víziu konkrétnych umeleckých cieľov nie je nič neobvyklé. Veď každé divadlo pôsobí v konkrétnom prostredí, každý región má iné ekonomické zázemie, iné kultúrne tradície, iné sociokultúrne parametre. Práve preto by divadlá tohto typu mali umeleckým programom sledovať konkrétne kultúrne a umelecké ciele. Medzi nimi by nemalo napríklad chýbať dlhodobé budovanie vlastného autorského zázemia, ktoré najlepšie vie reagovať na aktuálne témy. Nemala by chýbať starostlivosť o výchovu detského a mládežníckeho diváka tínedžerského veku. A aspirácie na uplatnenie sa v medzinárodnom kontexte sú rovnako integrálnou súčasťou programu. Jazyková bariéra je v činohernom divadle zjavná, ale nie neprekonateľná. Výrazný javiskový tvar vie komunikovať s inojazyčným svetom svojou divadelnosťou, podporenou tlmočením cez slúchadlá alebo titulkami.

Žiadať stanovovanie umeleckých kritérií od úradníkov, či členov zastupiteľských zborov samospráv či miest, je samozrejme nezmysel. Táto vysoko odborná činnosť by mala byť nezávislá od konkrétnej politiky. Aj u nás sú grémiá, ktoré disponujú odborníkmi, ktorí by parametre umeleckých programov vedeli navrhnuť i zhodnotiť. Sú to odborné pracoviská, napríklad aj umenovedné katedry univerzít a vysokých škôl. Len by zriaďovatelia o takejto možnosti mali vedieť. Zadanie úlohy externému pracovníkovi a následne objektivizovanie verejnou diskusiou, by malo byť základným kľúčom pri určovaní výšky dotácií.

Lenže zriaďovateľov divadiel – či už ministerstvo kultúry alebo organizácie na úrovni krajov a miest – nezaujímajú umelecký program, v repertoároch majú prevahu prevažne známe tituly, v inscenačnej praxi dominujú tradičné poetiky, mechanické opakovanie známych postupov, nadhodnocovanie zábavnosti pred myšlienkovou priebojnosťou. Dramaturgie divadiel sa vyhýbajú kontroverzným témam a inscenátori sa uspokojujú so všeobecnou réžiou, bez spoločenskej provokácie, či aspoň apelu. Akoby sme žili v bezkonfliktnej spoločnosti a popri ekonomicko-spoločenských problémoch nechceli zaťažovať diváka ešte aj umením. Ale občianske postoje, reakcie na spoločenské javy sa v divadle nemusia prezentovať iba politickými plagátmi. Starší si isto spomenú na mnoho inscenácií i klasického repertoáru, v ktorých sa otvorene, ale s divadelnou vynaliezavosťou hovorilo o poruchách socialistickej spoločnosti.

A tak namiesto umeleckej výpovede k dnešku prevláda konzum, ktorý je nasmerovaný na pasívneho masového diváka. Vrcholom týchto tendencií sa stali inscenácie muzikálov, ktoré sa údajne najľahšie predávajú. Uprednostňujú marketingové lákadlá v podobe angažovania hviezdíčiek zábavného priemyslu, ktorým často chýba elementárna herecká príprava. Divadlá rezignujú aj na ďalšie estetické požiadavky tohto divadelného druhu, uspokojujú sa s elektronicky zaznamenanou hudbou. Tieto postrehy potvrdzujú zahraničné kontakty repertoárových divadiel. Je ich žalostne málo. Ale klamali by sme, ak by sme pripustili, že na príčine je iba jazyková bariéra. Jednoducho divadlá nemajú veľmi často čím zaujať. Naším repertoárovým divadlám chýba zaujímavejšia téma, ktorá by presahovala naše hranice. Ani tvarovo inscenácie neprinášajú nové podnety. Zahraničie pristo nie je zvedavé na priemer, na konvencie. Vyhľadáva iba to, čo prináša nové myšlienkové postoje, či estetické podnety.

