

OBSAH

ŠTÚDIE

Miloš Mistrík: <i>Chudobné divadlo Grotowského a Copeaua</i>	517
Jan Vedral: <i>Horizont udalostí</i>	523
Štefan Olha: <i>Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio</i>	530
Elena Knopová: <i>Mimezis a fikcia v najnovšej slovenskej dráme</i>	568
Dagmar Princic-Sabolová: <i>Nekonečná interpretácia ako kultúrna mystifikácia</i>	582
Dagmar Robertsová: <i>Noci pravdy a vykúpenia</i>	587
Olga Panovová: <i>Odkaz medzivojnovnej avantgardy v slovenskom divadle (II.)</i>	599

ROZHLADY

Dana Gálová: <i>„Takýto príbeh nechce nikto počuť“</i>	609
Viera Langerová: <i>Čína a film</i>	616
Miloslav Blahynka: <i>Appia analyzuje Wagnera</i>	646
Jaroslava Čajková: <i>Kapitoly z dejín umeleckého prednesu na Slovensku II.</i>	657
Anton Kret: <i>Storočnica „osnovateľa národnej opery“ Štefana Hozu</i>	674

ROZHOVOR

Terézia Ursínyová: <i>Sopranistka Magdaléna Hajóssyová</i>	678
--	-----

POLEMIKA

Ladislav Čavojský: <i>Vylamovanie otvorených dverí</i>	694
--	-----

ARCHÍV

Jozef Budský o Andrejovi Bagarovi	698
Z rukopisného archívu divadelného historika a kritika Ladislava Čavojského: <i>M. M. Dedinský: Posledná hostina</i>	705

KRITIKA

Anton Kret: <i>Až po teóriu drámy</i>	708
Andrej Mafašik: <i>Deravý katalóg</i>	711
Andrej Mafašik: <i>Ročenka, ktorá bilancuje a poteší</i>	715
Tibor Ferko: <i>Po stopách divadelnej archeológie Františka Černého</i> ..	716
Obsah 54. ročníka	722

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Jana Dudková, Ida Hledíková, Karol Horák, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Danièle Montmarteová (Paríž), Július Pašteka, Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavarský.

Fotografie reprodukuje z archívu Malého divadelného štúdia v Košiciach, voľne dostupných internetových databáz venovaných čínskej kinematografii a z osobného archívu Jaroslavy Čajkovej, Štefana Šugára, Magdalény Hajóssyovej a Miloša Mistríka so súhlasom ich majiteľov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: ++4212/ 54 777 193

Fax: ++4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v októbri 2006.

CHUDOBNÉ DIVADLO GROTOWSKÉHO A COPEAU

MILOŠ MISTRÍK



Jerzy Grotowski (1933-1999). Snímka A. Paluchiewicz, archív autora.

Pri štúdiu dejín divadla sa nám stáva, že si všimneme určité podobnosti v konaní niektorých osobností, alebo v niektorých umeleckých činoch, hoci sa stali v rôznych obdobiach a na rôznych miestach. Jerzy Grotowski sa s Jacquesom Copeauom, ktorý zomrel roku 1949, nemohol stretnúť. Bol v tom roku ešte veľmi mladý (16 ročný) a divadlo prvej polovice 20. storočia nemohol osobne zažiť. Preto tu nebudeme hovoriť o vzťahu žiaka a učiteľa, ani o priamej

nadväznosti medzi týmito dvoma významnými osobnosťami európskeho divadla a európskeho hereckého školenia. Grotowski viacnásobne deklaroval svoj obdiv, ale aj kritický prístup k odkazu Konstantina Stanislavského, veľa získal u Antonina Artauda, študoval Bertolta Brechta, ale o Copeauovi sa nevyjadroval, ak, tak nepriamo – cez jeho žiaka Charlesa Dullina. Poľský knižný preklad najvýznamnejších Copeauových štúdií vyšiel až roku 1972, keď bol Grotowski už vyhranenou osobnosťou a z divadelnej praxe dokonca aj odišiel, aby robil svoje parateatrálné projekty. Ale ak si dáme tieto dve osobnosti európskeho divadla do súvislostí, nemôžeme nevidieť niekoľko veľmi podobných črt, niekoľko podobných charakteristických krokov v ich živote a v divadelnej tvorbe.

Pre obidvoch bol stav divadla, v ktorom žili, neuspokojivý a mali k nemu kritický postoj. Toto je, samozrejme, dosť častý jav u mnohých divadelníkov v minulosti i prí-



Jacques Copeau (1879-1949). Snímka archív autora.

tomnosti, nespokojnosť je asi imanentná črta každej mladosti. Avšak Copeau aj Grotowski zaujali rovnaké postoje tým, že svoju nespokojnosť vyjadrili gestom odchodu. Odišli inde, hľadali si pre svoju tvorbu miesta nezaťažené problémami ich súčasného divadla. Francúzovi stačilo, aby odišiel na ľavý breh Seiny, do štvrte študentov a katedrály Saint-Sulpice vzdialenej od veľkých bulvárov – kde založil svoj Starý holubník. A neskôr išiel ešte ďalej – do Burgundska. Poliak zasa odišiel z Krakova, druhého a pre mnohých aj prvého najvýznamnejšieho poľského kultúrneho centra, do provincie, malého mesta Opole, kde sa po vojne vymenilo obyvateľstvo a obnovovali kultúrne štruktúry. Takýto odchod mladého umelca z centra nebýva celkom samozrejímavý. Máme príklady, že keď mladí umelci avantgardy neboli spokojní so stavom umenia v ich okolí, tak neutekali preč, ale naopak, s ešte väčšou intenzitou sa dali počuť priamo v centrách veľkomiest, v Paríži, Moskve, Berlíne či Varšave. Chceli poraziť starinu v jej vlastných priestoroch, boli hluční, aby ju prekričali svojimi manifestami, ofenzívnymi akciami v kaviarňach, divadlách, výstavných sálach, na uliciach. Jacques Copeau, na rozdiel od umelcov avantgardy, nehovoril o revolúcii, ale o obnove. On aj Grotowski mali svoj hlavný cieľ nie v deštrukcii starého, ale v konštruovaní nového. Ich zdanlivý ústup, odchod mimo centra bol vlastne ich krokom vpred. Chceli mať čas na sústredenú a dlhodobú činnosť a hľadali pre seba laboratórne prostredie.

Grotowski aj Copeau si mimo centra vytvorili tri navlas podobné podmienky, aby sa mohli venovať svojmu poslaniu. Po prvé: zostavili si malé divadelné skupiny z verných, výlučne mladých hercov; Po druhé: našli si malé divadelné sály, kde sa nezmestilo veľa divákov, aby sa nezaťažovali priveľkou administratívou a ťažko riešiteľnými technickými problémami (miniatúrne Divadlo 13 radov v Opoli a Laboratórium na Rynku vo Wroclawi a Starý holubník, na parížske pomery tiež malá sála, prestavbami ešte zmenšená); Po tretie: nevideli cieľ svojej práce iba v divadelnej prevádzke. Grotowski to mal v dotovanom poľskom socialistickom systéme jednoduchšie, počet nových predstavení mohol obmedziť na minimum, mal dlhší čas na prípravu každej inscenácie z literárnej stránky, scénografickej koncepcie, rozvrhnutia priestoru a hereckých cvičení. Jacques Copeau, aj keď po takomto stave dobrého zabezpečenia tiež túžil, to mal ťažšie. Jeho prísľub v *Pokuse o obnovu divadla*¹, že založí súbor, ktorý bude mať na týždennom plagáte vždy aspoň tri inscenácie, ho nútil produkovať dosť veľký počet premiér. Aspoň čiastočne si pomohol tým, že sa dookola vracal k už nacvičeným hrám, takže skutočných premiér bolo v Starom holubníku menej, ako by sa to mohlo zdať podľa plagátu. Pre prevádzku svojho divadla získal subvencie, ktoré pochádzali z kruhu Priateľov Starého holubníka, od bohatého Jeana Schlumbergera, od rôznych väčších aj menších darcov. Pokojnejší rytmus práce napokon dosiahol v Burgundsku so svojimi Copiaus (1925-1929), kde sa mohli popri škole venovať príprave každej inscenácie aj niekoľko mesiacov. Tu napokon naplno rozvinul experimenty s Comédie Nouvelle (moderná vezia talianskej commedie dell'arte).

Grotowski aj Copeau si takto vytvorili – alebo sa o to aspoň veľmi usilovali – čas na laboratórnu prácu. Grotovského laboratórium sa s umeleckou produkciou divadla priamo prelínalo, u Copeaua bola laboratóriom jeho Škola pôsobiaca pri Starom holubníku. Sám o tom povedal: „Škola alebo laboratórium sú pre divadlo vecou ne-

¹ COPEAU, Jacques: *Un essai de rénovation dramatique*. In. COPEAU, Jacques: *Registres I – Appels*. Paris : Gallimard, 1974.

vyhnutnou.² V inom čase a na inom mieste s nimi súhlasil Peter Brook, keď založil roku 1970 Centre Internationale de la Recherche Théâtrale (CIRT).

Ak sa chcel Grotowski sústrediť na rozvoj hereckej tvorby, jej novej techniky, na elimináciu hercových zábran, musel najprv odstrániť z divadla všetko podľa neho nadbytočné. Zrušil klasickú schému javiska a hľadiska a pre každú inscenáciu vytvoril nové usporiadanie sály. Rovnako sa vzdal svetelných efektov a nevyužíval ani iné technické prostriedky a mašinériu scény. Z tváre herca odstránil farbičky, falošné nosy a brady, zo siluety postavy umelé bruchá a pod. Kostým ňo existoval iba vo vzťahu s charakterom postavy. Dekorácie v tradičnom slova zmysle v jeho inscenáciách neboli, na scénu sa dostali iba tie predmety, ktoré priamo súviseli s hrou hercov. Hudba a zvuky sa nevytvárali autonómne od hry hercov, iba živí ľudia na scéne mohli vlastnými prostriedkami, vlastnými orgánmi kreovať zvukovú zložku inscenácie. Dosiahol, že „sme zistili, že bolo jednoznačne divadelné, keď sa herec premieňal (...) na chudobný spôsob, využívajúc pritom iba vlastné telo.“³

V inej dobe, veľa rokov predtým, očistil aj Jacques Copeau svoje divadlo. V zadnej časti javiska postavil pevnú scénu, konštrukciu bez ozdôb a výtvarných prvkov, neutrálnej farby. Zrušil rampu. Dosky na zemi nahradil cementom. Doprostred javiska dal v niektorých inscenáciách umiestniť ešte nahé pódium. Odmietol všetky javiskové stroje, nepoužíval takmer žiadny mobiliár. Realisticko-naturalistický princíp réžie a scénografie nahradil princípmi štruktúrovanej scény Adolpha Appiu a rytmizovaného pohybu Jaquesa Dalcroza. V oboch verziách išlo o uskutočnenie princípu, ktorý Grotowski nazval „chudobné divadlo“, čo nie je celkom výstižné, ale nechajme ho tak, ako vznikol. Aj Grotowski aj Copeau radikálne odstránili všetky podľa nich nadbytočné prvky, ktoré sa počas dlhých desaťročí nanašali ako historické vrstvy na divadelnú prax. Za čias Jacquesa Copeau na začiatku 20. storočia sa herci dusili vo výpravných, ale myšlienkovy povrchných produkciách bulvárneho divadla, vo vaudevilloch, a za čias Jerzyho Grotowského v 50. rokoch nútili hercov hrať v socialisticko-realistickom baroku pozostávajúcom zo zmesi popisného realizmu a revolučného pátosu. V chudobnom divadle sa Grotowski ab initio vrátil k priorite herca. Rozvíjal jeho individualitu, sústredil sa na sféru psychiky a intimitu tela, kde odhalil celé nevyužívané bohatstvo. V chudobnom divadle sa takto zdanlivo chudobný herec, predtým zatlačený do úzadia naddimenzovanou spektakulárnosťou starého divadla, ukázal ako herec mimoriadne bohatý. Na jeho osobnostný rozvoj, techniku, profesionalitu Grotowski použil, ako je známe, tzv. negatívnu cestu, keď chcel zbaviť herca jeho zábran, oslobodiť ho a dať mu opäť vyrásť v najdôležitejšieho a jediného vládca javiska. Jacques Copeau chcel herca zbaviť rutiny. Ak vyjdeme z jeho úvah publikovaných v predslove k Diderotovmu *Hereckému paradoxu*, Copeau si predstavoval, že by herec mal v sebe prenechať voľné miesto pre stváňovanú postavu, ktorá vchádza do jeho kože. Toto ustúpenie je tiež svojím spôsobom akási „negatívna cesta“, akási iná verzia zbavovania herca zábran, aby postavu do seba prijal a stváňoval na scéne. Avšak konkrétny prístup oboch už bol ďalej predsa len rozdielny a v detailoch hereckej techniky a hereckých cvičení by sme ich postupy nemohli stotožňovať.

² COPEAU, Jacques: *Souvenirs du Vieux-Colombier*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1931, s. 90.

³ GROTOWSKI, Jerzy: *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971, s. 19.

Spoločný bol ale cieľ týchto postupov, týchto myšlienok o očistení, oslobodení herca a celého divadla od nánosov. Porovnateľné bolo poňatie syntézy herca s jeho postavou, v ktorom si boli tiež obidvaja navzájom blízki. Copeauov a Grotovského názor na spôsob stvárňovania postavy bol dosť odlišný aj od Stanislavského systému, aj od formálnych metód, reprezentovaných povedzme Vsevolodom Mejercholďom. Zjednodušene povedané, podľa Mejercholďa sa premena herca na postavu musí vykonať prostredníctvom biomechanických cvičení zvonka, u Stanislavského zasa zvnútra. Ani Grotovskému ani Copeauovi ale nešlo o psychologické stotožnenie sa herca s postavou, nešlo im o princíp spojenia dvoch bytostí (živého herca a literárnej postavy) do jednej (herca prežívajúceho postavu na scéne) v duchu Stanislavského systému. Ich herec nebol dvojjedinou psycho-fyzickou ani fyzicko-psychickou entitou. Ich herci mali kreovať postavy prostredníctvom seba samého. Na scéne boli herci monolitní, nie zložený, nie zlúčený či zrastený z dvoch bytostí – živej a umeleckej, ale boli jednou integrovanou bytosťou. A predsa mali dve vrstvy, akoby dve strany jednej mince. Copeau poznajúc Diderota a Grotowski Brechta vedeli totiž aj to, že herecké umenie je nielen umením vnútorného pohľadu na postavu, ale aj vonkajšieho, dokonca kritického odstupu od nej. Jeden príklad za všetky – *Vytrvalý princ* už asi nemohol byť viac spätý s najvnútornejším vnútom, s psychikou, s energiou Ryszarda Cieślaka, bol viac jeho myšlienkou, ako telom. To už nebol herec zobrazujúci postavu Princa, to bola éterická postava sama. Ale u Grotovského (ak si môžeme dovoliť nasledujúcu tautológiu) je Cieślakov *Vytrvalý princ* zároveň aj vonkajším obrazom, je nadčasovou formou *Vytrvalého princa* ako typu, či symbolu. Cieślak sa takto v predstavení stal zároveň obetným zvieraťom rituálu i jeho šamanom. On ho zlúčil so sebou samým tak, že to už viac nebolo možné a zároveň ho predvádzal, videl sa v ňom, organizoval ho a štruktúroval, viedol ho pred očami divákov ako dokonalý divadelný mág. Mnoho rokov predtým herci Copeaua, ktorí do seba vpustili stvárňované postavy, sa tiež s nimi úplne stotožnili v jedno, stali sa nimi samými – spomeňme si na typy Comédie Nouvelle (švajčiarsky meštiak Oscar Knie Michela Saint-Denisa, Pán César Jeana Dastého). Na druhej strane neprestali byť hercami, ktorí si tento stav uvedomujú a vedia ho kriticky posúdiť, hrajú postavy pred svojím publikom.

Laboratórny výskum techniky hereckej práce u Grotovského, ako je známe, sa uberal cestou odhaľovania vnútorných, nepoznaných síl, pracovalo sa s vibrátormi a rezonátormi celého tela, režisér viedol hercov k úplnému oslobodeniu od prekážajúcich zábran. Dalo by sa povedať, že sa uberal cestou antropologického výskumu, čo sa ešte zosilnilo neskôr, v čase, keď už odišiel z divadla. Copeau tiež očisťoval hercov od dobových nánosov, rozvíjal s nimi improvizácie a viedol ich k čistej divadelnosti. Jeho herci na čele s Maïène si sami vytvárali v divadelnej dielni masky, do ktorých sa potom premieňali. Boli to masky vytvorené rukami tých, čo s nimi hrali. U Grotovského masky v *Akropolis* už neboli pridané zvonku, ale vytvorené svalmi tváre. Avšak jeho princíp bol podobný s Copeauom v tom, že to boli herci, a nie výtvarníci, čo sa stali ich autormi. V chudobnom divadle, ak sa už malo zjaviť na javisku niečo navyše od obvyčajnej ľudskej tváre, tak to musel byť herec, ktorý to vytvoril, musela to byť jeho integrálna, nie pridaná súčasť.

A je tu ešte jedna spoločná črta pre obidvoch, Grotovského i Copeaua, prelínajúca sa celou ich laboratórnou či školskou prácou. Grotowski a Copeau, vzdialení od divadelnej prevádzky v centrách, uzavretí so svojimi vernými na vlastnom ostrove vízií, trocha tak mimo dennej reality dobového divadla, ktorú odmietli, vytvorili

si vlastný svet, kde dominantou, jednotiacim kritériom neboli len otázky samotnej metódy a vlastnej hereckej techniky, ani rutinnej divadelnej praxe, ale otázky etické, u Copeau aj náboženské princípy. Pre nich bolo ich divadlo miestom s vlastnou, môžeme povedať výlučnou, hádam aj vyššou morálkou, ako mal okolitý svet. Grotowski vyhlasoval: „Umenie sa nemôže brať podľa zákonov všeobecnej morálky alebo katechizmu.“⁴ Umelec – herec bol pre obidvoch niečo iné ako obyčajný človek. Ich divadlá mali prispieť k zmene a zlepšeniu sveta. Copeau si myslel, že: „obnova divadla (...) sa mi videla v prvom rade ako obnova človeka v divadle.“⁵ Obaja si našli pre svoje poslanie divadelné skupiny, ktoré však, ako sa zdá, neboli konečnými cieľmi ich života, ale iba prostriedkami k iným, vyšším métam, v hľadaní Boha. Pravda, Copeau sa vo svojom živote stále viac obracal k bohu Západu, kým Grotowski k filozofii Východu. V ich divadelných skupinách panovali prísne zásady odriekania, spojené s náročným hereckým školením. Len s takou skupinou vylepšených ľudí mohli zlepšovať nielen dobové divadlo, dobové herectvo, ale aj dobu, ktorú žili. Bolo v tom zároveň aj čosi prísne racionálne, aj iracionálne, ba až fanatické. Ich laboratória sa vyvinuli v akýsi druh divadelnej sekty, v spoločnosti zasvätených a vyvolených. Známe sú najrôznejšie kroky, ktorými sa Copeau aj Grotowski pokúšali eliminovať vplyvy zvonku na ich súbory. Copeau obviňovala kritika priam z jansenizmu, Grotowského nechápali spočiatku viacerí jeho bývalí kolegovia, ani varšavská kritika. Na druhej strane, ako hovoria ich bývalí spolupracovníci: „Nikto nebol viac obkolesený, z hľadiska svojej skupiny a svojich priateľov väčšou oddanosťou, ako Copeau. Vedel, že nič veľkého sa nikdy nepostavilo bez osobných obetí.“⁶ Túžba po absolútne bola u nich, Francúza aj Poliaka, totožná.

Divadelné laboratória Grotowského a Copeau neboli súčasťou veľkých sociálnych hnutí, ako boli povedzme divadlá Mejerchoľda, Piscatora, Brechta. Copeau a Grotowski riešili otázky estetické, individuálne, spojené s prostriedkami hereckej tvorby, hoci je pravda, že vždy hľadali aj spôsoby, ako rozosiať svoje posolstvá do spoločnosti. Copeau lákalo zájazdové divadlo v Provincii, Grotowského rituálne hry vo vysokoškolských mestech západnej Európy a Ameriky. Ich tvorba sa napokon dostala do širších sociálnych súvislostí – Copeau sa stal jedným z pilierov francúzskej divadelnej decentralizácie, vzorom preukazujúcim, že to ide a že to môže byť úspešné, od Grotowského školy zasa odvinul svoju multikultúrnu prax euroázijského divadla Eugenio Barba. Malé divadelné skupiny a ich vedúce osobnosti takto prispeli k veľkým témam európskeho divadla 20. storočia. Obidvoch spája, že namiesto tribún a hlasných manifestov vo veľkomestských kulisách najprv položili zdanlivo malé, do miniatúrnych súborov koncentrované základné kamene, ktorých stabilita, pevnosť, prepracovanosť umožnili potom šírenie v dlhom rade ich žiakov a nasledovníkov.

V bežnom živote ich spájala vytrvalosť a tvrdohlavosť v tom, ako zotrvali na čistote svojich zásad. Takto to nedokázal ani Stanislavskij, ktorý napokon neodolal pokušeniu popáliť si prsty na symbolizme, ani Mejerchoľd, ktorý vystúpil (presnejšie,

⁴ GROTOWSKI, Jerzy: *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971, s. 215.

⁵ COPEAU, Jacques: *Souvenirs du Vieux-Colombier*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1931, s. 91.

⁶ SCHLUMBERGER, Jean: *Soif d'absolu*. In *Cahier Jacques Copeau édité à l'occasion de l'Exposition Jacques Copeau* (conçue par Maurice Jacquemont), bez vročenia, nestránkované.

bol prinútený vystúpiť) proti mejerchoľdovčine, ani Brecht, ktorý vlastne nikdy nerealizoval svoj Verfremdungseffekt na sto percent. Copeau aj Grotowski išli za svojím cieľom bez odbočení.

MILOŠ MISTRÍK

A POOR THEATRE OF GROTOWSKI AND COPEAU

The author of the first Slovak monography dedicated to the work of art of Jacques Copeau (in print) is in this study dealing with the investigation of common features in creation of two great personalities of the European Theatre of 20th century. Both considered the status of the theatre where they had been creating non-satisfactory, and both expressed their rather critical attitudes towards it.

This appears to be a quite common phenomenon with many theatrical artists, dissatisfaction is perhaps an inherited feature of each young generation. But Copeau together with Grotowski kept equal positions when manifesting their dissatisfaction through the gesture of leaving. They left, looking for places where they could create, free from having been burdened by problems like the contemporary theatres. The French stayed contented with the left bank of the Seine, in the ward of students, the cathedral Saint-Sulpice distant from big boulevards, where he then established his Vieux-Colombier. And later on, he went even further – to the Burgundian area. The Polish went away from Cracow, from the second and for many also the first most important Polish cultural centre, to the province, a small town of Opole, where after the war the population had been changed and cultural structures were renewed. Jacques Copeau, unlike other AD artists, did not speak in connection with his ambition to effect the shape of the theatre, about the revolution but about its renewal. Him and Grotowski had own main goals not to destroy the old, but construct the new. Their seeming withdrawal, departure for suburban areas was in fact the step forward. Grotowski and Copeau succeeded in creating of three completely identical conditions so that they could devote themselves to their mission. First: they created small theatrical groups out of those who remained faithful, exclusively young actors; Second: they found theatrical halls designed for a smaller sized audience in order not to run too big administration and difficult technical problems (miniature Theatre of 13 Rows in Opole, Laboratory in Wrocław, and Vieux-Colombier – a rather small theatre hall when compared with other theatres in Paris that was rebuilt and became even smaller); Third: they did not aim only at running the theatre. Grotowski and Copeau thus created – or they both made their best efforts to – a room for laboratory work. Miloš Mistrík is dealing in detail mainly with a contribution of both directors towards the revival of historic art and its redemption from the layers made by craftsmen.

Táto štúdia je súčasťou grantového výstupu VEGA č. 2/6065/26.

HORIZONT UDALOSTÍ

(Príbeh a zmysel. Kauzalita a synchronicita. Temporalita v sujete a priestoročas.)

VSTUP DO PROBLEMATIKY

JAN VEDRAL

1.

V autorskej, dramaturgickej i pedagogickej práci s dramatickým textom sa zhruba od polovice 90. rokov stretávam so stále sa opakujúcim problémom. Dlhoročná skúsenosť ma vybavila dramaturgickými nástrojmi, ktorých využívanie vedie ku značne praktickej, až prakticistickej, dôvtipnosti pri rozpracúvaní materiálu fabule do dramatického sujetu či sujetu inscenácie. Jej výsledkom je však častejšie len priehľadné prerozprávanie príbehu, nie jeho prekvapujúco nové vyjadrenie. (Inak povedané: ide o rozdiel medzi oznámením príbehu prostriedkami drámy a jeho bytostne dramatickým zobrazením.) Akoby „dôkladná dramaturgia“ textu, ktorá sa dôsledne usiluje o logické usporiadanie dejových udalostí do sujetu z hľadiska ich kauzálne temporálnych súvislostí a „rozloženie“ tohto sujetu do adekvátneho umelého časopriestoru dramatického či divadelného diela, viedla jednak k takpovediac exponenciálnemu rastu prediktability riešení, ale súčasne spôsobovala i neschopnosť generovať nové významy.

Mohlo by podistým ísť len o moju umeleckú nekompetentnosť či upadnutie do stereotypov, keby podobnú skúsenosť nemali aj ďalší dramaturgovia, dramatici a režiséri strednej a staršej generácie, ktorí vyrástli ešte na takzvanej „dramaturgii tém“ a kombinácii štrukturalistického a semiotického prístupu. V tom vidím paradox, ktorým sa hodno zaoberať. Ak chápeme príbeh ako spôsob odhaľovania zmyslu udalostí a sujetové usporiadanie fabule potom ako hľadanie zmyslu jestvovania, motivuje kauzálny nexus, a to nielen v psychologickom, ale i sémantickom zmysle, výber a usporiadanie čiastkových dejových prvkov – udalostí. Zmysel, ktorý je takto vyslovený, však často je nielen predpokladateľný, ale aj „plytší“, menej zasahujúci ako každodenná životná skúsenosť čitateľov a divákov.

Prediktabilnosť je samozrejme hlavným marketingovým princípom konzumného, úžitkového, zábavného umenia. Skutky, ktoré si nárokuje byť estetikou akceptované ako skutočná tvorba, však dnes už nesídlia na kultúrnych kontinentoch obmývaných plytkými vodami zábavnosti, ale stali sa z nich plávajúce ostrovčeky v agresívnom roztoku spotrebnej „artprodukcie“, ktorej jediným cieľom je, ako dokázal Neil Postman, „uzabávať divákov k smrti“. Ak si napriek tomu kladieme staromódne, ale v duchu európskej kultúrnej tradície prirodzene, vyššie nároky, môže nášmu divadelnému úsiliu o vznik novej drámy (či novej inscenácie drámy už známej) dať zmysel iba talentovaná, poučená a zodpovedná snaha o odovzdanie nových obsahov, nového poznania, nového zmyslu.

V multikíne funguje šoubiznis na jednoduchom princípe. Hľadisko, tvorené dnes najmä neskúsenými a nabudenými adolescentmi, toho o živote vie vždy viac ako

plátno. Tvorcovia, ktorých držia pod krkom producenti, preto musia obsahovú úroveň svojich výtvorov neustále znižovať. Takáto očakávaná divácka zhovievavosť však do divadelného hľadiska patrí rovnako málo ako popcorn. Ak v divadle cítime, že javisko vie a odovzdáva správ o živote súčasníkov menej, než pozná hľadisko, je niekde chyba. Skúsme premýšľať o príčinách, ktoré to spôsobujú.

2.

Práca dramaturga s autorským textom (a to rovnako s textom novým, pri ktorého vzniku dramaturg funguje ako autorovo objektivizujúce zrkadlo, ako s textom klasickým, kde je dramaturg v ideálnom prípade objektivizujúcim zrkadlom režisérovej interpretácie) je práca na odhaľovaní zmyslu, nie na jeho projektovaní, určovaní či injektovaní. Milan Kundera v eseji *Nesprávajte sa tu ako doma, priateľu*, uprednostňuje práva autorov pred právami ich „vykladačov“. Názov eseje je citáciou zo Stravinského listu, ktorým zakázal dirigentovi robiť škrty v jeho partitúre. (Je až otravné pripomínať, že dnes sa režiséri spoločne s dramaturgmi a hercami správajú často k autorskému dielu nie „ako doma“, ale ako voči dobytému a na znásilnenie a vydrancovanie určenému územiu.)

„Tvorivý je ten, kto určuje.“ Tento Holanov verš (v origináli „Tvůrčí je ten, kdo určí.“ – pozn. prekl.) je prvým prikázaním v desatore dramaturga. Je to autor, kto do diela ukladá zmysel, ale pretože to robí celou svojou osobnosťou, vedome i nevedome, môže mu dramaturg pomôcť, aby si uvedomil, čo napísal (nie čo chcel napísať), respektíve aké obsahové možnosti jeho dielo objektivne obsahuje a ktoré z nich odovzdáva ako posolstvo. Ešte inakšie povedané – pretože autor nie je okamžite po dokončení či ešte v tvorivej fáze, schopný zaujať od svojho výtvoru primeraný odstup, mal by mu dramaturg taký odstup citlivo umožniť. (Podobne postupuje ideálnom prípade dramaturg pri spolupráci s režisérom.) Naopak dramaturg má možnosť, ba i povinnosť zasahovať tam, kde potenciálne obsahy nie sú vyjadrené, keď sú témy rozostrené, nedopovedané, keď sa zabúda na zmysel alebo sa deformuje, pretože autor (režisér) nenašiel pre svoje významy adekvátny výraz. Dramaturg intervenuje v záujme odovzdávania zmyslu tam, kde je to jednoducho „zle urobené“ a preto nezrozumiteľné.

Tejto priebežnej technickej (technologickej) revízii, ktorú dramaturg vykonáva na vznikajúcom diele dramatika či režiséra, sa v profesijnom argote hovorí „pripomienkovanie“. (Pripomienka – etymologicky – je podľa doc. Z. Hoříňka „malý dodatočný názor“.) Dramaturg môže zvoliť ktorúkoľvek techniku pripomienkovania (môže klásť autorovi otázky, ktoré odhaľujú motivačné nejasnosti textu, navrhovať mu škrty, doplnenia, preskupenia textu, núti fabulovať, uvádza príklady z iných diel a tak ďalej a tak podobne), dôležité je aby smerovali k tomu, aby dielo vo výsledku čo najpresvedčivejšie generovalo autorský odkaz. Lenže výsledkom takéhoto pripomienkovania, ktoré sa zameriava na obsažnosť, motiváciu, jednotu chronotypu a konzekventného kauzálne temporálneho usporiadania sujetu je, že vznikajú texty, ktoré nedávno jeden z porotcov autorskej súťaže A. Radoka označil za „celé hry“, pričom pojmy ako ucelenosť a celistosť boli vyjadrením estetickej degradácie.

Rozdiely medzi zmyslom diela: 1) – v diele autorom vyjadreným a divákovi odovzdaným, 2) – či slabším autorom dôkladne popísaným a divákovi krvopotne odreferovaným, 3) – či módnym autorom v diele iba naznačeným a predloženým divákovi ako tajnička, ktorú musí lúštiť, 4) – či podvodným autorom v diele len simulovaným a divákovi vsugerúvaným na princípe andersenovej percepcie (kráľ je nahý),

sú v súčasnej dramatickej produkcii eurodivadla zreteľné. Záujem o diela náznakové, nevypracované, nevypovedajúce, o príbehy nedopovedané, o situácie s prevažne vonkajším dramatismom, ktorý nahradzuje nulovú vnútornú ukotvenosť konania celkom neurčito charakterizovaných postáv, však nie je len módnou penou a prejavom snobstva. Je to dôsledok tej chyby pri distribúcii poznania, ktorú som popísal vyššie.

„Celé hry“, ktoré sa usilujú o odovzdávanie uceleného zmyslu, akoby dokázali absorbovať len čiastkové aspekty súčasného životného pocitu, naopak, invalidní dramatickí mutanti bez postáv, bez situácií, bez príbehov a bez deja akoby sa dokázali vysloviť komplexnejšie.

3.

Z nekonečného pulzovania všetkých rozmerov, intenzít a kontextov, ktoré nás sústavne obklopujú, naučili sme sa v dramatiky vyberať udalosti a spájať ich do príbehu s pomocou kauzálne temporálneho princípu. Hocako sa Brecht nazdáva, že svojim epickým divadlom popiera aristotelovskú jednotu deja, robí práve toto: vyberá z mnohého to, čo sa – z hľadiska kontextu, ktorý má na zreteli – zdá byť udalosťou. Udalosť nesie významový potenciál, je často otázkou, hádankou, ktorá potrebuje vyľúštenie. (Napokon, tak je to aj v skutočnosti, drámu si ľudia „vypestovali“ najmä preto, aby im predvádzanie cudzích udalostí uľahčilo hľadanie zmyslu tých, ktoré sami prežívali, aby im pomohlo vnímať a koncipovať vlastný život ako zmysluplný príbeh.) Zreťazenie čiastkových udalostí do sujetu ich významový potenciál konkretizuje, kauzálny nexus umožňuje dospieť k jednote zmyslu. Nie je to úplná tautológia, ak povieme, že zmyslom dramatického deja je generovanie zmyslu udalostí.

Aby sa udalosti dali v sujete akosi usporiadať, musíme ich sledovať vo vymedzenom časopriestore. Pod slovom „vymedzený“ chápem na jednej strane istú, ľudskými možnosťami limitovanú prehľadnosť terénov (horizonty), z ktorých sú udalosti vyberané, ale súčasne i ľudskými zmyslami vnímateľný rozsah diela, v ktorom sú zobrazené. V prvom prípade je však treba pripomenúť filozofa Ricoeura, že niektoré udalosti sa odohrávajú v intervaloch tak krátkych a iné v tak dlhých, že sa ocitávajú za hranicami ľudského vnímania a rozoznatelnosti. V druhom prípade platia najmä v dramatickom diele určité psychofyzické limity diváckej vnímanosti a trpezlivosti.

Zo všetkého vypovedaného však nevyplýva, že by bolo treba uctievať tie dogmy klasickej jednoty deja a miesta, napriek tomu si však nedokážeme predstaviť, že by usporiadanie udalostí v dramatickom sujete bolo náhodné a ľubovoľné. Časom dámy môže byť päť minút, alebo život človeka, miestom väzenská kobka alebo celý svet, chronotopos je však určite vymedzený. Jednota deja a časopriestoru je konštitutívny prvok kompozície drámy. A preto východiskom večnej mantry našich dramaturgických pripomienok je: postavy, čas, priestor, situácia, konanie, udalosti, príbeh.

Na drámu sa aplikuje analytický a teda triediaci a klasifikujúci spôsob pozitivistického myslenia, ktoré súvisí s osvietenstvom a univerzalistickou koncepciou vnímania sveta. Spätne sme sa naučili takto „čítať“ aj diela, ktoré vznikli pred pozitivizmom postihnutým 19. a najmä 20. storočím. Aplikujeme kauzálny nexus aj na Shakespeareove drámy, na hry Calderónove či Aischylove. Zavše čosi podozrivo metafyzické prečnieva, nezmesť sa, nedáva zmysel, v tom prípade to amputujeme, alebo to inak ušľachtilo skorigujeme. Nevieme si veľmi poradiť s antickou drámou, ktorá, ako nás naučil pozitivizmus, neodhaľuje pravdu postupne, pretože pravda je v nej vyjadrená od počiatku a po celý čas je zobrazovaná v agonických opozitách. Redukujeme Sha-

kespearove bočné dejové línie, odbočky, nelogickosti a iba tradícia ratuje z hľadiska kauzality nadbytočnú hrobársku scénu v Hamletovi. (Ale aj ju som zažil škrtnutú, resp. inscenáciu Hamleta bez hrobárov.) Tam, kde sa Calderónov hrdina púšťa do dialógu s nebesami a temnotami v sebe, tam ho krátime, aby nestrácal „dejový ťah“, teda kašľajúci motorček príčinnosti. Skrátka – presvedčení o pravde svojho prístupu narážame telá drám „predpozitivistických“ básnikov na ražeň kauzálneho nexu a čo prečnieva, odrežeme.

Pozitivistické vedecké smerovania, spupnosť kategorizujúceho ľudského rozumu, univerzalistická koncepcia úplnej poznateľnosti a všeobecnej naučiteľnosti sveta je však už niekoľko desiatok rokov v hlbokoj kríze. Postmoderna nie je bujný zhubný nádor na starej dobrej európskej kultúre, je to zasmradnutý kvietok, ktorý rastie na zdochline tejto kultúry a čerpá z nej živiny.

Pre zachovanie dôstojného rozvoja dramaturgie ako profesie je nevyhnutné začať sa zaoberať posudzovaním našich dramaturgických „istôt“ vzhľadom na ich diskutabilnú užitočnosť a prínosnosť. Nové spôsoby myslenia a poznania sa nedajú vyjadrovať archaickými paradigmami. Kauzálny nexus nám neumožní pochopiť ani objasniť nemotivované násilie (Koltésov Roberto Zucco), ani teroristické útoky. Premýšľame o svojej dobe v kategóriách, ktoré nám ponúkajú nové poznatky spoločenských i prírodných vied, avšak o dráme a dramaturgii uvažujeme v pojmoch, a najmä metodológii klasicizmu a osvietenstva.

4.

Pred niekoľkými rokmi jeden slávny britský matematik napísal: „Rád by som sa v mene tých, ktorí pracujeme v oblasti mechaniky, ospravedlnil verejnosti – Newtonove zákony sú zhruba od roku 1960 nesprávne.“ Citujem to podľa prednášky Ilju Prigogina, nositeľa Nobelovej ceny za chémiu, ktorá odznela v roku 1990. Pokračoval: „Je to prekvapujúce prehlásenie. Občas sa stane, že sa nejaký vedec ospravedlní za svoj omyl, ale aby sa niekto ospravedlňoval v mene všetkých, čo majú čosi spoločné s mechanikou a to ešte za omyl starý tristo rokov, to je niečo celkom mimoriadne. Lighthill inými slovami hovorí, že celá interpretácia klasickej dynamiky – do istej miery základ celej našej filozofie priestoru a času, vrátane toho, ako sa na vedu dívali Kant a Bergson – je chybná.“

Prigogin bol (spolu so svojou žiačkou Stegnerovou) autorom ocenenej publikácie *Poriadok z chaosu*, ktorá sa zaoberá ontológiou a filozofiou vedy. Súčasne bol bádateľom, ktorý skúmal dôsledky druhej termodynamickkej vety, domyslel proces entropie, ktorý prebieha v stabilných systémoch, skúmal nestabilné systémy a významne tým prispel k teórii chaosu.

Po fyzikálnych a matematických objavoch 20. storočia je už zjavné, že newtonovská fyzika nie je schopná vypovedať pravdivo o poznaní nášho sveta. Prigogin pokračuje hranice zakonzervovaného poznania všetkými smermi, vo svojich neskorších prácach ho s obľubou cituje semiotik Jurij M. Lotman, zaberá sa Prigoginovými teóriami sebaorganizácie času, disipatívnych štruktúr a bifurkačných bodov vo vzťahu k umeleckému dielu ako druhotne modelujúcemu systému, ktorý generuje zmysel.

Ak v našom vesmíre neplatí newtonovská fyzika, prečo by v nej mal platiť podobne „mechanický“ kauzálny nexus? Neodohrávajú sa naše „celé hry“ v inom vesmíre, než je ten, ktorý pozná dnešné ľudstvo? Nebránia staré dramaturgické paradigmy prenosu súčasných obsahov?

Karl Gustav Jung sa intenzívne zaoberal – a nielen vo svojom slávnom predslve k čínskemu orákulu, *Knihe premien* – princípom synchronicity. Skúmal ju spoločne s fyzikom Wolfgangom Paulim, ktorý formuloval tzv. vylučovací princíp („Dve častice rovnakého druhu sa v žiadnom kvantovom systéme nemôžu vyskytovať v rovnakom stave.“). Podľa slovníka základných jungovských pojmov je „synchronicita zmysluplná koincidencia určitých udalostí vonkajšieho sveta s udalosťami psychickými. Nevedomý obraz vstupuje do vedomia buď priamo (t.j. doslova), alebo nepriamo (ako symbol alebo ako nápad) vo forme snu, myšlienky alebo predtuchy, s týmto obsahom koinciduje objektívna situácia. Ich vzťah pripomína dva dielce detskej skladačky. Jung spája synchronistické zážitky s relativitou času a priestoru a s určitým stupňom nevedomosti“. Inak a trochu účelovo povedané, synchronicita je iný možný spôsob priradzovania čiastkových elementov – udalostí v sujete diela. Pritom v takom sujete dve udalosti rovnakého druhu nemôžu byť v rovnakom stave. Zjavenie sa starého Hamleta jeho synovi, kráľovičovi (udalosť nerealistická, nereálna, vo svojej podstate prejav synchronicity sui generis) sa v hre objavuje dvakrát, po prvý raz v polohe majestátnej, po druhý raz groteskne žiarlivo, takže Hamlet na unikajúceho Ducha pokrikuje ako na krčka, ktorý sa zavrtal pod trávnik. (Tento výstup býva v mnohých pozitivisticky koncipovaných inscenáciách škrtnutý.)

Navrhujem preto zaoberať sa tým, ako synchronicita vytláča v sujete v prospech zmyslu posolstva kauzálny nexus. V akej miere je moderná dráma „stabilnou štruktúrou“ a v akej miere „nestabilnou“, ako v dramatickom texte prebieha entropia, prečo a ako je vnútorná organizácia tragédie nahradená chaosom dnešného univerzálneho žánru „hry“, položiť si otázku či – a ak áno, tak ako – fungujú tie bifurkačné body vetvenia, keď sa systém jednej kvality rozpadá a súčasne redefinuje v inom usporiadaní.

5.

Zistenie, že v dráme nie je možné oddeliť čas (resp. obraz času) a priestor (resp. obraz priestoru) patrí k základným poznatkom divadla po veľkej reforme. Už Čechov vo *Višňovom sade* premenami času určuje priestor, Ionesco v hre *Kráľ umiera* premenami priestoru vyjadruje čas. Preto hovoríme o chronotopie dramatického diela.

Geniálny fyzik a popularizátor vedy Hawkins hovorí v *Stručnej histórii času* o „priestoročase ako štvorrozmernom priestore“ (ktorého štvrtým rozmerom je práve čas), „ktorého body sú udalosti“. Pojem udalosť používa pre „bod priestoročasu, charakterizovaný časom a svojou polohou v priestore“. To, že čas nie je oddelený od priestoru, dokázali nielen Čechov a Ionesco, ale aj Einstein svojou teóriou relativity.

Ak sa začneme zaoberať časopriestorom (či priestoročasom) drámy so zreteľom (hoci len obrazne pociťovaným) na tieto fyzikálne poznatky, napíšeme otáznik nad produktivitou dramaturgovania, ktoré sa dogmaticky viaže na aplikáciu kauzálne temporálneho vyjadrenia fabule v sujete.

Jeden z otcov modernej drámy, Strindberg, má v *Hre snov* scénu, keď muž, ktorý pred domom čaká na dievča, chystajúce sa na rande, zostarne a umrie na starobu. Strindberg tu pracuje sa rozdielne bežiacimi časmi pozorovaného a pozorovateľa, môžeme s istou hyperbolou povedať, že ide o „uplatnenie teórie relativity v dráme“.

Pinterova hra *Zrada*, ak pracujeme s psychologicky nasmerovaným „šípom času“, ktorý vychádza z minulosti a smeruje do budúcnosti (ako čas všetci prežívame), sa začína na konci deja, teda v súčasnosti, najmladšou udalosťou a dej sa rozvíja „opač-

ným smerom“, do minulosti, teda k udalosti najstaršej. Kauzálny nexus je paradoxne prevrátený, psychologický šíp času letí opačným smerom, než čas fyzikálny. (Tento princíp je veľmi obľúbený nielen v sci-fi, napríklad M. Amis v románe *Šíp času* dôsledným otočením behu ľudského života dosiahol výrazný odstup od ľudského pachtenia.)

T. Stoppard v dráme *Arkádia* zasa pracuje s dvoma historickými, v rovnakom priestore paralelne rozvíjanými časmi, ktoré sa voči sebe správajú zrkadlovo. Divák po celý čas márne čaká, kedy sa „stĺpy času“ prelomia a postavy z dvoch rôznych historických časov sa stretnú v spoločnom priestore.

Nobelistka E. Jelinek v hre *Choroba alebo Moderné ženy* necháva uzatvorením systému meštianskeho sveta narastať entropiu do tej miery, že hra sa v závere nekončí, ale jednoducho sa rozpadne. Rozpadnú sa postavy – z dvoch sa stáva jedna, z ďalších dvoch naopak celý dav, rozpadne sa dialóg, reč sa deštruuje, všetko sa ničí – a naostatok, podľa autorkinho želania – majú z divadla vyhnať voyeristické publikum.

D. Lynch vo svojich filmoch, predovšetkým vo svojom „neopísateľnom“ seriáli o mestečku Twin Peaks, deštruuje kauzálny nexus celkom dôsledne. Hoci podstatou rozprávania má byť vyšetrovanie, teda detektívka (prítomný sujet, v ktorom ide o to, že detektív skladá udalosti kriminálneho skutku do minulého sujetu práve na princípe kauzality), Lynchov elegantný agent spadne do osídiel synchronicity a my, vďační diváci, s ním. Jednotlivé udalosti akoby mali nejaký zmysel, ale iba pre jednotlivé postavy, celkový zmysel príbehu z nich nie je možné „vyskladať“.

Súčasťou Hawkinsovej koncepcie času a vesmíru sú aj čierne diery, singularity, čo je „miesto, v ktorom zakrivenosť priestoročasu a jeho ďalšie charakteristiky nekonečne narastajú. V tomto bode vysokej hustoty prestáva platiť všeobecná teória relativity.“ Inak povedané, v čiernej diere prestáva jestvovať čas, je len nekonečne teraz bez predtým a potom. Čierna diera je potom limitovaná hranicami, ktoré nie je vhodné prekročiť – táto hranica sa volá horizont udalostí. „Horizont udalostí je dráha svetla, ktoré sa snaží uniknúť od čiernej diery, ale nemá na to dostatočnú rýchlosť – a žiadny objekt sa nepohybuje rýchlejšie ako svetlo. Čokoľvek a ktokoľvek prejde cez horizont udalostí, skončí vzápätí v oblasti s nekonečnou hustotou, kde sa končí čas.“

Slávna hra S. Kaneovej *Diagnóza 4.58* sa celá odohráva v onom nekonečne prežívanom okamihu minúty pred úsvitom, ktorý je názvom hry. Úsvit nenastane, život sa nekončí, ale ani sa nerozvíja. Čierna diera psychózy pohlcuje všetku autorkinu – hrdinkinu vitálnu energiu. Už pred Kaneovou u mnohých autorov postavy nekoniajú v situáciách a vzťahoch s inými postavami, ale zápasia cez monológ so sebou a so svetom. Monológ je agón, z ktorého postava nemôže vyjsť víťazne, pretože je sama sebe antagonistom. (Tak je to napríklad u Bernhardta či u Bachmanovej). Kaneová v *Diagnóze 4.58* dotiahla subjektívnu monologickosť postáv modernej drámy do extrému, jej text je dramatickou „hranicou udalostí“.

Na tejto hranici sujet stráca temporalitu a z udalosti sa stáva nekonečne stály stav. Tu sa tiež končí dráma a začína sa čistá lyrika.

6.

Zaoberať sa drámou znamená vždy zaoberať sa konaním človeka a tým, či toto konanie má zmysel. Skúmať zmysel akéhokoľvek konania v dobe postmodernity (Lyotard a ďalší), alebo – čo je to isté – tekutej modernity (Baumann a Tofler), je aj úlohou dnešného divadla, pred touto úlohou síce môžeme zatvárať oči a na rôzne spôsoby

si robíť alibi a usilovať sa o jej redefiníciu, tým však divadelníci iba verbálne unikajú, ale o úspechu hovoriť nemôžeme.

Napoleon v jednej z mnohých hier, na ktorú som inak už úspešne zabudol, zvolá „Všetko je stratené okrem cti!“ Uvažovaním o zmysle príbehu, ktorý sa ocitol na „horizonte udalostí“ chcem svoju profesijnú česť obhájiť.

Preložil –ama-

JAN VEDRAL

A HORIZON OF EVENTS (Entry into the issue)

A prominent Czech dramatist of the middle generation, a long time literary adviser and university educationist (Prague, Banská Bystrica) Jan Vedral, is in his study reacting upon a problem occurring in his praxis of a literary advisor: Like „a sound dramaturgy“ of the text which aims thoroughly at a logical arrangement of scenic events from the point of view of their casual temporary continuity and the „sujet layout“ into the adequate artificial time-space of a dramatic or theatrical work of art, has lead into, as it were, an exponential predictability increase of solutions, bringing about at the same time also inability to generate new meanings. The work of a literary advisor with the author's text (applying identically to a new text where, within its creation, the literary advisor functions as a mirror to objectively reflect the author, and also to a classical text, where the literary advisor acts, in the event of an ideal case, as an objective reflection of the interpretation produced by a director) is the work related to revealing of the sense, not its projecting, determining or injecting. It is upon the author to establish the sense, using his/her whole personality and this is why the literary advisor can – either consciously or non consciously – help him understand the essence of what he produced (not what he was aiming at when writing), or what is the objective content value of his work of art, and which part is offered to be a message.

However Brecht reckons to deny the Aristotelian uniformity of the story through his epic theatre, what he is doing in fact is this: he is selecting from the variety – from the point of view of the context focused on – the issue which seems to be the event itself. The event bears the potential of meaning, very often in a form of a question, or a puzzle needed to be resolved. In order to be able to sequence the events in the motif, we have to watch them in a limited time-space. The word „limited“ is to my understanding either certain, by human possibilities limited transparency of terrains (horizons), which serve to provide events, but at the same time also the range of work of art perceived by human senses, where these events are pictured. A positive scientific routing, haughtiness of the human categorizing reason, universalistic conception of an entire recognition and general learnability of the world has already been facing a crisis lasting several decades. The postmodern art is not a malignant tumour on the good old European culture, it is a malodourous flower growing at the carrion of this culture drawing on from its nutritives.

The author is ushering his study as an introductory entry into the issue and the editorial office has achieved a promise of further partial follow ups on this subject.

**PRED TRIDSIATIMI ROKMI VZNIKLO
MALÉ DIVADELNÉ ŠTÚDIO**

ŠTEFAN OLHA

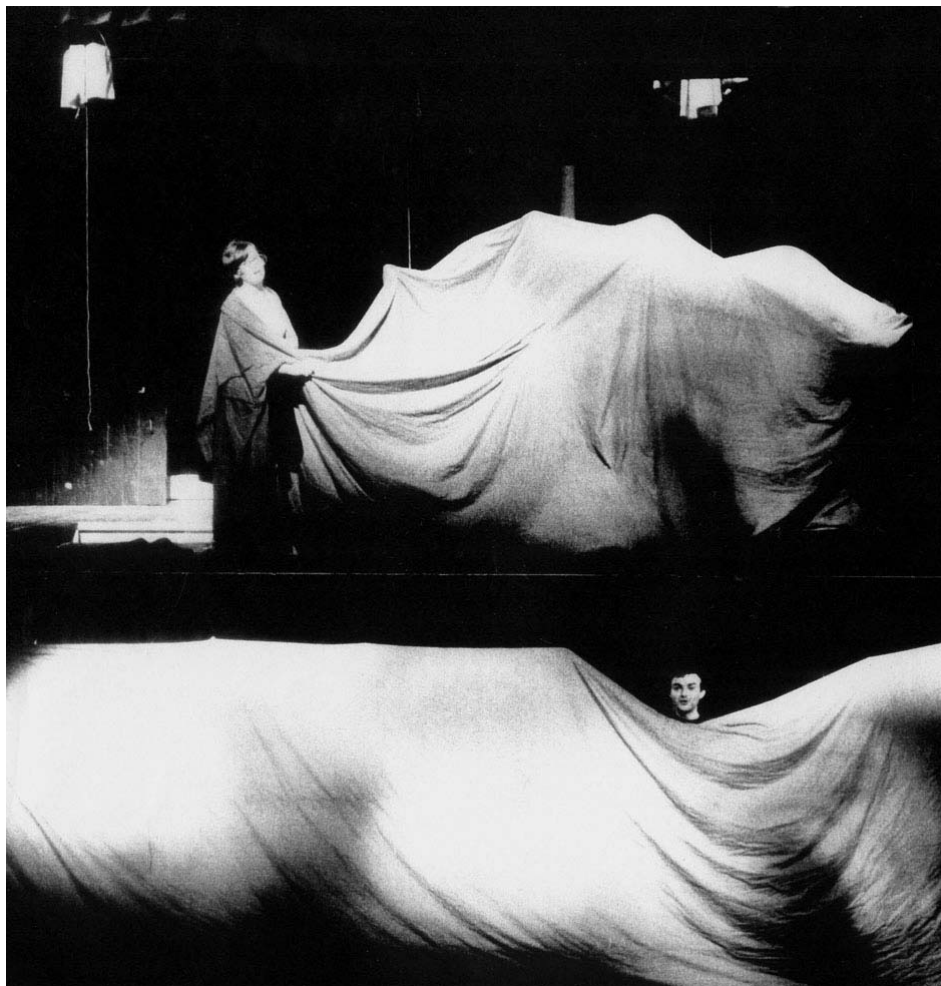
Leto. V kalendári sa skvel rok 1976. Sedeli sme traja v tej istej izbičke košického panelákového bloku na Železníkoch, Miškovecká 7, ako tu teraz sedím sám. V Československej socialistickej republike kvitol mier, ale vojakov bolo viac ako dnes, žili v nej dve armády, lebo okrem našich slúžili tu aj vojaci v sovietskych uniformách. Spomínam to, aby som pripomenul ten ustavičný tieň, ktorý nás prikrýval v každom ročnom období.

Vtedy v lete nehučne uvažovali traja dospelí mladíci, aké meno dajú svojmu divadlu. Tí traja, to bolo vlastne HOP – Hudák, Olha, Pražmári. MALÉ DIVADELNÉ ŠTÚDIO už stálo v košickom Dome odborov Východoslovenských železiarní na Marxovej 2. Jeden čas, už po všetkom, o čom bude reč, a po pamätnom roku zmeny 1989 ten útly divadelný priestor s vyvýšeným hľadiskom privatizéri prerobili na fitness centrum s rovnou podlahou. Dnes ani neviem, čo tam práve je, komu to slúži a načo. Viem iba, že s kultúrou a divadlom to už nemá nič spoločné.