Dnešný systém pridelovania financií repertoárovým divadlám neráta s prirodzeným zvyšovaním príspevku na činnosť aspoň na úrovni inflácie. Namiesto toho ministerstvo kultúry, rovnako ako vyššie územné celky či mestá, neustálym mechanickým znižovaním dotácií nepriamo tlačia divadlá k tomu, aby hľadali vlastné zdroje. Ale reálne alternatívne zdroje neexistujú. To je ďalší okruh problémov. Ak kvalitné umenie pôsobí na trhu, aj dobrá divadelná inscenácia sa musí predať. Ale nie ako jarmočná atrakcia. Každé seriózne divadlo by malo vedieť, čo chce ktorou inscenáciou dosiahnuť. Súčasťou zámeru by mala byť aj predstava o optimálnom počte repríz. Až porovnanie zámerov so skutočnosťou môže nepriamo napovedať, či boli peniaze „dobře investované“. Keď bude divadlo svoje plány konkretizovať podobnými nástrojmi, bude reálne, že divadelná prevádzka pritiahne aj „investorov“ z podnikateľského prostredia. Skúsenosti z vyspelých kultúr Európy túto spojitosť potvrdzujú. Samozrejme, že podnikateľské prostredie musí vedieť, že „investovať“ do divadla sa oplatí. Finančná podpora umenia neprináša sponzorovi len bezprostredné ekonomické profity. Výrazne prispieva k ovplyvňovaniu celej kultúrnej, či duchovnej sféry spoločnosti. V neposlednom rade tým zvyšuje aj kredit samotného podporovateľa. V súvislosti s takouto predstavou spolufinancovania umenia je potrebné konečne zrealizovať už dvadsať rokov verejne deklarované požiadavky napríklad na zmenu zákona o sponzoringu. Sponzor nikde na svete nie je spasiteľom, ktorý odbremení zriaďovateľa. Môže iba pomôcť.

Zdanlivo iné problémy majú súkromné divadlá. Rok 1990 uvoľnil ideologické bariéry. Vo viere novej slobody zrodila sa alternatívna, či nezávislá divadelná kultúra. Popri repertoárových divadlách vznikli nové tvorivé združenia, ktoré sú príznačné osobitným umeleckým profilovaním. Odzrkadľujú generačné umenie, generačný pohľad (spravidla istej časti generácie) na svet, sú vyjadrením najmä kritického vzťahu k spoločnosti, k establishmentu, ku kultúre „stredného prúdu“ a pod. Za všetky spomeňme Divadlo Stoka, ktoré je za posledných dvadsať rokov jednoznačne najprogresívnejšie, najnovátorskejšie divadlo s najpresnejšie formulovaným, ale aj napĺňaným umeleckým programom. Postupne vznikali ďalšie a ďalšie súbory, viaceré z nich prekročili svojím významom i hranice Slovenska. Každé z nich má svoju vlastnú poetiku, svoje vlastné témy a samozrejme svojho generačne, názorovo, esteticky spriazneného diváka.

Ale ani alternatívne divadlo nemôže žiť bez peňazí. Jeho nezávislosť nie je v tom, že mu budeme odopierať príspevky z verejných zdrojov. Slobodu musí mať zaručenú aj napriek tomu, že dostane peniaze daňových poplatníkov. Vo vyspelom svete je

overenou formou grantový systém. U nás by mali grantové programy na úrovni ministerstva kultúry podporovať aktivity celoštátneho, či medzinárodného dosahu. A na úrovni samosprávy by mali nachádzať podporu regionálne projekty. Napríklad aj preto, aby nezávislý divadelník svoju nezávislosť nemusel „vymeniť“ za dary sponzora. Grantový systém, o ktorom sa u nás tiež hovorí už dve desaťročia (!) by mal byť pružnou fundáciou, imúnnou voči politickým krážom „parlamentnej demokracie“. Grantové programy musia poznať podpory rôznych časových úsekov – od podpory zrodu konkrétnej inscenácie, cez podporu jej reprízovania, až po viacročnú podporu činnosti kolektívu. Nezanedbateľnou požiadavkou grantových programov by malo byť striktné oddelenie podpory nezávislých združení od podpory repertoárových divadiel.

Súčasný grantový program ministerstva kultúry nepozná viacročné projekty, neoddeluje nezávislú tvorbu od repertoárových divadiel. Veľmi často chápe ako posledný, ak nie jediný zdroj pre všetkých – od profesionálnych divadiel, cez nezávislé združenia, až po organizovanie festivalov, vydávanie odbornej literatúry, zahraničné stáže a podobne. Problematika grantových programov je oveľa zložitejšia a zaslúžila by si osobitnú analýzu z viacerých nezávislých zdrojov (organizácií). Navyše, každý rok sú jeho finančné možnosti hlboko pod deklarovanými požiadavkami tvorcov. Samosprávy o svojich grantových programoch diskretné mlčia. Či preto, že ich nemajú, alebo preto, že sa spoliehajú na silnejšieho partnera, teda štát.

Zároveň platí, že žiadny grantový program nemôže byť bezodnou studnicou. Pri svojej práci sa musí opierať o poznanie hodnoty svojich aktivít v predchádzajúcom období. Inými slovami, grantový program sa musí opierať aj o správne vyúčtovanie predchádzajúcej podpory. Ale oveľa závažnejšiu úlohu by mala zohrávať odborná reflexia umeleckých výsledkov žiadateľa. Najmä kvality už podporenej aktivity (divadelná inscenácia, performance, knižná publikácia a i.). Dnešná úroveň odbornej reflexie je viac ako problematická. Je málo priestoru, ale aj úzky okruh odborných posudzovateľov. Ak bude súčasťou grantového programu aj využívanie relevantnej reflexie, samotný trh môže reflexiu skvalitniť.

Na záver možno skonštatovať, že aj po dvadsiatich dvoch rokoch od politicko-spoločenskej zmeny sa divadelníctvo potáca v nezreformovanom, prostredí, v ktorom akoby najdôležitejším nedostatkom boli iba peniaze. Náreky na nedostatok financií sú najrozšírenejšou témou reflexie divadelného diania za posledných vyše dvadsať rokov.

ON UNTRANSFORMED THEATRE CULTURE

OLEG DLOUHÝ

Long-term, Slovak professional theatre has been struggling with a complex situation. One of the reasons is inadequate transformation of the entire culture domain. A network of subsidised theatres of the repertory type is funded by the State or by self-governments, without any feedback on the artistic standard of their productions. Subsidies appear to be inadequate, hence, theatre professionals focus more on entertainment repertory. Their founders would not insist on higher artistic ambitions,

which may account for the fact that Slovak theatres would typically not be approached by foreign institutions to take part in international festivals. A clearly defined role of the theatre in the society is non-existent, which would be supported by a productive subsidy policy of the repertory theatre network and complemented by a system of state grant schemes implemented by the State and especially by self-governments, thus promoting alternative theatre ensembles.

MATRIKA SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA

Elena Blahová-Martišová (zostavovateľka). *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, 767 strán. Bez ISBN.
Elena Blahová-Martišová (zostavovateľka). *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010. Registre a prehľady*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2011. 112 strán. Bez ISBN.

Obidve knihy – *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010* aj *Registre a prehľady* zostavila Elena Blahová-Martišová. Do prvej napísala aj *Slovo autorky* o prístupe k výskumu a k zverejneniu údajov i členeniu publikácie, *Samostatný Súpis* bez registrov bol ťažko použiteľný. *Registre* vyšli až po roku ako samostatný zväzok. Nevýhoda tohto riešenia je, že používateľ prvej knihy musí mať po ruke aj druhú. Výhoda: obsažný, vyše sedemstostranový *Súpis* má ešte aj ráz príručnej knihy, v ktorej budeme listovať kedykoľvek a čokoľvek budeme hľadať a písať o dejinách SND. Pre časté používanie mala mať kniha tvrdý obal.

Práca vyšla k deväťdesiatinám SND. Má viacerých predchodcov. Divadlo bilancovalo svoje pôsobenie pri každom významnejšom výročí. K obrazovým publikáciami pripájalo aj súpisy inscenácií. Čím malo divadlo viac rokov a na svojom konte viac inscenácií, tým viac sa menil ráz „pamätník“. V knižkách začali ustupovať do úzadia zakladatelia a budovatelia divadla i súborov, väčšej pozornosti sa dostávalo novým umeleckým osobnostiam a tvorivým činom činoherného, operného a baletného súboru. O opere sa skôr mlčalo než písalo.

Zostavovateľka využila všetky dostupné a publikované práce na túto tému. Zväčša to boli iba súpisy premiér, ich dátum, meno autora a režiséra. Elena Blahová-Martišová zostavila dielo, ktoré je spoľahlivým sprievodcom po deväťdesiatročnej histórii nášho prvého a prvoradého, reprezentačného divadla.

Súpis je vedený chronologicky. Od prvej premiéry (Smetanova opera *Hubička*, 1. 3.

1920) po poslednú, zapadajúcu do jeho časového vymedzenia (Belliniho opera *Puritáni*, 18. 6. 2010).