Časy sa menia, letá prichádzajú a odchádzajú. Stopy po nich zostanú. Na to, aby celkom nezanikli, myslel už v roku 1982 Osvetový ústav v Bratislave, keď ma oslovil a poprosil o pohľady do dielne tohto štúdia v rokoch 1976 až 1982. Vtedy, a ešte trochu predtým aj potom, tam sedel na metodicko – redakčnej stoličke Martin Porubjak. Keďže od vydania tohto titulu s rovnomeným názvom nášho štúdia, uplynulo takmer štvrtstoročie, začal som ho so záujmom listovať pre túto príležitosť. Ak už nám vtedy dali etiketu „avantgardy“, či „generačného divadla“, sám som bol navyše zvedavý, čo a ako to vlastne prebiehalo v našej javiskovej praxi, ako sme k tomu speli, a či sa to dá akceptovať aj dnes. Ak máte vôľu, pozývam vás na prechádzku cestou, ktorú sme po siedmych rokoch účinkovania vtedy ukončili. Teraz, životom i divadlom už obnosení, sedíme alebo stojíme zase každý inde a dívame sa na dve nové generácie, ktoré odvtedy po nás prišli na svet. Mier nám chvalabohu trvá, a čo sa týka vojsk, naša armáda je už len slovenská, profesionálne preriedená a iba občas do Kuchyne priletia a zas odštartujú americké stíhačky. Ale leto je také horúce, že ten nejaký tieň sa priam žiada.

I.

Herci a herečky mali sedemnášť, šesťnásť alebo ešte menej. Výnimočne o rok, o tri roky viac. Sám som mal štyridsiatku, Štefan Hudák ani toľko, Jozef Pražmári najmenej. Vekový priemer nám zvyšoval František Grissa, a to mu ešte do šesťdesiatky chýbalo pár rôčkov. Najmladší zo všetkých bol Dom odborov, neskôr Dom kultúry, práve vtedy mal rok. Prišli sme každý z iného miesta. Pražmári zo Štátneho divadla,



Malé divadelné štúdio, Košice. Štefan Ol'ha: *Víno milencov*. Premiéra 14. 10. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

Hudák z košickej televízie, Grissa z postu vedúceho klubu ROH Závodov ťažkého strojárstva v Košiciach, ja z Výstavníctva. Grissa a Pražmári boli stáli zamestnanci, my s Hudákom externisti. Oni, oslovení na začiatku, prišli rôzne. Aj rôzni. Skoro ako my. Spoznávajúci sa. Dáša Rúfusová zo súťaží v umeleckom prednese poézie, Zuzka Ol'hová tiež, ako aj jej bratček Matúš, nekôr aj mladšia sestra Katka, Mária Furková zo Stavoprojektu, Mária Mičáková z Gymnázia na Šrobárovej, Richard Veselý z lekárskej fakulty, Miro Ridzoň z Vysokej školy ekonomickej, speváčka Beáta Fabianová a hudobník Rudolf Geri z Konzervatória, jeho sestra Katka zo sídliska Železníky.

Tak sme sa stretli pri *Víne milencov*, veršoch, piesňach, citáciách a meditáciách o láske a milovaní. Verejne sme sa predstavili 14. októbra 1976.

S druhou premiérou pod názvom *Božská komédia* Izidora Štoka, upravenou podľa

prekladu Antona Kreta vyrukovali sme v Košiciach 15. decembra 1976. Do súboru pribudli Jozef Ličko z Hutných stavieb, Elena Tkáčová a Tibor Košík zo ZDŠ-ky, Eva Schubliková z Datasystému, Milan Knop, Juraj Hajduk a Vojtech Žiga z Gymnázia na Kováčskej 30, Darina Šimanská z neumeleckej zložky Štátneho divadla, Jitka Domanská a Slávka Dušková z umeleckej priemyslovky, Jarka Kolcúnová z administratívy a Ondrej Hrico z právnickej fakulty. To ešte ani zďaleka sme neboli všetci, skončil sa len kalendárny rok, sezóna bola v plnom prúde. Hrali sme každý štvrtok o 19. hodine v sále s dvesto miestami na sedenie, javiskom s päťdesiatimi štvorcovými metrami a s foyerom. V hľadisku ešte nestáli oceľové stojky so stromčekmi reflektorov a v sále nebol ani priechod za chrbtami divákov posledného radu. Rad sa bezprostredne opieral o zadnú stenu s dvoma okienkami pre zvukára a osvetľovača, obloženú drevenými panelmi jasnožltej farby. Podobne boli riešené aj bočné steny. Tú z foyeru dotvárali dve krídla štvormetrových dverí. Poctivo a dôsledne sme využívali javisko ako hlavný a vtedy vlastne jediný hrací priestor. Vo *Víne milencov* tak, že sme skrúteným molinom, ktoré bolo hlavným výtvarno-scénickým materiálom inscenácie, obohnali rady kresiel a prinútili diváka vyjsť na javisko, prejsť po ňom, ak sa chcel posadiť, čo väčšina divákov naozaj nielen chcela, ale aj veľmi rada urobila. V sále začalo byť veselo, tleskal každý. Oneskorenci mali sólo prechody od dverí pozdĺž obsadených radov a len čo vyšli na javisko, boli povzbudzovaní aplauzom, ten aplauz neraz prechádzal aj do pokriku hurááá. Navodilo to skvelú atmosféru, dobrú spoluúčasť divákov a hercov. Diváci sa výborne bavili, ale predstavenie sa vlastne ešte nezačalo. Alebo už? Tak kto tu vlastne hrá? My – alebo oni? A kto je tu oni a kto my? Tvorcovia a diváci?

Všetci spolu vytvárame predstavenie.

Herci sa chopia iniciatívy, keď posledný divák – bola ním vždy herečka – zabuchne za sebou ťažké dvere tak, že podaktorí sa aj vyľakajú, a keď na javisku vyrastie poriadny kopec, ktorý sa nielen výši, ale aj premiestňuje. A trinásťročná Zuzka, v reálnej aj javiskovej podobe naozaj dievčatko, zarecituje Waltera von der Vogelweida z konca dvanásteho storočia: „Na vonnej lúke/ pod lipami/ tam s milým sme sa schádzali/ a ruka v ruke/ celkom sami/ sme drobné kvietky trhali./ A pod tým hájom v údolí./ hej, hola hej./ sladko slávik šveholi...“

Kopec sa teraz rozrastie aj o ňu, pohýna sa na publikum, ako keď sa zem trasie tektonickou silou 8. stupňa Richterovej stupnice, až sa ten kopec od ustavičnej činnosti hypocentra zrazu rozpadne.

Ozve sa Richard:

„Dobrý večer, priatelia. Vytvoríme aj narušíme ilúziu predstavenia.“ Schová sa. Keď sa znovu ukáže, urobí grimasu. Diváci sa rozosmejú. Zas sa schová a zas a znova grimasa. Pokračuje: „No prosím. Aký rozdiel, že vy sedíte tam a ja stojím tu? To ani nie je rozdiel, ale nevyhnutnosť. A nevýhoda hovoriaceho pred počúvajúcimi, že musí stáť pred vami a dokazovať svoju snahu aj nemohúcnosť prehovoriť. Nie sme herci a nevieme sa pretvarovať. Chceme a budeme hľadať porozumenie.“

Na druhej strane vystrčí hlavu nad oponku, ktorú celý čas pridrža neviditeľný chór, Matúš: „Richard pokračuje“. Richard: „Toto je Matúš.“ Matúš sa hanbí. Len trochu. Práve toľko, ako sa hanbí každý začínajúci ochotník. Ako jeden z tých, ktorí sedia v hľadisku, a nechýbalo veľa, aby sa ich úlohy vymenili. Lebo Johannes Robert Becher vždy hovoril, a ja po ňom opakoval, že netaľentovaných detí vlastne ani niet. Takže to, čo diváci vidia, je vlastne improvizácia na nôtu pätnásť – šestnásťročných,



Malé divadelné štúdio, Košice. Štefan Oľha: *Víno milencov*. Premiéra 14. 10. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

ale Matúš teraz už tých v hľadisku nenecháva na pokoji: „Samozrejme, že to máme naštudované, prihováral sa k Vám Richard. Richard sa teraz ukloní.“

Ale Richard sa neukláňa. Matúš zvyšuje intonáciu: „Richard sa teraz ukloní.“ Richard sa konečne a s úsmevom ukloní. Matúš pokračuje: „Všetko je premyslené.“

Ďalej si mladí aj autor scénickej kompozície a režisér inscenácie vypomáhajú Váľkom, ako keď sa ktosi, kto ešte nestojí poriadne na nohách, podopiera autoritou. Matúš celkom civilne hovorí: „Doba vzniku poézie nie je zárukou jej súčasnosti. Odras života v literatúre je historicky a triedne podmienený. Súčasná poézia, teda aj divadlo, je taká poézia aj také divadlo, ktoré vzrušuje súčasných čitateľov aj divákov.“

A tak sa herci aj diváci pohrajú s Frédericom Mistralom a jeho *Šteklením*, potom už predstavenie smeruje k prameňom slovenskej antidiidactickej literatúry, vyhľadávanej v zborníku *Anecdota* z prvej polovice devätnásteho storočia. Vypomáhajú si aj motívmi, vypožičanými zo slovenského folklóru. Nasledujúca sekvencia anonymnej a žartovnej poézie sa rozohráva do burlesky.

V závere sa na praktikábel postaví Geri, udrie do strún a všetci spievajú *Treperendu*, zhudobnený text Jána Gregorca z *Cantilenarum diversae collectiones* z rokov 1828 – 1856. Chór počas spevu upravuje javisko. Zo scény odchádza cez prepadlisko. Matúš a Richard odídených priklopia, ale Geriho a chór stále počúť. Matúš a Richard spustia na scénu čierne šály, zatiahnu zadný horizont. Javisko je dôkladne pripravené na inú hru.

S textom piesne sa vráti chór a ukloní sa. Chór: „Malé divadelné štúdio.“

Diváci aplaudujú, herci sa učia ďakovať. Pražmári, učupený medzi divákmi v hľadisku, vraví, že podľa klaňačky poznať vyspelosť súboru. O dva roky neskôr sa nám na Divadelnej mladosti v Martine jedna narýchlo zaranžovaná klaňačka vypomstí. Mal teda pravdu. Ako neraz.

Štúdio aj ensemble sú na samom začiatku svojej existencie, ktorá v zostave HOP trvala šesť rokov. Vo foyeri každý štvrtok prevažne mladí návštevníci nachodia na kovovom podstavci kruh vyrezaný z preglejky s priemerom dva metre, otapetovaný bielym papierom, na ktorom je text vpísaný do kruhu a formulovaný ako žiadosť divákov pre tvorcov Malého divadelného štúdia. Kruh je pohyblivý ako terč a diváci ním naozaj pracujú ako s kolesom šťastia, rozkrúcajú ho pomaly, aby mohli čítať posolstvo, ale sa ním aj hrajú, krúčia ho len tak pre potešenie, ako to robia v strelniciach pracovníci ľudovej technickej zábavy. Všetko sa tak náramne podobá tým starým cirkusovým atrakciám, ktoré si môžu dožičiť. Majú to zadarmo, vlastne v cene vstupenky. Terč – manifest sa potom krúti, a keďže je napísaný viacfarebne, vzniká z toho nádherná dúha. Mali sme však aj také predstavenia a takých divákov – distingvovaných návštevníkov, že sa toho kruhu nedotkla ani ruka. Vtedy sa v našom foyeri nezjavila dúha. Vtedy mohol vyrukovať a aj vyrukoval druhý sled nášho náporu na diváka: bulletin či suveníry z predstavenia, vyhotovené z toho istého molina, ktoré sa neskôr zjavuje v inscenácii ako základný scénický prvok, ako pohyblivosť znaku, ktorý si divák najprv dešifroval a napokon prečítal. V bulletinoch, zelených, modrých, žltých, červených, boli sieťotlačou nanesené základné údaje o inscenácii. Mali aj úžitkovú hodnotu. Každý takýto program, bulletin, predstavoval jedno anglické prestieranie. Nepodarilo sa nám zistiť, či ho niekto niekedy aj použil na takýto účel, ale Hudák, keď ho navrhoval, a my všetci s ním, sme na to mysleli. Pri jeho výrobe a potom ešte neraz nám ochotne vyšla v ústrety firma Výstavníctvo, ktorá bola mojím hlavným chleboďarcom počas celej dvadsaťročnej konsolidácie socializmu, veď čo, išlo o podnik ministerstva kultúry. A ochotníci si takto napokon vypomáhali vždy. Všade a ako sa len dalo. Slovo sponzor v dnešnom zmysle ešte neprišlo na svet.

Koleso manifestu Malého divadelného štúdia sa v jeho foyeri krútilo celých šesť rokov. Stálo v ňom:

Herci, pokúste sa vymaniť z kruhu konvencie, chceme otvorené divadlo, zrozumiteľné širokému okruhu ľudí, v hlbokom zmysle internacionálne. Režiséri, hľadajte štýl, originalitu, sme za mocnú a zdieľnú úprimnosť. Chceme divadlo socialistické, to značí názorové, pretože divadlo je tvorba, nie odpočinok po dobrej večeri. Dramaturgovia, chceme vidieť inscenácie hier nám generačne blízkych autorov poľských,



Malé divadelné štúdio, Košice. Izidor Štok: *Božská komédia*. Premiéra 15. 12. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

sovietskych, maďarských, všetkých pokrokových tvorcov zobrazujúcich život bez deliacej čiary na vážne a komické. Inscenátori, zaujíma nás vaša interpretácia nášho autora, váš postoj k jeho textu, lebo autora môžeme spoznať aj doma. Nezabudnite, že autor, ale aj vy ste iba jedným z nás. Vedno sa zoznamujeme, spoločne hovoríme, pohromade sa počúvame na Marxovej 2, dovedna utvárame inscenáciu aj život. Tu aj na druhých uliciach, v robote aj v súkromí, v celom meste, všade. Scénografi, nevytvárajte ilúzie, nenapodobňujte, formujte obraz, podobenstvá života, ozvlášťnite divadelný priestor, búrajte neviditeľnú stenu medzi nami a hercom, pretože aj my sme spolutvorcami divadla. Zapamätajte si, tvorcovia, že všetko nové, nezvyčajné a ťažké uráža len nevzdelané obecnstvo, umenie pomáha iba tomu, kto v ňom hľadá

pomoc, kto k nemu pristupuje s úzkosťou svojho svedomia, s pochybnosťami a s nádejou. A toto si všetci zapamätajte: OTVORENÉ SYNTETICKÉ DIVADLO MÁ ČO POVEDAŤ IBA TOMU, KTO MU KLADIE OTÁZKY, pre nemého ostáva hluché a slepé. Áno, diváci sú za pokus, lebo život nám sám a všetkým každý deň ukladá nový experiment, pretože ustavične prúdi a nikdy sa neopakuje. A hrajte nahlas, aby sme vám dobre rozumeli.

Bolo to vlastne krédo pre nás troch a ďalšiu tridsiatku zapálených a z roka na rok dorastajúcich chlapcov a dievčat, ktorí sa rozhodli konať a tvoriť spolu. Aj keď sme boli mladí, náš vzťah bol pravdupovediac doslova rodinný, žili sme ako rodičia a deti. Napríklad hneď mojich tam bolo tri. Vyberali sme ich konkurzne, ale aj po známosti, odpad nebýval veľký a návraty dosť časté.

V *Božskej komédii* Izidora Štoka, detailných dejinách stvorenia sveta, prírody a človeka, prvého hriechu, vyhnaní z raja a všetkého, čo z toho vzniklo, v dvoch dejstvách sme si počínali už o voľačo odvážnejšie. Kým *Vino milencov* sa rodilo v trojici až po vzniku scenára a po prvých čítačkách, *Božskú komédiu* sme uviedli pod značkou HOP, čo znamenalo, že sa pod ňu od prvotného nápadu autorsky podpísali Štefan Hudák, Štefan Olha a Jozef Pražmári. Prakticky to znamenalo, že sme v trojici absolvovali prvé stretnutia od návrhu uviesť túto hru. Každý nezávisle od ďalších dvoch, predniesol svoje predstavy o budúcej inscenácii. Hudák hovoril málo, ale pohotovými skicami prednesený návrh prijal, alebo mlčaním zamietol. Pražmári bol ako aktívna sopka. Nápad, ktorý sa hrmotom predral na povrch, zanechal obyčajne hlbokú stopu. Boli to podnetné sedenia, neraz sa pretiahli hlboko do noci a každého osobitne inšpirovali k tomu, aby do nasledujúcej schôdzky priniesol viac do burzy búrlivej diskusie troch.

Tak sme spoznávali svoje názory, ich silu alebo podenkovitosť v palbe protinázorov, temperament, pracovné tempo, čítanie a myslenie, javiskové videnie, ľudskú psychiku, ako prijíma záťaž a dozvedeli sa, neraz s údivom, čo všetko unesie.

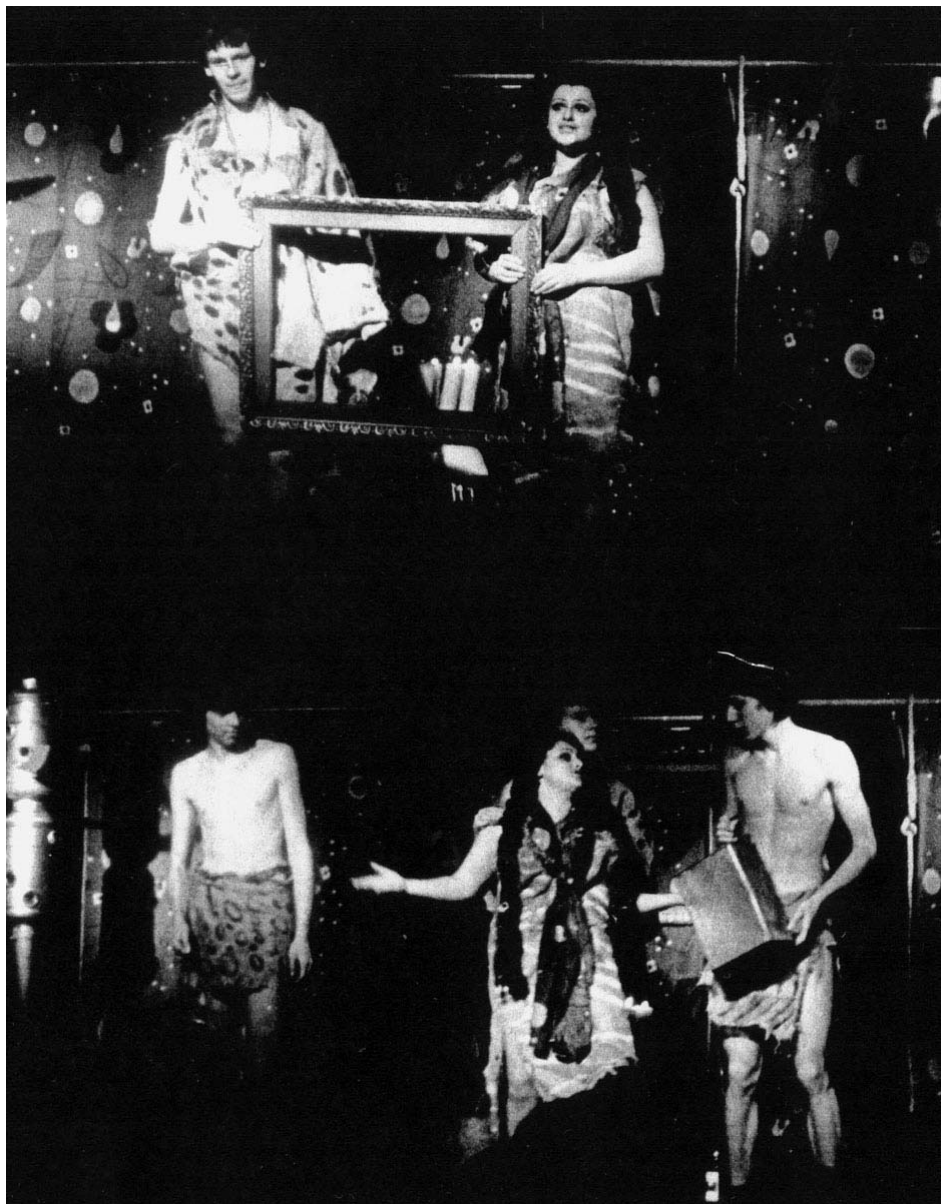
Holé nič bolo východisko. Pre Štoka aj pre nás. Nultý bod pred začiatkom stvorenia.

Áno. Na začiatku bolo slovo.

A na začiatku našich sedení dramatický text pre bábkové divadlo. V jednej fáze nás aj zaujal motív a princíp bábok, ale striasli sme sa ho dosť rýchlo. Potom nasledovali útržky myšlienok, hromady nápadov, haldy hlušiny, množstvo siahodlhých aj strohých viet, ktorými sme sa ohadzovali, ale z ktorých vznikli prvé kontúry Hudákových kresbičiek. Prvé zhmotnenie myšlienok, zatiaľ iba na papieri, stali sa východiskom pre tézu: všetko bude musieť vzniknúť pred očami diváka. To Hudák prišiel s náčrtkami geometrických tvarov. Prevládal v nich trojuholník, symbol inžinierstva.

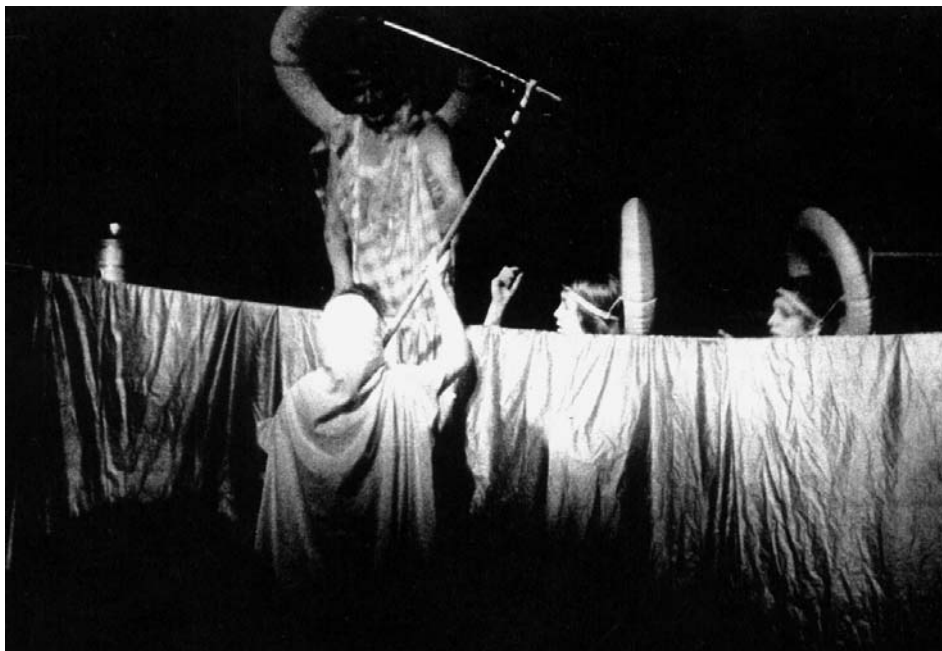
Pražmári túto verziu veľmi rýchlo zavrhol. Aby sa o tri roky neskôr k nej vrátil, ale už pri uvedení toho titulu na Pedagogickej fakulte UPJŠ v Prešove. A tak sa Hudák nielen šťastne, ale aj definitívne rozhodol pre krivky, oblúky, paraboly, elipsy. Ako najvhodnejší materiál sa ukázali gumené, umelé hmoty, v prevažnej miere detské hračky a nafukovačky, motív hry.

Tak z kruhov na plávanie vznikli svätožiare nad hlavami anjelikov. Vkladaním menšieho kruhu do väčšieho a toho do ešte väčšieho zrodila sa metrová svätožiara nad hlavou Stvoriteľa. Odev pohlavne tak nevýrazne určených bytostí, akými sú anjeli – ich rod je len gramatickou kategóriou – pozostával z nevyhnutného minima bielizne a z priesvitného igelitu. Aj tak viacej pripomínal sukne ako plášť, ktorý v dol-



Malé divadelné štúdio, Košice. Izidor Štok: *Božská komédia*. Premiéra 15. 12. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

nej časti vyzeral ako postrihaný vejár. Krídla boli obopnuté okolo ramien a lakťov obidvoch rúk. Boli zhotovené z gumových nafukovačiek skoro tak ako ich predáva maloobchod s minimom strihania a lepenia. Povrchová úprava materiálov ostala pôvodná. Krídla sa netváрили ako funkčné nástroje, ale ako jasne čitateľný znak an-



Malé divadelné štúdio, Košice. Izidor Štok: *Božská komédia*. Premiéra 15. 12. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

jelských krídel a ako rýdzo divadelný prvok, ktorý plní svoju funkciu, lahodí oku, konvenuje generačnému názoru na divadlo mladých a na mladé divadlo, ktoré sa netvári, ale prosto jestvuje.

Celý tento proces prebehol rýchlo, doslova z týždňa na týždeň.

Scéna a kostýmy pomohli vyriešiť a určiť úpravu textov. Takáto javisková forma vychádzala z námetu stvorenia, povedal by som z umeleckého zoskupovania látky, ako toto stvorenie vzniká a ako sa potom tvorcovi – Stvoriteľovi vymkne z rúk a samo sa stáva stvoriteľom. Kým Stvoriteľ v nebi tvorí preto, aby prebral k životu svoj znudený a nečinnosťou zlenivený chór anjelov, Adam a Eva po vyhnaní z raja si tvoria svoj svet a život v ňom tak, aby mohli prežiť, zachovať rod navzdory prekliatiu, keď svojvoľne odmietli blahobyť rajskej nečinnosti a zvolili si cestu vlastného poznania a vlastnej tvorby a práce. Tak nám v konečnom dôsledku z javiskovo – scénickej formy vyplynula dramaturgická podoba hry. Tohto procesu sa súbežne zúčastňoval režisér a hľadal aj nachodil kľúč k jej režijnému uchopeniu. Prepísanie niektorých dialógov a napísanie nových textov piesní bola len technická a časová záležitosť. Existoval už totiž kľúč. Mal ho v rukách Štefan Hudák. Jeho ateliér sa vzápätí premenil na dielňu. Návrh, nech je už hocako pekne nakreslený, je iba želaním. Prax herca v priestore javiska ukáže napokon jeho definitívnu podobu. Stvorí ju. Preto sa výtvarník pravidelne zúčastňoval na skúškach, preto si nosil z ateliéru náčinie do štúdia, preto tu strihal, lepil, viazal, maľoval, radoval sa aj zlostil, keď bolo treba začínať odznova a celkom inakšie, ako to sám pôvodne vymyslel. Lebo aj to sa stávalo a nepovažovali sme to za smrteľný hriech. Radosti v priebehu skúšok bolo veľa, ale

v konečnom dôsledku výsledok potešil. Dosť ťažko si viem predstaviť, ako by sme boli vyzerali, keby scénický výtvarník nebol zároveň aj výrobcom scény, kostýmov a rekvizít. Mnohé detaily vyzerali celkom inakšie na premiére, ako ešte deň či dva dni pred premiérou. Ďalší problém vznikol s údržbou týchto materiálov po celé tri roky, kým sa hra udržala v repertoári.

Prvá časť *Božskej komédie* sa odohrávala v nebi. Tam dominovali umelé hmoty. Druhá časť – po vyhnaní Adama a Evy z raja – sa odohrala na Zemi. Tu sa budovala scéna, kostým a rekvizita zo surovejšieho materiálu. Bol to najmä plech, hrubé súkno, ale aj torzá niektorých bežne vyrábaných a používaných vecí, ako sú metly, rámy na obrazy, laná a podobne. V oboch častiach *Božskej komédie* sme využívali základné vybavenie javiska, odkryli sme funkciu a predviedli divákovi fungovanie ťahov, praktikáblo, opony. Úvodná sekvencia Stvoriteľa s anjelským chórom sa odohráva v šere. Na scéne je všeobecný pokoj a spánok z blahobytu. Divák vidí práve veľký kruh pripomínajúci vrchnú časť stola, ktorý je šikmo postavený. Pridržiajú ho anjeli, umiestnení okolo neho tak, že tí, čo sú najbližšie k proscéniu, ležia na zemi, nasledujúci sedia a tí hlbšie v javisku sú až v polokľaku. Najďalej od diváka je Stvoriteľ. Vystretý, starý, jediný dospelý medzi šestnásťročnými – sedemnásťročnými chlapcami a dievčatami. Stvoriteľ aktivizuje letargiou postihnutý anjelský chór. Sľubuje im a neskôr aj realizuje stvorenie sveta.

Svetlo stvorí technik, oblohu tvoria anjeli z belasého polyetylénu, zvieratá sú kombináciou detských hračiek a živého herca. Napríklad korytnačka: chlapec, pohybujúci sa na štyroch má na chrbte nafúknutú detskú lodičku. Brontosaurus: rad hercov, pospájaný rukami sa pri pohybe vlní, každý z radu je dekorovaný nafukovacou hračkou, takže konečný výtvarno-scénický efekt evokuje akúsi desaťnohú kravu, čo sa aj textovo aktualizuje. Stvorenie Zeme je vyriešené tak, že anjeli so stvoriteľom stoja na praktikábloch za spusteným ťahom, na ňom je zavesená belasá obloha a božstvo s bezpohlavným sprievodom vidno vlastne len od pása okrem Anjela E, ktorý neskôr bude Hadom, potom Démonom a nakoniec Satanom. Ten si teraz vylíhuje na trúbke ťahu ako na hrazde.

Z tohto miesta zhodia herci do údolia pod sebou, teda do vesmírnych hĺbok vrece haraburdia, prakticky všetko a ešte čosi navyše, čo budú neskôr potrebovať na stvorenie raja, človeka a Zeme. Haraburdie letí z dvaapolmetrovej výšky pred očami diváka na palubovku javiska. Z technických príčin, čo divák vlastne neregistruje, ostal polyetylénový kruh na doskách javiska, takže neskôr, keď bude potrebné hrací priestor okamžite vyčistiť, odnesú všetko aj s polyetylénom. Teraz je však na scéne aj v hľadisku poriadny hmot a prach, lebo s vecami padá na podlahu aj štvrtkila púdro, ktorý robí dokonalú dymovú clonu. Bol to zárodok budúceho fabricko – mestského smogu.

Výtvarne, ale v úplnej zhode s dramaturgicko – réžijným výkladom dramatického textu, bolo zaujímavé riešenie stvorenia Adama a Evy. Priestor, na ktorý dopadlo haraburdie, surovina, sa počas piesne anjelského chóru mení na učebňu, laboratórium, na jeho čelnej stene visia učebné pomôcky pripomínajúce aj parodujúce školské nástenky z anatómie človeka. Nástenky s farebnými obrázkami na priesvitnom polyetyléne zavesia anjeli na ďalší ťah, takže sa hrací priestor posúva bližšie k divákovi a za ním vzniká pre diváka neviditeľný priestor, ktorý sa odhalí až bezprostredne po okamihu vdýchnutia duše prvým ľuďom.

Vtedy sa objaví najsugestívnejšia scéna inscenácie – obraz oživenia a prvých doty-



Malé divadelné štúdio, Košice. Izidor Štok: *Božská komédia*. Premiéra 15. 12. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

kov Adama a Evy s okolitým svetom. Samo stvorenie človeka prebieha tak, že počas piesne didakticko- parodického návodu anjeli konštruujú kostru človeka. Ramená sú z dreveného vešiaka na šaty, chrbticu tvorí dvojmetrový drôt, stavce, to sú vláčky, autičká a podobné malé detské hračky, hlava je z prederavenej lopty, hrudný kôš je zastúpený polovicou nákupnej tašky – košíka z umelej hmoty, panvu tvorí zmeták. Podobným spôsobom vznikajú aj končatiny. Anjeli kostru porovnávajú s výjavmi nakreslených ľudí na nástenkách a majú veľkú radosť, len stvoriteľ s takýmto výtvorom nie je spokojný. Diváci áno, smejú sa a tleskajú. Napokon biblický autor zničí výplod anjelov a sám sa podujme na dovŕšenie diela,

Tá istá pieseň sa spieva v zrýchlenom tempe. Stvoriteľa vidno od pásu hore, ako stojí za stenou z násteniek, ako prijíma od anjelov – pomocníkov potrebné súčiastky, tí ich poslušne vyhľadávajú a podávajú stvoriteľovi. Ostáva ešte pohlavne odlišiť Adama od Evy. Poslúži na to mosadzný zvonček, presne taký, aký nosia ovečky na krku. Ten sprevádza Adama – muža na scéne od chvíle stvorenia, až pokým neokúsi ovocie poznania zo zakázaného stromu.

Anjeli robia aj výstavbu raja. Vyzerala takto: lôžko pozostávalo z dvoch košíkov z umelej hmoty obráteným hore dnom, na ktorom bol pripevnený nafukovací matrac. Strom poznania sa skladal z dvoch častí. Kmeň tvorili rovné rúry z plechového komína kombinované kolienkami. Korunu predstavoval vejár siedmich kosoštvorcových plávacích pásov, doplnených nafukovacími loptami. Hada hral herec, bývalý Anjel E, teraz Had s kosoštvorcovou nafukovačkou na krku a s papierovým nafukovacím hadom, púťovou atrakciou pohyblivého papierového jazyka v ústach, ktorý sa fúkaním približoval k Eve a striedavo vracal k Hadovi.

Premeny hracích priestorov vznikali zakomponovaním hereckej akcie tak, že vystupujúce postavy vykonávali nevyhnutné rozloženie scény a rekvizít ako súčasť hry, vrchnú časť – korunu stromu, kríky, spúšťala technika z ľahov. Výtvarná zložka tejto inscenácie bola dominantnou, podriaďovali sa jej všetky ostatné zložky divadelného

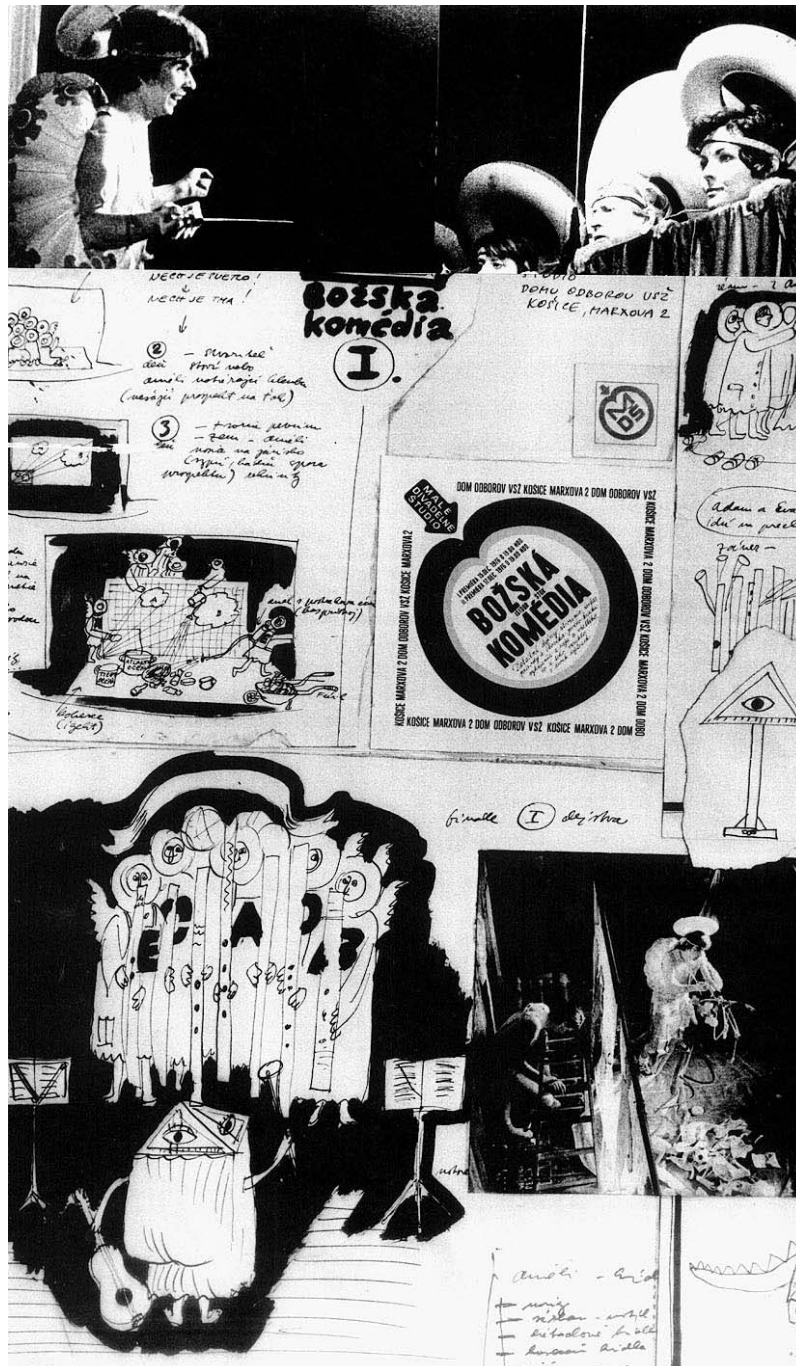
prejavu, vrátane textovej a hereckej. Scéna však vychádzala z dramaturgicko-režijného výkladu hry, z podobenstva o stvorení a tvorení, poznačila režijný rukopis, mizancénu, pohyb, intonácie hercov a napokon ich sošné vystupovanie tvorilo v istom zmysle výtvarný element, zjednocovalo prejav do čistého štýlu. Značná začiatočnícka nedokonalosť hercov dávala tomuto predstaveniu, tejto inscenácii čaro zvláštnej nedostatočnosti stvoriteľského pokusu Zeme, človeka a všetkého, čo s tým súvisí.

Adam a Eva po vyhnaní z raja triumfálne odchádzajú z javiska cez hľadisko dverami do foyeru, odkiaľ konverzujú ešte so Stvoriteľom, ten však zúri a v tejto zúrivosti z nevydareného diela preklína nielen ich, a tým celý ľudský rod, ale aj Anjela E či Hada a robí z neho Démona, ktorý po kliatbe, sprevádzanej hromami, bleskami, sčernie a namiesto svätožiary mu ostávajú na hlave iba kovové držiaky, pripomínajúce rohy. Stvoriteľ a chór anjelov na javisku ničia raj. Demolujú všetko na čo siahnu. Démon beží za vyhnancami splniť svoju úlohu a priviesť ich späť, ale my vieme, že sa mu ich už nikdy nepodarí prinavrátiť do raja.

Druhá časť predstavenia je kratšia. Začína sa práve na troskách raja. Rozprávkovú farebnosť vystriedala šedá tónina, v ktorej prebieha boj proti živlom, dravcom, prekážkam a nástrahám vysielaných Stvoriteľom. Predstavuje ich jediný herec – Démon a ešte neskôr Satan. V opozícii je Adam a Eva. Obidvaja pretrvávajú, zachovávajú rod aj tvár, nepoddajne kráčajú k svojmu údelu. Vybrali si ho vo chvíli, keď okúsili ovocie zo stromu poznania, konfrontujú sa s ním a napokon aj s divákom, stotožňujú sa navzájom, aby zaplnili svet, ktorý treba udržať a tvoriť na svoj obraz. Takže javisko sa v závere nezapĺňa anjelmi, ale ľuďmi, tlieškajúce hľadisko odhalia svetlá, herci sa ukláňajú a zborovo oznamujú: „Malé divadelné štúdio“.

V *Božskej komédii* oproti *Vínu milencov* skúšal Pražmári uplatniť v Malom divadelnom štúdiu popri amatéroch aj mladých profesionálov zo Štátneho divadla. Iniciatíva vyšla vlastne od nich samých, Jozefa Úradníka – Anjel E, totiž Had, neskôr Démon a ešte neskôr Satan, a Dušana Vaňu – Adam. Skúšali postavy takmer mesiac, ale ich povinnosti na materskej scéne a ďalšie v rozhlase a televízii znemožnili ich spoluprácu s MDŠ realizovať do konca. Vlastne sme sa k nej v tejto forme už nikdy nevrátili, hoci onedlho v postave starého Vaskova z *Pokojného úsvitu* by nám bol veľmi pomohol František Papp, ktorý sám túto vôľu – vytvoriť postavu Vaskova – verbalizoval. Poučení predchádzajúcou skúsenosťou sme sa takejto možnosti vopred vzdali. Za to o dva roky neskôr sa v postave Rečníka vo *Svete planét* objavil profesionál z Bábkového divadla v Košiciach Igor Makovický. Jeho účinkovanie v Malom divadelnom štúdiu bolo prínosom pre obe strany.

Božská komédia mala takmer tridsať repríz. Viaceré postavy tým, že žila v repertoári prakticky tri sezóny, niekoľkokrát nanovo naskúšali iní interpreti, pretože výmena členov súboru bola vždy vysoká. V štúdiu sme z toho urobili cnosť. Nový adept alebo adeptka, tých bolo vždy viac, dostali príležitosť vyskúšať si herecké schopnosti. Malo to aj tienisté stránky. Skúšky nového repertoárového čísla boli trikrát do týždňa, čo značne zaťažovalo najviac obsadzovaných hercov a kapacita ich voľného času sa povážlivo znižovala. Skúsenosti, najmä so študentmi, boli väčšinou také, že tí, čo brali prácu v štúdiu seriózne a dôkladne, mali aj dobrý študijný výsledok v škole. Túto stránku organizačno-prevádzkovej praxe prísne kontroloval František Grissa ako priamy zástupca zriaďovateľa súboru. Nezriedka boli aj také prípady, že rodičia z času na čas prišli skontrolovať svoje ratolesti priamo na skúšku, niektorých zas rodičia v určený čas čakali na autobusovej zastávke, pretože skúšky sa končili obyčajne po



Malé divadelné štúdio, Košice. Izidor Štok: *Božská komédia*. Premiéra 15. 12. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

dvadsiatej prvej hodine. Jeden z rodičov najprv nechcel púšťať dcéru na skúšky vo večerných hodinách, ale keď uvidel predstavenie, zmenil názor a dnes si myslí, že to bola užitočná práca pre jeho dcéru aj napriek tomu, že si vybrala profesiu, ktorá je divadlu vzdialená. Jej mladšia sestra pracovala v súbore naďalej. A ten istý otec patrilo napokon medzi prvých propagátorov nášho divadla.

V *Božskej komédii* sme na rozdiel od *Vina milencov* rozšírili inscenáciu na celý divadelný priestor, aj do foyeru. Diváci po príchode na predstavenie sa museli rozhodnúť pre vstup do sály tak, že mohli voľiť medzi pevnou stenou z priehľadného igelitu pre PEKLO alebo NEBO. Okrem toho bol vstup sťažený aj tým, že obidva vchody boli do výšky dospelého človeka vertikálne podelené šatovými gumičkami, ktoré bolo treba uvoľniť, a potom sa cez ne prešmyknúť. Vnútrajšok foyeru s rozličnými torzami scénického materiálu evokoval náladu potrebnú na vytvorenie správnej atmosféry pred začiatkom komédie. Nepochodili sme však s bulletinami. Pôvodne sme chceli, aby divák dostal ako bulletin – loptičku, teda gumený svet s tirážou inscenácie. Nevedeli sme to technicky zvládnuť a bulletin nakoniec pozostával z pohľadnice s menovkou návštevníka a údajmi o predstavení, bežnej tiráže. Druhú stranu bulletinu tvorila kópia plagátu Malého divadelného štúdia k tomuto titulu. Myslím si, že treba priznať štedrosť zriaďovateľa, Domu odborov Východoslovenských železniarní, že každú inscenáciu sprevádzal samostatný plagát. Jeho autorom bol vždy Štefan Hudák. Žiaril na frekventovaných pútačoch v meste, ale patrilo aj k výzdobe domácností účinkujúcich, a tí si ho iste uchovávajú v rodinách, ktoré si medzitým vytvorili a dnes majú deti približne v rokoch veku, ktorý oni mali vtedy. Objavoval sa aj na oknách autobusov, keď sme jazdili po rôznych súťažiach, zriaďovaných osvetovými inštitúciami od okresných, krajských, celoslovenských aj celoštátnych, a na zájazdových vystúpeniach. Bola to vlastne jediná odmena za ich prácu, ktorú nadšene a zadarmo odovzdávali súboru.

Aj keď sme programovo a cieľavedome kráčať proti konvencii kamenného divadla a divákovi ponúkali úplne inú poetiku a názor, akým vtedy žilo konvenčné divadlo, s mnohými členmi činoherného súboru Štátneho divadla, ale najmä s jeho dramaturgmi Tiborom Ferkom a Štefanom Fejkom sme pred aj počas jestvovania nášho súboru udržiavali nielen spoločenský, ale aj podnetný diskusno-tvorivý kontakt bez akýchkoľvek formalít s priateľským, ale aj kritickým obsahom debát v kaviarni, či na divadelnej pôde. O nežičlivosti tu nemohlo byť ani reči. Ten prvý z menovaných oficiálne publikoval názor, že v tejto etape vývinu nášho súboru, budeme o nej hovoriť v nasledujúcej časti, nešlo o to, aby herec konaním vyjadroval vzťah ku skutočnosti života a sveta, z čoho, citujem – „veľavýznamne možno dedukovať, že pre tvorcov inscenácií nebolo divadlo umením ľudskej existencie v priestore, ale divadlo bolo priestorom, v ktorom sa hľadajú možnosti pre ľudskú existenciu“. Myslím si, že našu filozofiu aj občiansko existenčné jestvovanie vystihol aj pomenoval perfektne. A kto ho pozná aj osobne, vie, že svoj názor nemení podľa času a okolností. Takéto výstižné konštatovanie poteší aj po rokoch, keď naň človek utraťí na žltých stránkach publikácie. Musím priznať, že ja som mu uveril aj po tridsiatich rokoch, ako diváci uverili nášmu divadlu vtedy. Poďme však ďalej, za sebou máme iba prvú sezónu, bude ich nasledovať ďalších päť.

Pokojný úsvit predznamenal pozoruhodná, mimoriadne slávna moskovská inscenácia J. Lubimova v divadle na Taganke, ale popularita Vasiljevovho románu toho istého názvu znásobil aj dvojdielny sovietsky film *A rána sú tu tiché...* Dramatický



Malé divadelné štúdio, Košice. Boris Vasiliev: *Pokojný úsvit*. Premiéra 21. 4. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

text v preklade Antona Kreta uviedli aj niektoré slovenské profesionálne divadlá. My sme sa rozhodli pre tento titul z jednoduchého dôvodu: mali sme päť mladých dievčat, ktorých vek korešpondoval s vekom hrdiniek dramatisácie. To bol základ. Autenticita osôb reálnych s predstavovanými. Tých päť ruských dievčat – Gaľa Četvertaková, Soňa Gurvičová, Liza Bričkinová, Žeňa Komeľkovová a Rita Osjaninová v priamom stretnutí s nepriateľom prišlo o život. Daša Rúfusová, Mária Mičáková, Helena Tkáčová, Luba Handzoková a Eva Pavlíková mali pochopiť nevyhnutnosť a zároveň nezmyselnosť vojnovnej situácie, ktorá si vynútila ich životy. Nech je smrť akokoľvek hrdinská, predsa len znamená definitívny koniec ľudského života. Hneď v jeho šestnásť – sedemnásťročnom rozbresku. Naše dievčatá nevedia „zahrať“ smrť, preto sme nezvolili psychologické, ale rýdzo divadelné prostriedky na jej vyjadrenie. Dievčatá sú však schopné priniesť na scénu radosť, nadšenie, príťažlivosť aj naivnú vieru mladosti ako kontrapunkt k tragédii. Dramatisácia od samého začiatku k tomu speje a tento fakt ešte dramaturgicko-režijne a scénicko-výtvarne musíme umocniť. U Ľubimova je staršina Vaskov muž okolo štyridsiatky. U nás budú Vaskovia dvaja – mladší je súčasník, takmer rovesník dievčat, starší je pamätník, dnes veterán vlasteneckej vojny. V našej úprave sa počas dramatického času budú obidvaja ustavične konfrontovať, budú si oponovať, aby sa v závere zhodli na nevyhnutnosti historického riešenia. Súčasník potvrdí prax veterána. Dôležitejšie ako výsledok poznania obidvoch Vaskovcov je proces, ktorým obidvaja počas inscenácie prechádzajú – mladší ustavične provokuje, starší sa zbavuje pocitu akejsi stále pretrvávajúcej viny za stratené životy dievčat tým, že sa úprimne vyznáva z toho. Do konca života je „potrestaný tým, čo prežil“. A o tom je vlastne náš *Pokojný úsvit*. Bude v ňom ustavične prítomný názor dnešných mladých ľudí, ktorí vojnu neokúsili, ale ktorá v nich žije ako sprostredkovaná skúsenosť.

Považujem za rozumnejšie uviesť namiesto vlastného komentára k našej úprave a inscenácii *Pokojného úsvitu* reportáž Mórica Mittelmana – Dedinského, ktorú pub-



Malé divadelné štúdio, Košice. Boris Vasiliev: *Pokojný úsvit*. Premiéra 21. 4. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

likoval v Tvorbe aj v Javisku ako *Záznam z jedného stretnutia* (Javisko, ročník 11, č. 2, 1979). Predchádzalo jej naše vzájomné stretnutie na konferencii o časopise Javisko v Bratislave. Dovtedy a vlastne ani potom sme neudržiavali žiadne osobnejšie kontakty, takže jeho výpoveď považujem za nezaujatú a objektívne pravdivú.

„...Na festivale súčasného československého divadla v Košiciach, hneď v prvom čísle festivalového Spravodajcu, bol „tip pre účastníkov“: pozvanie na predstavenie Malého divadelného štúdia Domu kultúry VSŽ.

V určenú hodinu pristavili k hotelu, v ktorom účastníci festivalu bývali, autobus a vari dvadsať účastníkov nasadlo doň a šlo k Domu kultúry, bola tam Valika Sochorovská z pražskej Dilie, Katarína Hrabovská z bratislavského Nového slova, Karel Bundálek z JAMU v Brne, kritik Miro Procházka a mnohí iní. V predsieni malej divadelnej sály sme sa tiesnili s húfom stredoškôľakov a stredoškôľáčiek z košických škôľ a s väčšou skupinou učňov a učníc z Východoslovenských železiarní. Všetci prišli na predstavenie. V ich očiach sa zračilo očakávanie i napätie. Boli netrpezliví, zrejme o ňom veľa počuli. Keď sa dvere konečne otvorili, bolo hľadisko čoskoro plné. A to nielen preto, že časť hľadiska bola vlastne javiskom, lebo nad stoličkami bola v hľadisku oválna plocha...

Ale to som už pri predstavení. Hneď po príchode do hľadiska som si všimol, že medzi stoličkami pre publikum trčia konštrukcie a na nich tu krivkovito vybiehajúce, tu zase pravidelne tvarované oválne plochy, spojené s malým javiskom: bolo zrejmé, že sa na nich bude hrať, že javisko a hľadisko budú tvoriť jednotu. Na niektorých stoličkách na okrajoch radov boli malé čierne plenty, na ktorých ešte skôr, než si obecnosť sadlo, sedeli dievčatá v džínsoch a v safari košeliach. Okolo celého hľadiska bol natiahnutý kol dokola drôt a na štyroch či piatich miestach viseli stiahnuté čierne závesy. Po zotmení (nie úplnom, takže hľadisko ostalo mierne osvetlené) dal

sa v jednom bode hľadiska do kroku gitarista. Za ním – celá v čiernom – išla tklivo-vážnym krokom dievčina a spievala requiem, ktoré zložil Rudolf Geri. Nikdy na ten žalospev nezabudnem. Bolo v ňom čosi tak strašne smutného, žalujúceho, tklivého, čosi tak ľútostivo nariekajúceho, a predsa nezúfalého, nepesimistického, neklesajúceho, že to síce chytalo za srdce, no zároveň posilňovalo ducha. Pri každom tóne gitary, pri každom spevnom akorde, pri každom kroku zatiahli obidvaja – gitarista i speváčka – kúsok čierneho závesu, na ktorom boli bielou kriedou boli nakreslené schémy mužských postáv. O chvíľu – trvalo to naozaj minútu či dve, ale ten spev znel v ušiach a v srdci počas celého predstavenia, a celé hľadisko bolo obtiahnuté týmto čiernym závesom so zlovestnými schémami mužských postáv. Odrazu mal človek pocit, že je v čomsi dnu, vnútri, že je v priestore, z ktorého niet úniku. A keďže na javisku a potom aj na tú oválnu plochu vystúpili aktéri hry, oné dievčatá v džínsoch, čo sedeli medzi obecenstvom, už sa nikto nemohol vymaniť z pocitu najtesnejšieho spoločenstva tých, čo tam na ovále či na javisku hrali, a tých, čo sa na nich dívali. Bolo to spoločenstvo ľudí zviazaných spoločným osudom. Tua res agitur, som si povedal, ide o tvoju vec. A skutočne išlo o moju vec. Vyznávam sa: Nevidel som doteraz v živote, a žijem už dosť dlho, predstavenie, v ktorom by som tak názorne, tak naliehavo a konkrétne, hmatateľne pochopil nezmerné utrpenie a nezmernú obetavosť sovietskych ľudí v druhej svetovej vojne. Valika Sochorovská mi odpustí, keď na ňu prezradím (ale aj na košickú herečku Gitu Bobulovú), že som zavše pobadal trblietať sa slzu v jej očiach. Môžem to na ňu prezradiť, lebo aj mne sa tisli slzy do očí a sotva som sa ovládal ubrániť dojatiu.

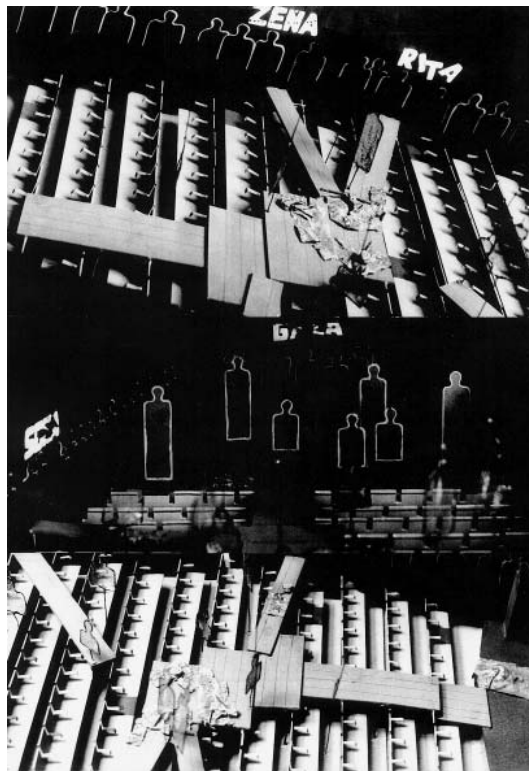
Hovorím „dojatiu“, ale toto divadlo mladého košického štúdia nechcelo byť a ani nebolo divadlom prežívania, ale skôr divadlom predstavovania, čímsi blízkym divadlu brechtovskému. Režisér tohoto predstavenia Jozef Pražmári im aj pri naskúšaní ustavične zdôrazňoval, že svoje osoby hrajú a predstavujú, že nimi nie sú. Nechal im džínsy a safari košeľe, aby ani chvíľu nezabudli, že sú ony Eva Pavlíková, Dáša Rúfusová, a nie Soňa Gurvičová či Žeňa Komeľkovová. A predsa nevzbudzovali iba úvahy o smrti mladých dievčat, ktoré sa práve chystali na život, ktoré vedeli báječne koketovať a nádherne sa smiať, ale vyvolávali aj dojatie, ono eleos a foibos, ktoré Aristoteles pokladal za zmysel tragédie. Čím? Istotne tým, že tie dievčatá, či už Luba Handzoková alebo Mária Mičáková alebo Helena Tkáčová, si počas hrania uvedomovali možnú smrť. „Unum discamus omnes: mori“, hovorí istý barokový básnik, všetci sa učíme jednému: umierať. Tie dievčatá na javisku učili umierať svojich spoluobčanov v hľadisku.