Každá sezóna má svoju výrazne graficky vyčlenenú kapitolku. V úvode s názvom divadla (Slovenské národné divadlo alebo Národné divadlo), trvanie sezóny (úvodný a záverečný deň, mesiac, rok). Meno riaditeľa (prípadne administratívneho riaditeľa) a dĺžka jeho pôsobenia, šéfa výpravy, scénického a kostýmového výtvarníka. Nasleduje zoznam súborov. V prvej sezóne to bola Opera, Činohra, Opereta, Balet. Prvé dva súbory sú prítomné v každej sezóne, Balet sa uvádza ako samostatný súbor stále (do roku 1960 bol súčasťou operného súboru). Opereta v sezóne 1938/1939 stratila „samostatnosť“, včlenili ju do operného súboru, od prvej povojnovej sezóny ju zrušili (posledná premiéra *Nedbalovej Poľskej krvi* bola 24. 6. 1945). Každý súbor mal umelecké vedenie. Opera šéfa, dramaturga, dirigentov, režisérov, zbornajstra, sólistov, stálych hostí. Činohra šéfa, dramaturga, režisérov, hercov. Balet baletného majstra, choreografa, sólistov. Pri posledných sezónach je rozpis umeleckých pracovníkov súborov podrobnejší.

Záujemcovia o výsledky umeleckých šéfov súborov, prípadne administratívneho riaditeľa, ale aj dramaturgov, režisérov či scénografov si výpiskami zo *Súpisu* môžu vytvoriť potrebné prehľadné tabuľky. Autorka do zväzku *Registre a prehľady* zaradila chronologický prehľad vedúcich umeleckých pracovníkov. V ňom nájdete zoznam riaditeľov, intendantov, šéfov či riaditeľov opery, činohry, baletu, ako aj šéfov Činohry Novej scény Národného divadla a Hudobnej komédie Novej scény Národného divadla.

Súpis prináša nielen podrobný prehľad premiér základného, kmeňového operno-činoherného telesa, ale aj odčlenených súborov. Vidieckej činohernej spoločnosti Slovenského národného divadla, tzv. „Maršky“ (1921 – 1922) a Novej scény Národného divadla (1946 – 1951). V sezónach 1932/1933 až 1938/1939 bola Činohra rozdelená na slovenský a český súbor. *Súpis* premiér oboch telies prináša samostatne.

SND od svojho vzniku hralo v Bratislave na viacerých javiskách a v rôznych budovách.

Okrem domovského divadla (dnes Historická budova, predtým Mestské divadlo) vystupovala Činohra vo Vojenskom zátíší na dnešnom Námestí slobody (1926), na divadlo upravenej kinosále v novej budove Živnodomu, tzv. Ludové divadlo (od 15. 3. 1930 do 1. 4. 1931). V roku 1955 sa presťahovala do Divadla Pavla Országha Hviezdoslava, neskôr si vytvorila komornú, Malú scénu SND na Dostojevského rade (1962). V oboch priestoroch činoherný súbor pôsobil až do otvorenia Novej budovy SND v 2007 roku (Veľká sála opery a baletu, Sála činohry, Štúdio). Autorka uvádza, v ktorej budove, či na ktorom javisku malo dielo premiéru. Ak sa inscenácia hrala najskôr aj na inom javisku, autorka v poznámke uvedie aj túto novú skutočnosť.

Čitateľ sa dozvie aj počet repríz každej inscenácie. Ak malo dielo obnovenú premiéru, autorka spočítava počet repríz pôvodnej aj obnovenej inscenácie. Žiadny iný materiál z archívu divadla, ani Divadelného ústavu nám takúto cennú informáciu doteraz neponúkajú.

Súpis zaznamenáva aj premiéry súborov SND počas zájazdov po Slovensku. Väčšinu inscenácií súborov po návrate zo zájazdov uviedli aj na domácom javisku. Boli aj výnimky. Storočnicu Mestského divadla v Trnave (1931) oslávila Činohra v najstaršom slovenskom divadle fraškou Jána Chalupku *Huk a Fuk alebo Prvý apríl*. Najviac premiér mimo Bratislavy mali súborov SND v Košiciach. (Zájazdy SND do slovenských miest a mestečiek od založenia divadla po súčasnosť, s udaním miesta, času a repertoáru by si zaslúžili samostatnú prácu.)

Staršie súpisy repertoáru SND v prvých sezónach uvádzali veľa premiér. Zostavovatelia považovali aj zmeny v obsadení ako dôvod použiť termín „premiéra“. V dobovej tlači sa písalo, že dielo je „novonaštudované“ či „novovypravené“ a pod. Zostavovateľka po konzultáciách, najmä s Jaroslavom Blahom a Jánom Jaborníkom, zredukovala počet premiér. Za také má iba inscenácie s novým dirigentom, hlavnými sólistami, ale aj s novým režisérom, či novou výpravou.