Nie, nechcem písať recenziu divadelné predstavenia. Veď týmto amatérom či ochotníkom istotne nešlo o to, aby suplovali profesionálne divadlo (i keď nejedno naše divadlo by si mohlo vziať nejedno poučenie z Olhových dramaturgických nápadov, a najmä zo skvelých postupov scénografa Štefana Hudáka), ale nemôžem nehovoriť o tom, čo sa profesionálnej trojici (Hudák, Olha, Pražmári – vystupujúcej pod kolektívnou značkou HOP) profesionálne podarilo. Hovoril som o dramaturgických nápadoch Štefana Olhu. Za jeden z najlepších pokladám spomínané spievané requiem pred vlastným dejom. Je to introit naozaj dramatický, totiž tým, že svojou významnosťou poukazuje na príchod udalostí ešte významnejších. O Hudákovej scénografii, maximálne jednoduchej a zbavenej naozaj každej i najmensej dekoratívnosti, by sa mohla a azda aj mala napísať štúdia. Ale v tejto reportáži – a tu ide o reportáž, a nie o divadelnú kritiku – na to nie je miesto. Upokojme sa s tým, že o nej povieme:

uzavretý priestor, uzavretý pre aktérov i divákov, bol nacistami obkľúčenou vyvýšeninou, bol vysunutým bodom v smrtiacom obkolesení – nebolo možno o tom pochybovať. Bolo to ako v antickej dráme, kde každý z aténskych divákov dobre vedel, ako Antigona skončí, a zvedavý bol iba na to, ako sa to stane. Každý v priestore, uzavretým čiernou oponou s kričovými schémami, vedel, že tie dievčatá musia umrieť, ale každý s hrôzou a boľavým srdcom očakával, ako sa to stane, ako budú umierať. To už hovorím o réžii pracujúcej s náznakmi, s modelovou priam úspornosťou, a najmä – a to je, myslím najdôležitejšie – s osobnou skúsenosťou týchto dievčat. Bolo len treba vidieť, ako pri kúpeľovej scéne Pražmári režíroval koketériu tých dievčat, bolo len treba vidieť, ako diskrétno a pri tom šibalsky to dievčatá robili, keď ukazovali staršinovi svoje mladé telá, a bolo treba vidieť, ako Luba Handzoková (Rita Osjaninová) plače, keď prvý raz pochopí ďalekosiahlosť smrti a videli by ste aj to, že tu pracoval režisér ozaj profesionálny na vysokej profesionálnej úrovni.

Myslím, že sa doteraz povedalo dosť, aby čitateľ pochopil, o čo nám išlo: ukázať, že s mladými dievčatami zo strednej školy pracovali traja divadelníci, ktorí sú naslovzatí profesionáli. To je podstatný jav v slovenskom ochotníckom divadle a to je dôvod, prečo o tom píšeme. Lebo nielen v Dome kultúry košických železiarní rozširujú amatérsky súbor profesionáli. Je to závažný jav v našom amatérskom divadelníctve a ja si myslím, že nebude od veci zaoberať sa trochu širšie touto nebyvalou a zvláštnou skutočnosťou.

Je to prirodzené, no predsa treba povedať, že rovnako inscenácie Scherhaufereove v Brezne, či spomínaná inscenácia Pražmáriho a jeho druhov alebo predstavenie Bednárnikovo v Zelenči sú pokusmi, javiskovými experimentmi, putovaním po chodníkoch nevychodených, po tratiach nevyšliapaných – sú to experimenty zo stránky dramaturgického výkladu textov, experimenty, pokiaľ ide o scénografiu (núti ich k tomu malé javisko – a – mimochodom – nenútilo E. F. Buriana malé javisko v pražskom Mozarteu k svojším experimentom?) i experimenty pokiaľ ide o hereckú interpretáciu textu. A tu sme pri niečom, čo je prvým dôvodom nášho záujmu o tieto divadlá. Totiž: mladé obecnstvo našich závodov, malých miest a dedín tieto experimentálne



Malé divadelné štúdio, Košice. Boris Vasiliev: *Pokojný úsvit*. Premiéra 21. 4. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.



Malé divadelné štúdio, Košice. Boris Vasiliev: *Pokojný úsvit*. Premiéra 21. 4. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

divadlá s nadšením prijíma, na tej či onej úrovni im výborne rozumie, a tak tieto divadlá plnia v závodoch, malých mestách a dedinách významnú spoločenskú funkciu, nenahraditeľnú a nezastupiteľnú ničím a v ničom.

Doba, keď konzumentovi divadelného umenia stačil prvý plán hry, totiž prostý dej, definitívne sa pominula, prvotnú informáciu väčšinou dnešný divák už pozná – aj fakt, že prevažná väčšina obyvateľstva chodí už do základnej školy osem či deväť rokov, a nie iba štyri, tu zohral svoju úlohu – a vedome či nevedome chce, aby mu predstavenie poskytlo nový výklad, súčasnú interpretáciu, názor. Ak by toto nebolo, nemohol by Jozef Bednárík inscenovať s dedinským krúžkom Shakespeara tak, ako ho inscenoval, a Eva Pavlíková z košického Malého divadelného štúdia by nemohla v rozhovore povedať, že ona v *Pokojnom úsvite* nehrá Soňu Gurvičovú, ale seba, totiž to, ako by sa ona správala, keby bola na mieste Sone Gurvičovej.

Môžeme sa teraz po mostnom oblúku, ktorý naše úvahy vytvorili, vrátiť k inscenácii *Pokojného úsvitu*: Isté je, či aspoň pravdepodobné, že na oblohe slovenského divadelníctva žiarili a žiaria jasnejšie hviezdy než inscenácia *Pokojného úsvitu* trojice HOP (Hudák, Olha, Prázmári), no na druhej strane je pravdepodobné, či priam isté aj to, že je len málo takých inscenácií, v ktorých odstup i dojatie, epika a dramatika, herecké zaujatie i racionálny prístup sa spojili do takej presnej dialektickej jednoty ako v tomto predstavení. Myslím, že je to spôsobené znamenite premyslenou dramaturgiou, vynikajúcou scénografiou jedného z najlepších slovenských scénografov, vášnivou a pritom premyslenou réžiou – inými slovami: rozhodným, premysleným vstupom profesionálov do ochotníckeho divadla. Vstupom profesionálov, ktorí si zrejme dobre uvedomili čas a priestor, kde svoju robotu konajú, a ľudí, s ktorými ju konajú. Nemôžem totiž zabudnúť na tie dievčatá, s ktorými to táto trojica robila. Nie,

neboli to dokonalé herečky – zďaleka nie. A keď spomínaná Valika Sochorovská mi po predstavení povedala, že videla asi pätnásť inscenácií tejto dramatizácie a že to bola inscenácia najlepšia, nebolo to zdvorilostné hodnotenie. Súdružka Sochorovská to nepovedala, ale ja to vyslovím: Ani ja som nevidel predstavenie, ktoré by bolo tak bez barličiek, ako bolo toto predstavenie, ani pri jednom človek uzavretý do priestoru čiernych závesov nemal taký nástojčivý pocit, že tua res agitur, ako v tomto predstavení a nikde nebolo tak dobre vidno na réžii, že ide o inscenáciu epiky, ako v tomto predstavení. Ak k tomu prirátame ešte vedomie hercov, čo predstavenie niesli na svojom chrbte, vedomie, že predstavujú, a nie sú, pochopíme, prečo inscenácia pôsobila tak presvedčivo...”



Malé divadelné štúdio, Košice. Boris Vasiliev: *Pokojný úsvit*. Premiéra 21. 4. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

II.

Vila Tereza. Čím môže táto básnická skladba Laca Novomeského zaujať sedemnáštročným? Tým, o čom hovorí. A tým, ako to hovorí. Nechceme však recitovať báseň. Chceme pripraviť divadlo na tému *Vily Terezy*. Vlastne divadlo o tom, ako my interpretujeme Novomeského. Dalo by sa povedať, že bol akýmsi našim kmeňovým autorom a nielen preto, že sme ho ešte o pár rokov neskôr inscenovali v koláži *Nešetriť plameň*, ale hádam predovšetkým svojou básnickou aj životnou autoritou. Dnes viem, bolo v tom aj politikum. Žili sme v čase, že keď sme chceli vysloviť akúkoľvek nespokojnosť so životom, museli sme sa oprieť o takú autoritu, ktorá by presvedčila aj tých, ktorí dohliadali nad ideovou nepomýlenosťou tvorcov a v ich moci bolo čokoľvek scenzúrovať a v nejednom prípade aj zakázať, teda znemožniť zverejnenie. Nechcem sa zmieňovať o praktikách trikov, ktoré vtedy tvorcovia bežne používali, aby nimi pritlmili to, čo nemohli povedať na plné ústa, aby našli spôsob, ako šíriť metaforu a zamedziť tomu, aby o ňu prišli. Po pravde povedané, Novomeský, ale aj Miroslav Válek, v našom prípade takým vplyvom disponovali. Tým vôbec neznižujem ich kvality umelecké a spôsobilosť ich diela účinkovať aj dnes na našu myseľ aj skutky. Sú to klasici, ktorých sme prežili aj ako súčasníkov.

Pri týchto úvahách mi teraz v lete 2006 prišiel na um priamy televízny prenos z ktorejkoľvek budovy Národného divadla v Bratislave, vysielaný v čase vrcholiacich politických snažení nežnej revolúcie koncom roka 1989, s prítomnosťou reprezentatívnej špičky pražského Občianskeho fóra na čele s Václavom Havlom a Verejnosti proti

násilu v Bratislave s Milanom Kňažkom a Jánom Budajom za vrchstolom. Išlo o výsostne politickú manifestáciu, ale bez básničky sa to nemohlo zaobiť, ako to u nás bolo vždy zvykom. Vtedy už člen a dnes možno aj popredný predstaviteľ činohry našej prvej scény si na prednes vybral, alebo mu vybrali iní, veď vtedy len vystúpiť na takomto pódii, bolo vysokým prejavom dôvery a cti, Novomeského nedlhú, ale múdru básničku *Múdrost'* s pôvodným textom: „Však, súdruh Galilei, / je taká múdrost'?!“, v ktorej sa nemúdro rozhodol aktualizovať text pre túto chvíľu tak, že namiesto súdruh oslovil v básni Galileiho – pán! Pripomenulo mi to klebetu zo začiatku päťdesiatych rokov, keď som sa už ako zamestnanec Slovenského rozhlasu na konci päťdesiatych rokov dozvedel, že boli tam redaktori, ktorí všade u Hviezdoslava škrtali slovo Boh alebo božie. V rádiu aj po desiatke rokov stále pracovali, a ak im to niekto niekedy pripomenul, sklonili iba hlavu a svet išiel ďalej. Boli na Slovensku také zlozvyky, ja chcem len povedať, že keby som sa kedykoľvek chcel vyjadriť skrz klasiku, citoval by som ho vždy presne a nemusel by som sa vtedy ani nikdy potom krčiť so sklonenou hlavou. Tak to bolo aj s Novomeského *Vilou Terezou* pred tridsiatimi rokmi a tak je tomu aj dnes, keď sa k nej vraciam.

Teda vtedy pred tromi desaťročiami sme chceli Novomeského takého, ako sme mu rozumeli, ako sme sa s ním pohrávali, alebo ako sa on pohrával s nami, keď nás už raz zaujal. Musí to byť inscenácia o tom, o čom je báseň. A báseň je o revolúcii. Aj o českej a čiastočne aj slovenskej avantgarde. O chvále revolúcie, o jej nevyhnutnej potrebe, o neodvratiteľnej nutnosti meniť svet i umenie. Aj o odvahe, ktorú mal Novomeský a jeho druhovia v čase, keď robiť revolúciu neznamenal žiaľ za potlesk, ale predstavovalo reálnu možnosť prísť o krk. A to už nebola hra. To už bol boj. Boj na život a na smrť. My sme poučení. *Vilou Terezou* aj jej autorom. Aj životom, lebo život sám je ňou – *Vilou Terezou*.

„*Vila Tereza?* Veď predsa Tereza, Tereza bola predsa stará slečna z dobrej rodiny, posledná svojho rodu, ktorá sa svetu na smiech dievčila, hľa, s mašľou na hlave.“

Sám autor ráta s tým, že toto pomenovanie málokomu povie dosť o svojom obsahu a zmysle. V názve, ako aj v celej skladbe je zakódované všetko, ale rozširovať to môže len interpretácia. Asociácie po vyslovení tohto jednoduchého a rovnako záhadne znejúceho dvojslovného titulu poémy sú takmer totožné s asociáciami mladých tvorcov budúcej inscenácie a diváka, ktorý chodí na naše predstavenia. Je to divák prostý, chtivý po poznaní, je to divák vychovaný aj poučený konvenciou, aj divadelnou, ako mu ju ponúka inštitucionalizované divadlo, rozhlas, televízia, je to divák vychovávaný školou, učilišťom, niekedy aj odbornými asistentmi, docentmi, niekedy sú tu dokonca aj oni. A väčšinou na nerozoznanie od tých, ktorých učia alebo ich budú učiť o rok, o dva roky. Nie je to zďaleka divák neskúsený. Je to divák – zvedavec. Prišiel sa na nás pozrieť, aby sa dozvedel, čo je v nás a či mu stojíme za to, aby sa s nami dal do reči. A my z neho, pravdupovediac, nemáme iba radosť, ale i trému. Bojíme sa, aby sme oňho neprišli, záleží nám na tom, aby sme našli spoločnú reč. Chvejeme sa nielen s ním, ale aj o neho. Ja viem, veľmi na to nevyzeráme, ale je to tak. Musíme mu teda čosi závažné povedať, aby sme nevyšli na smiech. Nielen o *Vile Tereze*, ale aj o nás, ba predovšetkým o nás, aby sa sám dozvedel čosi o sebe. Takže naša inscenácia musí byť dialóg, diskusia, musíme ho do nej vtiahnuť, musíme sa pohrúžiť do rozhovoru. Za každú cenu a s nadšením, o ktorom vie, že ho máme dosť, hádam najviac zo všetkého, čím disponujeme. Musíme ho strhnúť, aby potom aj on strhával nás. Slovom treba hrať na potrhánie. Gong. Môžeme začať.



Malé divadelné štúdio, Košice. Ladislav Novomeský – Štefan Olha: *Vila Tereza*. Premiéra 9. 5. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

Kdeže. Do začiatku je ešte ďaleko, hoci, priznám sa, na *Vilu Terezu* sme mali od-
vážne málo času. Dva týždne. A z grutu nový súbor. Nerátam do toho obdobia, keď
Pražmári a Hudák trávili spolu čas na predpremiérovom finiši *Pokojného úsvitu* (osem
až desať dní) a my sme sa už vtedy stretávali aj spoznávali za stolom. Pri čítačkách.
Jana Andreasová, Viera Fedoročková, Zuzka Gregová, Stella Mjartušová, Mária Pa-
cáková, Eva Pavlíková, Erika Žofčáková, Ján Bulík, Paľo Kmeť, Vojtech Žiga, Matúš
Olha. Až po premiére *Pokojného úsvitu* – na tie spomínané dva týždne skúšok prišli
Juraj Hajduk, Milan Knop. Naše stretnutia vyzerali tak, že sme si na nich predčítavali,
znovu diskutovali, vysvetľovali, učili sa artikulovať, asimilovať, pochopiť podstatu,
recitovať. Keď som Pražmárimu predstavil nový súbor i doterajší výsledok, režisér
zdúpnel. Nijaký nevidel. Nebolo inej pomoci, začal som mu otvárať ináč jasnozrivé
oči. Predtým, teraz aj neskôr platilo medzi nami pravidlo, že sme si takto navzájom
odomknutým slovom pomáhali a ak bolo treba, aj jeden druhému kontrovali. Alebo
len bohapusto dovrávali. Slepý z nás nebol ani jeden, najmenej Hudák. Tvrdohla-
ví sme boli všetci. Oči sme síce mali otvorené, ale čo-to sme nechceli vidieť. Prečo?
Lebo to nekorešpondovalo s našou skúsenosťou, dovtedajšou praxou. Každý z nás si
ju priniesol odinakaľ. Nebola to teda otázka zjednodušovania alebo zľahčovania za
cenu pohodlnejšej praxe, bol to problém prekonania zaužívaných a jednotlivo osved-
čených stereotypov, mechanizmov, ktoré každému zvlášť a roky fungovali. A zrazu
ten druhý ich chcel zmeniť. Prečo? Postavili sme sa nevdojak do strehu a chystali



Malé divadelné štúdio, Košice. Ladislav Novomeský – Štefan Olha: *Vila Tereza*. Premiéra 9. 5. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

sa prekonať odporcu vlastným útokom. Vždy a pohotovo našiel každý dosť argumentov na to, čo chcel uplatniť. Len málokedy sa to však podarilo, ak sme, pravda, nesúhlasili všetci traja. Ale ak sa to predsa občas podarilo, a veru sa to párkrát stalo, utrpela vec sama. Postupne a za pochodu od titulu k titulu, učili sme sa chápať toho druhého, lebo na veci samej – a tou bol dobrý výsledok, zaujímavé predstavenie – nám pochopiteľne záležalo najviac. Spomínam si, že spor medzi mnou a Pražmárim narástol práve pri *Vile Tereze* do takých rozmerov, že nebyť toho tretieho, Štefana Hudáka, boli by sme sa rozišli. Umelecky aj ľudsky. Dnes viem, že vzájomné prudké postoje podmieňovala a živila predovšetkým časová tieseň. Pražmári presadzoval model inscenácie, ktorý som ja, vzhľadom na krátkosť času, považoval za neúnosný. On ho pokladal za jedine možný. A nezaujímali ho iné varianty, ani termín premiéry, ktorý bol neodkladne fixný – 9. máj 1977. Ako sa tento termín približoval, rástlo napätie, pribúdalo nervozity, ale ako už dva razy predtým, aj tentoraz situáciu vyriešil súbor. Zpracoval tak, že sa stihlo všetko. A vlastne títo ľudia tvorili nasledujúce dva roky hlavnú kostru súboru, boli to piliere, ktoré držali inscenácie v repertoári. Mohli sme ich reprízovať, lebo boli ochotní aj schopní alternovať a nanovo naštudovať postavy za tých, čo zo súboru museli odísť z osobných príčin, alebo načas prestali hrať. Ale nebol to len ensemble, ale aj jeho motor – Pražmári, plný nesmiernej iniciatívy a energie. Zatelefonoval o polnoci, alebo hodinu-dve po nej, bolo pre neho celkom normálne, lebo ho trápil inscenačný problém, ktorý musel práve vyriešiť. On jediný z nás troch bol zapriahnutý v Dome kultúry na celý úväzok. Impresáριο a organizátor František Grissa sa do týchto tvorivých sporov nemiešal, ale „z boku“ ich presne mapoval. Zabezpečoval materiállové potreby, no museli sme mu pri tom pomáhať aj my, niežeby nevládal, ale z iného, ľudsky normálne pochopiteľného dôvodu: ak sme



Malé divadelné štúdio, Košice. Ladislav Novomeský – Štefan Olha: *Vila Tereza*. Premiéra 9. 5. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

dnes potrebovali biele molino – 75 metrov na vyčlenenie hracieho priestoru, ktorý bol tentoraz najodvážnejšie variabilný – a viacej nič, nemohli sme hneď zajtra ísť za ním s ďalšou požiadavkou, aby navyše zabezpečil ešte 45 metrov nepriesvitnej a potom zas priesvitnej PVC hmoty atď. Štúdiová práca bola vždy poznačená rozpormi, vznikajúcimi z nesúlady materiálových položiek, ktoré na začiatku skúšok titulu neboli totožné s materiálom, ktorý sa objavil na premiére.

Vlastne vtedy prvý raz a najvýraznejšie sme šli „do toho“ pochodovým tempom. Striedal ho klus aj galop, poriadny finiš dvojfrekvenčných skúšok v sobotu aj v nedeľu. Takéto tempo má nesmiernu výhodu. Neunavuje. Ani zďaleka neunavuje natoľko, ako by to človek očakával. A nesmierne provokuje k tvorbe. Všetkých zúčastnených. Aj Pražmáriho manželku Tonku, lebo ovláda štetec a dlhé celuloidové pásy treba v krátkom čase premeniť na čiernobiele filmové pásy a len výroba perforácie predstavuje deväťdesiat bežných metrov maliarskej driny. A keďže Hudák nie je len autor, ale aj realizátor scény, treba mu pomôcť. Medzitým skúšame. Neskúšame na javisku, skúšame presne nad ním v miestnosti rovnako veľkej ako naše štúdio, ale zariadenej konferenčne, takže sála nie je len javiskom, ale aj ateliérom, kostýmerňou, rekvizitárňou, šatňou, svetelnou kabínou a z toho všetkého postupne z hodiny na hodinu a zo dňa na deň vzniká filmové štúdio. Budú v ňom herci, diváci a všetci prítomní nakrúcať dokument, polohraný dokument o Novomeského *Vile Tereze*. Toto je rámec, rám, silná obruba, do ktorej chceme vtlesnať umelecký obraz o revolúcii umenia a o umení revolúcie,

Malé divadelné štúdio je v zadnom prízemnom trakte budovy. Tam prichádza divák na naše predstavenia. Teraz sme ho vo foyeri iba privítali pozvánkami do *Vily Terezy*. Šípky ho priviedli na poschodie. Dvojkrídlové dvere boli otvorené a po obvode celej miestnosti na lanových motúzoch viseli biele moliná. Akoby bol niekto po praní vyvesil bielizeň. Medzi stenami a molinom je jedenapolmetrový priechod. Kto nepodliezol biele molino, vyčleňujúce priestor štúdia, tentoraz výnimočne filmového,



Malé divadelné štúdio, Košice. Ladislav Novomeský – Štefan Olha: *Vila Tereza*. Premiéra 9. 5. 1977. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

teda akože Vily Terezy, nevidel, čo sa za molinom deje. Z priechodu zazrel iba nohy divákov. Alebo hercov? To nemohol vedieť, kým sa nevčlenil medzi ostatných a sám potom ukazoval nohy ďalším prichodiacim. A aj keď už bol jedným z prítomných či pozvaných, nemohol si byť celkom načistom. Oblečenie hercov sa od divákov nijako podstatne nelíši, nie je vonkoncom sviatočné. A líčidlo? Neznámy pojem.

Čo teda videl hosť *Vily Terezy*?

Postávajúcích ľudí. V skupinkách aj jednotlivo. Posedávajúcích na rozložených praktikábloch natretých na čierne, s bielou vrchnou doskou. Videl ešte zostavu štyroch praktikáblov postavených na seba a na samom vrchu kameru, uloženú v statíve. V ktoromsi kúte stál stojan od reflektora a na špiči mal horizontálne pripevnený kovový vešiak, zvukársku šibenicu. Ani kamera nebola reálna. Celú plochu bielych molinových stien – obdĺžnik vymedzujúci priestor *Vily Terezy* bol ovešaný priesvitnou PVC pásovinou s rozličnými čiernobielymi vyobrazeniami alebo textom, pripevnenými štipcami, aké sa používajú na sušenie bielizne. Divadelný priestor pôsobil na diváka ozvlášťujúco. Divákova bezradnosť tento priestor ešte dotvárala. Napokon nik z nich nikdy nebol v skutočnej *Vile Tereze*. A pri tom každý vedel, že takto vyzerá recepciu, tanieriky, podnosy, suché pečivo, šálky na čaj, čaj, poznámkový blok, krieka a ešte iné drobnosti, medzi nimi aj text scenára, ležali schystané na jednej trepni. Ani jeden z divákov sa ani raz týchto vecí nedotkol, ale všetci si ich prezreli. Bol to vlastne sklad inšpicienta a techniky. Odkrytý sklad. Ľudia prichádzali až zaplnili 216 štvorcových metrov hracej plochy. Na hornú plošinu k pevnej kamere sa vyštveral filmový štáb a jeden z nich privítal všetkých. Nazvime ho Muž: „Vážení prítomní, vitajte vo *Vile Tereze* Malého divadelného štúdia v Košiciach na Marxovej 2. Zúčastníte sa nakrúcania filmu. Prosím vás, aby ste v záujme dobrej práce počúvali naše pokyny a riadili sa podľa nich. Ďakujem.“

V tej chvíli naraz, ale na rozličných miestach všetci účinkujúci, spoločným slovom vyčlenení z masy, odriekali nasledujúci text tým, ktorí boli práve v dosahu ich tváří aj hlasu: „Kde len vzal, kde, ten nedbaj, také čudné meno *Vila Tereza*?“ Ani to poriadne

nedokončili a už asistent režiséra vyvolával meno Stanislava Šmatláka: „Stanislav Šmatlák, literárny vedec. Stanislav Šmatlák...“

Na jednom z praktikáblov stojí maskérka, zdvihnutou rukou dáva o sebe vedieť, v druhej má púdreku, technik, či asistent scény kladie stoličku, prediera sa k nim chlapček, diváci sú na chvíľu dezorientovaní, pretože privolávajúce „Stanislav Šmatlák, Stanislav Šmatlák“ sa ozýva aj z iných miest. Napokon sa zorientovali a je im do smiechu, pretože literárny vedec bolo chlapčisko, či ešte len chlapča, ktoré už maskérka práve zasypáva ružovkastým práškom. Ozvala sa klapka.

Klapka: Synchron IV/ 1.

Klapka tľapla obidvoma dlaňami, kamera robí nájazd na chlapča – vedca a ten hovorí o čase, v ktorom všetko prebieha, koniec dvadsiatych rokov minulého storočia v Prahe. Október.

A tak bežia sekvencie veršov, dialógov, úryvky z tvorby prítomného výkvetu umeleckej Prahy. Účinkujúci medzitým odštipovali osem metrové pásy filmu – celuloidu pokresleného kontúrami postáv mužov a žien v štýle 20-tych rokov. Vytvorili nimi námestie, možno je to práve Václavák, koľaje, električky, chodníky, cesta. Iní tam smerujú publikum, ktoré tvorí štyri prúdy. Herci pohybujú pokreslenými pásmi, diváci idú v protismeroch, takže sa všetko hmýri a víri, pásy sú dostatočne priesvitné, diváci sa pozorujú navzájom. Na inom mieste stojí Novomeský a privoláva Jána Roba Poničana: „Ján Rob! Ján Rob! Žaaan Ponižaaan!“ Herci medzitým naučili divákov pohybovať pásmi a tí z toho majú dobrú zábavu. Tieto akcie nebolo možné presne zrežimovať, ale pre hercov aj pre divákov vznikali jedinečné príležitosti na okamžitú improvizáciu pohybových aj slovných gagov. „A čo Nezval a Seifert?“ „Tí išli dopredu.“ „A Juló?“ „Fučík, Fučík!“ Hlas: „V tom čase bol v Prahe Disk a Pásmo, DAV a Avantgarda, Dědrasbor s Proletkultom, džez, Tam-tam a Dada, časopisy, združenia a súbory českých i slovenských revolučne orientovaných umelcov, ktoré však v otázkach umeleckých mali názory rozhodné, o ktorých viedli medzi sebou polemické spory. Iný hlas: „Slovo má Novomeský“. Novomeský: „Boli sme do jedného, bola to celá generácia neoficiálnych umelcov, ba vlastne ani nie neoficiálnych, ale protioficiálnych.“ Ďalší: „A nezmeškali budíček pokroku, ktorý oznamoval, že začala sa veľká doba.“ Režisér: „Žurnál.“

Sála je zrazu v tme.

Nasledujúca sekvencia prebieha ako kinožurnál. Je to kombinácia bielych pásov z celuloidu pokreslených potrebnými motívmi z tieňohry. Komentujúci text hovorí speaker, všetko sprevádza klavír ako z éry nemého filmu. Už skôr herci vytvorili z praktikáblov amfiteátróvitú sedadlá a pridali k nim aj pár stoličiek. Komu sa neušlo sedieť, stojí.

Hlas: Október v Rusku.

Hlas 2: Lenin, postava svetových dejín č. 1.

Reflektor nasvieti časť celuloidu, na ktorej je vyobrazený šachista s briadkou a rukou schystanou posunúť figúrku na šachovnici. Medzi filmovým pásmom a bielym premietacím plátnom je herec v čiernych rukaviciach, ktorý gestikuláciou môže obrázok kedykoľvek rozpohybovať.

Hlas 3: Zurich 1916.

Dievča: V Zurichu hrával Tristan Tzara v roku 1916 pravidelne v kaviarni šachy s akýmsi inteligentným Rusom, ktorého ani dobre nepoznal, ale ktorý hral šachy znamenite.

Herec – mím s čiernymi rukavicami robí pohyb tak, že diváci vidia, ako si šachista pohľadza briadku a ide posunúť figúrku.

Hlas: Bol to Lenin.

Počas reakcií publika je vždy dosť času na presun celululoidového pásu na ďalší obrázok – nemohu s komentárom. Do tmy klavír, respektíve reflektor ukáže aj klavíristku.

Hlas 2: To bolo na samom, začiatku.

Žena: A presne o šiestej večer na terase jednej kaviarne v Zurichu, 8. februára 1916 vzniklo revolučné hnutie Dada.

Všetci účinkujúci sa hrajú s názvom Dada. Pomenovanie intonujú ako vety opakujúce, rozkazujúce, oznamovacie, želacie.

Hlas: Meno mu dal Tristan Tzara.

Všetci: Da, da.

Na filmovom políčku je nakreslená kniha, tá istá čierna ruka má v zovretej dlani nôž a zapichuje ho do tejto knihy.

Hlas: Ponechal náhode, aby sa jeho nôž na papier zarezal medzi stránky práve tam, kde bolo slovo dada – niečí koníček, hobby atď.

Klavír ďalej sprevádza film.

Žena: Tristan Tzara mal vtedy 20 rokov.

Koniec klavíru aj filmového žurnálu. Hlas 1 nadväzuje na dobrú pohodu. Nasledujú verše pred publikom, ktoré ešte stále sedí v kine, ale už za svetla, a v nadľahčenom tóne.

Hlas 1: Dvadsaťročný Laco Novomeský napísal...

Dievča: Matúš, čo si to napísal?

Oslovila vlastným menom herca, ktorý hrá Novomeského. Ten odpovedá za seba, nie za Novomeského: „Ja mám len sedemnášť, takže to ešte len môžem napísať.“ Chlapec: „Povedz pre istotu to, čo Novomeský už napísal.“ Matúš ho počúvol, recituje: „Zo sveta mnoho nepozná,/ keď chlapec 20 rokov má. / A celý svet je pred ním záhadou,/ fakt žitia zná len z filmu snov. / Chce skmásať zvodnej Evy jablká,/ zobjíme to, čo sa mu ponúka.“

Jedinečná a nefalšovaná konfrontácia generácií. Úcta k básnikovi – bardovi a objavovanie v ňom takých pocitov, ktoré sú vlastné sedemnášťročným interpretom autentickej generácie. Náhle stotožnenie problematiky umelca s poznávaním mládeže. V prednese je odstup aj nadhľad, ale predovšetkým prítomnosť autenticky hovoreného. Herec aj Novomeský sú teraz jedno: „Chce počuť život, ako znie,/ chce ochutnávať víno Champagne./ I oheň chce znať z dievčích tiel,/ tiel – lebo k duši nikdy neprišiel./ Život mu kladie rumeň v líc/ a výsmech bielym izbám nemocníc./ Lebo svet nikdy nepozná,/ keď chlapec 20 rokov má.“

Sóloprednes povzbudil ostatných, časť hercov a herečiek pristupuje k Matúšovi, tleska mu za prednes a sama si chce zahrať.

Hlas: „Dadaisti pozdravujú Októbrovú revolúciu ako iniciátorku konca vojny.“

Nasleduje hra mladých s ukážkami z tvorby a diskusiou o jej poslaní a význame. Všetci herci sú teraz v hľadisku medzi divákmi. Priestor pred premietacím plátnom je stále ešte voľný, až po diskusii predstupujú naň herci s ukážkami dadaistov. Hra prebieha tak, ako by sami túto poéziu práve tvorili. Spomedzi sediacich divákov znejú hlasy hercov a herečiek.

Žena: V obsahu tejto dadaistickej revolvy dodnes trvá obsah modernej poézie.

Muž: Antipoézie.

Žena: Antiestetiky.

Hlas 3: Príklady.

Recitátorka: Tak prišlo k nám aj hnutie Dada.

Iná: Predvediem ho rada.

Recitátor: Trojveslica jeseterov,/ rozhovory pod jazerom,/ keď sa učím prstokladom,/ dámy idú promenádou...

Medzi pointami textov znie jednoduchá klavírna odrhovačka, ktorú produkuje Mery Pacáková – pokazená platňa. Keby do nej nedrgli, bude hrať do úmoru to isté.

Dievča: Som hrdá na svoju krásu,/ na zdravie a na veselú myseľ našu,/ na slobodu a na veselosť,/ na bratstvo,

Iná: No a dosť!

Teraz sa už interpretátori predvádzajú pred sediacim publikom ako na pódiu. Toto a teraz je jediné miesto inscenácie, pripomínajúce kukátko tradičného divadla.

Chlapec: Kabát si obrátil naruby/ a zmizol na ceste záhuby.

Hra, bláznivá hra mladých sa stupňuje, možno naozaj tak tvorili dadaisti. Na pomoc si priberajú praktikáble, vyslobodia ich spod zadkov sediacich divákov a predvádzajú nimi hry, pohybové akcie. Na opačných stranách vrchov – bielych trepní z praktikáblon sú koláže s dadaistickou problematikou. Tie až teraz odhalia pred divákom. Sú to vlastne slovo – pohybové kreácie, pointované ešte scénicko-graficky. Nasledujúce texty herci hovoria, vykrikujú, prekrikujú sa nimi, niektoré z nich píšajú na letáčky a pripievajú ich na telá susedov. Roztopašnosť vrcholí.

Všetci, striedavo: Dada vás kope do zadku a vám sa to páči.

Ak sa chcete dostať do rozpakov a do rázporkov, staňte sa členmi Dada.

Dada dnes, Dada zajtra, Dada vždy.

Dada nie je žiaden umelecký smer.

Dadaisti žiadajú Nobelovu cenu.

Ludia sú anjeli a žijú v nebi.

Muž: Dadaistické hnutie bolo prvou kultúrnou revolúciou tohto storočia.

Žena: Podľa dadaistov štát nemá vládnuť ľudu, ale ľudia by mali vládnuť štátu.

Hlas: Pozor, začíname!

Bol to povel ku kolektívnej hre, do ktorej chcú interpreti vtiahnuť všetkých prítomných. Herci a herečky si podávajú ruky, robia živého hada, ktorý fučí ako parná lokomotíva, možno je to naozaj vlak, rýchla strela, ktorá sa prediera pomedzi divákov stále sediacich v hľadisku kina, ale ich už prakticky rozdeľuje, rozprašuje, dezorientuje, vtrháva do hry, zapája do spoločnej akcie. Tu sa už definitívne skončila sekvenca s kukátkovým divadlom.

Hlas 2: Rozpažujeme ruku a pevne v nej držíme disk.

Hlas 3: Pripraviť sa, pozor, štart!

Teraz sa had – lokomotíva pohne.

Chlapec: Keď umierajú kone – fučia,

keď umierajú trávy – vädnú,

keď umierajú slnca – hasnú,

keď umierajú ľudia – pejú piesne.

Všetci: spievajú „Pejme pieseň dokola, okolo stola...“

Jedna z radu: Vy muž, čo ducha má i cit -/ citičkom chcete otročiť?

Všetci: „Pejme pieseň dokola okolo stola...“

Iný: Nesúď izbu podľa rokov,/ lež po vône od pirohov.

Všetci: „Pejme pieseň dokola okolo stola...“

Rad – lokomotíva sa počas piesne zvíja a pohybuje, volí si trasu tak, aby definitívne rozbil hľadisko kina a roztrúsil ľudí po celom priestore.

Ďalší: Nerovnosť – hory bankoviek – / nahradí piesňami náš vek.

Všetci: „Pejme pieseň dokola, okolo stola...“

Žena: Veršičk – rebríček / k srdciam iných.

Niekoľko: Buďme pri nich.

Všetci: „Pejme pieseň dokola, okolo stola...“

Hlas: Keď muruješ, máš, keď nemuruješ, máš miš máš.

Všetci: „Pejme pieseň dokola, okolo stola...“

Herečka: Naozaj, ľafa, živá rukoväť/ krásneho písomníctva, divadla a hudby:

V interpretácii tohto dvojveršia je trochu nadhľadu a v nasledujúcich troch veršoch bude ho ešte viac, akoby sa ich obsah mal dotýkať všetkých prítomných, akoby sme ich naozaj vážne vzťahovali na seba, na nás, ale interpretka to hovorí akoby len mimochodom, veď čože, aby bolo veselšie, veď toto je naozaj Vila Tereza, preto aktualizácia Novomeského na danú chvíľu je na pravom mieste.

Herečka: pribojní autori a zvučné authority,/ jed na to: klasika o pätnásť – dvadsať rokov,/ vari ste nečítali, čo o nich sám Šalda?

Nemožno predpokladať, že všetci prítomní vedia, kto je ním. Netreba podceňovať diváka, to by sme si nikdy nedovolili, ale sme mladí a hltáme všetko, čo nás zaujíma, čo potrebujeme vedieť, preto si aj povedzme, kto ten Šalda je.

Hlas 4: F. X. Šalda, český kritik a spisovateľ, profesor západných literatúr na Univerzite Karlovej, zakladateľ modernej českej kritiky.

Iný: „Muž zítřka v obležení starého světa“, tak charakterizoval Július Fučík Šaldov zápas o nové umenie a nového človeka.

Po samopaši sa postupne, prostou metódou kyvadlových hodín udiera na vážnejšiu strunu.

Hlas: Prečo ľudia umierajú nespokojní? Žena: Lebo nevedia žiť. Muž: Preto, lebo nevedia, že životnou podmienkou je bojovať. Chlapec: Hľa:

Neočakávaná tma.

Divák už neráta s filmom, pretože už nie je v kine, je rozptýlený po celom hracom priestore a herci sú medzi divákmi. Kto by aj mohol robiť ten film? Divák už mal možnosť pochopiť štruktúru poetiky predstavenia, ale nasleduje ďalšie prekvapenie.

Hlas: Moskva.

Dvaja účinkujúci majú v rukách a nad hlavami celuloid – film s charakteristickým znakom mesta, o ktorom je reč. Všetci spievajú známu ruskú pieseň, všetci účinkujúci v rytme piesne tancujú, dvojicu s emblémom mesta sleduje reflektor, teda horná fixná kamera.

Hlas 2: Revolučné nadšenie kolektívne vybuchilo v poézii Majakovského, bieda proletariátu prechodnej doby sa zrkadlí v básnikoch Lunačarského skupiny.

Iný hlas: Paríž.

Iná dvojica nesie nad hlavami emblém s charakteristikou Paríža. Znie francúzska pieseň.

Dievča: Básnici „nadrealizmu“ sa opojili ópium, aby v tomto sladkom opilstve mohli snívať.

Do toho neprimerane naivne zaznie hlas naivky: Privádzajú do úžasu kultúrny svet.

Hlas 3: Viedeň.

Jedine Štrausov valčík. A vírivý pohyb v jeho rytme, dvojica s rukami hore a v nich s charakteristickým znakom mesta Viedeň. Parket je roztancovaný. Reflektor neprestáva sledovať emblém mesta.

Hlas 4: Aktivisti ospravedlňujú tvorivú impotenciu Maďarska.

Recitátor: Praha.

Chór spieva pieseň „Po starých zámockých schodech, po schodech do nebe“. Emblém v rukách, znak mesta Prahy.

Hlas 1: Posledný tanec. Hudba dohráva. Au revoir! Prichádza vážna práca.

Iný hlas: Slovensko.

Úplné ticho. Zmeravenie. Dlhो nič. Tak dlho nič, až to divákovi dôjde. Začínajú sa reakcie. Takže túto sekvenciu nezačínajú rozohrávať herci, ale diváci. Až po ich reakciách nasleduje motív z folklóru s nápevom: „Plem, plem, plem...“ Reakcie publika vyznejú. Iba potom Dievča: Nič, mŕtvo, odučili sme sa takmer dýchať zdravý vzduch, lebo okná máme zatvorené. Bojíme sa prievanu, ale treba vzduch prečistiť.

Ostré nasvietenie sály.

Koniec hry, treba sa pustiť do práce. Tá začína tvorivou diskusiou, ktorú lokalizujeme do kaviarne, kde okrem literátov a iných umelcov je bežná a stála kaviarenská spoločnosť, tá síce nie je v centre, ale dotvára atmosféru.

Hlas 3: Poetizmus sa už jednoducho vyčerpá.

Hlas 2: Ved' čo možno od neho ešte čakať, keď Nezval i Seifert už vydali svoje knihy?

Dievčatko: Čo môže ešte byť? Chlapček: Nijaké prekvapenie.

Hlas 3: Bude treba ešte niekoľko desaťročí, aby Paríž vrazil nám do mozgu nové perverzity?

Muž: To je na nepochopenie. Pre poetistov Lenin sa stal Dionýzom.

Hlas: Ale prečo?

Chlap: Pretože sa trepotali v pohlavných extázach pred nohami tanečníc.

Dievča: Yvette Gilbertová nádherne spievala a nečudujte sa, že títo fauni nepočuli bolestný výkrik ulice.

Iný: Vďaka ich prirodzenému zdraviu neboli daltonisti a lepšie sa im zapáčila farebnosť Apollinaire ako červerň zástavy.

Hlas 2: Ale pozor! Odvtedy četnícka guľka prerazila životnú tepnu Martina Drgu.

Žena: Odvtedy hladom vysilené ruky pražských súdruhov vyrazili okná kaviarní, a tým otriasli základom poetizmu.

Hlas 3: Všetky lode na oceánoch sú ozbrojené a nemajú čas zaviesť tancujúce dušičky Devětsilu do Austrálie. Idú za zástavou „Kniežaťa Potemkina“.

Postupne sa atmosféra kaviarne vytráca a prejavy nadobúdajú intonácie buntošenia, nastoľovania vážnej skutočnosti, záver sekvencie pripomína tribúnu, schôdzu, míting más s rečníkom.

Hlas 2: Ale pozor! Černosi z Afriky už netancujú exotické tance orientu, lebo si práve brúsia nože.

Hlas 1: Zvestujeme smrť poetizmu.

Žena: Apollinaire zomrel.

Dievča: Nech žije Majakovskij.

Muž: A pripustíme k slovu Novomeského!

Novomeský preberá slovo textami veršov z *Vily Terezy*, konštatuje, opisuje, umelecky prehodnocuje, triedi, vydáva svedectvo, hrmí. Všetci v miestnosti sú jeho poslucháčmi, všetkých jeho reč zasahuje.

Novomeský: A boli polemiky, kriky, hovory a spory,/ vášnivé pre/ a náruživé proti,/ čudesné blýskavice plodnej storeči/ a jak a čo a kedy,/ v istotách pochybnosti,/ tápania po bezpečí,/ v určitom predsa raz – neurčité ako,/ bol Disk a Pásmo, Dav a Avangarda,/ Dědrasbor s Proletkultom, džez, Tam – tam a DaDa,/ lesk nových slov a v starých nový význam,/ nadchýnajúci novým, znova, nanovo.

Dostali sme sa na námestie, Novomeského text preberá dav. Nadchýna sa ním, zapaľuje a sám planie. Ktosi: „Umrelo staré umenie, nech teda žije nové!“ Iný: „Nová je, nová hviezda komunizmu/ a nové nech nie je nikde mimo nej...“

Dievčina: Slovo má Laco Novomeský.

Novomeský teraz nerecituje, ale vysvetľuje, argumentuje, organizuje, agituje. Zasadzuje sa celou svojou autoritou umelca aj človeka.

Novomeský: Báseň nie je riport o senzačnej udalosti, ktorá má byť aktuálna a má sa napísať za tepla pre vzrušenie láskavého čitateľa, báseň je obrad, a beda básnikom a publiku, ktoré ju takto neponíma.

Hlasy: Bravóóó, bravóóó, bravóóó...!

Hlas: Tichšie, tichšie, prosím!

Dievča: Majakovskij.

Chlap: To je meno.

Žena: Majakovskij sa stal bojujúcim aj spievajúcim tankom v rokoch občianskej vojny.

Iná žena: Rev „najhlbšieho basu Ruska“ a rachot jeho bubna, to bol preformovaný hlas Stopäťdesiatich miliónov.

Iný: Tak veru.

Hlasy: Majak, Majak, Majak – ovský, Ma – jak – ovský!

Filmové pásy z fólií PVC, ktoré sa v rozličných obmenách používajú, hrajú aj teraz. Účinkujúci ich držia natiahnuté. Vždy dvaja a dvaja. Oproti sebe. Dvíhajú a spúšťajú ich tak, že sa zdá, akoby Majakovskij prechádzal vlnami mora, vietor mu pritom rozfukuje vlasy, ale prítomní, herci aj diváci zažívajú ten istý prúd, akoby ich zrazu ovialo množstvo ventilátorov. Vizualna hra sa spája s fyzickým pocítením prúdenia.

Majakovskij: Jedz ananás, žuj kuriatko,/ odzvoní ti, buržuj, zakrátko.

Hlas: Majakovskij bol vysokej postavy.

Majakovskij: A nerád sa krčil.

Prítomným to imponuje. Tlieskajú. Bolo to pôvodne narežirované tak, že potlesk robia herci, ale na predstaveniach nikdy nebolo potrebné, aby začínali herci sami, obecenstvo postojacky tleskalo na otvorenej scéne, a herci, ktorí v týchto sekvenciách boli zaprataní inou potrebnou činnosťou, sa venovali iba jej.

Majakovskij: Mám dušu bez sivého vlasu,/ stareckej nežnosti v nej niet!/ Na svete ohromenom silou môjho hlasu -/ krásny a dvadsaťročný -/ môžem čnieť.

Po tomto úvode, keď Majakovského vyzdvihli na ramená a potom ešte neskôr, sám stojí na ramenách tých, ktorí ho vyzdvihli, interpretácie Majakovského veršov sa striedajú v kompozícii pohybového výrazu. Je do toho zapojený celý ensemble. Majakovského hrá vždy iný interpret, dokonca aj žena. V niektorých prípadoch nesú

Majakovského na ramenách tak vysoko, že čnie skoro po strop, všetky kompozície z tiel účinkujúcich sú zámerne sošne výrazné, monumentálne, preukazujú atletickú ľahkosť aj obratnosť.

Majakovskij: Dráždíte?/ Z vašej slovnej pompy je/ perál jak z nádob, v ktorých smeti vezú./ Nezabúdajte!/ Zahynuli Pompeje,/ keď vydráždili Vezuv!

Všetci tleskajú a skandujú.

Všetci: Ma – jak – ovskij, Ma – jak – ovskij! Majakovskij.

V tej chvíli sa už zabudlo na filmovanie dokumentu, je to len divadlo, totálny nápor na diváka, ktorý už pochopil svoje miesto v tejto inscenácii, je súčasťou davu a spoluvorcom všetkého, čo sa tu deje. Dav – publikum tleska Majakovskému, sú to nerežirované potlesky na otvorenej scéne, vznikajú spontánne, hercom to nesmierne pomáha, dodáva im sebadôvery, do jedného sú nefalšovane spotení, diváci to vidia a pomáhajú im odpratávať nepotrebné rekvizity, premiestňujú vedno s nimi praktickábale, všetci sú stotožnení a doslova ťažko rozpoznať účinkujúceho od diváka.

Majakovskij: Fantasticky sa oblečiem/ a pôjdem svetom -/ budiť hnev a lásku./ A vzadu – ako mopsľa – povlečiem/ Napoleona na povrázku.

Potlesk. Zase herci ho naskúšali, ale diváci ich pravidelne predbiehajú, niekedy herci musia čakať, aby doznel, ale niekedy hovoria do znejúceho aplauzu, prekrikujú ho, diváci sú v týchto pohybovo náročných častiach predstavenia nesmierne citliví, stíšia prejav nadšenia, ak ich upútavajú slová, a potom vybuchuje nová vlna radosti. Sekvencia má správnu gradáciu. Ďalší interpret Majakovského má sa dostať z radu na plecía dvoch chlapov, tí ho už jednou rukou podopierajú, druhú majú vystretú v pravom uhle, zapoja sa ďalší a rozkrúčia kolotoč s Majakovským. Interpret Majakovského je o dĺžku vysokého muža nad divákmi v sále. Nasledujúce verše sú výzvou, apelom, povelom do revolúcie.

Majakovskij: Hej, povalači! Ruky z vrecák! Vzkypte!/ Zoberte skaly, nože, ekra-
ziti!/ A ty, čo namiesto rúk máš len kýpte,/ skús čelom preraziť!

Slová veršov – výzvy doznievajú v úplnom forte. Stroj – kolotoč sa rozpadol, všetko popadalo na zem, až dav – publikum sa nefalšovane preľakne. Podarilo sa vytvoriť zdesenie.

Priznám sa, že táto inscenácia tak, ako prebiehala, a ako som ju pre Osvetový ústav v Bratislave pred štvrtstoročím opísal už v spomínanej cyklostylovej knižke Malé divadelné štúdio, sa mi páči aj po rokoch. Totálne sme rozbili kukátko, divák si tu málo posedel, väčšinu času odstál, zaučinkoval si aj ako herec, nosič rekvizít a čím ďalej viac sa mu to páčilo byť v tom. Viem, že vtedy na premiére bol aj košický rodák a polyglot Peter Kerlík a dosť by ma zaujímal, či sa na to ešte pamätá a nakoľko sa moje a jeho spomienky zhodujú alebo nie. Možno je to neskromné, ale poviem úprimne, chvalabohu, že sme sa vtedy pri sporoch o tento inscenačný tvar ako HOP s Pražmárim nerozišli.

Predstavenie *Vily Terezy* pokračuje na pozadí epochálnych vývinových zmien a zlomov v umení, ktorými tento básnik žil a spoluvytváral ich, zasadzoval sa ako človek aj ako umelec a našli sme v ňom inšpiračný zdroj aj po jeho smrti. Je to monument v našej literatúre. Stále sa oplatí byť s ním v kontakte. Jeho život a dielo bol boj, ktorý viedol, tvrdý boj so suchárskym výkladom umenia v živote. Nebudem pokračovať v popise inscenácie, uvediem už iba posledné verše hosťa o hostiteľovi vo Vile Tereze, Antonova – Ovsejenka, ktoré privodili završenie predstavenia.

Novomeský: A boli polemiky, kriky, hovory a spory,/ vášnivé pre a náruživé proti./ Ani som nezbadal, jak zredla recepcia,/ kým som tu zaborený do zoznamu hostí/ spomínal na nich./ Antonov za vrchstolom/ pohodil diplomata – staromódny žaket,/ tam smutnie na stoličke,/ mažiare manžiet zložil, len z nich vystrelil,/ a už bol zasa burič vzbury vedeckej,/ už bol zasa vedec vedy buričskej,/ profesor nespokojný s prácou študentika,/ a tým bol zasa on,/ on sám a samostatný,/ postarší večný študent s nepokojnou šticou,/ útokom prstov si ju prečesal/ a akoby sa pýtal: „Všetci pripravení?“/ napravil cviker v sedle,/ a hneď je scéna iná./ Antonov prvý zdvihol ruky na potlesk,/ na charašó, a prvé ťažké kvapky,/ po ktorých sprýchne husté čľapotanie/ na dlaniach domácich i hostí.

Intonáciou vyvolal skutočný potlesk. Účinkujúci – chlapci aj dievčatá – sa bleskovo rozbehli zo svojich miest k vysokému panelu, v momente sú všetci na ňom ako na rozhladni, ktorá má plochu jedného metra štvorcového. Stoja vypnutí.

Všetci: Malé divadelné štúdio.

Aplauz sa zosilňuje. Súbor skáče z dvojmetrového praktikáblu, rozbieha sa čelne oproti bielému molinu, bezprostredne pred ním zastane v rade, ukloní sa.

Všetci: Malé divadelné štúdio.

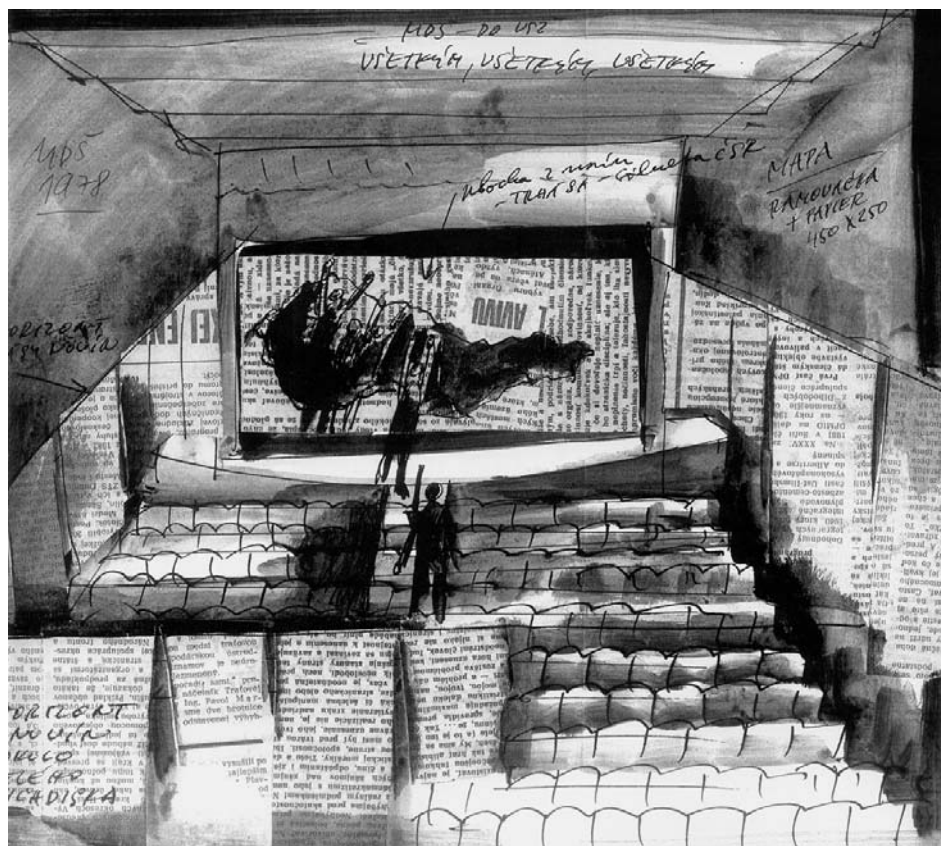
Znovu aplauz. Domáci – herci a herečky – odchádzajú za biele molino ako za horizont. Koniec. Predstavenie striedavo trvalo 35 až 45 minút.