Faktografická presnosť *Súpisu* je dôsledkom starostlivej korektorskej práce publikácií predchodcov (MIČINEC, Stanislav – ŠTÚROVÁ,

Nelly. *Premiéry Slovenského národného divadla 1920–1945*. Bratislava, 1990; ŠTÚROVÁ, Nelly. *Premiéry Slovenského národného divadla 1945–1971*. Bratislava, 1996), ale aj čítania originálnych dobových dokumentov, denníkov, zápisníkov (najmä dlhoročného tajomníka divadla Karola Laštuvku a teatrologa Ladislava Lajchu), zbierky plagátov a množstva dobovej tlače a divadelných časopisov i bulletinov. Odborná literatúra dala autorky menej, viac dá ona jej. Memoáre umelcov často trpia na „približnosť“ časových údajov, ale aj nesprávnosť mien, neraz aj názvov diel. Autorka takmer všetky časopisecké či knižné údaje uvádza presne. V množstve poznámok sporné údaje objasňuje a spresňuje. Orientáciu v mori údajov uľahčuje zoznam používaných skratiek.

V práci tak obsiahlej sa nedalo vyhnúť omylom. Autorka ich uvádza ako *Erráta* v *Registroch*. Niekedy je to iba nesprávne krstné meno (Helena, správne Hana, Arthur, správne Alfred, ale aj Ján namiesto Jan), priezvisko (Szillágyi namiesto Szilágyi), nesprávny dátum, doplnenie originálneho názvu hry, pseudonymu o vlastné meno autora a pod. Zbytočne sa opravuje Pavel na Pavol, či Andrej na Ondrej, ale neopravilo sa chybné „100. výročie“ narodenia L. van Beethovena na správne, čiže 190. (s. 432.) Tak sú v omyloch uvádzané blchy a bľšky, popri závažných nesprávnych údajoch, týkajúcich sa dní, mesiacov a rokov korektúry chýbajú. Závažné erráta by si mal užívateľ preniesť do textu.

V názvom registri autorka správne odlišuje drámu *Fausta* J. W. Goetheho a operu *Faust a Margaréta* Ch. Gounoda. Malo by sa však uviesť, či sa hral len prvý diel tragédie (tak tomu bolo pri Šulcovej inscenácii roku 1932, s. 164), alebo oba diely. Pri inscenácii z roku 2010 sa táto závažná skutočnosť nespomína (s. 761).

Jankovi Borodáčovi ako prekladateľovi Molièrovej komédie *Nútená svadba* sa pripisuje pseudonym Brček (s. 79). Anton Brček (1895 Ružomberok – 1969 Bratislava) bol pedagóg a prekladateľ Molièra. Okrem *Nútenej svadby* preložil aj *Juraja Dandina*, ktorého však Borodáč tak dôkladne upravil, že preklad podpísal svojím pseudonymom Bystrý.

Súpis zahŕňa aj koncertné podujatia, pre-

hľad pásiem, spomienkových večerov, akademií. Je to obohacujúci doplnok. Grafička Nora Nosterská dopĺňa knihu plagátmi a fotografiami z inscenácií. Obzvlášť pozoruhodná je vstupná montáž z portrétov prvých významných, slovenských i českých divadelných umelcov.

Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010 uviedol do života krátko pred svojou smrťou teatroológ Ján Jaborník. Blahovej za takmer celoživotnú prácu blahorečí. Vyzdvihuje cenné informácie, „ktoré boli doteraz neznáme, neúplné, nepresné, alebo jednoducho nedostupné. Týka sa to počtu repríz a údajov, v akom časovom úseku inscenácia zotrvala v repertoári, spresnenia údajov, v akom divadelnom priestore sa hrávala a v súvislosti s prvými obdobiami činohry a opery tiež údaj, v akom jazyku sa realizo-

vala.“ (s. 5.) V týchto slovách Jaborník, aj autorkou vysoko hodnotený spolupracovník, upozorňuje čitateľov na najzávažnejší prínos práce. Videl aj možné pokračovanie projektu. Myslel na herecké, spevácke či tanečné obsadenie jednotlivých inscenácií.

Kniha presne eviduje zrod inscenácií štyroch súborov SND v deväťdesiatročnej histórii, aj ich tvorcov. Ak chcete, otca i matky predstavení. Pritom otcom bola myšlienka, voľba toho-ktorého diela, matkou tím realizátorov. Kniha o týchto oboch, o predstavách jednotlivcov i kolektíve realizátorov, je „matrikou“ Slovenského národného divadla.

Najdôveryhodnejším prameňom o všetkých umeleckých skutkoch nášho národného profesionálneho divadla.

Ladislav Čavojský