Po pravde poviem, vždy sme sa usilovali na javisku hovoriť po slovensky, čo znamená normatívne. Odkedy sa pamätám, javiskové dosky, potom rozhlas a neskôr televízia boli vždy studnicou a vzorom správnej výslovnosti. Ako nás postupne opustili Viliam Záborský, Mikuláš Huba, Gustáv Valach, keď si do diplomacie odskočil jazykovedec Ábel Král, ide to v týchto ustanovizniach s kultúrou výslovnosti dole vodou. Nevravím, že už nemáme majstrov reči, ale zálaha porušovania pravidiel u profesionálov, v rádiu aj v televíziách, vrátane verejnoprávnej, o respondentoch nehovoriac, je taká silná, že to potrebuje alarm. Nikdy som nemyslel, že budem tu hovoriť o mäkkom Ľ, ale keď som vo včerajšej nočnej pyramíde počul aj od skúsenej a mnohoročne známej moderátorky, ako vyše hodiny sústavne vraví – veľmi, vela, ľudia, bolo to už priveľa. A navyiac v každom prípade išlo o mäkké Ľ, graficky vyznačené mäkkeňom. Tvrdé Ľ v slovách les, ležať, leto, lenivý atď., ktoré nie sú ako mäkké označené diakritickým znamienkom, už škoda vyratúvať. Väčšina našich profesionálov na javisku a v médiách si zaiste ani neuvedomuje, že robí výslovnostné chyby, ak ich vypovie tvrdo. Akoby týmto javom si niekto alebo mnohí zaumienili vyradiť z našej hovorenej abecedy mäkké Ľ. Len nedávno náš popredný básnik a prekladateľ vysvetľoval v tlači, ako pri prekladaní vychádza v ústrety hercom našej prvej scény, a vyberá slová bez Ľ, lebo vie, že ho nevedia vysloviť. Chráni fonému tým, že ju vymení za inú. A ide tu napospol o umelcov, ktorí majú v tomto odbore vysokoškolské vzdelanie a najvyššie angažmá. V slovenskej reči hovädo a mäso máme už len v grafickej podobe. Teraz je pripravené na odstrel aj Ľ. Z asimilačných prehreškov, čo do množstva, dosiahlo vrchol chýb slovíčko gdo. Napriek tomu, že už v prvých triedach základných škôl sa žiaci pri skloňovaní pýtajú na osobu alebo vec kto, čo?, poslanci, ale aj najvyšší ústavní činitelia v parlamente aj na obrazovke hovoria takmer výlučne zle – gdo. Až vzniká podozrenie, že sa jeden pred druhým snažia napodobniť zlú výslovnosť od kolegu, aby nevyzerali nekultúrnejšie ako on. Korunu všetkému večer po stretnutí Košice – Ružomberok položil tréner košických futbalistov, keď na Markíze

a potom ešte aj na Joj už to slovo dokonca prechýľoval – gdorému, gdorého. Napodobňovanie planých vzorov nemá konca. To ako by sme nemali na Slovensku nového tisícročia akadémiu vied, jazykovedný ústav, pedagógov na hereckých školách aj inde, ktorí by chceli a mali odvahu proti tomu smrtonosnému trendu v reči vystúpiť verejne. Ja osobne mám na to svojskú metódu, ak sa v mojom okolí vyskytujú takéto prípady, jednoducho namiesto hovoriť, začínam hutoric. Vyvolám tým v okolí obyčajne odsúdenie až opovrhnutie a som pri tom iba namiesto hovorcu – hutorakom. Prepáčte, ak som od divadla, odskočil do inej reality, ale ona bola a je s divadlom vždy v tesnom spojení. A v Malom divadelnom štúdiu sme o javiskovú reč dbali ako o jednu z jeho rovnocenných javiskových zložiek. Vtedy som na to upozorňoval hercov a herečky na skúškach, teraz to, bohužiaľ, treba spraviť verejne.

Zmienim sa ešte o inscenáciách, ktoré nasledovali trochu neskôr, ale spôsob ich uvedenia mal podobný postup, no už ani raz taký radikálny v nedeliteľnom celku účasti hercov, herečiek a divákov. Ich spoločným znakom bola však apelatívnosť. Tá predovšetkým. A dokumentárnosť. Bola silná v tom, lebo pôsobila na diváka aktualizačne už tým, že bola spomenutá vo chvíli, keď to súčasník musel považovať za priamu reakciu na momenty času, v ktorom sme žili a nachádzal v tom skryté súvislosti medzi faktom, vysloveným na scéne a životom, ktorý za dverami divadla denne prežíval. Spolu s ním a nahlas sme čítali medzi riadkami. K takým inscenáciám patrili dvojprogram *Jedenásť dní krížnika Potemkin Tauričevskij* Petra Scherhaufera, ale najmä jeho druhá časť *Vel'avážení súdruhovia potomci* Vladimíra Majakovského, o čom budeme hovoriť samostatne. Tu sa chcem vrátiť aj k februárovej premiére z roku 1978, teda v jubilejnom roku desiateho výročia vstupu vojsk Varšavskej zmluvy. Názov mal jasne agitačný podtext *Všetkým, všetkým, všetkým*, a išlo o dokument z novodobých dejín – povojnového Československa, vzniknutého na troskách Rakúsko – Uhorskej monarchie. Sem patrí aj neskoršia premiéra z apríla roku 1981 *Nešetřit plameň*, tiež dokument. Tentoraz o ceste za pravdou, za víťazstvom spravodlivosti a slobody človeka, v ktorom dominovala poézia Laca Novomeského. Tá jediná z tu uvádzaných titulov vznikla v Malom divadelnom štúdiu už v čase, keď z pôvodnej trojice HOP po odchode Jozefa Pražmáriho fungovali v nej už len Štefan Hudák a Štefan Olha. Režiséri pristupovali k práci z hosťujúceho prostredia – Jaroslav Sisák z Ukrajinského divadla v Prešove (Mykolas Sluckis : *Nie je tvoj pes besný?*) – Jaroslav Rihák z Divadla Jonáša Záborského v Prešove (Štefan Olha: *Tlkot*) a o rok neskôr aj bývalý člen tohto súboru a jeho herecký protagonista Matúš Olha, najprv v Čapkovej hre *Biela nemoc* a napokon v buffonáde Vladimíra Majakovského a v preklade Antona Kreta *Komické mystérium*.

V týchto rokoch federatívnej republiky okrem štátnej kultúrnej osvety bola široko organizovaná aj kultúra odborárov. Takmer všetky ministerské rezorty, priemyslu, kultúry, zdravotníctva atď., najmä ich odborové zväzy, mali vlastnú štruktúru súťaží v odvetviach záujmovo umeleckých činností, teda aj v divadelnom a jemu príbuzných žánroch, blízkych malým divadelným formám, divadlám poézie a agitačno – umeleckých skupín. Každoročné súťaže prebiehali na úrovni regiónov, celoslovensky aj celoštátne. Účasť na nich patrila k samozrejmej prezentácii a reprezentácii tejto činnosti. Získané ocenenia potvrdzovali kvalitu ich činnosti, čo zriaďovateľom prinášalo body k dobru. Pre nás to malo taký osov, že obyčajne pribudlo do činnosti súboru potreb-



Malé divadelné štúdio, Košice. Štefan Olha: *Všetkým, všemkým, všemkým*. Premiéra vo februári 1978. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

né množstvo finančných prostriedkov z rozpočtu organizácie. Malé divadelné štúdio patrilo do rezortu Kovo, pretože jeho zriaďovateľom bol Dom odborov VSŽ Košice. Štátna a odborárska osveta sa navzájom prelínali a a tie isté súbory aj ich inscenácie sa občasne zúčastňovali oboch druhov súťaží. Hovorím o tom preto, že dramaturgiu súboru bolo treba organizovať tak, aby sme splnili požiadavky zriaďovateľa aj umelecké snaženia a smerovanie súboru. Naším cieľom bolo dosiahnuť zhodu na oboch stranách. Inými slovami povedané, kontrola dramaturgie a jej schvaľovanie bolo veľmi podobné postupom, aké poznáme z týchto čias socialistickej kultúry aj v profesionálnych divadlách. U nás k výslovným zákazom titulov nikdy nedošlo a dokázali sme sa zhodnúť s vedením aj preto, že boli v ňom ľudia, ktorí naše zámery podporovali. My sme zas museli voľiť repertoár tak, že dnes by sa to niekomu mohlo zdať, že bol dosť jednostranne orientovaný na politickú potrebu dňa. Týka sa to však iba tej časti repertoáru, o ktorej je práve reč, a spôsob, ako sme ho uvádzali, vyjadroval progresívne názory v čase ich prezentácie a jeho obsah môže byť aktuálny aj dnes.

Program *Všetkým, všemkým, všemkým* bola vlastne dokumentárna inscenácia z dejín Československa. Vo foyeri divák dostával od účinkujúcich, ktorí sa tam zdržiavali od

príchodu prvého návštevníka, program – polstránku novín, na ktorej boli sieťotlačou a červenou farbou vytlačené najpotrebnejšie údaje o inscenácii. Prvok dokumentárnosti je rovnako prítomný v scéne. Účinkujúci, ako živý príklad súčasníka (február 1978) sú v džínsoch, tielkach alebo košeliach. Historik je jediný dospelý a jeho kostým sa líši od ostatných tak, ako sa odlišujú osemnásťroční od päťdesiatnika. Scéna sa skladá zo súvislých trojmetrových pásov novín, je nimi ohraničený priestor sedadiel a hľadiska. Ku kreslám sa však dá dostať z ktorejkoľvek strany, pretože jednotlivé pásy novín umožňujú príchod na ktoromkoľvek mieste. Je to vlastne novinový horizont, ktorý vymedzuje hracu plochu – javisko a hľadisko. Na javisku je ešte pevná javisková konštrukcia. Divák ju nevidí, lebo vníma z nej len súvislú plochu z pásov novín.

Len čo diváci zaujmú miesta, herečky a herci sa nepozorovanie premiestnia na javisko za drevenú konštrukciu rámu, teraz ešte súvislú novinovú stenu – a všetci zborovo ohlásia rok trvania vojny.

Všetci: Rok 1917.

V tej chvíli množstvo vystretých rúk prerazí novinovú stenu, takže ich hnáty ako hlavne pušiek miera na divákov. Z pomedzi divákov vstane Historik a povie: Rok 1918 – Rakúsko – Uhorsko.

Scénicko – herecký ekvivalent sa teraz skladá z nasledujúcej činnosti: kým znejú hymny ČSR, spievané účinkujúcimi bez akéhokoľvek hudobného sprievodu, ruky – hlavne pušiek vydrapujú z veľkej plochy mapu ČSR, ako ju poznáme desaťročia. Postupne, ako vznikajú známe kontúry jej hraníc, odhaľujú herci seba v akcii, až po stvorenie republiky. Zaujímajú posty na javisku veselo, bez akejkoľvek piety, s nástojčivou otvorenosťou a mladíckou neskúsenosťou, ľahkovážne žartujú na známe chválenkárské témy o bojoch na Pijave a na ďalekej Sibíri. Legendy, ako vojakom namiesto slov vo vysokých mrazoch vypadávali z úst len kúsky ľadu, sa zdajú týmto mladým ľuďom nielen nesmierne neskutočné, a preto také krásne, že až zľudoveli, a oni ich s radosťou šíria ďalej. Počas tejto zábavy sa mladí zorganizovali a utvoria ostrý šíp, ktorý vpochoduje medzi divákov, text, ktorý medzitým prednášajú, je rytmizovaný ich pochodovým krokom a demonštrujú ho ako ich kolektívny prejav aj názor.

Stella: Minulosť posudzujeme bez sentimentu.

Jano: Neuchvacuje nás lesk veteránskych zásluh a metállov.

Kata: Vážime si človeka pre myšlienku a čin, nie pre hodnotu a rady.

Matúš: Z minulosti berieme oheň a nie popol.

Vojto: Zaujímá nás, keď ľudia konajú netradične.

Luba: Keď prekonávajú sami seba.

Eva: Svoju váhavosť, opatrnosť i osobné kalkulácie.

Hela: Iba tak možno vytvoriť uzlový bod histórie.

Všetci: Ku ktorej sa národ bude musieť vracaf.

Historik stojí osamotený na javisku. Prehovoril: Fakty. Len vziať ich a pokryť nimi stôl.

Šíp mladých sa v tej chvíli rozbehne živelne a chtivo, rozohráva ďalšiu sekvenciu a celý divadelný priestor.

Priebeh inscenácie určujú vlastne jednotlivé historické medzníky štátu. Voľby v slobodnej republike, demonštrácie robotníkov za prácu, aj žandárske pendrekry sú ušúľané z novín, transparenty zaplnia hľadisko, sú napísané na priehľadnej fólii, takže nezacláňajú divákovi sledovanie akcií. Nechýbal ani parlament a povestná reč Klementa Gottwalda z roku 1929, keď v demokratickom parlamente, ktorým je teraz celé

hľadisko, vyslovil povestnú vetu: „My sa od ruských bolševikov chodíme do Moskvy učiť, ako vám vykrútiť krk.“ Naša javisková revolučnosť, zdá sa, imponovala aj exponovaným súdruhom, ktorí sa občas medzi našimi divákmi vyskytli, iba dvaja, či traja z nich nedokázali pochopiť, prečo súdruh Gottwald vystupoval v rifliah, ale napriek ich rozhorčeniu sme ho ani v jednom z ďalších repríz, a bolo ich okolo desať, neobliekli do sviatočnejšieho. Podobným spôsobom a tými istými výrazovými prostriedkami sme absolvovali vznik Slovenského Štátu, Slovenské národné povstanie, Košický vládny program, oslobodenie Prahy sovietskou armádou. Predstavovanie histórie a celá inscenácia kulminuje udalosťami, ktoré nadobúdajú dramatický hrot.

Všetci: 25. februára 1948.

Eva: Tri hodiny po polnoci.

Historik: Na hrade.

Kontúry mapy ČSR, ktorá je stále čelne oproti divákovi, predstavujú teraz priestor hradu. Vojto, ktorý hrá Beneša, drieme na spodnej hranici Moravy, ramená a hlavu si opiera o juhozápadné Čechy a nohy má natiahnuté cez hranicu južného Slovenska s Maďarskom. Na javisku je ešte Jano. Predstaví sa.

Jano: Kancelár dr. Smutný. Prezident spí nepokojne.

Eud je rozmiestnený medzi publikom.

Eud: Eud tiež spí nepokojne.

Odteraz uplyva čas veľmi rýchlo. Herec povie: 10.15. Presne. Pink.

Historik: Hrad.

Delegáti: Tak, ako pán prezident?

Herec: Strpenie, páni. Ešte dnes, ešte dnes sa rozhodnem.

Historik: Mesto.

Herečka 13.30. Presne. Pink.

Historik: Rozhlas.

Herec: Prezident Eduard Beneš prijal demisiu všetkých dvanástich ministrov.

Historik: Hrad.

Herečka: 13.40. Presne. Pink.

Herec: Prezidentská kancelária žiada, aby predseda vlády Klement Gottwald navštívil o 16.00 prezidenta Eduarda Beneša.

Historik: Hrad.

Herečka 16.35. Presne. Pink.

Beneš: Mne predseda nebude rozkazovať ulica.

Gottwald: To je ľud, nie ulica.

Beneš: Čo len bude z našej republiky?

Všetci: Republika socialistická.

Gottwald: Počuli ste?

Beneš: Prijímam.

Herečka: Je 17 hodín. Presne. Pink.

Všetci účinkujúci pribehnú do kukátka divadielka: Malé divadelné štúdio. Uklo-
nia sa. Koniec. Dnes vieme presne. Socializmus v dejinách Československa trval 41
rokov a deväť mesiacov. Presne. Pink.

Dokončenie v čísle 1/2007.

ŠTEFAN OLHA**THIRTY YEARS AGO A SMALL THEATRE STUDIO WAS ORIGINATED**

In 1976 in Košice a new, non professional theatre was originated. In the then new House of Culture built and run by the immense steel factory (nowadays belonging to the concern of the U.S. Steel), three professional creative authors who had been due to various reasons looking for the possibility to put themselves into praxis outside the professional theatres, were given the room for their self-realisation. The theatrical advisor and dramatist Štefan Olha having been harassed due to his social involvement during the so called Czechoslovak Spring in 1968-69, then an extraordinarily eruptive director Jozef Pražmári, and a scenographer Štefan Hudák. Together with a group of young enthusiastic secondary school and university students, they formed a team (but within a troop were also some actors from the professional theatres involved), they produced a series of stagings which have had a rather significant impact on the whole theatrical creation within the Slovak contingency.

Seen from the lapse of three decades, exclusively for the purposes of the Slovak Theatre, a rather unknown continuity related to the origin and preparation of his stagings, is revealed by the theatrical advisor Štefan Olha. In this issue we are bringing the first part of the analysis dealing with the origin of stagings *Víno milencov (Lover's Wine)* – the theatre of poetry according to the script by Š. Olha, *Božská komédia (Divine Comedy)* by Izidor Štok, *Pokojný úsvit (Calm Daybreak)* by Vasilyev, then Olha's dramatisation of Novomeský's poem *Vila Tereza (Villa Theresa)* and the series *Všetkým, všetským, všetským (Dedicated To All, All, All)*. To be continued in the issue 1/2007.

MIMEZIS A FIKCIA V NAJNOVŠEJ SLOVENSKEJ DRÁME

ELENA KNOPOVÁ

V tejto štúdii sa budeme bližšie zaoberať problematikou mimezis a fikcie ako dvoch rozdielnych spôsobov napodobňovania (vonkajšieho i vnútorného) sveta. Najmä téma fiktivity, virtuálnej reality, falzifikácie, či dokonca klamstva, a naopak pravdivosti a sprostredkovávania „skutočnosti“ sa stáva v poslednom čase vypuklou a diskutovanou vo viacerých oblastiach. Fikcia sa stále viac dostáva do popredia ako zobrazovací postup, často maskovaná, inokedy podopretá postmoderným spochybňovaním reality. Z pohľadu teórie drámy a divadla a divadelnej estetiky plnia mimezis a fikcia, rovnako ako ich vzájomný vzťah, v súčasnosti tiež dôležitú úlohu. A to najmä pri pochopení zmyslu, či vôbec pri chápaní jednotného kontextu konkrétnej drámy, pri rozoznávaní postáv, dejov, prostredí, časových a kontinuálnych posunov príbehu drámy, v neposlednom rade aj pri žánrovej kategorizácii. Zatiaľ čo v beletristickej literatúre, ale aj vo filme poznáme sci-fi, fantasy, komiks, katastrofický film, atď, v divadelnej rétorike stále hovoríme len o dráme s prvkami fikcie, čo môže byť aj nepresné a neadekvátne pomenovanie. Do povedomia sa dostáva zatiaľ málo používaný termín fantasy drama.

Veľmi ťažké je rozoznávanie a presné vytýčenie charakteristických znakov týchto dvoch kategórií, mimezis (v zmysle napodobnenia empirickej reality) a fikcie, čo sa týka moderného spracovania a estetiky drámy a divadla. Poznáme niekoľko pokusov o pomenovanie a charakterizáciu tak zo staršieho obdobia, ako aj súčasnosti, ktoré sa vzájomne dopĺňajú i protirečia si. Pokúsime sa aj my uvažovať o mimezis a fikcii ako dvoch samostatných okruhoch, ktoré sú v permanentnom kontakte v prostredí najnovšej slovenskej drámy, v tvorbe jej autorov.

Mimezis vo svojom najjednoduchšom kontexte znamená imitáciu v zmysle napodobňovania alebo reprezentáciu.¹

V umení (divadelnom) sa mimezis chápe ako zvláštny spôsob reprezentácie ľudských emócií, ktorý divákovi, poslucháčovi alebo čitateľovi sprostredkúva vnútornú podstatu emócií a psychologickú hĺbku umeleckého diela. Mimezis sa teda považuje za spôsob uchopenia emócií postáv na javisku či v knihe, za zachytenie podsta-

¹ Platón si myslel, že všetko, čo je stvorené, je imitáciou (napodobnením), a teda to, čo stvoril Boh, je imitáciou (napodobnením) pravdy alebo podstaty prírody. Umeľcova re-representácia tejto Bohom stvorenej reality je preto imitáciou imitácie, posunom o dva stupne – dvojitou imitáciou, dvojitým napodobnením. Aristoteles premýšľal o dráme ako „napodobňovaní konania“. Tragédiu v dráme chápal ako „zostup z vyššieho stavu do stavu nižšieho“, lebo sa v nej vyskytovali tragickejšie okolnosti ako v pôvodnom ideálnom stave. Predpokladal, že postavy v tragédii sú lepšie ako priemerná ľudská bytosť a postavy v komédii, naopak, horšie. Obaja teda videli v mimezis reprezentáciu (napodobňovanie) prírody ako prostredia nášho sveta.

ty figur v sochárskych a maliarskych dielach alebo za spôsob konfigurácie emócií v hudbe a ich rozpoznanie divákmi, ktorí toto všetko rozoznávajú ako súčasť svojej ľudskej podstaty.²

Michael Davis, prekladateľ a komentátor Aristotela, o mimezis napísal:

„Mimezis sa väčšinou zvykne chápať ako spôsob štylizácie reality, v ktorom sa typické črty nášho sveta zdôraznia tak, že sa istým spôsobom preženu. Podobnosť medzi imitáciou a objektom imitácie (napodobňovaním a napodobovaným objektom) sa dá prirovnať k podobnosti medzi tancovaním a kráčaním. Napodobnenie si vždy vyžaduje výber určitých prvkov z plynulo prežívanej skúsenosti, a tak kladie ohraničenia tam, kde sa v skutočnosti nijaké nenachádzajú. Predpokladom mimezis je usporiadanie reality; toto usporiadanie signalizuje, že to, čo je jeho súčasťou, jednoducho nemáme považovať za skutočné. Čím je imitácia „realistickejšia“, tým je vlastne falošnejšia.³ Aj Nicolas Boileau vo svojom Umení básnickom tvrdí, že čo je skutočné môže vše aj nebyť celkom možné.

Fikcia je najbežnejšie považovaná za spôsob rozprávania príbehu na základe vymyslených udalostí, ktoré nemusia mať podobnosť so skutočným svetom a stojí napr. v protiklade k literatúre faktu, ktorá podáva faktické správy o realite. Najväčšia pôsobivosť fikcie spočíva v jej schopnosti vyvolávať celé spektrum ľudských emócií, rozptyľovať našu pozornosť, pohrávať sa s nami, ponúkať nádej v čase smútku, rozosmievať nás. Alebo tiež v tom, že nám umožňuje emocionálnu účasť bez toho, aby sme sa museli osobne zaangažovať. Diela fikcie (novely, poviedky, bájky, rozprávky, filmy, komiksy, interaktívna fikcia, kreslené seriály, videohry, Anime a drámy) môžu byť síce sčasti založené na faktických okolnostiach, ale vždy obsahujú nejaký imaginárny obsah. Pojem sa často používa ako synonymum pre literatúru alebo ešte špecifickejšie, pre beletristickú prózu. V tomto zmysle fikcia označuje iba novelty a poviedky a zväčša sa člení na dve kategórie, populárnu literatúru (napr. science fiction, mystery) a krásnu literatúru (napr. diela Marcela Prousta, Williama Faulknera).⁴

Zvykne sa chápať aj ako druh umenia a (alebo) zábavy, hoci nie každá fikcia musí byť nutne umelecká. Fikcia sa môže používať aj za účelom výučby, ide napríklad o názorné príklady v školských učebniciach. S fikciou veľmi často narába propaganda a reklama, rodičia ju sprostredkovávajú svojim deťom, a to buď vtedy ak ide o súčasť nejakej tradície (napr. Sv. Mikuláš), alebo vtedy, ak chcú posilniť určité presvedčenia a hodnoty. Príbehy a bájky s explicitným morálnym cieľom však nemusia byť určené iba pre deti. Fikcia môže po čase splynúť s faktickými udalosťami a rozvinúť sa do podoby mytológie. Mnoho ateistov nepovažuje náboženstvo za nič iné ako súbor fiktívnych príbehov, ale členovia náboženských spoločenstiev zvyknú svoje presvedčenia vysvetľovať na základe viery a (alebo) historických postáv či udalostí, pričom tvrdia, že sa zásadným spôsobom odlišujú od fiktívnych príbehov (na druhej strane, iné náboženské perspektívy môžu sami považovať za fiktívne). Sociologická línia konštruktivismu sa snaží dokázať, že každý náhľad na realitu je v podstatnej miere konštrukciou subjektu (self) a rozdiel medzi faktom a fikciou sa nedá spoľahlivo určiť. Naproti tomu, filozofický smer naturalizmu trvá na tom, že realitu je možné

² <http://en.wikipedia.org/wiki/Mimesis>

³ DAVIS, Michael: *The poetry of philosophy: On Aristotle's Poetics*, Chicago : St Augustine Press, 1999, s. 3

⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Fiction>

sprostredkovať a pravdu zase demonštrovať prostredníctvom kategórie úžitkovosti, čo umožňuje fikciu a fakt rozlíšiť.

O fikcii teda hovoríme, keď v estetickej, umeleckej reprezentácii stráca dielo „realitu“, stáva sa reprezentáciou nereálneho alebo neexistujúceho objektu.⁵

Mnohí teoretici a esteticci (V. Zuska, Ch. Metz, R. Odin, N. Goodman), ktorí sa zaoberajú problematikou fikcie a jej vzťahu ku skutočnosti dospeli k záverom, že každé napodobnenie či už vo forme obrazu, zvuku alebo slovné napodobňovanie v literárnych textoch, sa vzdávajú na osi realita – fikcia viac či menej skutočnosti, ktorú žijeme. Nie sú teda aj pri najväčšej snahe stopercentne pravdivé, i keď sa zakladajú a odvolávajú na empirickú realitu (vonkajší svet). Napr. obraz alebo dokumentárna fotka nezachytávajú holú skutočnosť, znamenalo by to pre ne totiž splynúť s tým, čo zobrazujú, lenže ony súčasne vyjadrujú aj status svojho autora. Akonáhle sa objaví obraz, objavuje sa aj fikcia. Dokonca každý dej, verbálne či vizuálne zachytený, je vo svojej podstate fiktívny. Pre drámu ako umelecký text to platí dvojnásobne. Christian Metz sa snaží ukázať, že aj keď je v takomto prípade prítomná analógia so skutočným svetom, sprostredkovaná udalosť sa od reality vždy radikálne líši, pretože sleduje svet z odstupu⁶. Ak pristúpime na tvrdenie, že svet sa prejavuje tu a teraz, sprostredkované tvrdenia sa s ním nepochybne nemôžu úplne zhodovať, dokonca sú v protiklade s ním, pretože prichádzajú neskôr, odinakiaľ a možno od iných ľudí, než sú priami aktéri. Takéto postoje sú do istej miery aj zavádzajúce. Je ťažko odškriepiteľné, že reportážne fotky zachytávajúce vojnové udalosti a utrpenie vojnou stíhaných ľudí napriek fotografickému skresleniu reality a autorskému postojom nepodávajú objektívny opis skutočných udalostí. Kritérium časového alebo priestorového odstupu nie je pre pochopenie povahy mimezis ako napodobnenia empirickej reality a fikcie adekvátne, pretože kritérium odstupu nedokazuje, že sprostredkované informácie sú menej verné a deformácia skutočnosti by sa navyše veľmi ťažko merala.

Iné je to pri ľudických formách, kam zaraďujeme divadelnú hru v návaznosti na jej dramatickú predlohu. Pri divadelných hrách herci predstierajú, že sú niekým iným, napodobňujú iné postavy, ktoré sú zaznamenané dramatickým autorom v texte drámy, a to bez toho, aby ich prioritou bolo klamať a zavádzať divákov v negatívnom zmysle, vytvárať pre nich fikciu, teda niečo nepravdivé, neskutočné a vydávať to dokonca za opak. Tento spôsob napodobňovania má rovnako blízko k mimezis (napodobneniu empirickej reality) ako k fikcii. K mimezis tým, že sa odvoláva na znaky vonkajšieho sveta (empirická realita), snaží sa ju umelecky stvárniť, čoho podstata netkvie v kopírovaní reality, či „prepise skutočných udalostí“, ale v jej napodobňovaní a estetických kvalitách z hľadiska pravdepodobnosti (teda pravdepodobne by to bolo možné). Ide o vytvorenie akejsi novej umeleckej reality, podobnej a bližšej tej našej. Je však potrebné určiť, či sa znaky zobrazovaného vzťahujú k predmetom existujúcim v našom svete alebo odkazujú k chiméram a fiktívnym entitám. Pojem nová realita je v tomto prípade dosť podstatný, pretože, ako ukážeme neskôr, pri fikcii sa snaha uberá smerom k vytvoreniu novej reality-nereality (alebo neskutočnej reality), ktorá nie je, ba priam naopak, stráni sa byť podobnou a blízkou nášmu svetu. K fikcii sa

⁵ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 25.

⁶ JOST, Francois: *Realita/ Fikce – říše klamu*. Praha : AMU, 2006, s. 16.

približuje dráma zas tým, že má vopred určené pravidlá, ktoré sa v záujme súdržnosti musia dodržiavať. Jean Marie Schaffer tvrdí, že podobne ako každá hra (divadelnú nevynímajúc), aj fikcia si vytvára vlastné pravidlá hravého predstierania, ktoré majú pôvod v ľudskej záľube napodobňovania.⁷

Nie každá hra, nie každý dramatický text však v musí zákonite vytvárať fiktívne svety. Nemusi síce „kopírovať realitu“, zachytávať len jestvujúce postavy v známych „modeloch“ situácií. Z hľadiska umeleckého stvárnenia postačí podobnosť s našim svetom a jeho bežným nami poznaným fungovaním. Existujú však aj také hry, ktoré zachytávajú napr. životné osudy slávnych osôb, ich výroky, ktoré sú ľahko overiteľné a rozhodne nemusia byť vymyslené. (Např. hra o Samovi Bohdanovi Hroboňovi, Sarah Bernhardt,...). V neposlednom rade poznáme aj hry, ktorých autori sa inšpirujú vlastnými zážitkami, zachytávajú mikropříbehy udalostí a ľudí z ich minulosti či súčasnosti alebo sa v nich čitatelia či diváci jednoducho „nájdu“ – stotožnia sa s nimi na základe ich referencie k empirickej realite. Inak povedané aj na základe referencie k diváckej skúsenosti (např. Klimáčkove *Staré lásky*).⁸ To znamená, že každý dramatický žáner vychádza z určitého vzťahu ku svetu, z čoho vyplýva spôsob jeho predvedenia a tiež divákovho stotožnenia sa s dielom a vôbec jeho prístup k vnímaniu a hodnoteniu diela.

Viliam Klimáček v dráme *Staré lásky* ponúka vierohodný, i keď možno nie pravdivý príbeh, ktorý je zasadený do konkrétneho priestoru reštaurácie s terasou pri jazere. Ponúka veľmi jasnú predstavu, pretože reštaurácia je zariadená vo funkcionalistickom štýle, jej majiteľka má k nej citový vzťah prameniacy zo spomienok na jej mladosť, školské roky a prvé lásky. Snaží sa držať podnik nad vodou, odoláva výpalníkom i konkurencii z neďalekého hotela. V reštaurácii sa stretávajú starí spolužiaci, vrátane majiteľky. Typovo sú presne zaradení – Luboško 45 ročný organista, bývalý spolužiak z gymnázia, inak homosexuál, ktorý kvôli svojej sexuálnej orientácii prišiel o možnosť hrať v kostole na organe, Bohuško 45 ročný bývalý spolužiak z gymnázia, inak alkoholik, otec policajta Riša, majiteľka reštaurácie – podnikateľka Veľká Jana, tiež 45 ročná bývalá spolužiačka z gymnázia, matka Malej Jany. Ďalej tam vystupuje majiteľkina dcéra Malá Jana (čašníčka 20 ročná), jej priateľ 25 ročný plavčík a mafián Čiky a nápadník Veľkej Jany 26 ročný policajt Rišo, syn Bohuša. Postavy majú svoje mená, podľa ktorých ich rozoznávame, ale zároveň sú bližšie charakterizované prostredníctvom ich reči, prostredníctvom ostatných postáv a samozrejme prostredníctvom ich činov. Do tohto každodenného kolobehu prichádza Klinec – charakteristický elegán, bývalý spolužiak kamarátov zo strednej školy, majiteľkina bývalá láska, ktorý za bývalého režimu emigroval do Nórska a teraz po spriechodnení hraníc sa opäť vracia domov na Slovensko, do jeho rodného mesta. To je zároveň veľmi presné časové vymedzenie, v ktorom sa príbeh odohráva. (Z našej minulosti sú nám známe podobné príbehy ľudí, ktorí za bývalého komunistického režimu emigrovali, a tak sa nemohli vrátiť späť kvôli politickému prenasledovaniu. Zmena nastala až po

⁷ JOST, Francois: *Realital Fikce – říše klamu*. Praha : AMU, 2006, s. 37.

⁸ Divák sa však môže stotožniť s vidným aj na základe svojej vnútornej skúsenosti, subjektívneho prežívania udalostí, na základe svojho duševného a psychického rozpoloženia. To dáva priestor pre vstup tak napodobneniu empirickej reality (vonkajšieho sveta), ako aj fikcie (napodobnenie subjektívnych osobných predstáv).

revolúcii 1989.) Klinec presvedčí Starú Janu, aby investovala do vodnej minielektrárne, ktorú on navrhne. Stihne zvieť jej dcéru Malú Janu, ostatní spolužiaci sa detsky usilujú akoby vrátiť staré študentské časy a správajú sa ako za oných čias. Klinec však nakoniec len využije príležitosť, oklame obe Jany pod sľubom spoločného odchodu niekam inam, ukradne peniaze a utečie sám.

Spôsob spracovania príbehu, osoby, miesto, čas, udalosti, konanie postáv aj ich reč odkazujú na možnú, pravdepodobnú ľudskú skúsenosť v reálnom živote. Nie je vylúčené, že takýto alebo podobný príbeh sa naozaj stal, že takéto alebo podobné postavy naozaj existujú/ existovali. Rovnako tak však je možné, že ide o úplne vymyslený výplod autorovej fantázie. Napriek tomu ho bežný čitateľ nebude považovať za fikciu alebo klamstvo, pretože v ňom dokáže rozoznať umeleckú reprezentáciu nášho (vonkajšieho) sveta.

Podstata napodobenia tkvie v konečnom rozpoznaní napodobenia (rozpoznanie reprezentovaného v reprezentácii). Gadamer napríklad tvrdí, že umenie nastáva vždy, keď dielo napodobňuje novú konfiguráciu, nový svet v malom, nový systém – jednotu v napätí.⁹ Umenie už teda nereprezentuje kozmický poriadok, ale v súlade s Ecovým postojom, malý svet.¹⁰ Teda možný či fiktívny svet. Ani mimezis neimplikuje referenciu k originálu ako k niečomu odlišnému od nej samej, ale znamená, že niečo zmysluplné je tu samé za seba – reprezentácia sa takto mení v prezentáciu: vzťah predmetu k originálu je odlišný od jeho kópie. Obraz (aj divadelný a dramatický, rozumej obraz-vykreslenie v dráme) nie je kópiou imitovaného. Je aj svojou vlastnou prezentáciou.

Pri napodobnení a zobrazení konania, postáv, miest a dejov, nejde len o imitácie v zmysle kopírovania, ale tieto majú aj svoj vlastný svet – malý svet, ktorý prezentujú navonok. Ak berieme mimezis ako (umelecký) spôsob napodobnenia tohto sveta, potom aj fikciu (ako postup) by sme dnes mohli chápať ako formu či istý druh mimezis, lebo v tomto termíne by sa nám zároveň jasne čítali princípy práce, spôsob napodobňovania.

Ak mimezis je spôsob napodobnenia umeleckého charakteru, ktorý sa využíva pri tvorbe umeleckého diela a tento spôsob je založený na inšpirácii skutočnosťou ako empirickou realitou (teda zmyslami poznateľným svetom, ktorý z pozície našej osobnej skúsenosti alebo historicky odovzdaného materiálu považujeme za jestvujúci, poznateľný vlastnými zmyslami), potom fikcia by mohla byť tiež spôsobom napodobnenia, ale založeným na iných princípoch. Tieto princípy stoja akoby mimo realitu (napr. princípy zobrazenia už nie vonkajšieho sveta ako v mimezis, ale vnútorného subjektívneho sveta, zmyslami často nepostihnuteľného – fiktívne entity, sny, fantázie). Ide o to, či sa na fikciu bude nazerať ako na mimezis fiktívneho (sveta) alebo sa pre napodobňovanie fiktívnych (svetov) nájde vlastný termín.

Uveriteľnosť a istá logika aj vo fiktívnom a fantázijnom je podmienkou pochopenia fikcie, lebo človek komunikuje v komunikačnom rámci hľadajúc paralely a odkazy v skutočnom svete. Inak vysielanému nevie a nedokáže porozumieť. Vymyslené udalosti, veci, osoby vystupujú v dráme kvôli pochopiteľnosti ako skutky a fakty mimeticky spracované na základe ich priblíženia k empirickej realite (znaky zobrazova-

⁹ ZUSKA, Vlastimi: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 14 – 15.

¹⁰ ECO, Umberto: *Malé světy*. In: *Meze interpretace*. Praha : Karolinium, 2004, s. 73 – 92.

ného sa vzťahujú k entitám existujúcim v našom svete) a ich vymyslenosť, paradoxnosť a neskutočnosť, nereálnosť až abnormálnosť je tak maskovaná a odstraňovaná. Ich paradoxné nastávanie je podržané v dráme práve prostredníctvom referencie na náš skutočný svet¹¹, na základe čoho budia pocit, že existujú (sú možné), t.j. sú prijaté čitateľmi a divákmi s pochopením. Mimezis nie je sekundárnou reprezentáciou (na báze zrkadla fungujúcou napodobeninou, duplikáciou), ale reprezentáciou v zmysle sprítomnenia.

Ako príklad na prelínanie sa mimezis a fikcie nám posluží hra E. M. Fraňovej *Krčeň nesmrteľný*. Darina Abrahámová o tejto hre napísala: „Groteska ozvláštnená snovou mágiou. Na prvý pohľad neatraktívne situovaná do obdobia tesne pred pádom železnej opony. Veľmi slovenská, veľmi ľudská – ako obracia na pranieri ,králika ubu‘ v chyžke pod Tatrami či pri Dunaji... Spoločenské deformácie, ktoré sme tak radi pripísali iba na vrub režimu, sa tu prejavujú v psychológii a v morálnych hodnotách dramatických postáv. A tou najhlavnejšou je nepochybne nesmrteľný Krčeň. ‚Rozsemenený‘ provinčný čertisko so svojou príťažlivosťou a autoritou, ktorej podlieha jeho okolie už celé veky. Dedinský nadsamec, chválenkár, ale aj obyčajný hrubozrnný zločinec-násilník. Moc nad ľuďmi, moc nad časom, manipulácia... Hriech tu nadobúda priam baladické rozmery, poézia obetí (ženských) je pátosom tichej vzbury (nádeje?) a to všetko je vtipne okorenené dedinským humorom. Odhaľovanie temnej histórie jednej prazvláštnej rodiny je viac ako lokálnou baladou či kritikou deformovaných vzťahov v marazme nepísaných vidieckych zákonov (kde napríklad neposlušnosť je horšia ako incest).

... Aj napriek prvým pokusom o analýzu tohto zvláštneho dramatického textu, zostáva v ňom ešte veľa nevypovedaného tajomstva, metaforických náznakov, pôsobivej ženskej intuície a vecného humoru.“¹²

V hre nájdeme veľmi podrobné opisy interiérov, popisy podoby i veku postáv, lokalita nie je priamo určená, no úplne postačí situovanie do prostredia dediny.

„Miestnosť je zariadená bežným vidieckym nábytkom vzaďu je rebrik, ktorý vedie na povalu, na priechkach rebrika sedia sliepky... Po miestnosti chodí sem a tam, zjavne nezmyselne, Krčeňova žena Hana. Kedysi musela byť krásavica...

...Prenáša veci z miesta na miesto, všetko ako vo sne, vyzerá, že je bez ukotvenia v realite.“¹³

Oveľa dôležitejšie je konanie postáv, zrozumiteľné plynutie času, zrozumiteľná reč – výstavba drámy prostredníctvom dramatických dialógov a monológu, výstavba jednotlivých dramatických obrazov. Dokonca aj vsuvky snov, zjavení a posmrtného sveta pripomínajú ten náš (skutočný) svet. Napr. obraz *Poštárov sen*, kedy sa poštárovi Matejovi sníva o Krčeňovej žene Hane, do ktorej je tajne zamilovaný už roky, no nemohol zo strachu pred Krčeňom nič podniknúť:

¹¹ Autorka bude používať v tomto texte pojem skutočný svet, skutočnosť v zmysle empirickej reality (teda zmyslami poznateľný svet).

¹² ABRAHÁMOVÁ, Darina: *Aby sme nezhasli...* In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 9.

¹³ MALITI-FRAŇOVÁ, Eva: *Krčeň nesmrteľný*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 13.

„POŠTÁR (zastane v okne) Aká si dnes krásna, Hanička, ako keď sme... Pamätáš, chcel som za tebou ísť, ale Krcheň ma...

HANA (díva sa niekam na bok) Tak si prišiel Matej môj.

POŠTÁR (začudovane) Čo, ty už zase vieš hovoriť, Hanička?

HANA Čoby som nevedela, narástli mi tretie zuby...

... POŠTÁR (nešťastne) ...ale ja som to nechcel, Krcheň povedal...

(Obrazy Hany a Poštára sa rozplynú v šerosvite. Svetlá zhasnú.) (Po chvíli známy priestor kuchyne osvieti o čosi realistickejšie svetlo...)“¹⁴

Ani zmienka o tretích zuboch tu nepôsobí ako fikcia, ale skôr ako groteskný prvok v rámci celej hry, možno aj preto, že nie sú vyobrazené alebo sa tento prvok ďalej v hre nerozvíja, čo by napr. vo filme bolo len málo možné. Okrem zubov sú v hre prítomné ďalšie groteskné prvky: zmŕtvychvstanie Krcheňa po tom, čo vlastne nikdy nebol mŕtvý, no celá dedina ho oplakáva a na pohreb už prišli s pohrebnými kvetmi jeho synovia. Krcheňove zálety a potomstvo takmer v každom dome v dedine, napriek tomu si ho tam všetci vážia – zo strachu. Prepísanie úmrtného listu Krcheňovho otca, ktorý umrel na následky hnačky na úmrtie v odboji. Líškanie sa Krcheňa svojej žene Hane, aby mu prezradila cestu do neba. Uplácanie vlastnej dcéry Marky, ktorú Krcheň zneužíval príslubom zlatých zubov alebo tiež opis Haninho posmrtného cestovania a návratu mŕtvych dedinčanov teraz už ako odhaliteľov pravdy sudcov Krcheňa nesmrteľného.

„HANA (díva sa kamsi hore, mädlí si ušnicu.) Neviem, či mi uveríš... Ale také dobrodružstvo som ešte nezažila.... Prvý raz v živote som niekam cestovala. pamätáš, ty si ma nikam nechcel pustiť... Ani medzi ženy, ani medzi chlapov... (S rozkošou) Táto moja cesta bola závrtná... Prebrala som sa hneď po tom, ako do mňa udrel blesk... ale niekde inde. Všetko tam bolo nádherné, farebné čisté....

...Potom som sa ocitla v obrovitánskej púšti, bola veľká ako celý svet!....

...A na tom piesku biele domy, malé biele domce, rozhádzané ako zápalkové škatuľky. Vojdem do prvého domčeka, nikde nikoho. A uprostred veľký okrúhly stôl. Na stole samé dobroty, slovenské halušky, viedenské šnicle...(Mimochodom, tento popis veľmi nápadne pripomína detskú rozprávku a ak si niečo hoci fiktívne vieme dať do súvislosti s našimi skúsenosťami z reálneho sveta, neberieme to hneď ako fikciu, lebo na to nachádzame referenciu.)

...pobrala som sa od domu k domu, kým som neprišla k tomu poslednému. Otvorím dvere, vojdem a vieš, kto tam sedel?

KRCHEŇ Kto?

HANA Náš Jano – tajomník ...

...a vraví...

... ja si tu odpykávam taký ľahší hriech...

...každú, čo chce ísť do raja, musím pretiahnuť.

KRCHEŇ (zhrozene) A ty si mu dala?!

HANA Pravdaže som mu dala. Hneď na to ma obkolesili nebožtíci v bielych rubášoch a na uvítanie mi zaspievali krásnu pieseň.“¹⁵

¹⁴ MALITI-FRAŇOVÁ, Eva: *Krcheň nesmrteľný*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 33.

¹⁵ MALITI-FRAŇOVÁ, Eva: *Krcheň nesmrteľný*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 40 – 41.

Celá táto sekvencia v princípe zodpovedá mytologickým a náboženským predstavám o posmrtnom živote a ceste na druhý svet, ktoré sú nám známe a navyše sa s podobnými obrazmi máme možnosť neustále kontaktovať. To na druhej strane prirodzene oslabuje kritický odstup. Je to niečo na spôsob opakovaním vzniká vžitá pravda alebo opakovaným obrazom ľahšie porozumieme.¹⁶

Opakovanie poskytne akoby zdanie skutočnosti. Opakovaním sa navyše dokonale odstráni problém, ktorý by inak mohol vnieť prvok času. Prvá cesta vedie k tematizácii fikcie pomocou konceptu možného sveta, zahŕňajúc aj jeho kritiku, či už v prospech fiktívnych či fikčných svetov alebo v prospech nášho sveta. Druhá k časovej analýze fikcie, k prechodu na osi realita-fikcia¹⁷ (aktuálny čas – fiktívny čas-kvazičas). Náš svet poskytuje tomu fiktívnemu ontologický základ. Fikcii je vlastné, že sa viac, či menej približuje, resp. vzdďaluje nášmu svetu.

Iná cesta umeleckého napodobnenia vedie k mytológii, či „náboženským pravdám“, ktoré sú v dôsledku ľudských iteligibilných procesov odmietnuté. A to aj dôsledkom približovania sa k fikcii, ktorá sa čím ďalej, tým viac vzdďaluje nášmu svetu. Napr. v hre M. Karáska *Perón* autor opisuje postavu anjela (nadpozemskej bytosti) nasledovne:

„...je mierne spustnutý, oblečený do staršieho, ale kvalitného čierneho obleku. Impozantné krídla siahajú až po zem, sú trochu vypelichané, sem-tam vypadne ďalšie pero. K ruke má oceľovými putami pripútaný ošarpaný čierny kufrik s číselnými zámkami.“¹⁸

Anjel má nadprirodzené schopnosti – vie všetko.

„ANJEL Viem, viem, ako sa voláte.

VINCENT Viete?

ANJEL Radšej by som toho vedel menej. Vedomosti sú ťažké a ja ich musím vláčť stále so sebou. Mám z toho ploché nohy.

...Každý máme svoje pochybnosti a krízy, aj anjeli. Musíte mi veriť. Nastúpte na vlak a odcestujte preč, vypadnite.

KORNEL A ty tu zostaneš!

VINCENT Perón bude iba tvoj!

ANJEL Pôjdem s vami. Budeme sedieť v jednom kupé. V uličke budeme fajčiť pri jednom okne.“¹⁹

E. M. Fraňová v *Jaskynnej panne* zas opisuje apoštola Pavla ako príslušníka polície. Apoštol Peter je jeho bratom.

„...Pri pive bude sedieť chlapík, asi tak v mojom veku, celý z plexiskla, iba obušok bude mať živý... Vlastne, veď ho poznáš, apoštol.“²⁰

¹⁶ I keď treba rešpektovať aj koncept viery a spirituality.

¹⁷ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 76.

¹⁸ KARÁSEK, Miloš: *Perón*. In: *Dráma 2002 – 2003*, Bratislava : Divadelný ústav 2004, s. 35.

¹⁹ KARÁSEK, Miloš: *Perón*. In: *Dráma 2002 – 2003*, Bratislava : Divadelný ústav 2004, s. 38, 48.

²⁰ MALITI-FRAŇOVÁ, Eva: *Jaskynná panňa*. In: *Dráma 2002 – 2003*, Bratislava : Divadelný ústav 2004, s. 126.

Obaja apoštoli sú veľmi poľudštení, podnikajú, požívajú alkohol aj iné opojnosti tohto sveta.

Bohom je mládenec s menom Červený Jojo, ktorý privedie do druhého stavu mladú Meri a potom ju opustí, aby mohla priviesť na svet malého Mesiášika. Ona čaká na jeho návrat alebo aspoň čaká, kým opraví výťah v ich byte bratislavského Manderlaku, aby tým výťahom vyšla až do neba za „tým tam hore“. Jojo má na tomto svete so smrteľníkmi rozbehnutý obchod – z múch tse-tse vyrábajú prostriedok na uspávanie nadbytočných ľudí a zastierajú to výrobou lieku proti paroži, ktoré rastie mužom, keď ich družka podvádza. Boh alias Červený Jojo sa dokonca chce zbaviť samodruhej Meri, presvedčá ju, aby s ním odišla výskokom z okna. Nakoniec sa sám vyparí a nechá tento svet svetom. Toto je v príkrom kontraste s náboženskou reprezentáciou.

„Fantázijný dej sa odohráva akoby v hlave hlavnej hrdinky, samodruhej Meri, ktorá pasívne čaká na návrat záhadného otca svojho vyvoleného dieťaťa, namýšľajúc si, že práve v ňom objaví strateného Boha.“ Takto charakterizovala *Jaskynnú pannu* D. Abrahámová v zbierke *Dráma 2002 – 2003*.²¹ Dokonca aj v tomto tvrdení badať jasný príklon k racionalizácii prostredníctvom vysvetlenia fiktívnych a fantázijných udalostí a bytostí formou ich ukotvenia v realite tohto sveta, a to tak, že ich považuje len za autorské metafory.

Anjeli P. Pavlaca (*Deus ex machina*) sú zas dvojica typu Laurel a Hardy a navyše ukradnú práve umretému hvezdárovi jeho ďalekohľad:

„ANJEL 1 Zoberieme ho?
ANJEL 2 Šibe ti?
ANJEL 1 Prečo?
ANJEL 2 Čo s ním ... TAM.
ANJEL 1 Tak mu zoberme ďalekohľad.“²²

Takéto postavy a deje sa vymykajú rámcu, v ktorom sa bežne pohybujeme. Preto aj rýchlosť nášho utriedenia nových informácií je pomalšia. Akonáhle nevieme zaradiť obsahovo spracovať nové podnety, hoci formálne im rozumíme, približujeme sa na osi bližšie k fikcii, výmyslu, ktorému neveríme, a preto si od neho udržiavame odstup. (Veď ktorý anjel by fajčil, kradol, používal expresívny jazyk a ako by Boh mohol uspávať nadbytočných ľudí v kontexte náboženských reprezentácií biblického a duchovného sveta.)

V tejto súvislosti M. L. Ryanová rozlišuje aktuálny svet – realitu, aktuálny alebo aj možný svet textu (bez ohľadu na žánrový príklon na osi realistické – fiction), a referenčný svet textu.

Podľa nej so vzrastajúcou fantastičnosťou páli za sebou príslušný fiction žánr mosty prístupnosti (accessibility relation- vzťah prístupnosti), charakteristické pre tzv. nižšie realistické žánre. Vzdialenosť medzi aktuálnym svetom a alternatívnym aktuálnym možným svetom textu je meraná množstvom vzťahov prístupnosti. Neprístupný možný svet, rovnako ako neprístupný možný svet textu je vlastne sve-

²¹ ABRAHÁMOVÁ, Darina: *Zázraky na počkanie sa nedejú*. In: *Dráma 2002 – 2003*, Bratislava : Divadelný ústav 2004, s. 9.

²² PAVLAC, Peter: *Deus ex machina*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav 2002, s. 209.

tom nemožným, pretože nám je z našej reality neprístupný. Aj absolútne originálne umelecké dielo bez akýchkoľvek väzieb alebo len so slabými väzbami prístupnosti k životnému, skúsenostnému svetu by bolo nezrozumiteľné, nezmyselné, lebo bez mostov prístupnosti by sme nemali prístup k jeho možnému svetu.²³ Koncept fiktívneho diela stojí teda na hre predstierania a uverenia, *game of make believe*, hráme sa na svet „ako“.²⁴

Ryanová patrí do tábora teoretikov fikcie, ktorí porovnávajú realitu a fiktívny svet a na aktuálny svet hľadajú ako na ontologicky stabilný, neproblematický svet (takto sme si ho pre potreby tejto štúdie určili aj my). Toto kritizuje tábor prívržencov postmoderného spochybňovania reality a napr. Eco odmieta „naivne realistickú koncepciu reality“. Preto je možná problematickosť aj prístupu k dráme ako umeniu. Keďže dramatický svet nie je objektívnou realitou, nemali by byť ani na mimezis ani na fikciu ako postupy (umeleckého napodobňovania), uplatňované hodnotiace kritériá skutočnosti, teda objektívnej reality, navyše ontologicky spochybniteľnej.

Hodnotiace kritériá empirickej reality však môžu byť jedinou pomôckou z hľadiska kategorizácie javov (najmä fiktívnych) na osi realita – fikcia; mimezis (napodobnenie prirodzeného sveta/ empirickej reality) – fikcia.

Problém času a miesta v mimezis a fikcii alebo vzťah aktuálne – virtuálne, alebo reálny čas-kvázičas, reálny priestor – kvázipriestor

Realistické príbehy majú plynutie času založené na známych princípoch. Zobrazená je prítomnosť, minulosť, prípadne i budúcnosť, i keď tá v sebe nesie už možné zárodoky fiktívnosti, fantastičnosti, atď. Reálne plynúci čas je z pohľadu skutočnosti aktuálny čas, alebo aktuálne poznateľný, rozoznávaný čas. Fikcia má buď virtuálny (napr. V. Klimáček, *LARA*) alebo neznámy čas, často nerozoznateľný, neurčitý, nepresný čas, kvázičas, ktorý nie je založený na prvkoch všeobecne známeho plynutia, ale na základe subjektívneho poznania.

Podobné je to aj s kategóriou miesta. Fiktívne a fantastické objekty predstavivosti totiž neodkazujú k jednote jediného (skutočného) sveta (empirickej reality), ale k jednote kvázisveta, subjektívneho sveta. Často je táto jednota narúšaná práve jednotou nášho (skutočného) sveta (napr. M. Godovič, *Jeho zle ohlásená smrť*). Alebo jednoducho nie je možné udržať jednotu kvázisveta podľa modelu jednoty nášho (skutočného) sveta.²⁵

Aby sme mohli vnímať kvázičas a kvázisvet (kvázipriestor), vyžaduje si to potlačenie reálnej referencie (Ricoeur).²⁶ Na podobnom princípe potlačenia funguje aj napr. čas v tradične (mimeticky) vystavanej divadelnej dráme. Nestotožňujeme ho striktne s časom reálnym a jeho plynutím, preto sú možné časové skratky, ale plynutie a chápanie časových posunov a odvíjaní udalostí je založené na modeli reálneho plynutia času. Tu je však jasná istá referencia na plynutie času, ako ho poznáme. Fiktívne kváziplynutie všetci nepoznáme, nie je okamžite poznateľné a merateľné (resp.

²³ RYAN, Marie Laure: *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*. In: *Poetics Today*, 12, 1993, č. 3, s. 553 – 576.

²⁴ WALTON, K. L.: *Mimesis as make believe. On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (Mass), 1990. In: ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 99.

²⁵ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 37

²⁶ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 40.

je nám cudzie). Môžeme ho prijať a porozumieť mu len tak, že si tento čas a jeho plynutie predstavíme, určíme časové súradnice novej (ne)reality. Alebo mu nemusíme porozumieť vôbec a sme zmätení.

M. Godovič v *Jeho zle ohlásenej smrti* experimentuje s oboma kategóriami, priestorom i časom a s postavami, ktorých jednota je narušená. Dej by sa mal odohrávať v divadle niekde nad atmosférou.

„...všetko rovnaké, len rozhádzané, staré, nepotrebné...všetko môže byť aj naopak, všetko sa môže zmeniť...na stenách nevidno inak pravé kópie svetových diel...izba stojí na vlastných nohách, nemá štyri steny, zato má dvere (červené od rajčín)..“²⁷

Jednotlivé udalosti prebiehajú na viacerých miestach, zrejme aj paralelne. Miesta sa často presúvajú a menia svoju polohu. Postavy dvojčiek Odkundesovcov, nájomných vrahov, ktorí majú zabiť Jána Lináresa, hoci majú len fiktívne kuchynské zbrane, a nevieme ani sa nedozvieme prečo ho majú zabiť, hneď v úvode informujú:

„...Najnovšia správa: Dnes zabijú Jána Lináresa. Ďalšie správy: Obhliadačka mŕtvol ani dnes neporodí, do dediny príde Biskup, ujo Vinco zapáli vodu...!!!“²⁸

Plynutie času sa v tomto prípade javí ako obrátený sled udalostí. Neinformuje sa o tom, čo sa stalo, alebo by sa malo stať, ale o tom, čo sa stane. Budúcnosť však bežne nie je vopred poznateľná, preto ide z nášho pohľadu o kváziplynutie času. Navyše celá hra je vystavaná prostredníctvom krátkych obrazov, tzv. flashov, až na niektoré dialógy, ktoré vytvárajú rozsiahlejšie obrazy. Obsah dialógov je nesúrodý, jednotlivé repliky na seba len veľmi voľne nadväzujú. Postavy v dráme sú neurčité. Zrejme ide o ľudí, ktorí majú vtáčie schopnosti – lietajú, ťobú zobákmi, alebo naopak, o vtáky s ľudskými vlastnosťami – vedia rozprávať a samostatne konať.

„Vojde Anna, skôr prileť, začne krákať, otcovi podzobe písmená, rozprestrie svoje krídla namiesto novinových strán, Matke povie, ako jej zobák narástol, a vletí uchom ihly rovno do opadanej koruny Matúšovho úsmevu...“²⁹

Rozhovor Anny, ktorá sa má vydávať s jej Matkou vyzerá nasledovne:

„ODKUNDESOVÁ Z rúk mi len mŕtvola vypadla, ani zobákom nepohol, ešte dýchal paru bola zima a potom mi ho silnejší pomohol vypchať, nádherný exponát v skrini, denne ho kúpem v daždi. ANNA V toxických výparoch sa najlepšie udusí.

ODKUNDESOVÁ Moje objatie je účinnejšie ako tvoje... Si rovnaká potechu budeš mať zo svojich vtáčikov... Silnejší nakŕmi...

ANNA Pán Matúš – ako otec.

ODKUNDESOVÁ Tvoj otec nie je твоjím otcom ... a matka tvojou matkou.“³⁰

²⁷ GODOVIČ, Marek: *Jeho zle ohlásená smrt'*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 50 – 51.

²⁸ GODOVIČ, Marek: *Jeho zle ohlásená smrt'*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 53.

²⁹ GODOVIČ, Marek: *Jeho zle ohlásená smrt'*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 60.

³⁰ GODOVIČ, Marek: *Jeho zle ohlásená smrt'*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 62.

Na Divadelnom trojboji pri verejnej štúdiovej prezentácii najlepších textov najnovšej drámy odznelo pomerne presné zhodnotenie tejto hry poslucháčkami VŠMU: „preinšpirovaný a prekomplikovaný súkromný gejzír sčítanej autorovej fantázie“, ale podľa D. Abrahámovej je rovnako neprehliadnuteľný aj pretlak autorovej nedisciplinovanej poeticko-literárnej zmyslovosti (nie teda dramatickosti), čaro chaosu.³¹

A práve chaotickosť a subjektívny štýl, zdá sa, je najpoužívanejšou „metódou“ (ak možno chaos považovať za metódu) pri stavbe drámy – fikcie v slovenskej najnovšej dráme.

Subjektívny štýl je potom vlastne mimezis vnútornej, subjektívnej reality, vnútorného sveta. Toto vytvára nové otázky novej estetickej skúsenosti, povahy reality a novej reality – fikcie.

V. Klimáček v už spomínanej hre *LARA* nás uvádza do sveta virtuálnej reality, stojacej na pomedzí reálneho a fiktívneho. Zaujímavý je najmä spôsob autorovho narábania so sprístupňovaním týchto dvoch odlišných svetov v jednom priestore divadelného textu a tiež narábanie s rôznymi časovými dimenziami. *LARA* je podľa Klimáčkových inštrukcií určená na divadelné predvedenie, najvhodnejším médiom *LARY* je však internet. *LARA* nemá pevne fixovaný text, a tak sa máme možnosť stretnúť zakaždým s inou, novou *LAROU*. *LARA*, ktorú máme možnosť momentálne čítať alebo vidieť je len jednou z možných.

Klimáček akoby chcel ponúknuť interaktívnu divadelnú hru (niečo na spôsob Tomb Raider, odtiaľ zrejme *LARA – Croft*), akoby chcel presunúť počítačový svet na javisko.

Podstatou *LARY* sú kľúčové slová podliehajúce náhodnému výberu, na základe ktorých sa odvíja príbeh. Ten by mal mať schopnosť byť zakaždým iný, vystupovať v ňom môžu zakaždým iné postavy. Okrem odvíjajúceho sa príbehu má čitateľ k dispozícii didaskálie, teda komentujúce prvky, ale do hry tiež vstupuje písaný text, ktorý plní informatívnu funkciu, no zostáva len v písanej podobe. Napr. PAMATUJ: CTRL+ALT+INS+ALT GR, čo znamená, že momentálne vystupujúca postava príbehu ukáže po stlačení tejto klávesovej skratky vulgárne heslo, presne ako postavy vo virtuálnej počítačovej hre, ktorú sami riadime. Písaný text slúži aj na sprostredkovanie nevy povedaných myšlienok postáv.

V tejto *LARE* sa odohráva niekoľko torzovitých príbehov. Vzájomne sú prepojené opakovaním niektorých slovných spojení akýchsi minireplík alebo opakovaným použitím známej klávesovej skratky CTRL+ALT+INS+ALT GR. Inak sú dosť často prerušované. Ich kompaktnosť a chronologickosť udalostí je dosiahnutá akoby prerývaným a obkročným radením replík.

„Vlna zúrivej nenávisti mu šľahne o lebku.

Viem sa už bicyklovať, bzučí komár.

Úder vedie pravou dľaňou.

A ešte raz. A ešte raz. Šumenie v hlave ustáva.

Ktosi zvoní na zvonček. Na zvonček. Zvoní na zvonček.

Manželka nedokáže odomknúť s rukami plnými balíčkov a kartónových škatúl s topánkami.

Komár už stíchol.

³¹ ABRAHÁMOVÁ, Darina: *Aby sme nezhasli...* In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 8.

Neprosí o nijaké zľutovanie. Žiada pre seba najvyšší trest.
 Vo výpovedi opakuje aspoň tridsaťkrát.
 Zabil som len komára. Zabil som len komára. Zabil som len komára.
 Vôbec ho neprevapí, že na prstoch vidí čerstvú krv.³²

Príbeh muža, ktorému sa zmiešajú dve reality. Jeho životná a druhá virtuálna realita patriaca do sveta fikcie. Muž je vtiahnutý akoby do počítačovej hry (interaktívneho počítačového komiksu), je jednou z jej postáv, nedokáže ovládať a neuvedomuje si svoje činy v jeho životnej realite (z nášho pohľadu kvázirealite), pokiaľ sa jeho vedomie nachádza mimo nej. Všetko je stvárnené vierohodne a keby sme nemali inštrukcie od autora, že celá *LARA* sa odohráva v alternatívnej (umelej) virtuálnej realite, vo svete fikcie, mohli by sme nadobudnúť dojem, že ide o trochu zvláštny, ale možný príbeh muža, ktorý sa prestal nachvíľu ovládať, stratil kontakt s prítomnosťou a v stave akéhosi amoku či námesačnosti zabil miesto komára vlastnú dcéru.

„On sa pozrie do slnka a vtedy sa mu pustí v hlave vodopád. Akoby stál pod tonami rútiacej sa vody. Voda ohlušujúco naráža o steny lebky a jemu padá telefón....

....Zodvihne ho a vodopád ustane. Prekvapený zistí, že je na celkom inej ulici, pred celkom iným domom ako pred sekundou. Z opačnej strany, ako mala, prichádza jeho päťročná dcéra na bicykli...

...Spúšťa sa v ňom nový vodopád. Opäť je mimo reality a z prstov mu vyklzne do trávy telefón...

...Precitá vo vlastnej kúpeľni, s hlavou pod sprchou. Sedí vo vani. Je tam nejaké dievčatko...“³³

Zaujímavé je, a príklad Klimáčkovej *LARY* to potvrdzuje, že čím sa autori snažia ponúknuť vzdialenejší možný svet, tým väčšiu starostlivosť venujú presvedčivosti vykreslenia tohto sveta. Čím sa moderný človek snaží viac umelecky priblížiť ku skutočnosti a spoznať fungovanie tohto sveta, tým sa viac uchyluje k postupom fikcie a fantasy.

Fikciu asi človek bytostne potrebuje. Fikcia je formou afirmácie, potvrdzovania reality, poznania skutočného sveta a možností, ktoré tento svet poskytuje, ktoré ho obklopujú (teda aj možnosť fikcie). Človek akoby sa musel zbaviť prechodne reality, aby ju vôbec mohol vnímať.³⁴

Dôležité je, že fikcia hrá v celku skúsenostného rámca tohto sveta dôležitú úlohu. Má až masívny vplyv na jeho utváranie, časovú a významovú štruktúru. Všetko naše konanie totiž smeruje väčšinou k dosiahnutiu toho, čo ešte nemáme, nepoznáme, k dosiahnutiu niečoho, čo ešte neexistuje a k vyplneniu tohto priestoru. A tak si vyplňame vzniknutú medzeru túžby fikciami a stierame hranice reality nášho sveta a fikcie nasycovaním a každodenným „dodávaním“ fikcie do nášho (reálneho) sveta, ktorý sa potom snažíme umelecky napodobniť.

³² KLIMÁČEK, Viliam: *LARA*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 96 – 97.

³³ KLIMÁČEK, Viliam: *LARA*. In: *Dráma 2001*, Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 94 – 95.

³⁴ ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance k estetice XX století*. Praha : TRITON, 2002, s. 75 – 79.

ELENA KNOPOVÁ

MIMESIS AND FICTION IN THE NEWEST SLOVAK DRAMA

In her contribution the author is dealing with thematisation of fiction by means of the concept of our world (empiric reality/natural world), mythology and religious representations on the other hand by means of various concepts of possible virtual worlds and their partial phenomena.

She is focusing on the general characterisation of mimesis and fiction, on the elements of mimesis as imitations of the empiric reality, and on elements of fiction as imitations of virtual entities in the context of drama, on space and time ordinates (known time and location) – „quasi-time“ and „quasi – location“/ known, recognized and recognizable time and location), as well as characters and stories. Subsequently, the author is trying to analyse the categories of mimesis and fiction by means of actual samples of plays by the latest Slovak drama authors (V. Klimáček, E. Maliti-Fraňová, P. Pavlac, M. Karásek and so on), moving within the ways of imitating on the axis reality – fiction.

The author is admitting the subject to be complex, especially with regard to its application on the dramatic shapes, since these naturally show certain artistic tendencies. She is pointing at the genre categorisation of dramatic texts to be problematic, resulting also from heterogenous features of the respective dramatic works.

Táto štúdia je súčasťou grantového výstupu projektu VEGA č. 2/6065/26.

NEKONEČNÁ INTERPRETÁCIA AKO KULTÚRNA MYSTIFIKÁCIA

FILOZOFIA, DIVADLO, PREKLAD

DAGMAR PRINCIC-SABOLOVÁ

K pojmu interpretácie sa hlási viacero umeleckých a vedeckých disciplín, ktoré ju považujú za svoj termín a metódu. Za svoj vlastný pojem ju považuje filozofia, takisto s ňou narába divadlo a odvoláva sa na ňu aj teória prekladu umeleckej literatúry. V každodennom živote v súčasnosti interpretujeme čím ďalej tým viac vecí: výroky politikov, osobné spory, rozhovory. Neraz dokonca potrebujeme súdy, aby rozhodli, ktorá interpretácia je správna: urážlivá, či neurážlivá. Interpretujeme vedecké teórie, stotožňujeme interpretáciu s popularizáciou vedy, na scénach divadiel vidíme predstavenia, ktoré nemajú takmer nič spoločné so zámerom pôvodného diela, či so zámerom autora. Tvorcovia v nich interpretujú sami seba, svoju kultúru, to, čo by pokojne mohli vypovedať vlastným dielom. Interpretujeme už aj interpretáciu. Horizont interpretácie sa stráca v nedohľadne, zdá sa, že všetko je možné a všetko je dovolené, lebo nikto sa nebráni, všetci rozpačito mlčia, veď všade vládne všemocná interpretácia. Medze interpretácie sa v súčasnosti posúvajú do nekonečna a vyjadruje to našu fascináciu nekonečnom, túžbu po nekonečne. Ale na druhej strane aj rezignáciu na hľadanie či poznanie pravdy. Nekladieme si už otázku, čo je pravda, ale neobmedzenou interpretáciou posúvame hranice donekonečna. Prehliadame pritom ďalší dôležitý fenomén, a to je protirečenie. Nemôžeme si pripustiť, že prehnanou aktualizáciou divadelnej hry sa tvorcovia dostanú do protirečenia so zvykmi, štýlom, myslením doby, v ktorej vznikla, lebo ináč by sme nemohli aktualizovať. Prehliadame dokonca aj to, že sa konflikt posunie do inej roviny, a keďže nie každý konflikt je nadčasový, prispôbime ho našej dobe, inému miestu deja, inej kultúrnej tradícii. To isté sa deje pri transformácii literárnych diel do divadelného či rozhlasového jazyka.

V tomto zamyslení sa pokúsime znova definovať hranice interpretácie v súlade s tým, ako s týmto pojmom v dejinách pracovali a pracujú filozofia, preklad či divadlo.

Pojem interpretácia je najvlastnejší filozofii, odkiaľ ho ostatné disciplíny a umenia prevzali. Na osvieženie pamäti – lebo aj tá zohráva významnú úlohu pri interpretácii – k bezhraničnej interpretácii inklinujeme v obdobiach, ak sme stratili alebo strácame kultúrnu pamäť o pravdách, ktoré už ľudstvo raz poznalo a nevieme ani to, kde tieto pravdy treba znova hľadať. Pripomenieme, že tieto úvahy o interpretácii siahajú až do antickej filozofie k Platónovi a Aristotelovi, ktorí sa jej zmocňovali cez príčinu. V hermeneutickom myslení, ktoré sa vzdaluje od grécko-latinského myslenia, bohatstvo jazyka a metafor umožňuje nekonečnú interpretáciu. Pokiaľ ide o vplyv hermeneutickej tradície pri interpretácii textu, Umberto Eco vo svojej knihe *Hranice interpretácie* (*Limiti dell'interpretazione*)¹ sa prikláňa k názoru, že Peirceova teória neobmedzenej

¹ ECO, Umberto: *I limiti dell'interpretazione*. Miláno : RCS Libri, 1995.

semiózy, na ktorú sa aj sám odvoláva pri chápaní interpretácie, nemôže byť považovaná za podporu chápania teórie interpretácie ako pôvodu a dekonštrukcie.

Český teoretik prekladu Jirí Levý začína svoje dielo *České teorie překlada* slova-
mi: „V dějinách evropských literatur má překlad časovou prioritu před literaturou
původní: literatura římská začíná překlady z řečtiny, národní literatury evropské
překlady z řečtiny i z jiných starších jazyků.“² (s. 13)

Keď hovoríme o formách prekladu, máme na mysli preklad v širšom význame,
než len preloženie diela z jedného jazyka do druhého. Používame preklad ako syno-
nymum všemožných druhov pohybu a transformácie literárnych textov, literárnych
teórií, pojmov, prepisov z jedného žánru do druhého, teda aj vnútrojazykový preklad
a prepracovanie. V dejinách literatúry, ale aj médií je mnoho príkladov na prechod
diel z jednej kultúry do inej kultúry, z jednej žánrovej formy do inej žánrovej formy.
Takisto literárne teórie a pojmy prechádzajú pri preklade z jednej kultúry do inej
kultúry zmenami a transformáciami, ako to dokazuje samotný pojem interpretácie,
ktorá sa v slovenskej teórii prekladu takmer identifikuje s prekladom. Táto téza, ktorú
pôvodne uviedol do uvažovania o preklade Anton Popovič v roku 1960, sa postup-
ne čoraz väčšmi vzdala od jeho pôvodného vnímania a takisto aj od chápania
interpretácie v západoeurópskych a amerických teóriách. Anton Popovič sa pri jej
rozpracovaní inšpiroval uvažovaním teoretika Jiřího Levého, ktorý zase prevzal po-
jem interpretácie z divadla, z transformácie literárneho textu do divadelnej podoby,
a aplikoval ju na preklad literárneho textu. Takže keď rozširujeme naše uvažovanie
na širšie chápanie prekladu ako každého druhu prepracovania literárneho textu, ne-
robíme nič iné, len sa vraciame k pôvodnému uvažovaniu Jiřího Levého, ktorý sa
inšpiroval divadlom a divadelnou (hereckou) interpretáciou textov. Skutočnosť, že
preklad sa začal vnímať ako možnosť nekonečnej interpretácie a že hranice interpre-
tácie vo všetkých semantických poliach sa posunuli do nekonečna, je pravdepodobne
priamo ovplyvnená divadlom, ktoré uviedlo na scénu nespútané interpretácie a pre-
pracovania klasických diel. Nepriamo sa tak znova potvrdzuje interpretačno-séma-
ntická previazanosť divadla a prekladu a legitímnosť uvažovania o preklade v širšom
chápaní tohto pojmu, rozšíreného o viaceré druhy činností spojených s prepracova-
ním textov a žánrov.

Keďže uvažujeme o širšom chápaní pojmu preklad, zasahuje toto uvažovanie aj
do širšie vnímaného tvorivého priestoru, a preto zahŕňa aj formy divadla, literatúry,
filozofie a základom je „preklad“ vo figuratívnom význame, ako synekdocha inter-
pretácie. Postupne sa v slovenskej teórii prekladu udomácnilo hermeneutické chá-
panie interpretácie, v ktorom sa stotožnil preklad s interpretáciou. Veľa príkladov
by sme mohli nájsť aj na aplikovanie interpretácie na výklad vedeckých teórií, ako
je napríklad teória komparatistiky Dionýza Ďurišina, ktorú slovenskí literárni vedci
s obľubou „interpretujú“, čím vlastne nahrádzajú termín popularizovanie. Je samo-
zrejmé, že vedecké teórie majú byť popularizované, má sa vyvíjať úsilie, aby boli
známe, aby sa na ne nezabudlo, ale otázka je, či sa má stať táto činnosť náplňou práce
vedcov a či má zastupovať a nahrádzať ich samostatnú tvorivú činnosť. Uvedenie in-
terpretácie do uvažovania o preklade bolo príznačné pre 60. roky a časovo sa zhoduje
s hermeneutickým vystúpením o interpretácii u Erica D. Hirscha, predstaviteľa ame-

² LEVÝ, Jiří: *České teorie překlada*. Praha : 1957, s. 13.

rického New-criticizmu, ktoré uviedol svojou knihou *Validity in Interpretation*³ (Yale University Press 1967). Samozrejme, ak prijmem jeho tézu, že na interpretácii textov sa zakladajú všetky humanistické disciplíny: „Hodnota interpretácie implikuje korešpondenciu interpretácie a významu, reprezentovaného textom“⁴ (tamže, s. 20).

Otázka, ktorú si kladieme, je, ako a čím by sme mohli určiť význam, ak ide o metaforu v texte, či už je to literárny text pri preklade alebo text určený na divadelné predvedenie. Filozofia a jej podnety síce vysvetľujú mnoho javov, ku ktorým pri predvedení textu dochádza, ale nenachádzame v nich pomôcku, ktorú by bolo možné použiť ešte pred interpretovaním textu. Takouto pomôckou pri určení hraníc interpretácie môže byť uvedomenie si kontextu, ktorý sa postupne rozširuje na intertextualitu. Do napomáhajúceho kontextu pri interpretácii diela pristupuje poznanie iných diel autora, ktoré spája podobný autorský idiolekt a jeho poetika, zaradenie do dobového smeru alebo prúdu a jeho estetického štýlu. Keďže pri našom uvažovaní vychádzame zväčša z talianskej kultúry a jej interpretácie, uvedieme ako jeden z príkladov dielo Luigiho Pirandella. Keď interpretujeme Pirandella, potrebujeme poznať poetický kontext jeho diela, ktoré charakterizuje antiliterárnosť, skepticizmus, zmysel pre protirečenie, nedôvera v racionalitu, nedostatok ideálov a tie indikujú hlbokú krízu svedomia v spoločnosti. Na interpretáciu jedného diela potrebujeme poznať kontext celého diela Pirandella a potom zase kontext talianskeho dekadentizmu. Takisto treba vedieť, že Pirandello vyrástol z regionálnej veristickej skúsenosti ku skúsenosti dekadentnej a kozmopolitnej. Keby sme chceli uplatniť pri interpretácii jeho diela kritérium objektívnej reality, voči ktorej sa definuje, asi by sme ju len veľmi ťažko hľadali. Celý dobový kontext konca 19. a začiatku 20. storočia, ako aj kontext jeho diela totiž potvrdzuje ako indikátor fakt, že práve neschopnosť situovať sa voči objektívnej realite, strata objektívneho ukotvenia človeka, strata pevných hodnôt ho viedla k napísaniu jeho diel. Pirandello sa u nás takmer stratil z javísk, hoci je to autor, ktorý prerástol domáce talianske rozmery a dosiahol európsku úroveň. V našej situácii majú na to vplyv dva faktory súvisiace s interpretáciou: strácame kultúrnu pamäť, a preto už nevieme, že potrebujeme poznať poetický a dobový kontext diela, zo vzdelávacieho systému sa vytratilo štúdium európskej dramatiky a o čom nevieme, to nám ani nechýba. Druhým s tým súvisiacim faktorom je to, že v súčasnosti prevládla tendencia k nekonečnej interpretácii, ktorá je útokom na racionalitu diela. Ale v diele, kde nijaká racionalita nie je, niet na čo útočiť, niet čo rozbúrať, a preto ani neoslovuje interpretátorov, ktorým by sa chcelo vyberať z nekonečného radu možných či skôr nemožných interpretácií. Príliš veľká námaha je rozohrať a stvárniť už tak veľa interpretácií, ako v samotnom Pirandellovom diele je.

K podobnej situácii dochádza aj pri „prepise“ či „preklade“ literárneho textu do rozhlasovej podoby. Bežnou praxou sa stáva, že dramaturg trvá na prepísaní vedľajšej postavy do hlavnej alebo opačne. Celkom sa zabudne na kontext diela, ktoré k nám často prichádza často z inej kultúry, na to, že postava má v diele svoj vývoj, nielen svoj vnútorný charakterový vývoj, ale tento vývoj je súčasťou istého historického, poetického a významového kontextu, a tým sa celé dielo začleňuje do historického vývinu

³ HIRSCH, E.: *Validity in Interpretation*. Yale : Yale University Press, 1967.

⁴ Tamže, s. 20.

svojej domácej literatúry. V oboch prípadoch ide o to, že ak poznáme kontext diela, prenikneme aj do intertextového kontextu a nepustíme sa na dobrodružnú a nezodpovednú dráhu nekonečnej interpretácie.

Ďalším faktorom, ktorý pristupuje k vnímaniu interpretácie v jej hraniciach, je mať dostatok teoretickej prípravy, aby interpretátor vedel v diele rozoznať jeho skutočný zámer, odlíšiť ho od zámeru autora a sám v sebe vedel rozoznať, či sa jeho zámer ako čitateľa-recipienta-intepretátora diela zhoduje alebo protirečí so zámerom diela. Touto problematikou sa zaoberal Richard Rorty⁵, ktorý rozlišuje dva typy textualizmu. Jeden z nich je ten, ktorý sa zaoberá textom (literárnym, dramatickým) ako materiálom, ktorý možno rozložiť a znova spracovať do novej podoby podľa svojho zámeru. Pritom si vôbec nekladie otázku, či existuje nejaký zámer autora a diela. Druhá pozícia je tá, ktorá predpokladá, že dielo obsahuje nemenný jednoznačný invariant, niečo ako tajný kód, ktorý treba nájsť, dešifrovať a zachovať.

Obdobná je situácia v preklade (máme tu teraz na mysli preklad v jeho prvom význame, nie v synekdochickom, pars pro toto), ktorý tiež pracuje s interpretáciou.

Pri preklade sa podľa A. Popoviča interpretácia spája s použitím imaginácie, predstavivosti u prekladateľa. Proces prebieha tak, že prekladateľ si v prvej fáze predstaví, to, čo číta v cudzom jazyku, až keď to vidí pred sebou, vie to správne pretlmočiť do cieľového jazyka.

V českej teórii prekladu s ňou pracoval už spomínaný teoretik Jiří Levý, ktorý používal termín nereálna interpretácia literárných diel. Používal ho práve na označenie diel z realistickej literatúry, ktoré boli preložené bez zreteľa na reálneho referenta: „Překladatelé, kteří hledali nikoliv život a jeho problematiku, ale odrazy metafyzických zákonitostí a mystiku čísel, nemohli správně překladatelsky interpretovat cizí literaturu, zvláště realistickou.“⁶

Na záver by sme mohli zhrnúť, že existuje vzácné prelínanie a spojenie filozofie, divadla a literárneho prekladu práve pomocou interpretácie, a toto poznanie môže poslúžiť všetkým trom oblastiam na sebareflexiu, ale aj na to, aby vystúpili zo svojej hermeneutickej uzavretosti a za pomoci štúdia kultúrneho kontextu a intertextuality sa pokúsili vrátiť pri práci s dielom do priestoru takej interpretácie, ktoré dielu, či už dramatickému alebo literárnemu, určuje zámer autora a samotného diela.

DAGMAR PRINCIC-SABOLOVÁ

THE INFINITE INTERPRETATION LIKE THE CULTURAL MYSTIFICATION

The aim of the essay „The infinite interpretation like the cultural mystification“ is reflecting the development of the concept „interpretation“ in philosophy, in the theater and in the translation. Contemporaneous exaggerated use of concept of the interpretation is derivated from the hermeneutic tradition in the philosophy, that

⁵ RORTY, R.: „Idealism and textualism“. In: *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis : University of Minnesota Press (tal. preklad Consequenze del pragmatismo. Miláno : Feltrinelli 1986).

⁶ LEVÝ, J.: *České teorie překlada*, Praha 1957, s. 205-6.

had introduced infinite and unlimited interpretation and had abolished „the contradiction“. The essay is dedicated on this question because the contemporaneous level of the work in the theater, radio and in the translation is a reflection of the unlimited interpretation. In this meaning of the interpretation is transferred the wish of infinity and the wish to transfer in the text of another author our own ideas. This situation is supported from the insufficient preparation in the cultural and historic context of the work (text), what gives to the interpretators the possibility to not respect the intentions of the text and the author

Štúdia je výstupom grantovej úlohy: Formy prekladu medzi západnou a stredovýchodnou Európou: pohyb autorov, textov, teórií, publikovania. Číslo projektu: 2/6075/26.

NOCI PRAVDY A VYKÚPENIA (O ČLOVEKU, VÁŠNI A VINE)

DAGMAR ROBERTSOVÁ

Keby sme mali napísané dejiny ľudského personalizmu, akou veľkou zjavila by sa tu účasť veľkých dramatických básnikov minulosti na formácii toho, čo nazývame osobnosť.¹

F. X. Šalda

Július Barč-Ivan: *Dvaja* (1945)

V bulletine k predstaveniu hry *Dvaja* z roku 1945 autor ponúka (v budúcnosti často citované) vysvetlenie názvu drámy. Slovo **dvaja** označuje prepojenie medzi Augustom a Maurom, Maurom a Staríkom, ale najmä medzi Mariannou a Johnym – Ňou a Ním. Barč (1909-1953) sa v závere svojej úvahy – s pátosom prítomným v celom jeho diele – pýta: „Je to hra, alebo život? Možno je to hra. Ale smutná ako život sám“ (Barč-Ivan, 2001, s. 480).

V trojdejstvej dráme dominuje atmosféra úzkosti, nedôvery a očakávania, ktorú narúšajú len vstupy Marianny. Dej sa odohráva v priebehu jednej noci v izolovanom dome vo vrchoch. Limitovanosť času a priestoru znásobuje intenzitu konfliktu.

Dom predstavuje „uzlový bod“, v ktorom sa kumuluje čas: prítomnosť obsahuje minulosť a budúcnosť, a osudy štyroch ľudí (August, Mauro, Marianna, Starík) sú navzájom prepojené. Pohyb postáv v priestore súvisí s ich pohybom v čase (zdôrazňuje sa, že do domu a z domu vedie len jedna cesta, opakujú sa slová predomnou – za mnou, dopredu – dozadu, ktoré súvisia s minulosťou a budúcnosťou²). Podobne ako v dráme *Neznámy*, i tu Barč vytvára situáciu, keď počas jednej noci možno dospieť k pravde a vykúpeniu³. V priebehu hry sa postavy napokon pravdu dozvedajú, avšak „vykúpenie“ nenastáva. Smerovanie k pravde (odhaľovanie) je zdôrazňované slovesami vidieť, vedieť:

Starík: Už ti vidím do duše! (Barč-Ivan, 1981, s. 234)

Mauro: Nikdy som netušil, že raz ti budem vidieť do duše (s. 237)

¹ Citované z bulletinu ku Králikovej hre *Posledná prekážka*, premiéra v SND 20. 2. 1946, b.č.

² Viacerí skúmatelia Barčovho diela hovoria o návratnosti motívu cesty v doslovnom i prenesenom zmysle – o ceste ako hľadani a ceste ako úteku.

„Mauro: Za nami prišla.

August: Hlúposť! Bola tu už pred nami. (s. 224)... Cesta vedie ta, odkiaľ sme prišli, alebo ta, kde chceme“ (s. 226). Všetky citácie z hry sú z vydania vo výbere *Dielo II.* (1981).

³ V jednej z novších inscenácií hry *Dvaja* – v bratislavskom Divadle a.h.a. (1999) – sa esenciálnosť situácie podčiarkuje situovaním do jaskyne.

Mauro: Niečo musím vedieť (s. 238)

August: ... Lebo vedieť pravdu a odísť, bude už ťažšie (s. 245).

Postavy cirkusových klaunov Augusta a Maura predstavujú duálny princíp. Opačuje sa prepojenosť silného a slabého, známa z Barčovej predchádzajúcej hry *Matka* (1943)⁴. Augusta a Maura spája princíp magnetu – ich jednota je v hre zdôraznená obrazom reťaze, pút⁵. Cirkusové prostredie evokuje protichodnú emocionalitu – (v niektorých polohách hysterický a nútený) smiech, komično, ale aj tragické polohy⁶.

Dvojičou August – Mauro sa akcentuje problém manipulácie („cirkusovej drežúry“), násilia, moci a bezmocnosti. Otázka násilia a schopnosti mu čeliť je v Barčovej tvorbe návratná – objavuje sa vo väčšine jeho dramatického⁷ i prozaického diela. Zaujímajú ho pritom nielen vonkajšie prejavy moci a podriadenosti (v spoločnosti, rodine), ale aj ich priemet do vnútorného sveta človeka (znásilňovanie ľudských emócií). S kategóriou moci a násilia potom prirodzene súvisí ich opak, sloboda. August i Mauro sú síce navonok slobodní a v očiach sveta bez viny, avšak sú odsúdení na výčitky svedomia a ahasverovský⁸ osud. Marianna je navonok pomätenou vrahyňou, ktorá sa však vďaka svojmu utrpeniu vykúpila a stala „nedotknuteľnou“. Je mimo ľudského sveta, mimo ľudskej vášne, už neovplyvnená minulosťou, a tým stojaca mimo viny a hriechu. Jej čistota a pokoj sú však pripomenutím viny pre Augusta a Maura. V tomto zmysle ju možno vnímať tiež ako svedomie – či už v podobe antickej bohyně pomsty Erínye, alebo naopak, vnesením kontrastnej kresťanskej predstavy (Božej) lásky. Marianna sa pre Augusta a Maura zjavuje ako vidina (Vanovič hovorí o „údesno-pasívnom zjavení“ – Vanovič, 1991, s. 82). Jej výraz nie je z tohoto sveta – stelesňuje Barčom tak často popisovaný „úsmev bolesti“. Mariannin vstup do diania sa uskutočňuje na princípe filmového „strihu“, podobne ako vízie v hre *Matka* (1943) alebo sny v iných Barčových dielach. Postava Starika má síce len spájaciu funkciu, ale môže tiež asociovať kategórie neviny, obete a nenásilia⁹.

V Barčovej konštrukcii dramatického sveta sa silne uplatňuje kontrast, paradox a ambivalencia (Vanovič, 1991, s. 85). Hru *Dvaja* možno vnímať ako drámu o očistení¹⁰ a pekle, avšak tieto implikujú aj ideálnu predstavu „raja“. Ak totiž uvažujeme

⁴ Ako uviedli viacerí skúmatelia, postavy cirkusantov z hry *Dvaja* majú svoj pendant aj v Barčovej prozaickej tvorbe (novela *Cirkus* zo súboru *Predposledný život*, kn. 1940). Základný pôdorys vzťahov mohol tiež inšpirovať Laholu v hre *Škvorný na slnku* z päťdesiatych rokov, kde je Gogo podobne objektom tréningu pána Roberta alias Tommyho, Tereza reprezentuje čistotu, naivitu a Strážnik má podobnú funkciu ako Starik v hre *Dvaja*.

⁵ V recenzii predstavenia z roku 1946 sa August a Mauro takisto vnímajú ako jeden celok – ako „človek hriešnik“, ktorý v sebe spája „bytosť anjelskú i diabolskú“, dokonca sa hovorí o „barokovej bytosti, ktorej dáva všetok smysel zápas života so smrťou“ (L.K., 1946, s. 4).

⁶ Napríklad Augustova scéna žonglovania (ktorou chce Marianne pripomenúť spoločnú minulosť), je vo výraznom kontraste s jeho vášnivým vyznaním citov.

⁷ Ak uvádzame len hry zo štyridsiatych rokov, *Matka*, *Neznámy*, *Veža* a čiastočne i *Koniec* vypovedajú o koreňoch násilia a spôsobe vyrovnávania sa s ním.

⁸ Vanovič (1991, s. 82) hovorí o ceste kainovskej alebo ahasverovskej.

⁹ V jednej z najnovších inscenácií hry *Dvaja-Ketten* v bratislavskom Divadle a.h.a. (premiéra v maďarčine v roku 1998, v slovenčine v roku 1999) je postava Starika nahradená postavou Ženy. Týmto krokom sa podľa recenzentov dosiahla vyváženosť mužského a ženského prvku v hre. Žena, ktorá špachtľou očisťovala ústredný bod scény (kameň zárezmi pripomínajúci mozog), „akoby ošetrovala priestor ľudskej pamäte a očisťovala vodou“ (Jaborník, 1999, s. 7).

¹⁰ I keď z pohľadu protestantizmu je predstava očistca zavádzajúca.

o vývoji postáv v priebehu hry, potvrdzuje sa síce nemennosť ich charakterov – ale zároveň sa vytvára predstava, že by malo byť možné oslobodiť sa, vykúpiť¹¹, a to prostredníctvom pokánia a utrpenia.

Dvoch vnímam zároveň aj ako hru o smrti a živote (večnom). August je postavou, pre ktorú ľudský život nemá cenu. Paradoxom je, že jeho konanie zabezpečí „život večný“ pre mŕtveho Johnnyho i pre ideál lásky (nenávisť sa transformuje na lásku, smrť na život). Aktuálny čin teda môže mať paradoxné dôsledky, ktoré sú mimo ľudskej vôle i predvídateľnosti.

August: Zabil som človeka, a on žije. Bol podliak, a teraz je dobrý. (s. 246)

Podobne Mariannina pomätenosť popiera princípy reality a ruší faktický stav (neuguje Augustov zámer i aktuálnu vraždu – v Marianninej predstave sa udalosti zrušili a reinterpretovali). Iracionalita („pomätenosť“) je zároveň šťastím a garanciou „života večného“ (pre konkrétneho človeka i ideál lásky). Naopak, (keby)/„keď ona bude zdravá, on bude mŕtvy“ (s. 254) Barč podľa mňa konštruuje svoj dramatický svet využívaním princíпов logiky a jeho repliky by sa mohli skúmať ako logické výroky.

Za základ hry *Dvaja* považujem analýzu silných vášní, ktoré môžu spôsobovať „zlo“, a teda predstavovať ľudskú spoluúčasť na podobe tohto sveta¹². Podľa Rampáka Barč „chcel proste básnicko osvetliť také skutočnosti života, ako lásku, nenávisť, dobro a zlo, silu a slabosť. Chcel dostať svoje postavy do takých situácií, aby na tieto skutočnosti pozerali s rozličných zorných uhlov... Myslíme, že by bol veľký omyl vidieť v Barčovej dráme *Dvaja* hru s nejakým mravným problémom, a nepokladali by sme ani za šťastné porovnávanie s Dostojevského riešením viny a trestu.“ (Rampák, 1945, s. 488.) Na rozdiel od Rampáka sa domnievam, že v Barčovej predstave existuje prepojenie medzi emóciami a etikou (a takisto medzi drámou a jej spoločenským účinkom). Rampákovu zdôrazňovanie „básnického“ charakteru Barčovej dramatiky vidím ako súčasť argumentácie o antirealizme a antimimetickosti, s ktorým súvisí aj zbavovanie drámy mravnej účelovosti a spoločenskej zámernosti¹³. Rampák dokonca vidí Barčov postoj ku skutočnosti v hre *Dvaja* ako pendant tvorby nadrealistov (Rampák, 1946, s. 488). Toto tvrdenie však ďalej nevysvetľuje ani nepodporuje argumentmi. Vzhľadom na analytickosť, filozofickosť, existenciálne zanievanie by som skôr uvažovala o afinitách s imaginatívno-intelektuálnym realizmom (v Čepanovej typológii medzivojnovnej prózy sú to atribúty básnikov sujetu¹⁴ – pozri Čepan, 2002, s. 28-29).

Už dobové recenzie si všimli, že „obmieňanie konfliktu, jeho vychutnávanie v dialógoch je základným stavebným kameňom“ (Rampák, 1946, s. 488). Repliky sú väčšinou úsečné, niekedy dialogizované otázkami a odpoveďami. Často využívajú kontrast, ale aj opakovanie na princípe epizeuxy, anafory, epanastrofy.

Starik: A bol si rád.

Mauro: Rád? (s. 218)

¹¹ Vykúpenie však nie je v „kompetencii“ samotného človeka.

¹² Rovnaký názor som našla u dobového recenzenta: „Dráma *Dvaja* je stavaná na probléme zla. Zlo chápe autor ako organickú nutnosť sveta, ktorý má svoje osobité zákonitosti, podmienené motívom erotickým“ (-yk, 1946, s. 5)

¹³ V roku 1945 sa táto črta ešte vníma ako prínosná, o rok-dva sa začne používať ako obvinenie.

¹⁴ Barča ako prozaika Čepan zaraďuje práve k básnikom sujetu.

...

Mauro: Ktosi ide za mnou.

Starík: Sám?

Mauro: Sám. (219)

...

Starík: Ale nemusíš sa báť. Sme tu dvaja.

Mauro: Keď sa vráti, neporadíme si s ním. Ani dvaja. (219)

...

Mauro: Už som ti vravel, že je to diabol. Diabol sám. (219)

...

Mauro: Zlý. Je mu jedno, či žiješ, či skapeš. *Pauza.* A ty tu bývaš sám?

Starík: Sám.

Mauro: A si tu rád? *Obzerá si izbu.*

Starík: Rád. (s. 220)

...

August: Prečo nehovoriš? Prečo nenariekaš ako zvyčajne? Prečo sa nejeduješ, prečo neceríš zuby ani besný pes? Prečo mi nezaspievaš zasa tú starú pieseň, že to už nechceš ťahať so mnou ďalej, že ma nenávidíš a že ja to dobre viem. (s. 222)

Opakovaním kľúčových slov a úsečnosťou replík sa dosahuje atmosféra hermetickej uzavretosti a intenzitnosti, a zdôrazňujú sa vzťahy medzi postavami¹⁵. Dominanciu dramatického napätia teda podporujú všetky zložky drámy. Za zmienku stojí – podobne ako v iných Barčových hrách – vyprázdnenosť priestoru a minimum rekvizít (dominuje nôž, s ktorým sa stretáme v úvode a závere predstavenia). Autorské poznámky tiež často zdôrazňujú neverbálne prostriedky – najmä tvár, pohľad¹⁶ a proximitu postáv, ale aj prácu so svetlom: „všetko v podivných tónoch tajomných farieb... Svetlo padá na jeho tvár, prezrádza nielen únavu, ale aj strach... úsmev mu stuhne na tvári...V pohľade je všetko (s. 217-219).

Hra *Dvaja* ponúka rôzne možnosti interpretovania (a inscenovania). Podľa Vanoviča ju totiž možno vnímať v kontexte klasickej antickej drámy s tragickým rozmerom, ale tiež v kontexte existencialistickej drámy a divadla absurdity¹⁷. Do úvahy treba vziať tiež teologicko-filozofický rámec, s ktorým súvisí otázka fatalizmu (pozri Vanovič, 1991).

Pri dobovom uvedení na scénu (najprv v Martine v roku 1945 a o rok neskôr na Novej scéne v Bratislave¹⁸) režisér – akademický maliar František Kudláč – vytvoril štylizované predstavenie s dominujúcou výtvarnosťou, v ktorom bol herec údajne

¹⁵ V prípade inscenácie *Dvoch* v Divadle a.ha. recenzentka poznamenáva: „Korenči (režisér predstavenia – pozn. D.R.) totiž pracuje príbuznou metódou dekompozície, keď vzťahy netvorí, ale ich rozbíja v priamej paralele s Barčovým jazykom.“ (Podmaková, 1999, s. 8)

¹⁶ V jednej z recenzií bratislavského predstavenia z roku 1946 sa objavila výčitka, že predstaviteľ Augusta (Martin Gregor) „zachádzal vo svojej mimike tvári do nevkusne patologického výrazu“ (Mrlian, 1946, s. 4).

¹⁷ Inscenácia *Dvoch* v SND v roku 1984 (réžia V. Strnisko) bola situovaná medzi dosky, ktoré asociovali zápasnícku arénu, cirkusovú manéž, a zároveň neustále obmedzovali pohyb postáv na scéne.

¹⁸ Premiéra v Slovenskom komornom divadle v Martine bola pri príležitosti 1. výročia SNP 25. 8. 1945, na Novej scéne ND v Bratislave 6. 12. 1946. Obe predstavenia režíroval František Kudláč, pri bratislavskom predstavení bola asistentkou režiséra Magda Husáková.

úplne podriadený režisérovi (Kusý, 1945, s. 384). Takmer všetky ohlasy na predstavenia uvádzali, že ide o formálne prepracovanú hru s dôrazom na psychologickú zložku, ale zároveň o hru nenapĺňajúcu aktuálne spoločenské požiadavky. „Hra sama svojimi dramatickými hodnotami má jasné miesto v repertoári, no nemá nijakého konkrétneho sociálneho dosahu dnes, keď jej úplná časová neaktuálnosť nie je už v tomto ohľade nijakým kladom“ (Kusý, 1945, s. 382)¹⁹. Je preto pochopiteľné, že dráma *Dvaja* sa opäť inscenovala až v roku 1968 a frekvencia jej výskytu v repertoári slovenských divadiel sa výrazne zvýšila od osemdesiatych rokov²⁰.

Štefan Králik: *Posledná prekážka* (1946)

Štefan Králik (1909-1983) sa na profesionálnej scéne predstavil až svojou štvrtou hrou *Posledná prekážka*, ktorá mala premiéru v SND 20. februára 1946. Dobové ohlasy hodnotili drámu ako modernú, neprovinčnú, riešiacu všeobecne ľudský problém (Felix, 1946, b.č.). Karvaš zasa ocenil najmä to, že autor svoju hru rozuzlil, dal divákovi návod správania, a tým ho pozitívne usmernil (Karvaš, 1946, b.č.) Režisérom predstavenia bol (azda prekvapujúco) František Krištof Veselý, scénu navrhol Ladislav Vychodil²¹.

Hra *Posledná prekážka* (1946) mohla svojou témou dobovému divákovi pripomenúť iné predstavenie vojnových rokov: Poničanovu hru *Štyria*²² (1942), ktorú v SND invenčne režiroval Ján Jamnický. Základom oboch hier je premena vzťahov medzi dvomi partnerskými dvojicami, rozohraná na ploche štyroch dejstiev. Medzi drámami je však tiež podstatný rozdiel: kým Poničan napísal lyrickú básnickú drámu, ktorá poskytovala veľa možností pre režiséra, Králik sa snaží v duchu dobovej požiadavky o potlačenie „režisérizmu“ a o obnovu dramatickosti, s čím súvisí jeho dôraz na konflikt a dramatické napätie²³. „Ide o hru, napísanú lege artis. Na pevnej konštrukcii jednotného deja, rozvíjajúceho sa v jednotnom čase a v jednotnom divadelnom priestore, teda na klasickej a precíznej stavbe exponuje autor nie jeden, lež niekoľko problémov, siahajúcich ku koreňom novodobej spoločnosti a utvárajúcich v nej závažné úskalia a uzly.“ (Karvaš, 1946, b.č.)

¹⁹ Podobnú výčitku, avšak podstatne nezrozumiteľnejšie, vyjadruje Rudolf Mrlian. Predpokladám, že vo svojej recenzii hovorí o estetickosti predstavenia a absencii priameho kontaktu predstavenia so životom. Mrliana citujem i ako ukážku dobovej (divadelnej) kritiky: „Barčovi Dvaja sa pohybujú, povedal by som, výlučne v rovine divadelnej, a to tak vymedzením sujetu, ako aj nastolovaním a riešením istých problémov, vlastných tej samotnej hre. Nechcem hovoriť, že by tu išlo o divadelnú samoučelnosť, ale rozhodne divák dostáva sa k problematike, všeobecne platnej, iba vedomou transplantáciou. Je pravda otázka, či je to vôbec potrebné. Chcem iba toľko zdôrazniť, že Barč v tejto hre veľmi úzko zviazal všeobecnú problematiku na sujet, a tým zdôraznil istú výlučnosť hry, ktorá vo svojom scénickom prevedení dostáva predovšetkým charakter divadelný“ (Mrlian, 1946, s. 4)

²⁰ V súpise inscenácií hier Barča-Ivana sa uvádzajú predstavenia *Dvaja* v rokoch 1983, 1984, 1989, 1993, 1998 a 1999, pričom v niektorých prípadoch šlo o študentské predstavenia na VŠMU. Pozri Kunová, Katarína: „Súpis inscenácií hier Júliusa Barča-Ivana...“, In: Barča-Ivan, Július: *Súborné dramatické dielo* (Bratislava: Divadelný ústav, 2001), s. 742-746.

²¹ Podľa fotografií z dobového predstavenia na scéne dominovala horizontálna a vertikálna línia, ktorá potlačila civilné a realisticky pôsobiace rekvizity (stôl, kreslá). Postavy stvárnil Mikuláš Huba (Lorenc), Július Pántik (Rovina), Oľga Sýkorová (Helena) a Ružena Porubská-Hrušovská (Klára).

²² Hra vznikla v úzkej spolupráci autora s režisérom Jánom Jamnickým. Vďaka scénickému stvárneniu sa *Štyria* vnímali ako úspech, i keď „libretom“ predstavenia bola banálna a priemerná lyrická dráma.

²³ Felix uvádza: „maximum konfliktov a maximum vášne“ (Felix, 1946, b.č.)

Na čitateľa či diváka môže *Posledná prekážka* pôsobiť až vyčerpávajúco, keďže od začiatku do konca je konfrontovaný s neutíchajúcou sériou konfliktov („prekážok“). Tieto sa odvíjajú od zmeny vzťahov medzi postavami. Na rozdiel od Poničanovej hry, kde ide o emócie izolované od vonkajšej reality (situácia „veže zo slonovej kosti“), v *Poslednej prekážke* do vzťahov vo výraznejšej miere zasahujú aj vonkajšie udalosti a okolnosti. Akcentuje sa nielen otázka lásky, manželstva, partnerstva (človečenstva), ale aj otázka zodpovednosti, rozhodovania, profesionálnej etiky. Všetky postavy sa v priebehu hry spoznávajú a dotvárajú – hra týmto prvkom naplňa predstavu o smerovaní k autenticite bytia.

Ako poznamenal dobový kritik, diela z lekárskeho prostredia sú často banálne a sentimentálne (- št-, 1946, s. 4). V *Poslednej prekážke* má lekárske prostredie zdôrazniť analytickosť, antiiluzívnosť (podobne ako v *Hre bez lásky*) – cieľom je priblížiť sa k pravde o živote, smrti a sebe samom²⁴ (čo však neznamená, že v dráme nie sú banálne a sentimentálne prvky).

Postava neurochirurga Lorenca v niektorých situáciách variuje Karvašove postavy vedca či lekára²⁵ (až amorálne zanietenie pre prácu, vyrovnávanie sa s požiadavkou operovať v stave emocionálneho rozrušenia). Lorenc v závere hry prichádza k pochopeniu, že jeho poslaním a naplnením je práca a len v nej môže byť šťastný. Takisto len prostredníctvom vedeckého výskumu sa stáva ľudským a altruistickým, v osobnom živote kalkuluje a manipuluje. Autor chcel – podľa vlastného vyjadrenia – postavou Lorenca naznačiť tragický rozpor medzi titanizmom a človečenstvom (Králik, 1946, b.č.). Lorencova manželka Klára, ktorú si bral zo zisťujúcich dôvodov ako jedínú dcéru svojho predchodcu-majiteľa kliniky, v priebehu hry prechádza od dezilúzie (spoznania pravdy o motivácii manželstva) k obnoveniu pôvodnej ilúzie (obdiv k manželovmu výskumu, čo sa dá chápať ako ukážka pretrvávajúcej projekcie v psychoanalytickom význame). Ďalšia ženská postava, lekárka Helena (Lorencova láska z predmanželských a tajná múza manželských čias), je postavou so „širokospektrálnym“ psychickým rozmedzím²⁶. Lorenc miluje a obdivuje aj napriek jeho „zrade“ - svoj smútok, sklamanie a túžbu po rodine skrýva a kompenzuje prácou – opäť „ožíva“ vo vzťahu k pacientovi Michalovi Rovinovi – opäť zažíva sklamanie po Rovinovom odchode na front a odmlčaní – súhlasí, že odíde spoločne s Lorencom – po návrate Rovinu rieši zásadnú dilemu ako žena i lekárka, popiera svoju túžbu, aby napokon i s pomocou okolia našla šťastie po Rovinovom boku. Ako žena, na rozdiel od Lorenca, nevie a nemôže nájsť zmysel života len v práci²⁷. Štvrtá postava hry *Posledná prekážka*, Michal Rovina, sa prezentuje len v romantickej polohe zraneného hrdinu a „milovníka“ koketujúceho so samovraždou. „Každá (postava – D.R.) kypí iniciatívou a úsilím, láskou a náruživosťou – lebo každá z nich bojuje o svoj život

²⁴ „Klinika na okraji veľkomesta... Miesto najprudšieho zápasu života a smrti...“ (Králik, 1946, b.č.)

²⁵ Profesor z hry *Meteor* (1945) a dr. Martin Hora z hry *Návrat do života* (1946). Na druhej strane, Králik v prvej polovici 50. rokov obvinil práve Karvaša z využitia niektorých motívov *Poslednej prekážky* v hre *Pacient što trinásť* (1955). Pozri Rampák, Zoltán, 1998: *Na hranách divadla a života*. Bratislava: NDC, s. 177.

²⁶ Myslím, že táto postava by pre herečku dneška nebola stvárniteľná bez posunu k páťosu, sentimentálite či paródii. Karvaš o postave hovorí ako o „krásnej Helene... niekdajšej milej dvoch znamenitých chlapov, lekára a pacienta“ (Karvaš, 1946, b.č.)

²⁷ Králik takto prispieva k mužskému obrazu dobového dramatického sveta, v ktorom je priestor väčšinou len pre ženy príznakových mien – Evu, Máriu/Mariannu, Teréziu, Kláru, Helenu... (ak prehliadneme partizánky).

a o smysel svojho života... nebudeme ďaleko od pravdy, ak v týchto postavách budeme vidieť tragických hrdinov moderného strihu“ (Karvaš, 1946, b.č.)

Dej sa odohráva v Lorencovej ordinácii od siedmej do desiatej večer²⁸ v bližšie neurčenom „európskom veľkomeste“ (Králik, 1983, s. 44). Objavuje sa tu tendencia priblížiť javiskový čas reálnemu. Zásadné rozhodnutie, ktoré zasahuje všetky postavy, sa deje pod časovým tlakom. Tento je zdôrazňovaný opakovanou zmienkou o skorom odchode vlaku. I keď rozhodnutie sa musí udiť „teraz“, výrazne ho ovplyvňuje minulosť a iní ľudia. Zmienka o minulosti sa stáva – podobne ako v *Hre bez lásky* i *Hre o slobode* – východiskom diania. „Akýmsi odrazovým mostíkom pri rozvíjaní deja mu vždy bola retrospektíva“ (-št-, 1946, s.4). V priebehu hry sa proximita postáv neustále mení²⁹, aby sa v závere pôvodné východisko poprelo: nikto neodchádza a pôdorys vzťahov sa upravuje do pôvodných dvojíc.

Ako som už uviedla, situovanie na lekársku kliniku má byť pripomenutím otázok života a smrti. Okrem toho je však klinika i „väzením“, ktoré človeka núti, aby pohľad nahor, ku hviezdám, zamenil sústredeným hľadením dolu, do mikroskopu. V blízkosti kliniky sa nachádza zábavný park (dráma je rámcovaná zvukom jarmočnej, kolotočovej hudby), a tak otázka šťastia či obete protagonistov nadobúda tragikomický ráz. Keďže „na konci hry je možné to isté východisko k tej istej dráme“ (Jeř, 1946, s. 19), kolotoč v pozadí môže evokovať pohyb postáv v kruhu.

Posledná prekážka je hrou s redukovaným fyzickým dianím, nadmierou psychologizácie, konfliktov a „reflexívnych dialógov, v ktorých ďaleko prevažuje spomienka a účtovanie s minulosťou nad dianím v prítomnosti“ (- pp -, 1960, s. 9). Vzhľadom na redukovaný počet postáv sa zvyšuje intenzita ich emócií, a tak *Poslednú prekážku* možno nazvať „hrou tvrdého účtovania, ale i hrou, najmä v druhej polovici, navonok sa derúcej vášne“ (-pp-, 1960, s. 9). Svojou antiiluzívnosťou, dôrazom na odhaľovanie pravdy predznamenáva Králikove nasledujúce drámy, *Hru bez lásky* (1946, kn. 1947) a *Hru o slobode* (1948).

Július Alexej Illés: *Povíchrice* (1948)

Illésova hra *Povíchrice* (knižne 1948) získala ocenenie v súťaži Tranoscia v roku 1946. Inscenovaná bola najprv ako rozhlasová hra a až po javiskovom uvedení v Zvolene ju našťudovali na NSND v Bratislave v réžii Drahoša Želenského (premiéra 12. marca 1948).

V bulletine k bratislavskému predstaveniu Július Alexej Illés (1909- 1965) napísal: „Vojnou omráčený človek shľadáva mravné hodnoty a zákony, ktoré sa topia v krvi a sú deťané do blata bagančou vyznavača zákona džungle..Čo je pre človeka hodnotou? Čo robí človeka človekom?“ (Illés, 1948, s. 74)

Na základe recenzií možno usudzovať, že *Povíchrice* patrí k dielam, ktorých divadelná realizácia nepodľahla „režisérizmu“. Predstavenie dôsledne rešpektovalo text drámy, čo však nemuselo byť inscenačne najšťastnejším riešením, najmä ak samotná hra nedisponovala výraznými dramatickými kvalitami (oslabenie krivky

²⁸ V reedícii (*Hry*, 1983) sa uvádza „od siedmej večer do polnoci“, keďže reálne by sa všetky udalosti do troch hodín asi nevtesnali.

²⁹ Črta pripomínajúca Barčovho *Neznámeho* (1944).

dramatického napätia, absencia fyzického diania, rétorský spôsob budovania replík). Upozornil na to i jeden z recenzentov, ktorí odporúčal posilnenie režisérovej práce a úpravu textu pre javiskové účely (Sever, 1948, s. 4). Recenzie tiež naznačujú, že *Povíchnica* bola úspešnejšia v rozhlasovej než divadelnej podobe (čo súvisí s absenciou fyzického diania v hre).

Povíchnica je trojdejstvomou hrou, v ktorej vystupujú len tri postavy a dva hlasy. Odohráva sa na Štedrý večer v izolovanom priestore – v horárni, vzdialenej „od sveta na osem hodín cesty“ (Illíš, 1948, s. 9). Andrej Mráz si v tejto súvislosti kladie otázku, či „nestáva sa u nás manierou, že dramatik usiluje sa vystačiť s málo hercami a dodržať jednotu deja a miesta?“ (Mráz, 1948, s. 4). Situovanie deja do atmosféry „Svätvečera“ podčiarkuje kľúčovú ideu hry, ktorou je kresťanské odpustenie, vykúpenie, zrodenie nového človeka, víťazstvo ducha nad hmotou a dobra nad zlom. Táto idea však nie je v prepojení s témou hry a jej dejom – je do hry „naštepovaná“ autorom, nevyplýva priamo z charakteru a konania postáv a v ich replikách spôsobuje posun k rečnickému páťosu. Napríklad postava Starca v stave predsmrtnéj agónie prednáša siahodlhé abstraktné repliky:

...Prinášam vám odpustenie, prinášam vám pokoj. Dnes večer prešli sme spolu ťažkú cestu, ale k vykúpeniu prichádzame utrpením. Vzkriesenie prichádza po ukrižovaní... Vtedy som vám dal život, teraz vám chcem dať smysel života. Chodte dolu medzi ľuďmi a rozširujte dobrotu, nezištnosť, porozumenie a čistotu, ktorú ste tu v samote poznali. Chodte a hlásajte pokoru tam, kde spupnosť a povýšenosť stoluje rozpustilým divým orgiám, kde milosrdie prisluhuje sebeckosti. Hlásajte vládu ducha, hlásajte prevahu ducha nad hmotou. Hlásajte víťazstvo duchovného človeka nad hmotným človekom. Pomáhajte bližným odpútať sa od hmoty. Hmota je len prostriedok, ktorým sa duch prejavuje. Prostriedok nemôže byť cieľom. Každý človek je svätostánok, ktorý prechováva v sebe atom najvyššej, najdokonalejšej prapodstaty. Ten sa ale utápa v tmách, kryje ho prach netečnosti, jeho svetlo nepreniká myseľ, nesvieti na Cestu. Preto chodí toľko zblúdilých ľudí životom, chytajúcich sa krehkých brehov márnosti. Pomôžte im očistiť sa. Dajte im pevnej opory vedomia ľudskej dôstojnosti. Dajte im veslá, aby mohli prísť na brehu pokánia a očisty (Illíš, 1948, s. 66-67).

Dvaja recenzenti (Mráz a Sever) sa po bratislavskej premiére pozastavili nad mimoriadne vďačnou odozvou, ktorú mala *Povíchnica* u publika (obaja recenzenti – Mráz jednoznačnejšie – ju pritom považovali za slabú hru). Peter Sever v závere svojej recenzie uvádza, že by bolo zaujímavé pátrať po príčinách takéhoto prijatia (Sever, 1948, s. 4). Domnievam sa, že obecenstvo akceptovalo (ba možno potrebovalo či požadovalo) mimoumeleckú, náboženskú motiváciu autora. Povedané inak, Illíšovi sa nepodarilo napísať dobrú drámu, ale svojimi úvahami a hlásaným idealizmom naplnil istú etickú potrebu spoločnosti v danom okamihu. Illíšova hra je ukážkou, ako sa v – karvašovsky povedané – umeleckej, divadelnej štruktúre výrazne presadzuje mimoumelecký prvok (pozri Karvaš, 1948, s. 34-40). Podobu hry ovplyvňuje spoločenský kontext (vedomie rozkolísanosti hodnôt i aktuálne udalosti³⁰), ale aj filozofia a náboženstvo (najmä v oblasti etiky). Illíš, povoláním učiteľ, sa síce snažil o umelecké zvládnutie problému (t.j. o napísanie drámy), výsledok však v čitateľovi i divákovi zanechá dojem povrchnéj a hlboko sa tváriacej lekcii z kresťanskej filozofie

³⁰ Napríklad v čase premiéry bola verejnosť šokovaná (údajnou) samovraždou Jana Masaryka.

(Mráz v tejto súvislosti napísal: „na papierovom povraze mudrlantstiev predstiera veľkú hĺbku svojej hry“ – Mráz, 1948, s. 4).

Hlavná zápleтка hry nie je originálna – do domu Muža a Ženy po viac než dvadsiatich rokoch prichádza Starec, ktorým je prvý, údajne mŕtvy Ženin manžel³¹. Prichádza preto, aby zbavil Muža výčitiek svedomia za jeho smrť³², avšak po príchode zápasí so sebeckým pokušením privlastniť si Ženu a požaduje jej návrat k nemu. V závere hry nastáva zmierenie, odpustenie a Starcova smrť.

Začiatok hry čitateľa (diváka) uvádza do situácie silného napätia: Mužovo a Ženiho dieťa leží bez pomoci vo vysokých horúčkach. Muž má výčitky, že dieťa trpí pre jeho vinu z minulosti, ktorá rodinu izolovala od sveta. Žena podobne naznačuje, že Muž nemusí poznať celú pravdu o jej minulosti, a že vina možno padá na ňu. Napätú atmosféru podčiarkujú aj poveternostné podmienky – lekár nemôže do domu vo vrchoch prísť pre silnú snehovú víchricu³³. Dianie sa naviac odohráva na Štedrý večer, a teda posolstvo Božieho narodenia do hry vnáša kresťanské súvislosti. Muž sa rozhoduje vystaviť sa živlom, ísť do doliny po liek, a tak vyvážiť svoje zlyhanie pri záchrane života nasadením pre vyliečenie syna. Vzápätí sa však vracia so Starcom, ktorého našiel ležať v snehu. Príchodom Starca do domu sa vytvára atmosféra neistoty, pochybností a náznakov (identifikovanie Ženinej fotografie spred dvadsiatich rokov, pochybnosť o Mužovej identite a vzdelaní, rozhovor o vine a odpustení, prechod tykanie/vykanie...). Muž nevdojak iniciuje rozhovor o vlastnej etickej dileme z minulosti, avšak prezentuje ho ako fikciu – ako príbeh, ktorý čítal. Toto miesto v prvom dejstve je zaujímavým (a dobovo využívaným) prechodom medzi rovinami fikcie – jednotlivé dramatické postavy sa stávajú protagonistami novely a prinášajú možné riešenia situácie. Podobný prvok sa objavuje aj v druhom dejstve, kde sa uplatňuje princíp divadla v divadle – postavy akceptovaním úloh rekonštruujú dianie v minulosti, objasňujú pohnútky a smerujú k riešeniu situácie. Takto sa objavuje inovatívne vrstvenie v rámci dramatických postáv – Mužova potlačovaná minulé identita sa vynára, predstavuje, a je pomenovaná (inžinier, Ivan). Podobne Starec sa prostredníctvom novelistického príbehu a dramatického rekonštruovania minulosti mení na lekára a Petra. Táto dramatická postava je ozvláštnená tiež Hlami. Prvý hlas sa objavuje ako pokušíteľ, postavu nabáda k egoizmu a pochybnostiam. Druhý hlas sa vynára v čase zomierania, je sprievodcom na ceste ku svetlu, so záplavou ktorého je asociovaný³⁴. V prípade Ženy sa objavujú vrstvy manželka – milenka-Eva. V druhom dejstve je postava Ženy rozšírená ešte o ďalší aspekt z minulosti – o študentku

³¹ Námet známy napr. z Bottovej balady *Žltá lalia*, v medzivojnovnej literatúre využitý v drámach Rázusa (*Hana*), Stodolu (*Báčova žena*) i v novele Chrobáka (*Návrat Ondreja Baláza*)...

³² Starec pred rokmi vedel o rodiacom sa vzťahu medzi Mužom a Ženou a nechcel byť jeho prekážkou. Zinscenoval vlastnú smrť vo vodách rozbúreného potoka, avšak zaujímala ho i Mužovu reakcia na jeho volanie o pomoc. Muž mu pred rokmi na pomoc neprišiel, keďže Starcova smrť bola spôsobom, akým sa ľubostný trojuholník mohol vyriešiť.

³³ „Stromy sa lámu, vietor ťhá sneh, ktorý šialene víri, oslepuje. Cesty, doliny, priepaste kryjú záveje a v tom besnení hrôzy človek s nasadením vlastného života ide, aby zachránil život blížneho“ (Illéš, 1948, s. 11-12).

³⁴ Svetlo a lampa sú rekvizitami, ktoré sa v hre vyskytujú od začiatku. „Starce: Mnoho svetla je tu. Bolia ma oči. Prosím, stiahnite knôt“ (Illéš, 1948, s. 13) Muž: (Pomaly ustupuje pred Starcom, ktorý ho nasleduje, až sa dostanú pod lampu. Prudkým pohybom povytiahne svetlo a díva sa zblízka do Starcovej tváre.“ (tamže, s. 31). V závere hry sa svetlo zoslabuje/zosilňuje, prechádza v ružovú žiaru, belasé svetlo a napokon mizne.

medicíny, ktorá vykonala eutanáziu³⁵. O jej skutku vedel len jej prvý manžel, lekár – Starec, a preto sa cítila s ním previazaná. Prostredníctvom jednotlivých vrstiev dramatických postáv sa dá príbeh vnímať na rôznych rovinách abstrakcie – môže ísť o príbeh „konkrétnych“ ľudí Ivana, Petra a Evy. Tento príbeh môže nadobúdať väčšiu všeobecnosť cez profesijné charakteristiky, pričom závažná (a dobovo príznaková) je najmä etika lekára³⁶. Na najvšeobecnejšej rovine ide o „ľudský“ (alebo až archetypálny) príbeh, rozohrávajúc sa medzi Mužom, Ženou, Starcom a Dieťaťom. Illéšova hra by mohla byť pri inscenovaní posunutá (výraznejšie než u Želenského) k symbolickému vyzneniu, ktoré by zdôraznilo, že v dome je Smrť³⁷ (obava zo smrti chorého dieťaťa, vedomie Mužovej viny za smrť lekára, Ženina vina za eutanáziu, vyčerpaný Starec, ktorý prichádza do domu zomrieť). Spoločná večera v „Dohviezdny večer“ obsahuje prvok obradnosti, slávnostnej premeny smrti na večný život (Starec zomrel, ale Ježiš sa opäť narodil). Starcova smrť tiež vykupuje šťastie manželského páru a život ich dieťaťa. Krivka dramatického napätia má teda výrazne klesajúcu tendenciu. Tretie dejstvo hry je celé vyplnené Starcovým zomieraním, pri ktorom sa dramatickosť úplne prekrýva kresťanskou metafyzikou a etikou. Týmto prvkom Illéšova hra veľmi pripomína záver Rázusovej *Hany* (1920). *Povíchrca* však v jednotlivostiach vykazuje súvislosti aj s inými autormi. Etický konflikt, intenzita výčítiek svedomia, redukcia postáv a izolovanosť prostredia, ako i využitie štiepenia postáv a Hlasov silne asociujú Barča-Ivana (*Na konci cesty, Diktátor, Dvaja...*). V (nielen) medzivojnovnej literatúre častý motív návratu prvého, údajne mŕtveho, muža spája Illéša so Stodolom. Okrem *Bačovej ženy* (1928) sa však objavuje inšpirácia Stodolovou neskoršou hrou *Komédiou* (1944, najmä využitie rôznych rovín fikcie). Rekonštruovanie minulosti je takisto prvkom príznačným pre viacerých dobových dramatikov (napr. Králik: *Hra bez lásky, Hra o slobode*). Etické znepokojenie Illéšovu hru – ak ju neohraničíme čisto dramatickým kontextom – môže umiestniť tiež do blízkosti Švantnerovej povojnovej tvorby. V situovaní hry do horskej samoty a v závere avizovanom zostupe postáv naspäť medzi ľudí vidno naturalistické inšpirácie (Švantner: *Piargy*, Chrobák: *Poviestka* a i.)

Explicitnosť replík a siahodlhosť posolstva, ktorú postavy prednášajú, vnímam ako nezvládnutosť požiadaviek umeleckého druhu. Absencia fyzického diania môže súvisieť s genézou hry (nie je známe, do akej miery podobu hru ovplyvnil rozhlas a či pôvodným zámerom nebola rozhlasová hra). *Povíchrca* potvrdzuje tiež, že prvok rečenia (s kazateľským variantom³⁸) sa – ako sprievodný znak doby – výrazne uplatňuje aj v dobovej dráme. Hra tiež ukazuje obľúbenosť a dožívanie niektorých naturalistických premís.

* * *

³⁵ Explikatívna replika Ženy o okolnostiach eutanázie pôsobí na dnešného (cynického) čitateľa (poslucháča, diváka) ako znôška sentimentálnych banálností: nemocničné prostredie, mladý letec Terany s umeleckým nadaním, ktorý je odsúdený po nešťastí na nehybnosť a dlhú agóniu, rozhovor lekárov vo francúzštine, ktorý si pacient nedopatrením vypočuje a stratí nádej, vnímavá mladá adeptka medicíny, z ktorej sa stáva „anjel milosrdenstva“... a Muž sa po vypočutí jej príbehu pokojne odoberá ku spánku s replikou „možno, že vo sne uvidíme Teranyho, ktorý pracuje na soche Milosrdenstva“ (Illéš, 1948, s. 60).

³⁶ Napr. Králik: *Posledná prekážka, Hra bez lásky*, Karvaš: *Návrat do života*, príp. Čapek, takisto okrajovo aj Barč v próze *Cesta ďaleká...*

³⁷ Postavu Starca hral veľmi mladý herec (Paška), ktorý mal podľa recenzií masku. Táto poznámka ma privádza k úvahe o možnosti inscenovať *Povíchrca* ako divadlo masiek.

³⁸ Všetky dejstvá sa končia modlitbou.

Všetky tri spomenuté hry sa vyznačujú redukovaním počtu postáv na tri alebo štyri, krátkosťou času a situovaním deja do príznakového, uzavretého priestoru. Zintenzívňuje sa tak dramatický konflikt a napätie. Dôraz sa kladie na vnútorný život postáv (pôsobenie vo vonkajšej realite je relevantné len v Králikovej hre). Do deja vo všetkých prípadoch zasahuje minulosť a pomocou retrospektívy sa odhaľuje pravda o ľuďoch a udalostiach. V rámci etických otázok sa u Illéša transparentne vynára kresťanské rámcovanie, ktoré je u Barča len implikované a prekryté abstraktnosťou (a u Králika neprítomné). Každý z autorov prezentuje iný model sveta a miesta človeka v ňom. V Barčovej hre *Dvaja* sa vytvára priepastná dualita medzi nedokonalým ľudským svetom a svetom ideálu, nádeje a lásky. Osudy protagonistov pôsobia abstraktno, v perspektíve Iného možno až poľutovaniahodne. V Illéšovej *Povíchrice* je Boží zákon prítomný vo svete (prírode) a človek môže dospieť k vykúpeniu. Illéšove postavy smerujú k archaizujúcej archetypálnosti. Svet v Králikovej hre *Posledná prekážka* je sekulárny. Králik svojou drámou prezentuje „moderný“, časový variant všeludského a nadčasového hľadania „šťastia“, teda možností a limitov človeka v kontakte s inými ľuďmi.

LITERATÚRA

- BARČ-IVAN, Július, 1945: *Dvaja*. Turčiansky Sv. Martin: ÚSOD, ed. Javisko, sv. 9.
- BARČ-IVAN, Július, 1981: „Dvaja“. In *Dielo II*. Bratislava: Tatran, s. 213-260.
- BARČ-IVAN, Július, 2001: „Dvaja“. In *Súborné dramatické dielo*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 480.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav, 1984: „Inscenácia Barčovej hry Dvaja“. In *Slovenské divadlo*, 32, 1984, č. 4, s. 545-558.
- ČEPAN, Oskár: „K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy (Ornamentalisti, lyrizátori, naturalisti a sujetoví básnici)“. In *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava: VEDA, s. 20-31.
- ČIRIPOVÁ, Dáša, 1998: „Zrelý plod dvoch kultúr“. In *Javisko*, 30, 1998, č. 12, s. 16-17.
- FELIX, Jozef, 1946: „O autorovi Poslednej prekážky“. In *Bulletin k predstaveniu Posledná prekážka*. Premiéra v SND 20. februára 1946, b.č.
- fk-, 1946: „Komorné stvárnenie Barčových DVOCH na Novej scéne“. In *Čas*, 3, č. 277, 10. 12. 1946, s. 4.
- FKR, 1947: „Na súbehu odmenená hra v rozhlase (Po premiére Illéšovej „Povíchrice“)“. In *Čas*, IV, č. 47, 26. 2. 1947, s. 4.
- GIM, 1948: „Pôvodná hra na NSND“. *Práca*, III, č. 72, 14. 3. 1948, s. 4.
- ILLÉŠ, Július Alexej, 1948: *Povíchrice*. Liptovský Sv. Mikuláš: Tranoscius.
- ILLÉŠ, Július Alexej, 1948: „Pred rozhrnutím opony“. *Bulletin k predstaveniu Povíchrice*. NSND v Bratislave (premiéra 12.3.1948), s. 74.
- JABORNÍK, Ján, 1999: „Dvaja-Ketten“. In *Divadlo v medzičase*, 4, 1999, č. 1, s. 7.
- jef-, 1946: „Tri pôvodné slovenské hry v minulej sezóne“. In *Elán*, XV, č. 7-8, máj-jún 1946, s. 18-19.
- K., L., 1946: „Barčovi Dvaja na Novej scéne ND“. In *Pravda*, č. 279, 10. 12. 1946, s. 4.
- KARVAŠ, Peter, 1946: „Hra Barča-Ivana „Dvaja“ knižne.“ In *Elán* XV, 1946, február 1946, s. 3-4, s. 23.
- KARVAŠ, Peter, 1948: *K základným otázkam súčasného slovenského divadla*. Bratislava, Obroda.
- KARVAŠ, Peter, 1946: „Štefan Králik: Posledná prekážka“. In *Bulletin k predstaveniu Posledná prekážka*. Premiéra v SND 20. februára 1946, b.č.

- KARVAŠ, Peter, 1948: Úvod do základných problémov divadla. Turčiansky Svätý Martin: ÚSOD, Divadelnovedná knižnica, sv. 1.
- KRÁLIK, Štefan, 1946: *Posledná prekážka*. Liptovský Sv. Mikuláš: Transoscus, Dramatická tvorba Transoscia, sv. 20.
- KRÁLIK, Štefan, 1983: „Posledná prekážka“. In *Hry*. Bratislava: Tatran, s. 43-98.
- , 1946: „Slovo má autor“. In Bulletin k predstaveniu *Posledná prekážka*. Premiéra v SND 20. februára 1946, b.č.
- KUSÝ, Ivan, 1945: „SKD v novej sezóne“. In *Slovenské pohľady*, 61, č. 7-10, s. 381-389.
- MARKOVÁ, Zdenka, 2001: „Dramatik filozofom“. In *Javisko*, 33, č. 4, s. 8-11.
- MRÁZ, Andrej, 1948: „Slabá pôvodná hra“. *Pravda*, č. 63, 16. 3. 1948, s. 4.
- pp -, 1960: „Problematické predstavenie“. In *Kultúrny život*, XV, č. 5, 30. 1. 1960, s. 9.
- MRLIAN, Rudolf, 1946: „Premiéra Barčovej drámy Dvaja“. In *Národná obroda*, 2, č. 282, 10. 12. 1948, s. 4.
- p., j., 1946: „Barčova hra na Novej scéne“. In *Práca*, I, 1946, č. 226, 8. 12. 1946, s. 4.
- PODMAKOVÁ, Dagmar, 1999: „Čakanie na tretieho“. In *Pravda*, 9, č. 111, 17. 5. 1999, s. 8.
- RAMPÁK, Zoltán, 1945: „Július Barč-Ivan: Dvaja“. In *Slovenské pohľady*, 61, č. 12, s. 487-488.
- S., E., 1946: „Dve premiéry Novej scény ND“. In *Nová cesta*, II, 24. 12. 1946, č. 21-22, s. 5.
- SEVER, Peter, 1948: „Illésov debut na Novej scéne“. *Národná obroda*, IV, č. 64, 17. 3. 1948, s. 4.
- št-, 1946: „Nová slovenská hra v Národnom divadle“. In *Čas*, III, č. 44, 21. 2. 1946, s. 4.
- VANOVIČ, Július, 1991: „Katastrofické povojnové drámy Júliusa Barča-Ivana“. In *Slovenská literatúra*, 38, č. 2, s. 81-92.
- yk, 1946: „Problém vraždy a lásky v dráme“. In *Nová práca*, I, č. 219, 10. 12. 1946, s. 5.
- ŽELENSKÝ, Drahoš, 1948: „Poznámka k predvedeniu Illéšovej hry“. Bulletin k predstaveniu *Povíchrice*. NSND v Bratislave (premiéra 12.3.1948), s. 75.

DAGMAR ROBERTSOVÁ

NIGHTS OF TRUTH AND REDEMPTION (On Human Being, Passion and Guilt)

Summary

The paper discusses three plays written between 1945 and 1948: *Dvaja* (The Two, 1945) by Július Barč-Ivan, *Posledná prekážka* (The Last Obstacle, 1946) by Štefan Králik, and *Povíchrice* (The Gale, 1948) by less known Július Alexej Illéš. All three plays deal with passion, guilt and chances to reach reconciliation. In Illéš's play, marked by the Christian perception, divine law rules in the universe, and human beings are able to redeem themselves. His concept of the man emphasizes archaic and archetypal elements. In Barč's play, author's religious worldview is not expressed directly. However, the play opens a gulf between the human world and the ideal realm void of weaknesses and passions. Králik focuses on presenting the modern, secular world, and investigates the conditions of human happiness in interpersonal relations.

ODKAZ MEDZIVOJNOVEJ AVANTGARDY V SLOVENSKOM DIVADLE (II.)

90. ROKY 20. STOROČIA – AUTORSKÉ BÁBKOVÉ DIVADLO

OLGA PANOVOVÁ

V slovenskom činohernom divadle bola druhá polovica 80. rokov uplynulého storočia sľubná z hľadiska rozvoja hereckej spontaneity a tvorivosti (i keď nešlo o štúdiové kolektívy)¹. Mimoriadny umelecký rozmach v profesionálnych činoherných divadlách bol však paradoxne v ponovembrových časoch (1989) utlmený; rozpaky dramaturgie vyplývali z prudko zmenenej politickej a spoločenskej klímy. V tom čase, začiatkom 90. rokov, prekvapivo suverénne prevzali štafetu v rozvíjaní odkazu divadelnej avantgardy prostredníctvom postupov autorského divadla práve profesionálne bábkové súbory, v ktorých prebehla koncom 80. a začiatkom 90. rokov výrazná generačná výmena. Tie, spolu s novými nešťátnymi bábkovými aj poloprofesionálnymi činohernými divadlami, podobne ako dvadsať rokov pred nimi Blaho Uhlár, produktívne nadviazali na myšlienky divadelnej avantgardy. Najmä profesionálne bábkové divadlá tak urobili nepriamo, prostredníctvom vzoru Divadla na provázku. Inšpirovali sa najmä pružným i pestrým umelecko – organizačným programom a tiež dramaturgicko-inscenačnou líniou zameranou na aplikáciu prvkov ľudového divadla a ešte výraznejšie na komediálne – pohybové žánre (pantomíma, commedia dell'arte, klauniáda, čierna groteska).

Boom autorského divadla (ďalej AD) v bývalej Československej socialistickej republike nastal zhruba v polovici 70. rokov minulého storočia. Vtedy sa AD úspešne pestovalo najmä v mimopražských štúdiových divadlách, no jeho korene siahajú až do rokov 60-tych. Studio Ypsilon v Liberci vzniklo už od roku 1963, od 1979 pôsobí v Prahe; Divadlo Husa na provázku (DHNP) v Brne vzniklo v sezóne 1967/8, od 1970 – 89 pod názvom Divadlo na provázku a od 1990 roku opäť ako DHNP; Činoherné studio, Ústí nad Labem 1972, HaDivadlo v Prostějově 1974 – 85, 1985 sa presťahovalo do Brna. Tieto kolektívy, známe ako štúdiové divadlá, nazývali tiež prívlastkami netradičné, či otvorené, ktoré ich čiastkovo charakterizovali. Napokon sa ujalo pomenovanie – autorské, zrejme preto, že bolo najvýstižnejšie. Prenikavé tvorivé úspechy autorskej štúdiovej tvorby vystupovali do popredia ešte viac na festivaloch a prehliadkach v konfrontácii s bežnou činohernou produkciou. AD sa tak už od začiatku 80. rokov ocitlo v popredí intenzívneho záujmu celej plejády popredných českých divadelníkov počnúc dramaturgmi a končiac teatrológmi, všetci sa zamýšľali nad

¹ Pozri: PANOVOVÁ, Olga: *Odkaz avantgardy v slovenskom divadle v 70. a 80. rokoch*. In: Slovenské divadlo, 2006, roč. 54, č. 2, s. 319 – 334.

výraznými výbojmi AD a spoločne v zborníkoch a na stretnutiach sa pokúšali bližšie pomenovať jeho špecifické kvality.²

Z výsledkov týchto pozorovaní jasne vyplynulo, že české štúdiové divadlá pracujúce metódou AD nadviazalo na tradíciu hnutia MJF 60. rokov.³ Priame pokračovanie bolo zabezpečené prostredníctvom ďalšieho divadelného pôsobenia tvorivých osobností ako boli napr. Ivan Vyskočil, Jan Schmid; aj naďalej sa pestovala a rozvíjala maloformistická poetika zameraná na hravé, kabaretné, metaforické, divadlo. Tým sa takisto nadviazalo na tradíciu zdivadelnenia divadla, ktorú úspešne založila práve medzivojnová divadelná avantgarda.

Na jej úzky vzťah k AD upozorňuje Peter Pavlovský v stati *Autorské divadlo*.⁴ Svoje úvahy uzatvára tým, že celá európska medzivojnová divadelná avantgarda bola vlastne autorským divadlom. Nerozvinutosť profesionálneho AD na Slovensku v 70. a v prvej polovici 80. rokov možno vysvetliť predovšetkým oneskoreným vývinom malých divadiel. Tie sa vyvíjajú v podstate nepretržite a tvoria nasledovnú vývojovú reťaz: medzivojnové avantgardné hnutie nemalo z čoho vyrastať, následkom čoho maloformistické hnutie 60. rokov nebolo spočiatku také bohaté a rozvinuté a živná pôda vyrastajúca zo slovenskej tradície (suplovala ju preto osvojená tradícia česká) chýbala aj autorskému divadlu; k jeho prospechu neprispelo ani rozpustenie divadelného združenia Divadlo na korze po okupácii roku 1968. V každom prípade štúdiové divadlo sa na Slovensku vyvíjalo v iných podmienkach ako v Čechách a prirodzene, aj umelecké výsledky mali inú kvalitu. Štúdiá vznikali (s výnimkou Štúdia NS, ktoré disponovalo časťou hereckého súboru a pracovalo s režisérmi činohernej zložky Divadla na korze, bolo v podstate jej pokračovaním) pod hlavičkou SZM pri oficiálnych činoherných divadlách. Nakoľko ich tvorivý potenciál nebol silný a chýbal im zväčša program, ich životnosť nebola dlhá. Preto napriek pokusom o štúdiové divadlo na Slovensku v 70. rokoch, nezaznamenali sme až na pár výnimiek v tejto oblasti skutočne pozoruhodné výsledky (zo šedivého priemeru sa najviac vymykalo Poddivadlo v Nitre, ktoré viedli dramaturgička Darina Kárová a režijne Jozef Bednárík.) Jednou z príčin, prečo sa štúdiá pri SZM neuchytili je podľa Dagmar Podmakovej tá, že mladí divadelníci mali dostatok príležitostí pre svoje uplatnenie na oficiálnych scénach, ktoré ich tvorivú kapacitu úplne pohltili.⁵ Autorské divadlo nebolo podľa nej v 70. rokoch natoľko rozvinuté ako v Čechách aj preto, lebo mladí umelci dostali napokon pomerne dosť priestoru na veľkých scénach. Nové poňatie tvorby premietnuté do viacerých tendencií, ktoré prinieslo AD postupne prenikalo aj do tvorby regulérnych, oficiálnych činoherných divadiel. Pre situáciu na Slovensku bol práve tento trend, ako na to upozorňuje už roku 1981 vo svojej štúdii Miloš Mistrík, špecifický.⁶ Gene-

² Výberová bibliografia Vítězslavy Šrámkovej a Jana Vedrala uvádza až na Hořinkovu knihu *Divadlo jako hra* (Blok, Brno 1970.) a knihu Jana Dvořáka *Divadlo v akci*, Panorama, Praha 1988, temer všetko čo k danej téme dovtedy vyšlo. Pozri: autorský kolektív: *Hledání výrazu, České autorské amatérské divadlo v 80. letech*, 1991(?), vydalo Infor. a porad. středisko pro místní kulturu, s. 60.

³ Pozri: JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*, Mladá fronta, Praha 1984, DVOŘÁK, Jan: *Divadlo v akci*, Panorama, Praha 1988.

⁴ PAVLOVSKÝ, Petr: *Autorské divadlo*. In: K problematike netradičného AD, Šrámkov Písek 1984, s.19

⁵ PODMAKOVÁ, Dagmar: *Slovenské divadlo v netradičných štúdiových priestoroch v 70. a 80. rokoch 20. storočia*, In: Slovenské divadlo, 2006, roč. 54, č. 3, s. 405 až 415.

⁶ MISTRÍK, Miloš: *Tendencie v tvorbe najmladšej divadelnej generácie*. In: Slovenské divadlo 1981, roč. 29, s. 25-45.

ráciu nastupujúcu do praxe v 70. rokoch charakterizuje ako celok málo výrazný a homogénny. Napriek tomu aj jej tvorba je poznačená nadšením avantgardou (dokonca vedomým nadväzovaním na ňu – pozn. O.P.). Podľa M. Mistríka sa v tvorbe mladých divadelníkov 70. rokov odrážajú viaceré nové tendencie: dôraz na vizualite, osobnostnom a dynamickom herectve (prvky montáže, či akrobacie), dynamizujúca neraz „režirujúca“ (akčná – pozn. O.P.) scénografia, autorské ambície dramaturgov a režisérov (úpravy hier, dramatizácie či adaptácie literárnych predlôh, vlastné divadelné scenáre), obe funkcie neraz ideálne spája jedna umelecká osobnosť (napr. Lubomír Vajdička, Jozef Bednárík a najmä Blaho Uhlár).

Mistrík medzi tendenciami divadelnej tvorby mladej generácie objavuje aj intenzívnejšiu kolektívnu spoluprácu pri vzniku inscenácie. Vzorom je metóda divadelnej dielne, keď príprava i predvádzanie výsledného tvaru tvorí jeden celok, pochopený ako proces. K tomu treba dodať, že podmienky pre neformálny prístup a skutočne kolektívnu prácu práve oficiálne profesionálne činoherné telesá nevytvárali.

Skutočný punc AD v tom čase mala tvorba, ktorá vznikala v priaznivejšom prostredí – na pôde amatérskeho či poloprofesionálneho divadla. K najvýraznejším reprezentantom 70. – 80. rokov patrí najmä Štepkovo kabaretné Radošinské naivné divadlo a práca režiséra Blaha Uhlára, ktorý spolupracoval s viacerými amatérskymi i okrajovými profesionálnymi súbormi.

V čase, keď v Čechách činnosť AD vrcholila a 1987 vyústila dokonca do vzniku Komisie pre štúdiovú divadelnú prácu pri Zväze českých divadelných umelcov /SČDU/ sa pokúsili o reflexiu autorského divadla v slovenskom prostredí pracovníci Osvetového ústavu v Bratislave. 1985 zorganizovali seminár a vydali z neho zborník⁷. Príznačné pre stav AD u nás bolo, že seminár i zborník mali názov *Estetika a štruktúra MJF* a väčšina príspevkov bola venovaná histórii MJF na Slovensku. Jediný príspevok, ktorý sa aktuálnou situáciou a témou priamo zaoberal, *Znaky autorského divadla*, priniesol český dramaturg HADIvadla Jozef Kovalčuk.⁸ Redakcia zborníka verila že príspevky sa stanú odrazovým mostíkom k ďalšiemu bádaniu. Výraznejší nástup teatrologickej reflexie v tejto oblasti však nenastal. Skôr výnimkou sú štúdie M. Mistríka, venované mladšej generácii a jej výbojom, medzi prvými upozornil na prácu Blaha Uhlára. (Pozri bibliografiu 50 rokov SD). Až po novembri 1989 vzniklo na túto tému viac prác. Je tu zrejماً súvislosť medzi málo rozvinutou praxou, ktorá neprovokuje k zamysleniu, nevytvára dostatočné podklady ani pre teóriu.

DNP sa dlhodobo na vyše 30 rokov stalo vzorom nielen pre domáce prostredie, ale i pre tvorbu na Slovensku. V 70.-80. rokoch sa modelom DNP inšpiroval režisér trnavského DDM Blaho Uhlár, v 90. rokoch zas slovenskí bábkári. Na prvý pohľad sa môže zdať zvláštne, že si vybrali za vzor nebábkové, činoherné štúdiové divadlo DNP pred napr. libereckou Y-kou, ktorá ako bábkové divadlo začínala. Podstatnú rolu pri tomto výbere zohrala pravdepodobne blízkosť geografická, aj veková i skutočnosť, že v čase keď sa mladý bystrický tandem hľadal, malo DNP ešte stále kompaktné a relatívne živé tvorivé zázemie. BDNR sa podarilo získať za stabilného, externého scénografa dlhoročného spolupracovníka DNP Jána Zavarského. Navyiac tu bola evidentná aj spriaznenosť umelecká. DNP si získalo slovenských bábkárov

⁷ Aut. kol.: *Estetika a štruktúra MJF*, Osvetový ústav, Bratislava 1986.

⁸ Znaky AD boli publikované aj In: *Divadelní studie I*, zborník B. Srba, A. Přidal a i. Brno 1991, s. 72 – 88.

nielen kvôli dostatočne otvorenému a pružnému systému, ale do istej miery možno aj preto, že poetika bábkového divadla preferovala hru bez bábk (zámerne nehovorím o činohre). Skutočnosť, že na Slovensku bábkarská tradícia nebola taká silná ako v Čechách, podporila trend k tzv. tretiemu druhu – hry bábk a herca. Hra s bábkou ustúpila, dvadsaťročie diskutovaný problém živáčka prestal byť kritériom hodnotenia kvality inscenácie a živý herec na javisku sa stal plne akceptovanou súčasťou bábkarských produkcií. Zvíťazila myšlienka, že dôležité nie je, či sú použité bábk, ale umelecké pôsobenie – metaforická reč, štylizované výtvarno – pohybové divadlo. Takéto chápanie estetiky bábkového divadla priekopnícky a cieľavedome presadzoval na Slovensku ako dramaturg a režisér Jozef Mokoš v KBD v BB už v 70. rokoch minulého storočia. Hoci tí, čo prevzali vedenie do rúk s niekoľkoročným odstupom po ňom – dramaturgička Iveta Škripková (neskôr získala aj funkciu riaditeľky) a režisér Marian Pecko – si domácu kontinuitu ihneď od začiatku neuvedomovali, smerovali k nej nepriamo a podvedomo, napriek tomu, či práve preto, že sa inšpirovali činnosťou Divadla na provázku.

K trom najvýraznejším predstaviteľom autorského bábkového divadla 90. rokov uplynulého storočia, ktorým sa budeme venovať v tomto príspevku, patrí okrem už spomínaného banskobystričského súboru Bábkového divadla Na rázcestí (na čele s dramaturgičkou Ivetou Škripkovou a s režisérom Mariánom Peckom), Ondrej Spišák a jeho aktivity najmä v divadelnom združení Teatro Tatro, čiastočne aj v nitrianskom Starom divadle a v bratislavskom ŠBD, tretím reprezentantom je Divadlo PIKI z Pezinka manželov Katky Aulitisovej a Ľubomíra Piktora. V ich práci sa objavujú a akcentujú rôzne znaky autorského divadla, pričom použitie metód, princípov i prvkov AD je zakaždým samostatné, originálne a tvorivé. V čom konkrétne korešponduje program slovenských bábkárov s programom DNP a tým súčasne aj s odkazom medzivojnovnej avantgardy? V krátkosti si pripomeňme umelecké a organizačné východiská Divadla na provázku a jeho vzťah k avantgarde.

Divadlo na provázku (pôvodne Husa na provázku) sa prihlásilo k poetike brnenského avantgardného divadelníka, spisovateľa a scenáristu Jiřího Mahena, už tým, že prevzalo do svojho názvu titul jeho rovnomennej knihy filmových libriet⁹. Aj oni, tak ako Mahen i zakladatelia českého poetizmu, nadchýňali sa okrajovými zábavnými žánrami: cirkusom, pantomímou, klauniádou a mladým filmovým umením, ktorý bol vo svojom počiatku s týmito akčnými druhmi úzko spätý. Mahenových šesť filmových scenárov určených divadlu smeruje k myšlienke divadla-filmu, ktorú sa pokúšali realizovať avantgardní umelci v 30. rokoch a po nich aj divadelníci v DNP. Zakladatelia DHNP sa otvorene hlásili tiež k odkazu ďalších významných českých medzivojnovných avantgardných divadelných umelcov režisérov E. F. Buriana a Jidřicha Honzla.

Spoluzakladateľ a prvý umelecký vedúci Divadla Husa na provázku, pedagóg, dramaturg a teatrológ Bořivoj Srba, bol nie náhodou v tom čase už autorom dvoch monografií o E. F. Burianovi. Na poetické divadlo E. F. Buriana vedome nadviazali v DNP výberom predlohy Máchovho *Mája* (1972), v oblasti dramaturgickej aj v režijnej koncepcii sa zas autorka javiskového prepisu a súčasne režisérka Eva Tálska

⁹ Pozri: OSLZLÝ, Peter: *Divadlo Husa na Provázku 1968/71 – 1998. Kniha v pohybu I. rok 1968 a rok 1969*. Centrum experimentálního divadla, Brno 1999, s.

odvoláva na teoretický odkaz J. Honzla. V článku *Ako vytvárať z poézie slov poéziu javiskovú* sa pri hľadaní situačného znaku opierala o Honzlovu teóriu divadla znaku. Nakoľko pracovala touto metódou skutočne tvorivo, stala sa vo vytváraní poézie na javisku majstrom inscenácie nonsensevej poézie E. Leara, Carrollovej *Alenky za zrkadlom*, či českých ľudových balád. Aj ďalší režiséri Jan Pospíšil, Peter Scherhauser pri adaptácii iných literárnych žánrov (prozaických, dramatických, filmového scenára, či lit. faktu) venovali mimoriadnu pozornosť rozvoju špecifických výrazových prostriedkov metaforického divadla.

Základný tvorivý princíp voľného umeleckého združenia HNP už roku 1968 formuloval B. Srba ako program „nepravideľnej dramaturgie“.¹⁰ V monografii o E. F. Burianovi vysvetľuje Bořivoj Srba vtedy ešte neznámy termín tým, že ho prekladá do bežnej reči – ako nedramatická dramaturgia.¹¹ Je založená na libretách inšpirovaných poéziou, prózou, literatúrou faktu. (B. Srba bol presvedčený o tom, že práve takáto dramaturgia môže napomôcť rozvoju originálneho a špecificky divadelného jazyka.)

Hlavným dôvodom prečo sa Divadlo na provázku zrodilo, bola nová predstava o organizácii práce. Peter Scherhauser ju prezentoval v článku *Divadlo na provázku – Model 1970*. Dôležitým predpokladom dobrého a zmysluplného fungovania divadla bola podľa neho nielen neformálna spolupráca všetkých zúčastnených tvorcov a zložiek, ale aj záujem tvorcov o otvorenú komunikáciu s divákom, teda záujem o spätnú väzbu¹². Preto v DNP od r. 1973 pestujú spoluprácu so strednými aj vysokými školami a po predstavení vedú tvorcovia diskusie s divákmi.

Zdeněk Hořínek, dramaturg Naivného divadla Y (prvého českého štúdiového – autorského divadla) tiež poukazoval na fungovanie paradoxu: že práve nedramatický text podporuje divadelnosť a rozvoj špecificky javiskových výrazových prostriedkov viac ako diela dramatické. Podobne ako Bořivoj Srba, aj on považuje v autorskom divadle za najpodstatnejší scenár ako výraz nového poňatia predlohy, dramatického textu, ktorý sa spája s princípom montáže a špecifickým montážovým herectvom. Má teda výrazný vplyv na inscenačnú podobu diela. Z. Hořínek pritom rozlišuje dva druhy scenára: východiskový – synopsisu a konečný – scenár, fixovaný záznam relatívne ustáleného javiskového tvaru.

Prax štúdiových divadiel 70. rokov a autorských divadiel rokov 80. ukázala, že scenár vytvorený na základe poézie, prózy, či literatúry faktu je úspešný najmä vtedy, keď vzniká v súčinnosti s ostatnými špecifickými zložkami autorského divadla, najmä s novým poňatím priestoru ako výrazu nového vzťahu hercov k divákom, ktorí sa stávajú podobne ako oni spolutvorcami divadelného diela. Scenár, založený na montáži má, ako ukázala prax, vplyv na všetky zložky od hereckej cez riešenie scénografické až k divákovi, čo potvrdzuje do istej miery jeho prioritné postavenie.

V prípade bábkového divadla je však kritérium nepravideľnej dramaturgie ako dôkazu, že ide o autorské divadlo nepostačujúce. Nakoľko dramaturgia bábkového

¹⁰ Ide o dramaturgiu založenú prevažne na nedramatickej literatúre, na libretách a scenároch inšpirovaných poéziou, prózou alebo historickými faktami, životopismi a pod. Termín je pravdepodobne odvodený od slova pravidelný, ktoré použil Július Fučík ako kritik napr. pri hodnotení um. programu J. Honzla. Pozri: Jaromír Pelc v diele *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*, UKVČ, Praha 1981, s.17.

¹¹ SRBA, Bořivoj: *Poetické divadlo E.F. Buriana*, Státní pedagog. nakladatelství, Praha 1971, s. 22.

¹² SCHERHAUSER, Peter: *Divadlo na provázku – Model 1970*, in: *Divadlo*, únor /1970, str. 71 a 76

divadla si vždy pomáhala adaptáciami literárnych predlôh, nevnímala sa prítomnosť prvkov a tendencií autorského divadla tak výrazne ako v činohre.¹³ Nové formy i poňatie divadelnej práce však pomáhajú definovať a odlíšiť autorské bábkové divadlo od bábkového divadla bežného typu, ktoré bolo z nedostatku kvalitných bábkových hier odkázané na nedramatické texty, dramatizácie a adaptácie literárnych predlôh napomáha vnímanie celkového poňatia divadelnej tvorby, charakteru jej zložiek, prejavov a foriem.

K ozrejmieniu podstaty AD môže napomôcť charakteristika Jozefa Kovalčuka, ktorý vidí scenár v prepojení s ostatnými špecifikami a cieľmi autorského divadla. Z jeho state *Autorské divadlo 70. let /Vzťah scenáre a inscenace*¹⁴ citujem: „AD je divadlo, ktoré si pre vyjadrenie svojho osobitého pohľadu na skutočnosť vytvára vlastné poňatie divadelnosti ako jednoty názoru, témy a divadelných prostriedkov...“ Pre tento typ tvorby, ako ďalej píše je charakteristické:

- 1/ zjednotenie pôvodcu, tvorcu i nositeľa výpovede
- 2/ sebarealizácia všetkých zúčastnených na tvorbe javiskového diela
- 3/ rozvíjanie osobnej a osobnostnej výpovede hercov ako aj ich schopnosti zdivadelňovať seba samého, teda zvýšenie miery autenticity hereckého účinkovania
- 4/ potrebu rozvíjať svojbytný divadelný jazyk a
- 5/ reagovať na aktuálne premeny a potreby spoločnosti, zaujímať kritický postoj a schopnosť vyjadriť životný pocit súčasníkov
- 6/ obnovenie kontaktu a oživenie komunikácie s divákom
- 7/ nevyhnutnosť novej organizácie práce a kooperácie umeleckých zložiek kolektívu

Požiadavkou, ktorou Jozef Kovalčuk končí výpočet charakteristických znakov AD, Peter Scherhauser naopak začína; a považuje ju za zásadnú, dokonca za hlavný dôvod, ktorý viedol mladých divadelníkov v Brne k založeniu Divadla Husa na provázku.¹⁵ Zakladatelia generáčného Divadla Na provázku roku 1971, podporujú svoju žiadosť na MK o profesionálne zabezpečenie v programových východiskách deklarovali :

1/ nejde im len o divadlo, ale o vytvorenie centra mladej kultúry, miesta, kde sa môžu stretnúť umelci všetkých druhov umenia. (Aj týmto cieľom sa vracajú brnenský umelci k ére medzivojnovnej avantgardy, ktorá sa vyznačovala otvorenosťou a úzkou kooperáciou medzi jednotlivými druhmi umenia. – O. P.)

2/ združenie bude pohotovo reagovať na prítomnosť a zaujímať postoj k aktuálnym spoločenským javom

3/ základňu umeleckej tvorby bude tvoriť odkaz českého ľudového divadla¹⁶

Najvýraznejší reprezentanti slovenského autorského bábkového divadla 90. rokov (banskobystrické Bábkové divadlo Na rázcestí, divadelné aktivity O. Spišáka v združení Teatro Tatro, niektoré práce v Starom divadle v Nitre a v ŠBD v Bratislave

¹³ V tomto divadelnom druhu je prozaická predloha najmä rozprávka, či poézia častým východiskom pri vzniku inscenácie. Pozri: Ján Poliak a O. P.:

¹⁴ KOVALČUK, Jozef: *Autorské divadlo 70. let / Vzťah scenáre a inscenace*, 1982, ÚKVČ Praha, s.

¹⁵ Pozri: SCHERHAUSER, Peter: *Divadlo na provázku – Model 1970*, In: *Divadlo 1971*, s.

¹⁶ Pozri: OSLEZLÝ, Peter: *Divadlo Husa na Provázku 1968/71 – 1998*. kniha v pohybu I. rok 1968 a rok 1969, Centrum experimentálneho divadla, Brno 1999, s.

a napokon Divadlo PIKI) podobne ako Divadlo na provázku preferovali okrem nepravideľnej dramaturgie (t.j. vlastné javiskové adaptácie a scenáre) aj princíp kolektívnej improvizovanej hry často v nekukátkovom priestore, na javisku i mimo neho. Hľadali cesty k otvorenej spolupráci s inými druhmi umenia ako aj nové formy práce vedúce k prehĺbeniu komunikácie s divákmi.

Všetky tri autorské bábkové divadlá pracujú na vytváraní javiskových diel kolektívne, sú pružné a otvorené tak voči spoluvorcom, ako aj divákovi. Napr. BDNR kladie dôraz na nové formy spolupráce s divákmi, školami materskými, ale aj strednými a vysokými; všetky vekové kategórie oslovuje prostredníctvom špeciálne nasmerovaných projektov, sledujúc záujem o aktuálne spoločenské dianie spolupracuje s knižnými vydavateľstvami (Aspekt, K. Bagalu) a zavádza ako jediné z bábkových divadiel formu scénického čítania z najnovšej literárnej tvorby. Spišák sa v združení Teatro Tatro otvára spolupráci s činohercami, ale predovšetkým voľnému priestoru plenairu – ulici a kolektívnej improvizovanej tvorbe. Je úspešný tak v žánri klauniády (*Bianca Braseli, Budkáčik a Dubkáčik*) ako aj pri aplikácii prvkov ľudového divadla (najmä javiskovou adaptáciou Czambelových rozprávok *Tri želania* pre ŠBD). Divadlo PIKI prejavuje otvorenosť najmä voči novým témam; jeho optika je síce vyhranene klaunská, ale prístup k spracovaniu literárnych predlôh je inscenačne flexibilný a vždy nasmerovaný na nefalšovaný, skutočne živý kontakt s detskými divákmi. Svoj záujem oňho je naozajstný, nič nepredstierajú. Myslia naňho premyslene vybranou literárnou predlohou i zábavným, humorným spracovaním.

Každé z troch spomínaných tvorivých zoskupení nadväzovalo teda /pri prvých dvoch vedome, v treťom prípade (Divadlo PIKI) spontánne zhodne/ na program Divadla na provázku v čomsi inom. Tak napr. BDNR začalo realizovať svoje plány rezolútnym spôsobom – zrušením kukátka, zvýšeného, pódiového typu javiska ako aj zrušením fixných sedadiel v hľadisku. Mimojaviskový priestor a experimenty s ním sa stali význačným a očividným pomocníkom pri zmene hereckého prejavu smerom k improvizovanej hre. Ondreja Spišáka zas lákala tvorba vo voľnom združení umelcov, život v komunite; založil v Poprade spoločenstvo Teatro Tatro, prirahovala ho tiež práca mimo divadla na ulici, v maringotke i vo vlastnoručne vyrobenom šapitó.

Krajské bábkové divadlo v Banskej Bystrici (dramaturgicko-režijný tandem Škripková – Pecko) vydalo súčasne s premenovaním súboru Krajského bábkového divadla na Bábkové divadlo Na rázcestí pri príležitosti 30. výročia založenia divadla programové vyhlásenie, ktoré v nasledujúcich 15 rokoch cieľavedomo a odvážne naplňa. (Rámcové sformulovanie programu sprevádzalo aj prehliadku divadelného združenia Teatro Tatro v Poprade O. Spišáka.)

Režiséri so svojimi spolupracovníkmi scénografmi i dramaturgmi rozvíjajú improvizáčne herecké schopnosti a hravosť, pričom experimentujú aj s nekukátkovým a nedivadelným priestorom, čím zintenzívňujú komunikáciu s divákmi. V rôznej miere a rôznym spôsobom sa darí bystrickému a nitrianskemu BD novým, pružnejším, neformálnejším prístupom organizovať „výrobu“ inscenácií. Obe majú ambíciu byť viac než len divadlom, stávajú sa kultúrnymi centrami, kde sa stretáva súčasné umenie nielen divadelné, ale aj výtvarné a hudobné. Pôvodné zameranie rozširujú k vyšším vekovým skupinám najmä smerom k stredoškolskej i vysokoškolskej mládeži.

Na rozdiel od BDNR a Teatro Tatro Divadlo PIKI nepotrebovalo písomne deklarovať svoj program, prosto išlo za svojou predstavou súčasného bábkového divadla

pre deti, ktoré bolo založené na komike, humore a detskom pohľade na svet. S touto predstavou priam ideálne korešponduje žáner divadelnej klauniády, ktorý si zvolili. Preferovanie tohto žánru ich spája s tvorbou Divadla na provázku, aj keď len náhodne, nezámerné. Privátne Divadielko PIKI má s Divadlom Na provázku spoločný záujem o žáner divadelnej klauniády a úprimný záujem o diváka, jeho potreby a názory. Klauniáda v 80. rokoch bola síce mimoriadne frekventovaná najmä v bábkových divadlách, ale v podstate zostala nepochopená a umelecky nenaplnená. Tandem PIKI od začiatku prirodzene inklinoval ku klauniáde, ale pestoval ju cieľavedome, systematicky v súlade s aktuálnymi témami adaptovaných lit. predlôh. Je zvlášť cenné, že klauniádu tlmočia špecificky bábkovo, výtvarno-hereckými výrazovými prostriedkami a dosahujú v tom majstrovskú, priam špičkovú úroveň. Napriek tomu, že Divadlo PIKI (Katarína Aulitsová a Ľuboš Piktör) je od vzoru DNP navonok najmenej závislé, podarilo sa mu dosiahnuť ideálne spojenie názoru, témy a umeleckých prostriedkov. Túto jednotu ľahšie dosiahlo vďaka tomu, že ide o dvojicu, ktorá spolupracuje s prizývanými hosťami výtvarníkmi i hudobníkmi. Táto autorsko – režijná dvojica vyberá tému spolu s lit. predlohou, píše na jej základe scenár, spoločne ju režijne naštuduje, a napokon i zahrá. Podarilo sa jej najväčšmi zo všetkých obohatiť metaforický a svojský jazyk súčasného bábkového divadla. (Úzke prepojenie scenára adaptácie so spôsobom inscenovania textu možno demonštrovať na najúspešnejšej javiskovej adaptácii *O 9 mesiačikoch*, naštudovanej aj v zahraničí.) Divadlo PIKI dômyselne a premyslene spája tému a výrazové prostriedky. Nebojí sa ani tabuizovaných tém, je odvážne v ich výbere a citlivé na aktuálne potreby súčasného detského diváka. Autentickosť umeleckej výpovede je v prípade Divadla PIKI výrazná, pretože sa mu darí zdivadelňovať svoje aktuálne prežívanie, deliť sa o svoje čerstvo nadobudnuté životné skúsenosti.

Bábkové divadlo Na rázcestí sa sústredilo predovšetkým na prehĺbenie kontaktov s divákmi a teda na rozličné projekty, v rámci ktorých sa tvorcovia zblížujú s divákmi a vedú ich k aktívnemu vzťahu k divadlu i nastoleným témam. V DNP tvorili projekty významnú súčasť aktivít súboru, Peter Scherhauser ich považoval za mimoriadne prospešné. Divadelný projekt definuje vo svojej monografii *Divadelné projekty Divadla Husa na provázku* (NOC, Bratislava, 1996, s. 4) ako: "druh tvorivej aktivity, ktorý:

1/ má programovú koncepciu a stavia pred seba ciele presahujúce rozmer a možnosti výpovede jedinej inscenácie

2/ smeruje k spoločenským a etickým presahom nad možnosti jednej inscenácie

3/ zahrňuje v sebe množstvo prípravných a „vedľajších“ činností rôzneho charakteru: štúdium historického lit. a iného materiálu, semináre, diskusie, mítingy, prieskumy, psycho – fyzické tréningy a pod.

4/ zodpovedá tvarovému a významovému hľadaniu konkrétneho projektu

5/ prepája vonkajšie vyjadrenie a pôsobenie na diváka s vnútorným obohatením účastníkov projektu pričom nezriedka sa spája aj s dielňami, a inými otvorenými a verejnými dostupnými činnosťami (paradivadelnými, hraničnými akciami, stretnutiami, smerujúcimi z aktívnemu zapojeniu širokého okruhu ľudí). Napr. Divadlo v pohybe (I-IV.) sprevádzali koncerty, vernisáže, otvorené výtvarné i herecké dielne rozhovory s pamätníkmi avantgardných českých združení Devětsil, D 34, ai. Práve širokospektrálne projekty stelesňujú stále sa meniace metódy a vôbec naplňajú zmysel divadla ako kultúrneho a spoločenského centra.

Divadlo Na rázcestí sústavne a pohotovo už 15 rokov reaguje prostredníctvom

vytýčených projektov na aktuálne problémy doby. Prvý projekt spustili roku 1993 išlo o Divadlo bez bariér, ktoré malo byť súčasťou myšlienkového programu na tri roky 1993 – 1995. Obsahoval integráciu handicapovaných detí do spoločnosti detí nepostihnutých, cieľom bolo prekonať vnútorné bariéry v zdravej populácii. V 1994 pribudol Divadelný mlyn – projekt pre školskú mládež a roku 1995 vyvrcholilo úsilie Manifestom Tolerancie – prehliadkou handicap. tvorcov. Nasledovala prvá inscenácia *Prabájk* podľa Kiplingových príbehov Taffy pre počujúce i nepočujúce deti v réžii Zoji Mikotovej – zakladateľky dramatiky nepočujúcich na JAMU v Brne. S inscenáciou putovali po špeciálnych internátnych školách a ústavoch. V roku 2000 – 2001 nasledoval projekt *Šamanky* nasmerovaný na stredo a vysokoškolskú mládež, ktorý sa skladal z troch častí: Inscenovanej prednášky: Objavenie témy, Divadelno-univerzitnej dielne – Spovede a z Inscenácie. Tu už boli zárodok ďalšej aktivity – scénického čítania v spolupráci s vydavateľstvom Aspekt a Kolomana Kertéza Bagalu. Skrátka v hľadaní aktuálnych tém a foriem práce i kontaktu s publikom je BDNR vynachádzavé a flexibilné, neustále hľadá, ide vpred.

Netradičné, neustále sa meniace, aj preto náročné, formy divadelnej práce pomáhajú odlišiť autorské bábkové divadlo od bábkového divadla bežného typu, ktoré bolo z nedostatku kvalitných bábkových hier odkázané na nedramatické texty, dramatisácie a adaptácie literárnych predlôh. Napomáha vnímať celkovú zmenu poňatia divadelnej tvorby, charakteru jej zložiek, prejavov a foriem a vďaka tomu definovať špecifiku autorského divadla.

Otázka kontinuity vývinu. Odbočením od tradičného bábkového divadla smerom k AD sa na prvý pohľad kontinuita pretrhla, na druhej strane sa však posilnila. Ak berieme do úvahy domácu vývinovú líniu 60. a 70. rokov minulého storočia, ktorá sa rovnako napájala na maloformistické a štúdiové hnutie. (Divadlo ako hra, nonsens a poézia na javisku, asociatívna montáž voľne radených obrazov a pod.), potom ani bábkári v 90. rokoch z nej nevybočili. Oproti minulosti však prehĺbili samoučelnú hravosť, hru pre hru, na kolektívnu hru a autentickým sebavyjadrením prostredníctvom pohrávaní si s témou a pod. Od literárnej slovnej hry sa prechádza k imaginatívnej javiskovej hre.

V slovenskom bábkovom divadle snaha zosúladenia s trendom autorského divadla vyznieva na prvý pohľad ako vybočenie z tradície bábkového divadla, ale v skutočnosti zaraďuje BD tam, kam odjakživa patrí – medzi malé formy, ktoré boli vždy súčasťou ľudovej jarmočnej zábavy. Príklonom k príbuzným druhom: pantomíme, klauniáde, improvizovanej a akčnej komédii, kabaretu, ktoré sú imanentne autorské, prikláňa sa automaticky aj k autorskému charakteru divadla; navyše vracia BD aj dospelému divákovi. Takže v širšom rámci týmto trendom nadväzuje na úsilie avantgardy povýšiť okrajové a pokleslé druhy ľudového divadla na umenie. Vytvára tým logickú a zmysluplnú vývinovú kontinuitu.

OLGA PANOVOVÁ

**THE HERITAGE OF INTER-WAR AVANT-GARDE IN THE SLOVAK THEATRE (II.)
90-ies of 20th century – Author's Marionette Theatre**

The study is dealing with a sharp and new trend that occurred in the marionette theatre by the beginning of 90-ies – by the application of poetics and also methods of the Czech Study Author's Theatre. Through a brief retrospective, the author is returning back to the near and more distant past in order to clarify this phenomenon and continuity related to the heritage of the inter-war avant-garde. The artistic programme of the most combative Study Theatre *Husa Na Provázku* in Brno was intentionally tying upon significant personalities: the script writer Jiří Mahen, directors J.Honzl a E.F.Burian and also upon the specific Czech poetism. Since the Slovak marionettists were inspired by the activities of the Study Theatre in Brno, they have also indirectly tied upon the ideas and poetics of avant-garde. Next, the author is pointing on positive and qualitatively new impulses brought by the creative application of procedures and principles of AD into the environment of the Slovak Marionette Theatre. Lastly, she is contemplating on the fact whether the trend of author's marionette theatre does not mean drifting away from the path of development continuity of the marionette theatre. She is surprisingly concluding that in reality it is just a natural continuation in the tradition from both sides – a domestic creation, and also in a tradition of genre; it brings about advancement of the best in both aspects.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/6013/26

„TAKÝTO PRÍBEH NECHCE NIKTO POČUŤ“ (MOTÍV NÁSILIA V DRÁME SARAH KANE: SPUSTOŠENÍ)

DANA GÁLOVÁ

Pohon na „nahnevanú mladú ženu“

Prvých 45 minút drámy *Spustošení* (*Blasted*) napísala súčasná britská autorka, Sarah Kane už počas svojho štúdia scenáristiky na Birminghamskej univerzite. Bola to jej prvá celovečerná hra a prvá časť *Spustošených* bola jej absolventskou prácou. Už počas predchádzajúceho štúdia v Bristole mala Sarah Kane problémové vzťahy s vyučujúcimi. Jeden z nich ju obvinil z napísania pornografickej eseje a na ďalšej konzultácii sa mu Sarah Kane odmenila niekoľkými porno časopismi, ktoré po ňom hodila. Takéto incidenty presne vyjadrujú povahu Sarah Kane, ktorú nudili akademické vysedávania a nekonečné analyzovania už napísaných textov. Potrebovala tvorbu, ale nie takú, ktorá by sa dala označovať, zrecyklovať či ignorovať, tvorbu, ktorá zasiahne diváka priamo, bez odstupu, „in-yer-face“-„do ksichtu“, ako neskôr pomenoval údernosť nových textov v Anglicku Alex Sierz (u nás tento typ drámy dostal pomenovanie „cool dráma“). No napriek tomu počas písania tejto hry a ani po jej prvom uvedení na akademickej pôde Birminghamskej univerzity v roku 1993 Sarah Kane nemohla tušiť či predpokladať, že dráma *Spustošení* sa o dva roky neskôr stane najkontroverznejšou a najdiskutovanejšou hrou deväťdesiatych rokov v Anglicku. Po uvedení prvej časti *Spustošených* autorku oslovil jej budúci agent Mel Kenyon, ktorý neskôr – už dokončenú – hru ponúkol malému experimentálnemu štúdiu Royal Court Theatre Upstairs v Londýne. Jeho dramaturg Stephen Daldry sa postupne (i vďaka *Spustošeným*) stal patrónom a obhajcom nových mladých dramatikov v Británii. Začal poskytovať priestor mladým a poriadne „do ksichtu“ dramatikom.

Do malého, 65 miestneho priestoru Royal Court Theatre Upstairs predstavujúceho drahý hotel v Leedse vkročil Ian, 45 ročný drsný novinár s ťažkou chorobou pľúc a Cate, 21 ročné dievča, ktoré sa v strese zajakáva. Dusno v malom štúdiu bolo zintenzívnené prezentáciou nevyrovnaného chorého vzťahu- kedysi lásky Iana a Cate. Ian, skazený, umierajúci a sarkastický, Cate, emocionálne nestabilná, slabá, no zvláštne protikladná. Pokiaľ v prvej polovici je Cate obeťou Iana, v druhej je obeťou Ian. Jeho mučiteľom sa stáva Vojak, ktorý náhle vstúpi do priestoru. Nevyrovnanosť ústi v násilie- znásilnenie Cate a následne v znásilnenie Iana Vojakom. Okrem scén znásilnenia sa v *Spustošených* nachádza kanibalizmus, vyhryznutie oka, močenie na javisku, masturbácia či orálny sex. Týmto kritickým pasážam, ktoré zrejme najviac pobúrili kritiku sa budeme venovať neskôr. Prvá polovica *Spustošených* je napísaná s logickou kauzalitou a naturalisticky, v druhej polovici vstupom Vojaka nastáva zmena a hra sa stáva snovou, neprehľadnou až halucinačnou. Vstupom Vojaka sa priestor hotela v Leedse mení na priestor mesta bombardovaného počas vojny. Takýmto spôsobom Sarah Kane narušila viaceré zaužívané spôsoby písania dramatického textu ako štýlo-

vá jednota, konzistentná kauzalita dialógov a akcií v celom texte, zachovanie jednoty miesta a času, úzus nezobrazovania explicitného násillia a obscénnosti na javisku....

Po uvedení *Spustošených* 18. januára 1995 sa proti tejto hre zdvihla obrovská vlna kritiky. Anglické javiská približne tridsať rokov (od uvedenia Bondových *Zachránených*) nezažili tak búrlivý ohlas médií a ani jedna zo súčasných hier sa nestala tak diskutovanou a polemickou. Čo spôsobilo takýto „hon na čarodejnicu,“ v tom čase 23 ročnú, Sarah Kane? V každom prípade Sarah Kane uviedla na anglické javiská nový divadelný jazyk, plný nátlaku, násillia a sexuality predvádzanej priamo pred očami divákov. Výrazne zdrsnila, obnažila a očistila jazyk postáv a tiež rozbila psychologicko-realistický rámec hry, ktorý predtým sama v texte vytvorila. Sťažila tak akékoľvek klasifikovanie svojho diela či zaujatie postoja voči nemu. Kritikom zostalo už len pohoršenie a šok. Novinári z tzv. plátkov sa vyjadrovali k tejto dráme rovnako kriticky a hystericky ako kritici z etablovaných denníkov. Kým tí prví zacítili škandalóznosť kritických pasáží ako živnú pôdu pre ich článok, reakcie tých druhých boli rôznorodé. Napríklad pokiaľ Jack Tinker, kritik z denníka *Daily Mail* vyslovil dnes už okrídlenú vetu označujúcu túto drámu za: „disgusting feast of filth“ (nechutný sviatok hnusu)¹, John Peter zo *Sunday Times* sa vyjadril: „Tak násilné hry nás nútia zamyslieť sa nad hodnotami.“² Čo sa týka názoru dramatikov, ozvali sa dva hlasy už klasikov anglickej drámy a to hlas Edwarda Bonda a Harolda Pintera, ktorí hru bránili pred vlnou negatívnej kritiky. Edward Bond sa vyjadril: „Je to jediná zo súčasných hier, pod ktorú by som sa rád podpísal i ja sám. Je revolučná.“³

Zaujímavá je pri tejto dráme i odlišná percepcia divákov a kritikov. Neboli to diváci, ktorí označili hru za „nechutnú“, „znepokojivú“, „nehanebnú“ či „depresívnu“⁴. Pokiaľ pár divákov vyjadrilo svoj nesúhlas či znechutenie hrou odchodom počas predstavenia, mnoho ďalších, hlavne mladých, divákov sa vyjadrilo pozitívne. Môžeme citovať prednášajúceho na vysokej škole, ktorý hru pochopil ako „metaforu našej ľahostajnosti voči vojne v Bosne“ a 25-ročného študenta, ktorému „hra ukázala problém morálnej degradácie a to je čosi, z čoho sa každý môže poučiť.“⁵ Tak diverznými reakciami z rôznych oblastí sa pomocou *Spustošených* divadlo v Británii opäť dostalo do centra pozornosti verejnosti a médií a potvrdilo svoju dôležitosť a silu popri elektronických médiách. Sarah Kane svojou drámou predznačila i priamo ovplyvnila estetiku mnohých drám, ktoré po *Spustošených* nasledovali.

Sarah Kane svojou prvou drámou akoby prekliesnila cestu ďalším z radu dramatikov, novej drsnej estetiky mladej britskej drámy. Pri nasledujúcich hrách uvedených v Royal Court Theatre Upstairs (či na iných progresívnych scénach) autori už nemuseli tak kruto bojovať s kritikou, i keď ich hry boli nemenej šokujúce či násilné. Napríklad Jack Tinker, kritik z denníka *Daily Mail*, ktorý tak vehementne odmietol *Spustošených*, bol o rok neskôr, po uvedení hry *Shopping and Fucking* Marka Ravenhilla oveľa opatrnejší: „Môžem jedine súhlasiť s odvahou divadla Court, ktorú prejavilo uvedením tejto nebezpečnej a pre niekoho iste i nepríjemnej hry.“⁶

¹ SAUNDERS, Graham: *Love me or kill me*. Manchester : Manchester University Press, 2002, s. 37

² SIERZ, Alex: *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber&Faber, 2001, s. 96

³ SAUNDERS, Graham: *Love me or kill me*. Manchester : Manchester University Press, 2002, s. 37

⁴ SIERZ, Alex: *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber&Faber, 2001, s. 95

⁵ Tamtiež, s. 97

⁶ Tamtiež, s. 128

Hranice toho, čo je na javisku prípustné sa teda výrazne posunuli a drámou *Spustošení* sa otvorila cesta novej divadelnej estetiky. Nová britská dráma je drsná, explicitná, brutálna, typický pre týchto autorov je drsný, úsečný, slangový a vulgárny jazyk, ich postavy sú najmä z tzv. spodiny teda narkomani, homosexuáli, devianti, násilníci, priestorom sa stala rozbitá ulica, verejné záchody či anonymný hotel. Autori takýchto textov sa postupne v priebehu ďalších rokov stali oživiteli britskej drámy a nezávisle na sebe navzájom utvorili novú „in-yer-face“ vlnu. Dráma sa popri britskom pope, jedle a móde stala súčasťou novej kultúry. Vlna „cool“ drámy sa v Anglicku už v súčasnosti uzatvára, no ozveny novej divadelnej estetiky prenikli prostredníctvom prekladov a workshopov do mnohých krajín ako Nemecko, Holandsko, Švédsko či Španielsko, kde silne ovplyvnili mnohých autorov.

Nová forma a násilie

Spustošení sú nesporne šokujúcou drámou. Pri jej čítaní a najmä pri sledovaní jej inscenácie sa nás nevyhnutne musí zmocniť hnus, pohoršenie, šok. Nesporne jej však nemôžeme uprieť vysokú kvalitu, dôslednú prepracovanosť a dramatickú silu. Prvá reakcia po prečítaní či zhliadnutí prevedenia tohoto textu by sa možno ani nedala pomenovať jednoducho ako negatívna. Je to skôr zdesenie, pohoršenie, odpor, teda silná a konkrétna emocionálne reakcia. Nečudo, že táto dráma vyvolala toľkú polemiku. Nemožno ju totiž označiť za jednoducho obscénnu či samoučelne násilnú a teda nekvalitnú. A čo je dôležitejšie, nemožno ju ignorovať.

Ktoré sú základné prvky tejto drámy, ktoré vyvolávajú takúto reakciu? V prvom rade si musíme uvedomiť, že Sarah Kane v *Spustošených* operovala s intencionálnym narušením klasickej štruktúry dramatického textu. Autorka sa ku štruktúre *Spustošených* vyjadrila: „Snažila som sa, a myslím, že som v tom aj uspela, vystavať tento text tak, aby sa preň s určitou nevedel nájsť žiaden priamy predchodca. Aby nebolo možné povedať, že táto štruktúra hry je podobná inej hre napísanej pred dvadsiatimi rokmi.“⁷

Sarah Kane uviedla do života novú formu dramatického textu a potvrdila tak svoju invenčnosť a tvrdohlavosť. Názov *Blasted*, ktorý v slovenskej verzii Svetlana Žuchová preložila ako *Spustošení*, implikuje okrem spustošenia, zničenia, taktiež náraz, výbuch, vyhodenie do vzduchu. Okrem priamej prítomnosti výbuchu, ktorý v strede textu otrasie stenami hotela, v tomto texte nastáva i výbuch, explodovanie dramatickej formy. „Dobre urobená hra“ evidentne ovplyvnená Ibsenovskou výstavbou či čechovovskou ilúziou sa rozpadáva s troskami stien hotela. Rovnako padá štvrtá stena budovaná „klasickou“ drámou. Už nepozorujeme príbeh hrdinov, ale prežívame na vlastnej koži hrôzu vojny. Jednota miesta je v tejto dráme zvláštne zachovaná i narušená. Mesto v čase mieru sa v priebehu minúty mení na mesto- i keď to isté počas občianskej vojny. Hotelová izba, v ktorej prebieha príbeh postáv, je však stále tá istá, i keď narušená výbuchom. Herci v prvom prevedení tejto drámy v Royal Court Theatre Upstairs na pokyn autorky nemenia svoj spôsob herectva. Nijako slovné nereagujú na náhlu zmenu v priestore a čase, ktorá sa udiala. Ian bez začudovania,

⁷ SAUNDERS, Graham: *Love me or kill me*. Manchester : Manchester University Press, 2002, s. 40

i keď s odporom prijme prítomnosť Vojaka a s ním i prítomnosť vojny. Jeho jedinou silnejšou reakciou na zmenu chronotopu je jeho replika pri pohľade z okna (Ian: Kriste Pane.⁸), ktorou paradoxne nereaguje na potenciálne znásilnenie Cate Vojakom (Vojak ju práve hľadá v sprche), ale na pohľad, ktorý sa mu naskytol. Zmena jedného sveta na druhý je autorkou naznačená už v prvej časti: Cate (hľadá z okna): Vyzerá to ako cez vojnu.⁹ Postavy teda prítomnosť vojny prijímajú pasívne. S logikou nočnej mory sa ich činnosti spojené s ránom v hoteli náhle menia napríklad na zháňanie jedla počas vojny.

Z naturalistického dusného príbehu násilia medzi mužom a ženou, ktorý sa odohráva v hotelovej izbe sa vstupom Vojaka dostávame do expresívne opísaného, surreálneho sveta vojny, v ktorom má násilie iný význam a funkciu. Lupene kvetov, ktoré boli na začiatku drámy neosobne aranžované v hotelovej izbe, v druhej časti Cate zhŕňa na hrob dieťaťa, ktoré umrelo vo vojne. V druhej časti hry nastáva ďalší, i keď stále ten istý, no oveľa drsnejší príbeh násilia a útlaku. Znásilnenie, ktoré Ian vykonal na Cate, tentokrát Vojak vykonáva na Ianovi. Rovnako ako predtým Ian i Vojak drží pri tom pri jeho hlave zbraň. Čo viedlo autorku k prepojeniu dvoch tak odlišných svetov ako svet nevyrovnaného vzťahu v drahom hoteli a svet vojny? Okrem neustálej túžby po preskúmaní nových možností dramatického textu to bola i jedna pragmatická situácia: „Vedela som, že chcem napísať hru o mužovi a žene, ktorá sa bude odohrávať v hotelovej izbe a tiež, že medzi nimi bude nerovnováha, ktorá vyústí do znásilnenia. Písala som ju pár dní, až som si jednu noc počas prestávky v písaní zapla televízne noviny. Na obrazovke sa objavila tvár veľmi starej vzlykajúcej ženy v Srebrenici, ktorá sa pozerala do kamery a hovorila: „prosím, prosím, pomôžte nám niekto, potrebujeme, aby sem prišli Spojené Národy a pomohli nám“. Pomyslela som si: „aké je to strašné, a ja tu píšem túto smiešnu hru o dvoch ľuďoch v izbe. Má význam v tom pokračovať?“ Rozhodla som sa teda písať o vojne, ale akosi ma príbeh muža a ženy stále priťahoval. A tak som začala premýšľať o tom, čo by mohlo byť spojovníkom medzi hrubým znásilnením v hoteli v Leedse a tým, čo sa deje v Bosne. Zrazu som pochopila: “Veď je to jasné. Jedno je semiačkom a druhé stromom.”¹⁰

Pri *Spustošených*, podobne ako aj v nasledujúcich drámach Sarah Kane (napríklad *Očistení*), sa stretávame so situáciou, kedy reálna správa z médií podráždila jej autorskú i ľudskú citlivosť. Autorka neváhala počas procesu písania zmeniť svoju autorskú stratégiu a kompletne „vyhodit’ do vzduchu“ pôvodný zámer bez toho, aby sa ho vzdala. Pochopila súvislosť medzi dvoma svetmi a vnútorne prepojila zdanlivo nesúvisiace časti. Efektívne premostenie dvoch svetov autorka dosiahla i cez Ianove repliky v prvej časti, v ktorých sa prejavuje ako šovinista a rasista. Ian priamo želá smrť všetkým „negrom, pakistáncom a futbalovým fanúšikom“. Agresia a nenávisť sa z jeho reči presúva do násilných akcií voči Cate a následne vstupuje cez postavu Vojaka do celého sveta hry. Sarah Kane takto poukázala na akúsi neviditeľnú vojnu, s ktorou sa denno-denne stretávame a nepripisujeme jej dôležitosť. Prístup Sarah Kane je zaujímavý i v tom, že sprostredkúva divákovi „priamy“ zážitok vojny, ktorý nie je príjemný na pohľad. Nehovorí o jej dôsledkoch, nestavia sa k problému refle-

⁸ KANE, Sarah: *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 52

⁹ tamtiež, s. 47

¹⁰ SAUNDERS, Graham: *Love me or kill me*. Manchester : Manchester University Press, 2002, s. 39

xívne či psychologicky, proste vojnu „predvádza“. Konflikt medzi mužom a ženou mení na konflikt vojnový. Násilie, hnilobu a deštrukciu prenáša z dusnej hotelovej izby do celého mesta. Ako hovorí autorka: „Myslím, že zárodky vojnových konfliktov sa dajú stále nájsť v civilizácii počas mieru.“¹¹

Na tejto dráme je zaujímavé i to, že zmena, výbuch neprichádza prostredníctvom dialógu postáv. Ich reč je rovnako úsečná a drsná ako na začiatku drámy. Čo však odlišuje dve časti tejto hry je práca s divadelným obrazom. Prvá polovica *Spustošených* má presnú logiku a kauzalitu. Pracuje sa tu s rekvizitami ako pištoľ, noviny, hotelový telefón spôsobom, na aký sme zvyknutí z „béčkových“ filmov. Nenachádza sa tu nič, čo by nemalo racionálne zdôvodnenie. Naturalistická kauzalita dialógu v hoteli sa mení na snovú obraznú kauzalitu. Hotelová izba je v treťom výstupe zničená zásahmi mínometu, všetko pokrýva stále padajúci prach, ktorý ešte zintenzívňuje snovú logiku dramatických situácií. Do miestnosti vtrhne Vojak a znásilňuje Iana, Cate prichádza za sprchy v náručí s dieťaťom, ktoré jej ktosi vo vojnovom zmätku zveril. Na vytvorenie nových obrazov Sarah Kane postačili predmety a scénografia, ktoré na scéne už sú. Práve tento moment je zaujímavý a robí z predstavenia znepokojivú nočnú moru. Z dlážky drahého hotela sa stáva zem, do ktorej Cate pochováva mŕtve dieťa, bohaté hotelové raňajky sa menia na jedno z posledných súst počas vojny a podšívka Ianovho drahého kabáta poslúži Cate na zviazanie driev do kríža, ktorý umiestňuje nad hrob. Sarah Kane obhájila prepojenie dvoch svetov aj cez metaforickú prácu s rekvizitou. Noviny, ktoré Ian na začiatku hádže na posteľ, mu na konci poslúžia na odstránenie výkalov. Kvety symbolizujúce na začiatku hry sexuálnu túžbu končia na hrobe dieťaťa, tiež plodu sexuálnej túžby. Pokiaľ sa nepoddáme šoku z kritických scén, môžeme analyzovať prepracovaný systém symbolov v hre.

Ďalším špecifikom drámy *Spustošení* je práca s motívom násilia. Pokiaľ Sarah Kane považovala za neúprimné využiť bezpečie zaužívanej dramatickej formy, rovnaký bol aj jej prístup k stvárneniu násilia. Tým, že násilie, brutalitu a sexualitu postáv preniesla v takej veľkej miere na javisko, zrušila Sarah Kane ďalšie tabu. I keď v Británii už existovala dlhá tradícia explicitného zobrazovania násilia (napríklad v dielach Webstera, Shakespeara, Bonda...), Sarah Kane sa postavila ku tomuto problému spôsobom špecifickým pre súčasné divadlo. Násilie chápe ako artaudovskú krutosť, pomocou ktorej sa snaží do západného divadla zaťaženého históriou a konvenciami znovu navrátiť priamu skúsenosť, ktorá je schopná súčasného – mnohokrát nezainteresovaného a otupeného – diváka vyburcovať k silnej reakcii. Autorka chápe násilie úplne inak ako jej súčasníci. Hra Jeza Butterwortha *Mojo*, ktorá taktiež intenzívne pracuje s motívom násilia, vyvolala v roku 1995 (kedy boli uvedení aj *Spustošení*) búrlivo pozitívnu reakciu kritiky. Keďže je to však „gangsterská“ hra, násilie tu vystupuje ako dokreslenie obrazu podsvetia, či ako zdroj humoru. Filmy Quentina Tarantina (napríklad *Kill Bill*) estetizujú násilie na najvyššiu možnú mieru a zarábajú milióny. Násilie sa stalo súčasťou „Britpack phenomenon“ čímsi, čo je „classy“, „chic“. Násilie podávané v médiách je čím ďalej tým brutálnejšie, a paradoxne čím ďalej tým viac stráviteľné. Bežného diváka už nevzruší „obyčajná“ televízna vražda či znásilnenie. Spravodajstvo jednotlivých televíznych kanálov sa preteká o čo najživší, najkrvavejší

¹¹ Tamtiež, s. 39

a najšokujúcejší záber reálnej vraždy, znásilnenia či nehody. Práve túto skutočnosť kriticky reflektovala Sarah Kane vo svojich drámach. Autorka reagovala na negatívnu vlnu kritiky drámy *Spustošení* i týmito slovami: „Najviac ma šokuje, že médiá zrejme viac pohoršila reprezentácia násilia ako násilie samotné.“¹² Kritici si teda podľa Sarah Kane nevšimli akútnosť problému, na ktorý vo svojej dráme poukazuje a zaoberali sa iba formou, ktorú si na komunikáciu s divákom vybrala. Väčšina kritikov zostalo na úrovni šoku a pobúrenia, no nesnažili sa skúmať príčiny, prečo tento šok zažili. Nepoložili si veľmi dôležitú otázku, ktorú pokladá za primárnu i Anthony Nielson, autor kontroverzného *Penetrátora*: „Prečo ma to pobúrilo?“¹³ Táto otázka nás tiež vedie k hlbšiemu k skúmaniu vplyvu, ktorý má reprezentácia násilia a násilie samotné na naše vedomie a konanie.

Porušením tabu zobrazovania násilia sa Sarah Kane dotkla zatiaľ nedotknutej oblasti diváckej percepcie. Vďaka priamej prítomnosti herca a jeho akcií v malom štúdiu divadla násilie, bežne prijímané ako rutina, znovunadobudlo svoju hrozivosť a bolestivosť. Autorka objasňuje svoju prácu s motívom násilia v *Spustošených* takto: „Novinári sa ma stále pýtali, či bolo naozaj potrebné predvádzať tak násilné konanie na javisku. Myslím, že to bolo potrebné, pretože sme zvyknutí vidieť ukrutnosti vojny len v rámci dokumentov alebo televíznych novín. Hra *Spustošení* nie je dokumentárnou. Všetky tie známe obrazy sú v nej bez varovania stvárnené v nezvyčajnej divadelnej podobe, ktorá neposkytuje žiaden rámec, o ktorý by sa divák mohol oprieť a lokalizovať sa tak vo vzťahu k materiálu.“¹⁴

Rovnako, ako pri kreovaní dramatickej štruktúry *Spustošených*, i pri stvárnení násilia sa autorka snaží nájsť nové a účinné spôsoby vyjadrenia a znemožniť tak divákovi akékoľvek zaradenie či klasifikovanie materiálu. V hore uvedenom citáte popísala i jej ideálny mechanizmus vnímania tejto drámy: Text, či skôr prevedenie textu, s ktorým autorka rátala, neposkytuje divákovi bezpečie či oddych, skôr ho ohrozuje tým, že mu predkladá materiál, ktorý neočakával a teda nemá žiadnu zvykovú emocionálnu schému, ktorá by mu umožnila odstup od inscenácie. Autorka priamym predvádzaním násilia diváka posielala na neprebádanú pôdu, šokuje ho, mení ho z „pozorovateľa“ na „svedka“, ktorý je nútený zaujať postoj.

Sarah Kane útočí na recyklované, upravené násilie z filmov zbavené pachou a priameho dopadu na vnímateľa. Útočí na násilie- zábavu a tiež na násilie – ignoranciu. S pomocou motívu násilia sa Sarah Kane snaží vrátiť do divadla silný a nečakaný zážitok. Z očakávanej „podivanej“ sa stáva pravdivá nočná mora, ktorú nechce nikto vidieť. Tento moment sa odráža i v replike Iana adresovanej Vojakovi, ktorý od neho, ako od novinára, žiada, aby o ňom napísal článok: Ian: „Ja píšem...príbehy. Nič iné. Príbehy. Takýto príbeh nechce nikto počuť.“¹⁵

Dráma *Spustošení* sa na jar roku 2006 v Anglicku dočkala svojej novej premiéry v divadle Graeae, ktoré pracuje s handicapovanými hercami. Dramaturg novej verzie *Spustošených*, Jenny Sealey považuje túto hru za „jednu z najprelomovejších hier dvadsiateho storočia“.¹⁶ Násilie a vojnový konflikt zobrazený v *Spustošených* iste na-

¹² SIERZ, Alex: *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber&Faber, 2001, s. 97

¹³ Tamtiež, s. 88

¹⁴ SAUNDERS, Graham: *Love me or kill me*. Manchester: Manchester University Press, 2002, s. 39

¹⁵ KANE, Sarah: *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s.61

¹⁶ Citované podľa <http://www.ianfisher.com/kane>

dobudol u divákov novú dimenziu a intenzitu vo vzťahu k nedávnej vojne v Iraku či bombovým atentátom v londýnskom metre. *Spustošení* teda naďalej zostávajú aktuálnou hrou, ktorá svojím špecifickým jazykom poukazuje na krehkú papierovú stenu medzi bezpečím našich životov a besnením vojny.

DANA GÁLOVÁ

„NOBODY WANTS TO LISTEN TO SUCH STORY “

The author is in her study dealing with the issue of a reception of violence in the work of art of a cult author in-year-face Sarah Kane, especially in her play *Blasted*. The English stages have not for approximately thirty years (since performance of Bond's *Rescued*) experienced such a turbulent response and not even a single play from the contemporary ones has become so widely discussed and polemic. Sarah Kane has introduced to English stages a new theatrical language, full of pressure, violence and sexuality performed directly in front of the eyes of the audience. She has significantly roughed, bared and cleared the language of characters, and the psycho-realistic frame which she had created herself before, then subsequently broke. In doing, so she made any possible classification of her work or, expressing any standpoint towards it, very hard. The critics were left only with offence and shock. The boundaries of what is acceptable on the stage have been significantly moved and through the drama *Blasted* a new path of theatre aesthetics has been opened. The new British drama is rough, explicit, brutal, typical for these authors is the language that is rough, abrupt, slang and vulgar, their characters are manily from the so called offscourings, meaning junkies, gays, deviants, musclemen, their space is a demolished street, public restrooms, or an anonymous hotel. Sarah Kane has introduced into life a new form of a dramatic text and thus has confirmed her inventiveness and stubbornness. By breaking taboo of picturing violence Sarah has touched until an intact area of spectators' perception. Thanks to actor's presence and the action performed in a small space of a study theatre, violence currently perceived like a routine, has regained its menace and painfulness.

ČÍNA A FILM

CIVILIZÁCIA S OSOBITNOU MINULOSŤOU A OSOBITNOU BUDÚCNOSŤOU

VIERA LANGEROVÁ

Viac než kdekoľvek inde na svete môžeme v Číne sledovať zápas "starého s novým", alebo lepšie a rafinovanejšie "neo-starého s neo-novým". Snaha Mao Ce-tunga a čínskych komunistov vytvoriť na tisícročných kultúrno-historických základoch novú, izolovanú komunistickú "civilizáciu" terorom nového a drakonickým potieraním starého, sa vývojom vždy v nejakej obmene nakoniec vrátila do starých koľají a komunistov často preto označujú za novú vládnucu dynastiu.

Dnešná Čína dramaticky mení svoju tvár a zanecháva za sebou svoju maoistickú minulosť, krvavo vytavenú v mene novej budúcnosti a vracia sa k svojim hodnotám, ktoré sa opäť vo víre ekonomického boomu ocitajú v krížovej palbe. Je viac než zaujímavé sledovať charakter týchto procesov. Čína je najrýchlejšie rastúcou ekonomikou na svete a nové, 21. storočie ktosi nazval storočím Ázie, v ktorom Čína so svojou miliardou obyvateľov bude hrať stále dôležitejšiu rolu.

Vymedzovanie sa čínskej kultúry voči barbarickým susedom generovalo fenomén, ktorý sa najčastejšie porovnáva s európskym nacionalizmom. Utekánie sa k svojim spoločenským zvyklostiam a inštitúciám v pocite kultúrnej nadradenosti sa začalo nazývať kulturalizmom a čiastočne bolo aj dôsledkom toho, že Číňania nevenovali príliš veľkú pozornosť zdokonaľovaniu svojich vojenských schopností, v ktorých ich susedia často prevyšovali. Dnes sa mnoho odborníkov pýta, ako si tento fenomén poradí s tlakom „západného globálneho kapitalizmu“¹, ktorý sa od roku 1984, kedy sa čínska vláda rozhodla pristúpiť k reformám, sprítomňuje takmer v každej rovine života spoločnosti.

Stopy po týchto historických procesoch vari najplastickejšie zachytáva film. A to nielen vo svojej podobe, blízkej k realizmu. Viac, než by si súčasníci rokov 40., 50., alebo 60. priali, prehovárajú k nám svojou pokrivenou pravdou propagandistické agitky s vlastným chápaním dobra, zla a spravodlivosti, vlastnými predstavami o kráse a zmysluplnom živote.

Filmu patrí dôležité miesto v národnej reflexii minulosti i prítomnosti. Najmä s príchodom V. a VI. generácie mladých režisérov začína vznikať nová vícia toho, čo bolo i toho, čo je. Pre kohokoľvek na svete, kto sledoval manželskú dvojicu, páliacu so smútkom na príkaz „Najvyššieho“ staré bábkové divadlo vo filme

¹ Dr.Tzu-hsiu (Beryl) Chiu: *Public Secrets: Geopolitical Aesthetics in Zhang Yimou's Hero (Verejné tajomstvá: geopolitická estetika Hrdinu Čang I-moua)*. Department of East Asian Studies. Edmonton : The University of Alberta. <http://mcel.pacificu.edu/easpac/2005/tzuchiu.php3>

Čang I-moua (Zhang Yimou²) vo filme *Žit'*, alebo zúfalých hercov čínskej opery, obklopených Červenými gardami, páliacimi svoje nádherné kostýmy vo filme Čchen Kchaj-kea (Chen Kaige) *Zbohom, moja konkubína*, bude mať čínska história práve takúto tvár. Ich filmy podnecujú medzi Číňami diskusie o možnostiach „globálnej imaginácie“ a vzápätí ďalšie o tom, či je táto masová predstavivosť dostatočne čínska a do akej miery ju ovplyvnili západné vzory.

Je takmer symbolické, že mená dvoch najväčších čínskych režisérov Čchen Kchaj-kea a Čang I-moua stoja pri zrode prvého prelomového filmu, ktorý na festivale v Honkongu, v roku 1983 ohlásil zmenu spoločenskej klímy. Prvý bol jeho režisérom, druhý kameramanom. Ich film *Žltá zem* bol nielen politickou alegóriou, ale i dôkazom pôsobivosti filmovej esencie čínskej kultúry a jej histórie. Keď v roku 1984 Čína komunistická strana ohlasuje začiatok ekonomických reforiem, má zem dostatok tvorivého potenciálu, ľudského i technického, aby sa rozbehol zázrak filmového zmŕtvychvstania. V roku 1985 získava Čchen Kchaj-ke na MFF v Locarne Strieborného leoparda za film *Žltá zem*. Keď sa v roku 1987 koná za prítomnosti mnohých zahraničných hostí Čínsky filmový festival, dá všetkým domácim tvorcom pocítiť, že sa s nimi na svetových festivaloch musí rátať. O rok neskôr získava Čang I-mou na Berlinale Zlatého medveďa za film *Červené pole*, v 1990 nomináciu na Oscara za film *Žú-tou (Judou)* a o rok je opäť nominovaný jeho film *Zdvihnite červené lampióny*, ktorý si z MFF v Benátkach odnesie Strieborného leva. Takmer žiadny z nasledujúcich festivalov v Cannes sa bez čínskeho filmu nekoná. Cien pribúda, rovnako rastie i svetová sláva čínskeho filmu.

Pozornosť distribúcie slovenskej i českej voči čínskemu, tchajwanskému a honkongskému filmu nebola v minulosti príliš veľká. Dnes má najmä mladé publikum k dispozícii v čoraz hojnejšej miere tú komerčnejšiu časť honkongskej tvorby, najmä v sieti požičovní DVD. Či si vystačíme s vlnou filmov ako *Agent z Honkongu*, *Zabijaci z Tokia* a *Čínska odysea*, alebo po Won Kar-waiovom filme *Stvorenie pre lásku*, bude nasledovať aj niečo pre vzdelaného diváka, ukážu samozrejme ratingy a ochota distribútorov.

Sústredenejšie sa mapovaniu čínskych kinematografií venuje druhý program Českej televízie, kde mali diváci možnosť zhladať najznámejšie filmy 90. rokov Čchen



Čchen Kchaj-ke (Chen Kaige) so svojou múzou, herečkou Gong Li.

² Pre ľahšiu orientáciu v zahraničných prameňoch v celom texte uvádzame okrem slovenského prepisu mien a filmových titulov v zátvorke aj ich obvyklý anglický variant.

Kchaj-keov *Zbohom moja konkubína* z roku 1993, *Zdvihnite červené lampióny* a *Šanghajskú triádu* Čang I-moua, ale aj známy *Čonking express* hongkongského režiséra Wong Kar-Waia.

V programovej ponuke kín vzbudil naposledy pozornosť film tchajwanského režiséra Ang Leea *Tiger a drak*, a s niekoľkonásobnou nomináciou na Oscara tam figuruje aj Čang I-mouov *Hrdina*, v roku 2005 sa distribútori v Čechách i na Slovensku ujali jeho filmu *Klan lietajúcich dýk*.

Je paradoxom dnešnej situácie vo filmovom obchode, že väčšina východných filmov sa k nám dostáva zo západu, od západných distribútorov, s overenými ratingami i bohatou zásobou reklamných sloganov. Kedy i my sami budeme schopní hľadať, rozumieť a hlavne interpretovať východné kultúrne dedičstvo je otázka budúcnosti.

STRUČNÝ HISTORICKÝ NÁČRT

Začiatky

Film sa do Číny dostal zo Západu v roku 1896, rok po premietaní bratmi Lumiérovcami, 28. decembra 1895. Dlhá história starej čínskej civilizácie zanechala hlboké stopy v kultúre, umení i filozofii, ale koncom 19. storočia, kedy západná civilizácia prekonáva búrlivé obdobie technického rozvoja, je naopak Čína, vďaka neľútostnej hospodárskej agresii západných mocností, totálne vydrancovaná a hospodársky nerozvinutou agrárnou krajinou. Západ svojou dynamickou rozpínavosťou rozčeril v tomto období i hladinu čínskeho života. Nastavuje zrkadlo, v ktorom sa odráža povaha rozdielov oboch civilizácií. Film je nielen nositeľom západných ideí, je i demonštráciou a svedectvom nového technologického rozvoja, lebo ten po troch prehratých ópiových vojnách so západnými mocnosťami a jednou prehratou vojnou s Japonskom, práve vtedy vôbec nepatril medzi čínske priority, rovnako ako západná civilizácia, ktorú z pochopiteľných dôvodov v tom čase Číňania v značnej miere odmietali. Film sa do Číny dostáva práve v období, kedy sa mnohé mení, alebo aspoň spochybňuje.

Prvé premietanie sa uskutočnilo 11. augusta v jednom zo šanghajských parkov ako súčasť estrády pod názvom „západné divadlo tieňov“. Čína sa v tom čase len ťažko pozviechava po prehratých vojnách, dôsledkom čoho bol vynútený prístup západných i japonských investícií do Číny. Šanghaj, s najväčším prístavom, sa stáva sídlom veľkej zahraničnej komunity i centrom industrializácie a komercializácie. V Šanghaji hľadá útočisko pred komunistickou revolúciou nielen ruská aristokracia, ale v 30. rokoch i Židia, opúšťajúci Európu, zaplavenú nacizmom.

Mesto postupne nadobúda západný charakter i nenapodobiteľnú dekadentnú atmosféru. Podľa vyjadrenia jedného z dobových misionárov sa z mesta v prvých desaťročiach 20. storočia stala hotová Sodoma a Gomora.³ Pôsobivý obraz mesta z tohto obdobia podáva vo svojom filme *Zvodný mesiac* režisér Čchen Kchaj – ke (Chen Kaige).

³ Microsoft ® Encarta ® Reference Library 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Heslo: Šanghaj

Šanghaj si za túto kapitalistickú reputáciu vyslúžil od komunistov opovrhnutie a následné „vyháňanie revizionizmu“ najmä v období tzv. *Kultúrnej revolúcie* (1966-1976). Bizarným sa stalo napríklad hubenie psov ako domácich zvierat, ktoré bol podľa komunistov buržoáznym prežitkom.

Anály sa zmieňujú napríklad o Španielovi A. Ramosovi, ktorý prišiel do Šanghaja v roku 1903 s niekoľkými starými a navyše nekompletnými filmami. Tie usilovne premietal a o desať rokov sa z neho stal milionár, majiteľ siedmich kín. Rovnako úspešne sa popularita filmu šírila v Honkongu a Kantone⁴.

Prvé kino v Číne sa datuje rokom 1905, ďalšie vzniká zhruba o tri roky neskôr. Medzi prvých pionierov patrí Žen Čching-tchaj (Ren Qingtai, 1850-1932), majiteľ Feng-tchaj Photography Shop v Pekingu. Pozýva na vystúpenie najväčšiu pekingskú opernú hviezdu Tchan Sinpcheja (Tan Xinpei), aby predviedol

epizódu z opery *Hora Tingfün* (Dingjun shan, Dingjun Mountain). Záznam je jednoduchý, kamera stojí pred hercom a zachytáva jeho výstup. Príbeh hry *Hora Tingfün* bola adaptácia klasického čínskeho románu *Dejiny Troch ríš*. Odohráva sa v období 220-265 n.l. Hlavnou postavou je generál Chuang Čung z ríše Šu a film obsahuje len niekoľko scén z opery, medzi nimi scénu, keď generál tasí meč, aby dokázal svoju vojenskú odhodlanosť a silu, alebo ako bojuje s nepriateľom. Fotografovať sa Žen naučil v Japonsku. Po návrate, v roku 1892, si založil fotografický obchod. S rozvojom podnikania (vyrába nábytok, lieky, nealkoholické nápoje) sa púšťa aj do náročnejších projektov, zakladá divadlo, kde sa živé vystúpenia čínskej opery striedajú s filmami. Jeden z jeho technikov, Liou Čunglun (Liu Zhonglun) je aj prvým kameramanom spomínaného filmu. Výnosný obchod predstavoval aj predaj fotografií hereckých hviezd. Tie sa čoraz častejšie dostávajú aj pred kameru.

Postupné prenikanie filmov zahraničnej výroby do Číny vytvára tlak na vznik domácej tvorby. Prvý film vznikol v roku 1905, i keď názory historikov sa rôznia: japonský historik Iwasaki uvádza rok 1903, D.Bertolucci s odkazom na honkongskú dobovú tlač rok 1904. Storočnicu čínskeho filmu si však v Číne pripomenuli v roku 2005, takže relevantný je zrejme dátum 1905

Jeden z prvých filmov sa volal *Rozhádaná dvojica* (Difficult Couple, Nanfu nanqi, Asia Film Company) a druhý *Čuang C' skúša svoju ženu* (Zhang Zi Tests His



Gong Li – hlavná predstaviteľka takmer všetkých filmov režisérov 5. generácie.

⁴ B. Jubin Hu: *Yingxi (tieňová hra): prvá čínska koncepcia filmu. (Yingxi (shadow play): the Initial Chinese Conception About Film)*



Zakladateľ čínskej kinematografie Lai Man Wai.

Wife, Zhuang Zi shi qu, Humaei Films), časť z kantonskej opery *Čuang C'ov sen o motýľovi* (Zhuang Zhou hudie meng). Je založený na spore taoistického filozofa Čuang C'a so svojou ženou, čo bolo obľúbené predstavenie kantonskej opery. Natočili ich Čang Š'-čchuan (Zhang Shiquan) a Čeng Čeng-čchiou (Zheng Zhengqiu), dve vedúce osobnosti vtedajšieho filmu. Čínsky film sa cez tieto dve dielka dostáva od púheho záznamu k hranému filmu. Čang Š'-čchuan (1889-1953) druhá najvýznamnejšia postava vtedajšieho filmu a jeden z prvých čínskych režisérů, bol zamestnancom Asian Film Company, ktorú vtedy vlastnili dvaja americkí podnikatelia. Do filmu vstupuje v roku 1913⁵.

Osobitú pozornosť si zaslúžia tzv. „civilizované“ hry – *wen-ming si*, divadelný žáner, ktorý vznikol pod vplyvom západnej divadelnej dramatiky. Neskôr sa mení na

chua-fü, hovorenú drámu. Prišla s nimi skupina mladých intelektuálov po návrate s Japonska, kde mali prvú príležitosť zoznámiť sa so západnými divadelnými hrami. Začínajú sa hrať ako protiklad opery a tvorcovia sa v nich vždy snažia nastoliť nejaký spoločenský problém. Argumentujú výchovou obecnstva. Niektoré z nich sa neskôr sfilmojú. Paradoxom je, že aj keď sa tento druh hier začína uvádzať ako protest proti staromódny operám, sú to hlavne herci čínskej opery, ktorí sa dávajú obsadzovať do týchto noviniek.

V 20. rokoch 20. storočia sú v obľube filmárov stredoveké klasické romány, využívajúce poetiku westernov a konkurujúce s úspechom sentimentálnym opusom, s častým výskytom chudákov, sirôt, slepcov a zamilovaných. Veľká väčšina z nich sa začína čínskym znakom *kchu*, označujúcim niečo ťažké a trpké. Objavujú sa aj ekranizácie európskych románov – Dumasoveho románu *Dáma s kaméliami*, či *Vejár lady Windermereovej* (1928) Oscara Wildea. V mnohom pripomínajú ekranizácie európskych filmov, ktoré sa vtedy v Číne premietali.

V tomto období sa objavujú prvé náznaky kategorizácie filmov: *paj-š' pchien* (*bais-hi pian*), filmy založené na tradičnom umení čínskej opery, *ku-čuang pchien* (*guzhuang*

⁵ Congmin Ge (University of Leeds): *Fotografia, tieňové divadlo, pekingská opera a prvý čínsky film.* (Photography, Shadow Play, Beijing Opera and The First Chinese Film.) http://www.arts.monash.edu.au/eras/edition_3/ge.htm

pian), historické kostýmové filmy a *wu-sia pchien* (*wuxia pian*), filmy, naplnené bojovým umením. Osobitnou skupinou sú filmy orientované na sociálne problémy. Jedným z nich je film *Sirota zachraňuje starého otca*. (*Orphan Rescues His Grandfather*, Gu'er jiu zu ji 1923, Mingxing Film Company). Prvými domácimi komerčnými hitmi sa stávajú filmy *Tragický príbeh Liang Šan-poa a Ču Jing-tchaja* (*The Tragic History of Liang Shanbo and Zhu Yingtai*, Liang Zhu tong shi 1926) a *Biely had* (*White snake*, Baishe zhuan 1926).

Kostýmovým hitom sa stal film *Príbeh lásky v Západnej komnate* (*The Romance of the Western Chamber*, Xixiang ji 1927, Mingxin Film Company), adaptácia rovnomennej hry z obdobia dynastie Jüan. Využili sa v ňom už filmové techniky a moderný filmový jazyk, rýchla montáž, strih, štylizované detaily a podobne. Odborníci sa dokonca zmieňujú i o surrealistickom sne hlavnej postavy.

V roku 1927 vzniká film *Ruža z Pchu-šuej* (*Rose of Pushui*), o učencovi, bojujúcom s miestnymi banditmi svojim perom, ktoré nadobúda miestami freudovské rozmery. Štýl *wu-sia* (*wuxia*), ktorý o takmer pol storočie zožne svetovú slávu v honkongskom filme, je vo filme prítomný už v 20. rokoch. Jedným z prvých známych filmov tohto štýlu je film *Li Feifej: žena bludný rytier* (*Li Feifei: a female knight-errant*, Nüxia Li Feifei 1925, Tianyi Film Company), kde sa používa množstvo postupov, známych z čínskej opery – akrobatické a štylizované zápasy a choreografické výstupy s mečom. Počas nasledujúcich troch rokov už čínske štúdiá dokážu vyprodukovať 250 filmov tohto žánru⁶.

Vo filme *Skoro ráno v meste* (*Early Morning in Metropolis*, 1933), z ktorého sa zachovali len fragmenty, sú evidentné vplyvy nielen nemeckého expresionizmu, ale i hollywoodskych muzikálov⁷. Prvé hollywoodské filmy sa začínajú v Číne premietiť v 20., ruské v 50. rokoch.

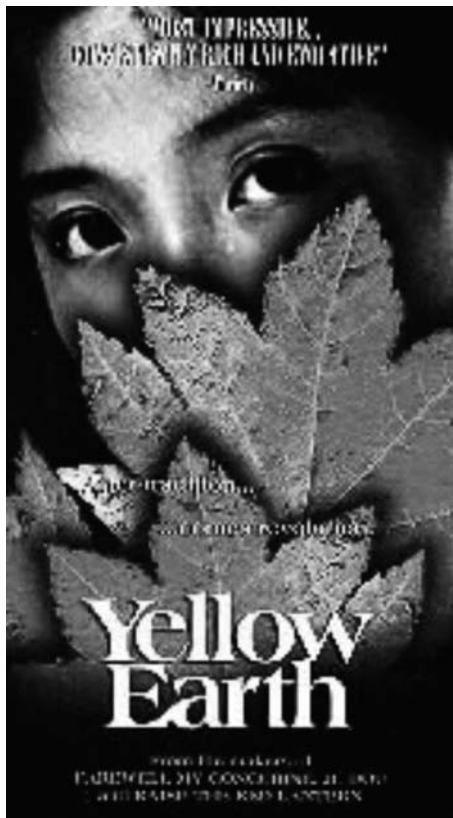


Kameraman Čang I-mou a režisér Čchen Kchaj-ke pri nakrúcaní filmu *Žltá zem* (1984).

⁶ Wenwei Du: *Xi a yingxi: interakcia medzi tradičným divadlom a čínskym filmom. (Xi and yingxi: the Interaction Between Traditional Theatre and Chinese Cinema.)*

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/wdfr11g.htm>

⁷ SEVERSON, Matt: *Nemý pred stenami Čínskeho múru – čínske nemé filmy. (Silent behind the Great Wall – Chinese silent films.)* *Film Comment*, May-June, 1996



Film *Žltá zem* otvoril čínskemu filmu bránu do sveta.

rý v marci roku 1912 rezignoval v prospech nového prezidenta Jüan Š'-kchaja. Ten však dá vzápätí premiéra zavraždiť, vylúči Kuomintang z vlády a pokúsi sa vyhlásiť monarchiu a vyhlasuje sa za nového cisára. Tým sa však dáva do pohybu veľká vlna protestov, jednotlivé provincie sa snažia vyhlásiť samostatnosť, a medzitým začína I. svetová vojna. Japonsko sa vzápätí pridalo k Spojeným mocnostiam a zabralo v Číne územia, patriace Nemecku, bojujúcemu na strane Ústredných mocností. Predkladá Číne zoznam 21 požiadavok. Pováčšine majú územný charakter, ale jedna z nich žiada, aby sa Čína stala japonským protektorátom.

Zápas s japonskou okupáciou a vnútropolitická rozorvanosť krajiny na sever a juh, ovládaný Kuomintangom na čele so Sunjatsenom, pritiahla záujem Sovietskeho zväzu, ktorý spolu s čínskym nacionalizmom i novovzniknutou Komunistickou stranou Číny (vznikala ako jedna z platforiem vo vnútri Kuomintangu), zdieľa nenávisť voči „západnému imperializmu“. Následník Sunjatsena, (ktorý v roku 1925 umiera na rakovinu), generál Čankajšek sa dokonca v roku 1923 v Moskve učí technikám mobilizácie más a svojho syna Ťiang Ťing-kuoa (Chiang Chingguo) nechá v Sovietskom zväze študovať na Vojenskom inštitúte.

Čína mala koncom 20. rokov tri hlavné mestá – Peking s medzinárodne uznanou

Prvé filmové štúdiá zápasia s nedostatkom vybavenia, techniky i kapitálu, ale v roku 1922 zakladá jedna z prvých spoločností Min sing (Minxing), prvú filmovú školu, ktorá začne vychovávať profesionálov, potrebných pre plynulú výrobu filmov.

Úspechy domácich filmov podnecujú vznik ďalších štúdií a výrobu ďalších filmov. Kým sa domáci trh vyrovná v produkcii s dovezným tovarom, chvíľu to trvá. Módna europeizačná vlna vyvoláva tlak na konsolidáciu starých hodnôt a morálky.

Historické pozadie

V prvom dvadsiatofročí 20. storočia prežívala Čína veľmi nepokojné obdobie. V roku 1911 dochádza k revolúcii proti poslednému vládcovi dynastie Čching (Mandžuskej), pádu monarchie a nástupu republikánskej vlády. Tieto udalosti sfilmoval v roku 1987 Bernardo Bertolucci vo filme *Posledný cisár*. Vo voľbách o rok neskôr zvíťazila Národná ľudová strana – Kuomintang. Na jej čele stáli dvaja vodcovia, Sung Tiaožen, ktorý sa stáva premiérom novej vlády a Sunjatsen, dovtedy dočasný prezident Čínskej republiky, kto-

vládou warlordov, majetných feudálov, Wuchan s vládou zloženou z ľavicovo orientovaných členov Kuomintangu a komunistov, a Nanking, ktorý sa na desať rokov stal hlavným mestom nacionalistických síl. Čankajškovi sa však postupne podarilo ovládnuť celú Čínu a v roku 1928 je už celá krajina pod jeho kontrolou.

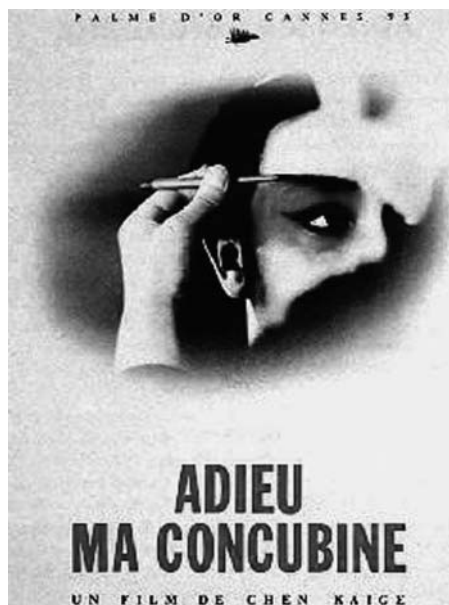
Je viac než zaujímavé sledovať izolovanosť filmu od tohto diania. Je uzavretý v mestách, v majetných komunitách ako luxusná zábava, ktorú zatiaľ masy nepoznajú. Situácia sa však radikálne zmení v nasledujúcom desaťročí.⁸

Krok k dospelosti v 30. rokoch

Začiatkom 30. rokov sa objavuje v Číne prvý zvukový film. Tvorcovia opäť čerpajú z čínskej opery, vzniká film *Dievča spieva pieseň o červenej pivónii* (*Sing-song Girl Red Peony*, Genü hong mudan 1931, Mingxing Film Company), o trpkom živote herečky v čínskej opere. Druhým zvukovým filmom je film *Krásavica Jü* (*Yu the beauty*, Yu meiren 1931, Youlian Studio) a pre zmenu rozprával o celej opernej skupine.

Začína sa desaťročná etapa, jedno zo svetlých období dejín čínskeho filmu. Aj napriek pokračujúcej agresii Japonska voči Číne, ktorá ustane až s koncom II. svetovej vojny, je to obdobie konsolidácie moci Kuomintangu, vládnucej politickej strany, snažiacej sa spoločnosť zmodernizovať a stabilizovať. Vláda sa snaží zjednotiť Čínu i jazykovo, obmedzuje pôsobnosť množstva dialektov, ktoré bránili zdokonaleniu masového vzdelania. Rastie však aj vplyv komunistov. Mao Ce-tung (Mao Zedong), bývalý knihovník v pekingskej univerzite, v neobmedzenej viere v tvorivý potenciál čínskeho roľníctva, úspešne prispôsobí marxizmus-leninizmus na čínske agrárne podmienky a aktivizuje roľníkov v provincii Chunan. Zároveň bez súhlasu centra, v tom čase sídliacom v Šanghaji, zakladá dedinské soviety podľa vzoru ZSSR a vedie ich k vzornému partizánskemu boju.

Maova prestíž vzrástla najmä po tvz. *Dlhom pochode* (9 600 km), keď sa komunistická Červená armáda prebila cez obklúčenie Kuomintangu a snažila sa dostať od Čankajškových vojsk čo najďalej. Vydala sa teda na dlhú cestu z juhu Číny na sever. Z 80 000 účastníkov sa do cieľa v roku 1935 dostalo len asi 8000 vojakov, ktorí boli neskôr oslavovaní ako hrdinovia. Spolu s Maom, ktorý sa takto dostáva do čela Ko-



Plagát k francúzskemu uvedeniu filmu *Zbohom moja konkubína* (1993). Réžia: Čchen Kchaj ke.

⁸ *Republikánska Čína II. (Republican China:II.)* <http://www-chaos.umd.edu/history/republican2.html> Microsoft © Encarta © Reference Library 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Heslá : Kuomintang, Son Jiaoren, Shandong.

munistickej strany Číny, podnikli túto strastiplnú púť i Čou En-laj (Zhou Enlai), prvý premiér novej Číny a Teng Siao-pching (Deng Xiaoping), neskorší minister zahraničných vecí. Ten sa po Mao Ce-tungovej smrti zaslúži o rýchly ekonomický rozvoj Číny, no zároveň je to práve on, kto dáva v roku 1989 strieľať do študentov na námestí Tchien an men. Komunistická armáda sa však počas Dlhého pochodu sformovala do útvaru, ktorý v roku 1949 pomôže Maovi podrobiť si celú Čínu a vyhnat Čankajška na Tchajwan.

V tomto období najmä ľavicovo orientovaní tvorcovia hovoria o sociálnych problémoch, ku ktorým sa v podobnom merítke dostávajú ich európski kolegovia až po II. svetovej vojne. Jedným z tvorcov tohto obdobia je Čchen Pu-kaio (Chen Bugao), ktorý natočil film *Jarné moruše* (*Spring Silkworms*, 1933) o rodine chovateľa moruší, dielo, porovnávané odborníkmi s Flahertyho filmom *Luisiana Story*, kvôli tichému pátosu ťažkého života rodiny, čeliacej neúrode i ekonomickej depresii.

Úplne iný charakter mali napríklad filmy režiséra Sun Jüa (Xun Yu), akcentujúce národnú jednotu a obranu zeme. Takým sú filmy *Malé hračky* (*Little Toys*, 1933) a *Diaľnica* (*The Highway*, 1935). Pavel Pickowicz nazýva tento druh filmov, reprezentujúcich celú filmovú tradíciu tohto obdobia, „manželstvom medzi klasickou melodramou a fundamentálnym marxizmom.“⁹

Vo filme *Kráľovná športu* (1934) a *Úsvit* (*Daybreak*, 1933) je evidentná snaha o konštrukciu hviezdneho systému, inšpirovaného Hollywoodom. Hviezdou je herečka Li Lili a v posledne menovanom filme je dedinským dievčaťom, ktoré sa dostane do víru vojny počas japonskej okupácie. Odborníci, ktorý film zhliadli na 13. festivale nemého filmu v talianskom Pordenone, kde sa premietala kolekcia čínskych nemých filmov z rokov 1928 – 1938 nazvaná *Sinosilents*, porovnávajú obrazové kvality filmu a charakter dramatickej politickej zápletky, s filmami japonského majstra Kendžiho Mizogučiho. Citujú scénu, kde Li Lili sedí v čne, vesluje po rieke plnej lotosov a rozjíma o svojej stratenej nevinnosti. Aj keď vo filme zrejme myšlienkové bohatstvo padlo za obeť emocionálnemu didaktizmu, film anticipuje poetický jazyk čínskeho filmu.

Ďalšou hviezdou 30. rokov bola Žuan Ling-jü (Ruan Lingyu). Začínala koncom 20. rokov a jej tragický osud, vkladný medzi neľútostné patriarchálne machinácie a konzervatívnu politickú klímu, neskôr prilákal honkongského režiséra Stanleya Kwana. V roku 1932 natočil film *Herečka* (*The Actress*). Po filmoch *Láska a povinnosť* (*Love and Duty*, 1931), kde hrá mladú študentku, jej matku a potom svoju vlastnú dcéru, a *Vôňa slivkových lupienkov* (*A Spray of Plum Blossoms*, 1931), naplnených národným cítením, prichádza film *Bohyňa* (1934)¹⁰. Ten natrvalo utvrdzuje jej hviezdny status v mnohom inšpirovaný Gretou Garbo. V tomto filme hrá prostitútku, snažiacu sa udržať svojho syna na štúdiách. Hlavnými protivráčmi sú jej pasák a zlodej, ktorý jej ukradne peniaze. Oboch zabije a dostane sa do väzenia. Tam ju navštevuje učiteľ jej syna, sľubuje, že ho vychová a ona ho prosí, aby mu nikdy neprezradil, že mal matku prostitútku. Natočil ho režisér Wu Jung-kang (Wu Yonggang).

V tom istom roku sa dostáva do kín film Žuan Ling-jüa *Moderná žena*, inšpiro-

⁹ PICKOWICZ, Paul: *Melodráma a tradícia "4. mája" v čínskom filme. (Melodramatic Representation and the 'May Fourth' Tradition of Chinese Cinema.)* <http://mclc.osu.edu/jou/abstracts/zhongabs.htm>

¹⁰ Podrobné informácie k filmu *Bohyňa* sú na adrese: <http://faculty.washington.edu/yomi/goddess.html>

vaný samovraždou herečky Aj Sia (Ai Xia). Film vyprovokoval v tlači veľké spory. Dorástli až do takých rozmerov, že o niekoľko mesiacov po premiére, spáchala samovraždu aj herečka Žuan Lingjü.

Georges Sadoul uvádza, že v roku 1936 je v Číne okolo 300 kín. 9. februára 1933 vzniká v Šanghaji Čínska filmová spoločnosť¹¹.

Čínska kinematografia je v tomto období rozdelená na ľavicový film, alebo tiež film odporu, ktorého pôvod siaha k Hnutiu 4. mája z roku 1919, k obdobiu masových študentských demonštrácií v dôsledku územných ústupkov, ktoré urobila pekingská vláda Japonsku pri koncipovaní podmienok Versaillskej zmluvy. Na túto tradíciu sa úspešne napája model socialistického realizmu po nástupe komunizmu. Inú tendenciu reprezentuje tzv. mäkké kino.



Režisér Čchen Kchaj -ke.

Odporci prvého trendu ho nazý-

vali banálnou propagandou, červenou handrou, a volali po čistej kinematografickosti, umení, ktoré možno vychutnávať. Bola to však predovšetkým kinematografia, vykazujúca črty stability, snažiaca sa o diverzifikáciu filmovej tvorby.

Kuomintangská cenzúra nepúšťala do distribúcie filmy odporu, nepovolila napr. film Jorisa Ivensa *400 miliónov*, ktorý bol r. 1938 natočený v Číne a dva roky mal zákaz premietania aj film *Diktátor* Charlesa Chaplina, povolili ho až v novembri 1942. Cenzúra ale omilostila napr. americký film *Maria Antoinetta* (MGM), ktorý zľahka obstrihali, zvlášť scény, v ktorých je vládca ukázaný v smiešnych situáciách.

Vo februári 1946 vláda uverejnila zoznam 46 bodov, kde sa pojednávalo o veciach neprípustných na plátne. Podľa štatistiky, uverejnenej o dva roky neskôr, zo 162 filmov, vyrobených v období rokov 1945 až 1948, 48 bolo cenzúrovaných¹². Ako konštatuje v knihe *Identita, národ, rod*¹³ Č'-wej Siao (Zhiwei Xiao), kontrola prílivu zahraničných filmov a cenzúra filmov mala vo vtedajšej Číne prirodzenú podporu aj zo strany kultúrnej elity a plne sa podpísala pod program pozdvihnutia národnej tvorby i jej využitia na ideologické ciele – upevnenia a obrany národnej jednoty.

¹¹ TOROPCEV, Sergej Arkadievič: *Očerki istorii kitajskogo kino. 1896 – 1966*. Moskva . Nauka, 1979. Kap.1., s. 21.

¹² TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 33.

¹³ Sheldon Hsiao-peng Lu : *Identita, národnosť, rod. (Identity, Nationhood, Gender.)* Honolulu : University of Hawai'i Press, 1997. http://findarticles.com/p/articles/mi_m1070/is_1_53/ai_57798752/pg_2

Zdá sa, že ľavému krídlu, ktoré sovietsky autor S.A. Toropcev tak intenzívne kladie do pozorosti čitateľa, bola od samých začiatkov jasná propagandistická úloha filmu. Po roku 1937 sa podľa všetkého čínski filmári snažili o projekcie svojich filmov *Obráň našu zem* (1938), *800 odvážnych* (1938) a *Horúca krv, verné srdce* (1938) v zahraničí, aby svetu povedali pravdu o japonskej agresii. V tomto období vzniká množstvo propagandistických filmov.

Kinematografia v období občianskej vojny 1946 – 1949

Kým v predchádzajúcom období bola evidentná snaha o zjednotenie a konsolidáciu patriotických síl pred tvárou vonkajšej agresie, tieto roky prehlbujú rozkol v krajine a teda aj medzi filmármi. Kuomintang sa snaží kontrolovať výrobu filmov a v roku 1943 vláda vytvára Centrálné oddelenie kinematografických služieb, s pomocou ktorého sa snaží uskutočňovať voči filmovej tvorbe a jej tvorcom jednotnú a kontrolovanú politiku. Aj keď sa koncom roku 1945 hovorí o brzdení cenzúry, vo februári 1946 sa na Ministerstve vnútra opäť objavuje oddelenie cenzúry filmu.

Okrem štátnych štúdií pokračuje existencia aj malých súkromných výrobcov filmov, len v Šanghaji ich bolo v tomto období viac ako 20.

Na súťaži filmov, vyrobených v rokoch 1949-1955, ktorá sa v réžii Ministerstva kultúry ČĽR konala v roku 1957, získal prvé miesto film *Vrany a vrabce* (1949).

Prítomnosť ľavicovo orientovaných filmárov, ako hovoria analý, mala pre čínskych filmárov i praktický efekt: keď v Číne natáčal dokumentarista Joris Ivens svoj film *400 miliónov*, nechal filmárom kameru; Roman Karmen, ktorý tu tiež natáčal, dal priviezť projektor a premietal Číňanom filmy *Lenin v októbri*, *My z Kronštatu* a *Čapajeva*¹⁴.

Rozvoj filmovej produkcie 1949-1957

Rok 1949 bol rokom víťazstva čínskej revolúcie a vzniku Čínskej ľudovej republiky. Pri Ministerstve kultúry sa vytvorilo oddelenie pre film. V tom čase existujú v Číne tri veľké štúdiá – v Šanghaji, Pekingu a Čchan-čchune (Chanchun). Okrem týchto kontroluje nová moc i prácu súkromných štúdií, ich existencia sa udrží len do roku 1953, ktorý je začiatkom prvej čínskej päťročnice. Počas nej sa vyrobilo 131 filmov.

Čínske filmy sa dostávajú na medzinárodnú arénu, v článkoch k desaťročiu existencie v roku 1959 sa skonštatovalo, že za posledných 10 rokov export prakticky z nulou vyrátoł do zaujímavých čísel – čínske filmy sa v tomto období vyviezli do 69 krajín, kde sa z nich premietalo v distribúcii 260 filmov. V roku 1950 zaznamenali v Číne prvý komerčný export – 18 celovečerných a krátkometrážnych filmov bolo vyvezených do 4 krajín, v roku 1955 180 filmov do 15 krajín, kde ich videla 1 miliarda 103 mil divákov¹⁵.

Od roku 1950 sa začína účasť čínskych filmov aj na medzinárodných festivaloch, najmä v Karlových Varoch, v Locarne i Edinburghu. Začiatkom toho desaťročia sa v Číne ešte premietajú hollywoodské filmy, všetko však končí zo začiatkom vojny v Kórei. Vláda forsíruje najmä filmy zo ZSSR. Ešte dnes si honkongský režisér Fruit

¹⁴ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 35.

¹⁵ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 48.

Čchan (Chan) spomína na filmy z detstva – *Čapajeva* a film *Lenin v októbri*. Tvorba sa riadi výlučne maoistickými názormi a dochádza k absolutizovaniu politicko-ideologických kritérií.

Miesto umenia v živote spoločnosti určil Mao ešte v roku 1942 vo svojich *Januárových vystúpeniach*. Aj ortodoxní maoisti zdôrazňovali povznášajúcu úlohu umenia, ale nakoniec to vždy dopadlo inak. Aj v obdobiach uvoľnenia – v roku 1956, kedy sa tvorivá inteligencia oduševnila líniou *Sto kvetov*, aj v rokoch 1961-62, kedy škandál politiky *Veľkého skoku* prinútil maoistov na čas odstúpiť od takejto politiky. A nakoniec vždy potom nasledovali represie.

V roku 1958 Mao vyhlásil novú tvorivú metódu spojenia revolučného realizmu s revolučným romantizmom. Hlavnou úlohou literatúry a umenia má byť vytvorenie aktívneho, pozitívneho hrdinu, oslobodeného od „tmavých stránok“, nedostatkov, akoby vyneseného nad reálny život. Výsledkom bol však sterilizovaný revolučný romantizmus, obsadený hrdinami, ktorí mali byť stelesnením revolučných ideálov, zbavený nízkych naturalistických detailov do tej miery, aby mohli slúžiť príkladom hodným nasledovania. Napriek tomu žiadali maoisti od umelcov, aby sa učili životu, poznávali ho, a aby sa zlievali s robotníkmi, sedliakmi a vojakmi¹⁶.

Jedno z protirečení tohto obdobia spočívalo v otázke, pre koho majú byť filmy určené. Eavicovo orientovaní filmári forsírovali propagandistickú úlohu filmu, obsahujúcu vzdelávací a prevýchovný akcent. Mao však vo svojich *Jenanských prejavoch o literatúre a umení* hovoril o „umení pre ľud“, o umení prístupnom masám¹⁷. Nabádal učiť sa od más potrebným umeleckým formám a využívať tradičné formy a žánre aj pri výrobe filmov. Žiadna komerčná tvorba by nemala tieto predpoklady vo svojej produkcii postrádať.

Jedným z najobľúbenejších filmov tohto obdobia je film *Jarná rieka tečie na východ* (*A Spring River Flows East*, Yijiang chunshui xiang dong liu, 1947), film uvádzaný v obnovenej premiére každých desať rokov.

V roku 1951 získal jednu z cien na 6. MFF Karlove Vary mladý čínsky režisér Š' Tun-san (Shi Dunxan) s filmom *Povesť o nových hrdinoch*. Jeho osud a tvorba v mnohom symbolizovala Čínu v období 20. – 50. rokov 20. storočia. Narodil sa v nebohatej rodine učiteľa matematiky a od sedemnástich rokov si sám zarábal na živobytie. Jeho ideovým krédom bolo heslo: Seriózne sa učiť, úporne sa prerábať a jeho filmy *Pochod mladosti* (1937), *Ochráň našu zem* (1938), či *Pochod víťazstva* (1940) sa niesli v znamení konkrétnych ideologických cieľov a hesiel¹⁸.

Tie sú v týchto rokoch spoločné pre všetky komunistické režimy: inteligencia bola priradená k buržoázii a tým aj spolu s ňou odsúdená. Podľa mienky komunistických ideológov bola hlavnou opozíciou proletariátu.

Spolu s filmami o inteligencii sa objektom odsúdenia stal aj žánre komédie. Ostré groteskné situácie živili možnosti domýšľania. Výsmech byrokratov sa chápal ako antisocialistické výpady, epizóda, v ktorej na špinavej ceste havarovalo auto kvôli

¹⁶ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 65.

¹⁷ MCDOUGALL, Bonnie S. – Mao Ce Tung: *Rozhovory na konferencii v Yan – an o literatúre a umení*. (Talks at the Yan'an conference on literature and art. 1943) <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/first1298/bsfr5c.html>

¹⁸ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 69.



Režisér Ľia Čang-kchea (Jia Zhangke), najvýraznejší predstaviteľ najmladšej generácie čínskeho filmu.

tvrdohlavému oslovi, sa považovala za zobrazenie ostrého stretu medzi mestom a dedinou.

Rok 1949 sa pre čínsky film stal prelomovým, menili sa témy, hrdinovia, konflikty, autorské pozície.

Kinematografia Veľkého skoku.

V máji 1958, na 8. zjazde, KS Číny prijala novú generálnu líniu. Niesla sa v znamení hesla: Napnúť všetky sily, vykročíme vpred budovať socializmus podľa princípu viac, rýchlejšie, lepšie, ekonomickejšie! Zabudlo sa na akékoľvek reálne premýšľanie, na akékoľvek rozumné hranice. V tomto období sa pristupuje k organizácii komún, akýchsi paramilitantných pracovných celkov. Historici poukazujú na snahu komunistov prostredníctvom týchto sociálno-ekonomických experimentov rozbiť tradičnú štruktúru rodiny a uvoľniť tisíce pracovných síl na masívne stavby – priehrady a zavlažovacie systémy. Kampaň, sprevádzajúca nové uznesenia strany slúžila aj ako skúška budúcej Kultúrnej

revolúcie. Veľmi živo tieto procesy zobrazuje vo svojom filme *Žiť* režisér Čang I-mou (Zhang Yimou). Rodina musí odovzdať všetok kovový riad. Nemajú na čom variť, musia teda chodiť do spoločnej jedálne.

Politickým dôsledkom tejto chybnéj Maovej doktríny bolo jeho odstúpenie z čela vedenia šátu v apríli 1959, zostal len generálnym tajomníkom Komunistickej strany Číny. Sily vo vnútri strany sa štiepia, na jednej strane stojí Mao a jeho skupina, na druhej Maov nástupca Liou Šao-čchi (Liu Shaoqi), podporovaný Teng Siao-pchingom (Deng Xiaopingom) a s oboma stranami vyjednávajúcim Čou En-lajom (Zhou Enlai). Mao pochopil, že musí obísť stranu a jej aparát, obrátil sa teda na armádu a študentov, obviniac vedenie krajiny z revizionizmu. Vznikajú Červené gardy, revolučná mládež sfanatizovaná Maom do krajnosti. Študenti organizujú na školách súde, kde súdia svojich učiteľov, vo filme *Žiť* je scéna, kde z nemocnice mladí vykázali všetkých starších lekárov a bezradné sestričky nedokážu pomôcť budúcej matke. Jediného lekára, ktorého vyťahnu z väzenia, sa snažia nakrmiť, lebo od hladu nevládze chodiť, ale udusí sa jedlom.

V Pekingu sa stretlo niekoľko desiatok predstaviteľov štúdií spolu s vedením ministerstva kultúry a prijali rozhodnutie, plne v znamení generálnej línie strany, rýchle zväčšiť produkciu filmov, namiesto plánovaných 52 hraných filmov vyrobiť 75. Umelecká tvorba i priemysel museli plniť plány na zvýšenie produkcie spoločne a bez váhania. Ďalej sa záväzky k zvýšeniu produkcie zvyšujú na astronomické poč-

ty. Celoštátny skok vo výrobe dosahuje plán výroby 200 filmov v roku 1958 a v nasledujúcom až 328 filmov.¹⁹

Snaha zvýšiť počet vyrobených filmov v rámci kampane vývoja skokom, však nepokračovala v snahách rozšíriť sieť kín, nesústredila sa na budovanie ich technického zázemia, stavby nových budov a ich vybavenia premietacou technikou. Organizovali sa tzv. kinobrigády, ktoré chodili s putovnými premietачkami, poväčšine sovietskej výroby. Na tento druh šírenia filmov sa však museli filmy z profesionálneho 35 mm formátu kopírovať na 16 a 8 mm formát. Dobová tlač to považovala za veľmi dobré, mobilné a ekonomické riešenie. V skutočnosti však takáto „služba národu“ ničomu neprosperala, premietачi prenášali ťažké technické zariadenia na koňoch, alebo v horšom prípade ich vláčili na chrbte. V roku 1965 bolo v Číne takýchto brigád 8 800 a pracovalo v nich 25 tisíc premietачov²⁰.

Extenzívne rozvoju tvorby nestačil prirodzene ani rast počtu profesionálnych technických odborníkov, čo malo na úroveň tvorby fatálne následky.

Medzi skokom a Kultúrnou revolúciou.

Toto desaťročie sa začína naprávaním extrémov, ktoré spôsobila Maova doktrína Veľkého skoku a končí sa Kultúrnou revolúciou. Roky 1961-62 boli rokmi liberalizácie, ktorá sa dostavuje ako prejav slabosti po období Veľkého skoku. Usilovne sa schôdzuje a diskutuje. Výsledkom je znižovanie počtu vyrobených filmov.

V júni v roku 1961 sa konalo celočínske stretnutie, kde sa mala prejednávať výroba umeleckých filmov. Vystúpil na ňom s prejavom, tak ako rok predtým na zjazde Zväzu filmových pracovníkov, režisér Sia Jen (Xia Yan). Jeho argumenty i logika však už boli iné ako pred rokom. Prejav mal názov *Naše filmové umenie – k novým výškam*. Hoci začal štandardne, nehovoril o množstve, ale o kvalite. Zabudnutý tón pracovného hodnotenia, jasného pomenovania a výpočtu nedostatkov – úbohá kvalita, úzkosť tematiky, chudoba štýlov i žánrov bol novým tónom v dovtedajšom ovzduší.

„Vieme, že masy majú radi vlast, socializmus, predsedu Maa,“ povedal, „ale nemôžeme sa obmedzovať len na tieto témy, musíme brať do úvahy aj to, že záujmy národa sú širšie a treba ich uspokojovať plne, brať do úvahy aj etnické a kultúrne rozdiely“²¹. Vystúpil aj na obranu obraznosti – špecifiky jazyka umenia, ktorý sa odlišuje od jazyka politiky. Kritizoval priamočiarosť príbehov, charakterov, i kompozícií, povrchnosť a priemernosť čínskeho filmu.

Odborníci diskutujú o stereotypoch v zobrazovaní jednotlivých charakterov najmä na príklade filmu *Červený ženský oddiel* (1960). V tlači sa objavuje článok starého filmára Suej Čan-lina (Sui Zhanlin) pod názvom *Učiť sa z najlepšieho v našom tradičnom umení*. Jeho značnú časť venuje problému zobrazovania súčasného hrdinu. Diskusia o stereotypoch a individuálnych charakteroch, či zobrazovaniu reality mala v tej dobe v Číne veľmi osobitý rámec, určený domácimi tradíciami v zobrazovaní. Psychologizácia a individualizácia dramatických postáv nebola v domácom umení príliš používaná. Veľký dôraz tvorcovia kládli skôr na popis miesta a času, kde sa

¹⁹ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 94.

²⁰ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 110.

²¹ TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 149.

dej odohrával. Stručne povedané, konkrétna realita sa popisovala skôr abstraktnými narážkami, ktoré mali svoj pôvod v čínskom divadelnom umení a teda najčastejšie len náznakmi. V *Červenom ženskom oddieli* lístie banánových paliem, biely oblek a šál koloniálneho obchodníka oznamovali divákovi, že reč je o južnom pobreží Číny a dej sa odohráva v 30. rokoch²².

V roku 1964 sa začína s reakciami na články a vystúpenia z rokov 1961 – 1962, Suej Čan-lin (Sui Zhanlin) a jeho článok *Učiť sa z najlepšieho v našom tradičnom umení*, je obvinený z polofeudálneho a polokoloniálneho poklonkovania klasickému čínskemu umeniu.

Mao v decembri 1963 skonštatoval, že „v rôznych druhoch umenia, sú výsledky socialistickej prevýchovy stále dosť bezvýznamné“ a v júni 1964 sa s hnevom obrátil na tvorivé zväzy, ktoré sa podľa jeho názoru za posledné roky ocitli na hranici revizionizmu.

Začínala sa kritická kampaň v oblasti umenia. Filmy i tvorcovia sú obviňovaní z toho, že nahrádzajú triedne rozdiely v spoločnosti psychologickými, že sa odkláňajú smerom k buržoáznemu individualizmu a humanizmu.

V roku 1965 sa všetci prevychovávajú pod heslom: *Životná prax – na prvom mieste, a až na druhom umenie!* V prvej polovici tohto roku odišlo na dedinu vyše 140 tvorivých pracovníkov Pekingského štúdia, 300 pracovníkov zo Šanghajskej štúdia atď. Pričom, ako priznávala tlač, filmári sa ponárajú do más bez nejakej tvorivej úlohy. Nasleduje nová formulácia ich úloh: propagácia víťazstiev, ktoré sa uskutočnili vďaka myšlienkám predsedu Maa.

Začiatkom 70. rokov sa objavuje nový žáner, film-koncert. Maova manželka, herečka Ťiang Čching (Jiang Qing) divadelné hry (napr. *Červený lampión*) nielenže sama píše ale aj „režuruje“ a filmy i televízne prenosy takýchto revolučných baletov a revolučných opier poväčšine slúžia na oslavu Veľkého Vodcu Maa. Podobné žánre, sa pri nedostatku financií, možnosti nakrúcania a neochote zaoberať sa realitou, objavovali i v stalinskom Sovietskom zväze²³.

V roku 1966 sa v krajine prestali premietť takmer všetky filmy, vyrobené do začiatku *Kultúrnej revolúcie*. Objavili sa až o desať rokov neskôr, po smrti Maa, a od roku 1976 sa začína hovoriť už aj o znovuzrození čínskej kinematografie. Do kín sa vracia vyše sto filmov, vyrobených pred rokom 1966. Pochopiteľne, nie všetky, lebo cenzori sa i v 70. rokoch ešte stále pri výbere pridávajú „šiestich kritérií“, ktoré kedysi vyslovil predseda Mao v snahe, aby všetci boli schopní rozoznať „voňavé kvety“ od „jedovatých bylín“.

Filmové zmŕtvychvstanie. Osemdesiate a deväťdesiate roky

Začiatok 80. rokov je zároveň začiatkom zatiaľ najhviezdnejšieho obdobia čínskeho filmu. V tom čase vznikli nádherné filmy, ktoré vyhrávali ceny na festivaloch. Ako sarkasticky podotýka jeden americký kritik, všetci boli šťastní. A to, pochopiteľne, nemohlo trvať príliš dlho.

²² TOROPCEV, Sergej Arkadievič, c.d., s. 151.

²³ Cheng Jihua, Li Shaobai and Xing Zuwen: *História rozvoja čínskeho filmu. (History of the development of Chinese film. Zhongguo dianying fazhan shi)*. Peking (Beijing): China Film, 1963.

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fir1298/bsfr5c.html>



Režisér Čang I-mou (Zhang Yimou).

Zrod V. generácie filmárov, reprezentovaný vo veľkej miere absolventami Pekingskej filmovej akadémie, ktorí opustili školu v roku 1982, bol najvýznamnejším pohybom tohto i nasledujúceho desaťročia. Za prvý film tejto generácie sa považuje film *Jedna a deväť* (1983) Čuang Ťun-čaoa (Zhang Junzhao). Vzniká v štátnom štúdiu Kuang-si (Guangxi). Predstavuje nám Wang Jina, komunistu, ktorý je neprávom obvinený zo špionáže a uväznený spolu s dezertérmi a zloďmi. Keď konvoj väzňov obkľúčia Japonci, Wang presvedčí veliteľa stráže, aby im dal zbrane a dovolil bojovať proti spoločnému nepriateľovi. Aj keď sa osvedčia, záver filmu je nejednoznačný. Wang, ranený do nohy uniká z bojiska spolu s ostatnými väzňami a na ramenách nesú veliteľa stráže. Jeden z banditov odrazu položí veliteľa, namieri na Wangovu pušku a hovorí mu, že odchádza, čo aj urobí. Mizne v tichosti a stráca sa v pustej krajine. Odrazu sa v diaľke otočí a kráča späť. Wang, vlečúci strážcu pokračuje v ceste k vojenskej základni.

Za kamerou stál, rovnako ako v ďalšom významnom filme *Žltá zem*, Čang I-mou. Kompozícia krajiny, človeka a oblohy, ktorá sa objavuje vo filme *Jedna a deväť*, je v jeho ďalších filmoch významným štylistickým znakom. Nóvum tohto filmu spočíva v nejednoznačnosti charakterov. Kým v socialistickom realizme 70. rokov neprichádzalo do úvahy, aby zloďi, či banditi, neboli jednoznační vo svojich negatívnych polohách, v polovici 80. rokov dochádza k dekonštrukcii starých paradigiem a vzniku nového pohľadu na históriu a prítomnosť, rovnako i k zmene štýlu a kvality filmovej reči.

O rok neskôr nakrútil Čchen Kchaj-ke film *Žltá zem* podľa románu *Ozvena v hlbokom údolí*, spisovateľa Ke Lai. Za kamerou bol rovnako Čang I-mou. Jeho dej sa odohráva na severe Číny, pred II. svetovou vojnou. Ku Čching, vojak komunistickej

armády dostane príkaz zbierať medzi roľníkmi pesničky pre armádne potreby. Zblíži sa s rodinou vdovca, ktorý žije s trinástročnou dcérou Cchuej Čchiao a nemým synom Chan chan. Ku rozpráva dievčaťu o novom živote žien na juhu až sa rozhodne odísť s ním, bojovať v armáde a vyhnúť sa dohodnutému sobášu so starším mužom. Ku jej sľubuje návrat, ale jednako nezmení jej život, určený drsnými podmienkami „žltej zeme“. Keď na záver zaznie pesnička o tom, ako „nás komunizmus všetkých zachráni“, je len ironickým dôvetkom celého príbehu.

Film je obrazom neutešeného života roľníkov a najmä žien, odsúdených k ťažkej práci na poli. Ich piesne sú výrazom smútku a zúfalstva.

Na filme *Smútok za Žltou riekou* režiséra Feng Siao-ninga (Fenga Xiaoganga) (*Grief Over Yellow River*, Huaghe juelian, 1999) ktorý príde o takmer pätnásť rokov neskôr, a v istom zmysle nadväzuje na *Žltú zem*, sú badateľné ideologické posuny a zmeny, odohrávajúce sa v priebehu 80. a 90. rokov. Aj keď film nespochybňuje komunistickú víziu revolúcie a ozbrojeného odporu voči nepriateľovi, tragické finále vnáša do filmového podtextu znepokojujúce tóny.

Začiatkom 80. rokov mali možnosť žiadať o distribúciu filmov Čínsky filmový úrad (Chinese Film Bureau) a Ministerstvo pre vysielanie, televíziu a film len štátne štúdiá. Tieto dva úrady sa starali aj o cenzúru filmov.

V roku 1984 sa riaditeľom Sianskeho štúdia stáva režisér Wu Tchien-ming (Wu Tianming). Pod jeho dohľadom vznikajú dva nové filmy – *Červené pole* (1987) Čanga I-moua a *Kráľ detí* (1988) Čchena Kchaj-ke. Veľké štúdiá, ako bolo sianské, obvykle veľmi neochotne poskytovali priestor debutujúcim študentom, ktorí obvykle smerovali do okrajových štúdiá, kde mali viac šancí natočiť svoj prvý film.

Keď sa v roku 1989 odohrajú tragické udalosti na centrálnom pekingskom námestí Tchien an men ovplyvnilo to v mnohom i obsah filmovej tvorby. Aj keď sa zvýšená produkcia vojnových filmov zo začiatku 90. rokov prisudzuje najmä 70. výročiu založenia Čínskej komunistickej strany (1991) a 50. výročiu konca II. svetovej vojny (1995), historici čínskeho filmu hľadajú príčiny v snahe vlády pozdvihnúť ideovú uvedomelosť mladej generácie. Ministerstvo propagandy spúšťa v oblasti umenia a literatúry akciu *Päť a jeden projekt*. Stranícke aparáty v každej provincii majú za úlohu podporiť výnimočné dielo v niektorých z kategórií – rozhlasová hra, televízny program venovaný aktuálnym problémom atď. Pre filmárov pripravilo ministerstvo samostatný *Projekt 9550 filmov*, ktorý zahŕňal i televíznu tvorbu. Celý projekt mal charakter súťaže s finančnými cenami. V roku 1999 sa ho zúčastnilo viac než 600 umelcov a v rokoch 1997 až 1999 bolo vytvorených asi 372 diel.²⁴

Napriek obnovenému politickému tlaku na umeleckú tvorbu zažíva Čína prudký ekonomický rast. V roku 1999 natáča za masívnej štátnej podpory režisér Wu C' niou (Wu Ziniu) film *Národná hymna* (Guoge, National Anthem), životopis scenáristu Tchien Chana, ľavicového filmára 30. rokov. Tvorcovia ho venovali 50. výročiu založenia Strany a bežní diváci oň prejavili nevelký záujem.

Režisér však popieral jeho primárnu ideologickú úlohu a odvolával sa na americké filmy *Forrest Gump* a *Zachráňte vojaka Ryana*, v ktorých videl vzor snáh na pozdvihnutie amerického národného ducha. „Chcem svojim divákom povedať, že musia

²⁴ YING JIN ZHAN: *Screening China*. Center for Chinese Studies The University of Michigan.2002 .s 194



Film *Hrdina* (2002) Čang I-moua sa objavil i na plátnach našich kín.

milovať svoj národ, pretože bez neho nemôžu existovať“²⁵ Nový ideologický rozmer filmovej produkcie sa odráža najmä v témach kultúrnej svojbytnosti a patriotizmu.

Jeden z problémov, s ktorým sa v tomto období stretávajú čínski tvorcovia, je i boj o trh. So spoločenskými zmenami sa o možnosť obsadiť obrovský čínsky trh uchádza Hollywood. Spoločnosť Walta Disneyho si veľa sľubovala od svojho animovaného filmu s čínskou tematikou *Mulan*. V čínskej tlači sa mu však dostalo kritiky za deformáciu tradičných hodnot i charakterov, cudzích čínskemu naturelu. Predseda organizácie Motion Picture Assotiation of America Jack Valenti sa snažil dosiahnuť zvýšenie kvóty na premietanie amerických filmov z doterajších 10 na 25, a zároveň zrušenie zákona o výlučne domácom vlastníctve distribučných spoločností. Po spojeneckom bombardovaní čínskej ambasády v Belehrade počas vojny v Kosove, sa hneď po slávnostnej premiére stiahol z kín film *Zachráňte vojaka Ryana* režiséra Stevena Spielberga. Nahradili ho dokumentárne filmy z obdobia kórejsko-čínskej vojny, kedy Američania bojovali proti Číňanom na strane Južnej Kórei.

Z amerického pohľadu ide v tomto prípade o realizáciu skutočne otvoreného slobodného trhu globalizovanej svetovej ekonomiky, z čínskeho pohľadu naopak o snahu ovládnuť domáci zábavný priemysel.

²⁵ YING JIN ZHAN, c.d., s.195

Koncom 90. rokov dochádza k mobilizácii komerčnej filmovej tvorby, orientovanej na domáce publikum. Vznikajú súkromné spoločnosti pod záštitou a garanciou vládnych organizácií, zabezpečujúcich plynulé fungovanie distribučných kanálov. Filmové hity konca 90. rokov a začiatku nového tisícročia – *Splnené sny, Sorry, Baby, Hop alebo trop* režiséra Feng Siao-ninga zaznamenali obrovský úspech a samozrejme mali i pozoruhodný finančný efekt.

Križovatka filmových kontextov

Keď sa v Číne začali premietat prvé filmy, označovali sa aj ako tien-kuang jing-si (dianguang yingxi), elektrická tieňová hra. Z prvých zachovaných reakcií na premietania vyplýva, že si novú zábavu Číňania spájali s princípom tieňového divadla, pevne zakoreneného v domácej umeleckej tradícii a nezriedka sa pozerali na film, ako na nové rozvíjanie tradičného tieňového divadla, starej divadelnej formy, známej už v období dynastie Sung (960-1279 n.l.). I z toho dôvodu prvé námety, ktoré sa dostávajú na plátno, čerpajú práve z repertoáru tieňového divadla a čínskej opery. Začiatky charakterizuje značná ignorancia technickej stránky filmu. Do roku 1920 sa kvôli nedostatočnému technickému zázemiu film v Číne rozvíjal veľmi pomaly.²⁶

Číňania nikdy neprikladali rozdielom medzi jednotlivými umeniami veľký význam a rovnako sa neveľmi podrobne, v porovnaní so Západom, zaoberali problémami formy. Obsah bol vždy dôležitejší. Problémy nového umenia a jeho jazyka preto ostávali dlho mimo pozornosti i záujmu tvorcov i odborníkov.

V 80. rokoch, kedy sa domáca filmová tvorba vzráha a oslovuje i svetové publikum, vzniká i potreba kritickej reflexie domáceho filmu. Ukazuje sa, že teória filmu ako ju pozná Západ je v Číne neznáma a existujúca reflexia sa opiera o čisto ideologické systémy hodnotenia. Kedysi v 50. rokoch čerpali čínski odborníci zo sovietskych zdrojov. Jedným z dôvodov absencie teoretického pozadia je možno i čínsky pragmatizmus.

Do Číny však v tom čase miera filmoví teoretici z USA, prednášajú na Pekingskej filmovej škole, na stáži do USA prichádzajú Číňania, aby sa oboznámili s už existujúcimi zdrojmi. Začiatkom roku 1986 sa pokúšajú Čung Ta-feng (Zhong Dafeng) a Čchen Si-che (Chen Xihe), vybudovať domácu filmovú teóriu a estetiku na termíne „tieňová hra“. Myšlienka to bola síce nápaditá, ale postrádala teoretickú metódu. Čínski vedci si však oveľa intenzívnejšie všímajú spoločenský kontext a jeho realitu, než lingvistické otázky²⁷.

Čínska opera a film

Prenikanie filmu do čínskej kultúry súvisí s mierou a povahou prijímania západného vplyvu. Odpor voči filmu, konkretizovaný v zápase medzi čínskou operou a

²⁶ JUBIN HU, B. *Yingxi (tieňová hra): prvá čínska koncepcia filmu. (Yingxi (shadow play): the initial Chinese conception about film)* <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/jhfr11g.htm2>.

²⁷ HU KE: *Súčasná filmová teória v Číne. (Contemporary Film Theory in China.)*, marec 1998. In: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/hkrr2b.html>

filmom, je preto oveľa dramatickejší na severe Číny, než na juhu, prístupnom cez prístavy novým trendom a myšlienkám oveľa rýchlejšie.

Filmová história zaznamenala i pokusy o zlúčenie oboch umení vo filmoch režiséra Fei Mua (Fei Mu), ktorý sa snažil využiť divadelný výraz i vo filme a otvoril tak cestu, ktorou sa neskôr vydali aj iní filmoví režiséri. Jej trvanie je evidentné i dnes, často sa úspešné divadelné produkcie dostávajú do televízie vo forme seriálov a odtiaľ opäť na javisko. Začiatkom 80. rokov to bol prípad televízneho seriálu *Sestra Cisárovna* (*Sister Empresses*, Jiemei Huanghou), ktorý bol po odvysielaní centrálnou čínskou televíziou prepracovaný a uvedený v tridsiatich dvoch regionálnych štýloch a odohraný zhruba štyrmi stovkami divadelných skupín. Niektorí pozorovatelia sa nazdávajú, že čínska opera sa prostredníctvom televízie môže ďalej rozvíjať, objavovať nové námety v spolupráci s profesionálnymi scenáristami a ostatnými zúčastnenými profesiami. Je to zároveň i účinná možnosť, ako s dedičstvom čínskej opery zoznamovať mladé generácie.

Čínski diváci boli filmom poväčšine očarení. Jeden z novinárov opisuje v dobovej tlači prvé zážitky zo zhliadnutia filmu takto: „Je to všetko ako v živote... Diváci mali pocit, že sa nachádzajú uprostred nádhernej scenérie, no nemajú dosť času sa v nej pokochať.“ (noviny *Šen-pao*, 27. júla 1897)²⁸. Číňania boli zvyknutí spájať umenie s úplne inou rovinou jazyka, symbolickou, metaforickou, vôbec nie podobnou tomu, čím bol príznačný každodenný život. Fakt, že umenie sa môže vyjadrovať aj nesmierne životným realizmom bola pre nich novinka. V prvých dvoch desaťročiach 20. storočia sa v Číne objavujú najčastejšie krátke dokumentárne snímky zo zahraničia a zahraniční filmári natáčajú v Číne prevažne obrázky z každodenného života, ktoré potom predvádzajú príležitostnému publiku.

Prvé filmové reflexie sa takmer vôbec nezaobierajú technickou povahou filmu, snažia sa zachytiť podstatu, zmysel a jadro tohto nového výrazu. Náhodný divák popisuje zážitok z „amerického divadla tieňov“ takto: „Videl som hru tieňov a pozvzdychol som si, každá zmena na svete je len zdanie. Niet rozdielu medzi životom



Plagát k filmu *Pekingské bicykle* (2001) režiséra Wanga Siaošuaaja (Wang Xiaoshuai).

²⁸ WENWEI DU: *Xi a yingxi: interakcia medzi tradičným divadlom a čínskym filmom. (Xi and yingxi: the Interaction Between Traditional Theatre and Chinese Cinema.)* <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/fir-strelease/fr1100/wdfr11g.htm>



Li Bin a Gao Yanyuan vo filme *Pekingské bicykle*.

a tieňovou hrou... Odrazu sa zjaviš, potom zase stratíš, život je ako sen a bublina. Všetky životy sú také.“²⁹

Aj keď štruktúra čínskej opery spočívala najmä na speve a pohybe, je zaujímavé, že v ďalšom vývoji čínskeho filmu sa nekladie dôraz na spev, vyvíja sa viac smerom k divadelnej dráme, než k jej hudobnej polohe. Tá dodnes absolútne dominuje napríklad v indickej kinematografii, ktorá je jednou z najväčších kinematografií na svete s monožánrovým programom: hudobnou melodramou.

Zmena tradičných hodnôt

Filmy 30. a 40. rokov, orientujúce sa na nastoľovanie sociálnych problémov čínskej spoločnosti, či už šlo o ľavicových, alebo pravicových tvorcov, sú postavené pred neľahkú úlohu, pre film formulovať a zrozumiteľne artikulovať spoločne zdieľané hodnoty, nájsť hrdinov, zosobňujúcich kladné i záporné stránky spoločenského, morálneho a etického kódexu, angažovať divákov pomocou príbehov, mobilizujúcich ich odhodlanie zapojiť sa do obrany zeme.

Charakter čínskej kultúry tkvel vždy v poľnohospodárstve, obchod bol považovaný za druhoradý, aj preto, že sa netýkal konkrétnej produkcie. Učenci, filozofovia a intelektuáli boli poväčšine majiteľmi pôdy, pretože len od nej existenčne záviseli. I preto sa ich názory odvíjali predovšetkým od vzťahu k pôde a k prírode. V rov-

²⁹ JUBIN HU, B.: *Yingxi (tieňová hra): prvá čínska koncepcia filmu. (Yingxi (shadow play): the initial Chinese conception about film)* <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/jhfr11g.htm2>

nakom kontexte sa pohybovalo aj umenie. Spojenie človeka a prírody, jeho kontakt s ňou a situovanie vlastnej pozície vo vzťahu k prírode, formovalo čínsku filozofiu – taoizmus, ktorý predstavoval prirodzenú cestu človeka životom. Na druhej strane konfucianizmus³⁰, ďalšia veľká čínska filozofia, sa týkala života človeka v spoločnosti, vysvetľovala zákonitosti jeho spoločenského postavenia a hovorila o zodpovedosti, povinnosti i právach každého človeka. Konfucianizmus bol filozofiou spoločenskej organizácie a čínska spoločnosť sa ním riadila vyše 2000 rokov. Tieto dve filozofie si síce protirečili, ale zároveň sa navzájom dopĺňali. Náboženský pluralizmus, ktorý vládol v čínskej spoločnosti, dovoľoval riadiť sa od narodenia princípmi taoizmu, žiť podľa konfucianizmu a umierať s budhizmom.

Konfucianizmus chápal umenie ako prostriedok morálnej výchovy. No taoizmus, aj keď sa nezaoberala priamo umením, bol vždy svojím chápaním prírody i koncepciou „slobodného pohybu ducha“ zdrojom a inšpiráciou umelcom. Príroda sa stala predmetom čínskeho umenia, či už je to výtvarné umenie, kaligrafia, literatúra a dokonca i bojové umenia³¹. Je otázne, do akej miery z toho vyplýva aj pre film štatút umenia tak, ako ho chápe čínska umelecká tradícia.

Prechod od tradičnej k republikánskej Číne viedol aj k zmenám na úrovni spoločenského života, v mnohom ovplyvnenom Západom. Mnoho mladých ľudí študovalo v zahraničí a čínski učenci sa začali veľmi intenzívne zaujímať o západné myslenie. Tieto zmeny sa v mnohom odrazili aj na živote čínskej rodiny, na postavení ženy a presadzovaní jej práv.

Utilitárna politizácia rodiny je prítomná v mnohých filmoch tohto obdobia. Je poplatná maximalizmu, ktorý spomína vo svojej eseji z roku 1918 spisovateľ Lu Sün (Lu Xun): „čím viac oddanosti žiada vládca od svojich poddaných, tým viac ju poddaní očakávajú vo svojej rodine“³². Mobilizácia rodiny a jej zapojenie do budovania krajiny bolo jednou z priorít novej moci. Tento motív je prítomný v mnohých filmoch z tohto obdobia i vo filmoch o tomto období. Mao v zásahu do rodiny pokračoval.

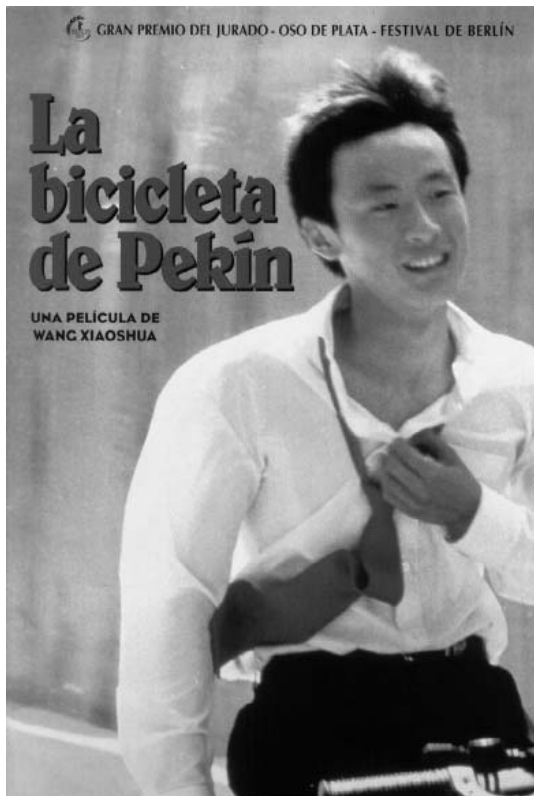
V máji roku 1948 sa na plátna kín dostáva Š' Tungšanov (Shi Dongshan) film *Smútok po medovom týždni*. Sústreďuje sa na konflikt medzi rodinným životom a kariérou mestskej ženy, intelektuálky. Dotýka sa tak aktuálnej diskusie o „kulte domácnosti“ (cult of domesticity). Film registruje zmenu, ktorá prebehla v spoločnosti počas niekoľkých rokov po skončení II. svetovej vojny. Ženu v domácnosti nahradila bojovníčka, schopná zastať akúkoľvek úlohu. Film naznačuje prechod od „domáceho útlaku

³⁰ Konfucius (Kchung Fu-c') (551-479 pr.n.l.) bol najvplyvnejší čínsky filozof a jedna z najväčších postáv čínskych dejín. Jeho učenie ovplyvnilo spoločenský život v takmer celej Východnej i Južnej Ázii, najmä chápaním vzťahu jedinca a spoločnosti, dôležitosti tradície a jej uchovávaní, rituálov, zvykov a správania. Spoločenskú obradnosť chápal ako rituál, zaväzujúci celú čínsku komunitu a za jej strážcov považoval predovšetkým vzdelaných čínskych literátov. Poslušnosť, lojalita a ritualizovanie spoločenských funkcií mnohých ázijských národov má korene práve v konfucianizme. Umenie, hudba a verše, sú dôležité prvky, ktoré majú inšpirovať vládcov k správneému vládnutiu. Vo filozofii konfucianizmu môžeme nájsť vysvetlenie edukatívnej funkcie umenia a teda i filmovej tvorby.

Microsoft ® Encarta ® Reference Library 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation Heslo: Konfucius

³¹ TWADELL, Aaron: *Filozofická a estetická realita súčasnej Číny. (Philosophical and Aesthetic Realities of Contemporary China.)* <http://www.pasture.ecn.purdue.edu/>

³² LU LIU: *Smútok za medovým týždňom. (Sorrow after the Honeymoon: The Controversy over Domesticity in Late Republican China.)* *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 13, no. 1, pp. 1-35 <http://mlc.osu.edu/jou/abstracts/liulu.htm>



Čui Lin v *Pekingských bicykloch*.

k oslobodeniu, ktorého sa dostalo žene od maoistickej vlády“³³. Spôsob „oslobodenia“ žien od ich prirodzených funkcií v domácnosti mal zrejme podobný charakter vo všetkých komunistických spoločnostiach, kedy sa životná úroveň občanov znížila natoľko, že na živobytie museli zarábať tak muži, ako i ženy, bez akýchkoľvek úľav v domácnosti a bez akejkoľvek šance najať si pomocné sily, ktoré sa stali „buržoáznym prežitkom“.

Podobnej „úprave“ podľahol napríklad i symbol samovraždy, útočiska pred krutým zaobchádzaním, v záujme zachovania morálnej čistoty. Toto tradičné zdôvodnenie legalizovalo samovraždu ako čestnú snahu vyporiadať sa s problémami. Komunisti však videli v samovražde svedectvo triedneho útlaku a ako takú ju odsudzovali a kritizovali. Preto bol život človeka, vychovaného v ideáloch poslušnosti a lojality k vládcovi, hanbou a bol považovaný za jeden z najťažších a najtraumatickejších trestov.

Orientalizmus – dôsledok kolonializmu, alebo nová kvalita?

Nesporný úspech ázijských filmov u západného publika vyvoláva ich estetika – dekorácie, kostýmy, príroda, nevšedné farebné kombinácie a kompozície, dôraz na detail a vizuálnu stránku filmu. Vo filmoch V. generácie *Zbohom moja konkubína*, alebo *Zaveste červené lampióny*, je v spektakulárnom historizme filmov vo veľkej miere prítomná aj estetická prepracovanosť. A dnes sú to najmä Čang I-mouove filmy *Hrdina* (2002) a *Klan lietajúcich dýk* (2004), či *2046* Wonga Kar-waia, ktoré nám sprítomňujú tieto hodnoty. Často sa však v Číne objavujú výpady proti týmto filmom s obvinením z orientalizmu, ktorý niektorí kritici pokladajú za dediča západného kolonializmu. Do ázijských modelov a foriem si Západ často projektoval svoje obavy, ale i túžby.

Edward Said (zomrel v roku 2003), profesor komparatívnej literatúry Kolumbijskej univerzity, hovorí o orientalizme ako o zámernom hyperbolizovaní východ-

³³ TWADELL, Aaron: *Filozofická a estetická realita súčasnej Číny. (Philosophical and Aesthetic Realities of Contemporary China.)* <http://www.pasture.ecn.purdue.edu/>

ných foriem vizuálnych i písomných tak, aby vyhovovali západnému publiku, jeho požiadavkám i kritériám. Jeho práca *Orientalizmus* vyšla v roku 1978 a hovorí v nej o vytváraní binárnych modelov reprezentácie Orientu, čiže Východu, kde popri západnej superiorite zaujíma Východ podradnú pozíciu. „My sme progresívni, aktívni, racionálni, etickí, mierumilovní, demokratickí a civilizovaní, inými slovami, dobrí. Oni sú zaostali, pasívni, precitliveli, skazení, násilní, despotickí, barbariskí – skrátka peklo.“³⁴ Vytváraním týchto modelov, ako hovorí Said, Západ ospravedlňoval svoju prítomnosť a koloniálne požiadavky voči Orientu. Západ si vytváral orientalistické stereotypy už v literatúre koncom 18. a začiatkom 19. storočia, v dielach Shelleyho, Byrona, Coleridgea, Conrada, Twaina atď. Vznikajú i v hudbe a opere – Aida, Turandot, Madam Butterfly, muzikáloch – Mikado, Kráľ a ja, dokonca, ako tvrdí i vo filmoch – Casablanka, či Štyri pierka.

Bruce Johansen³⁵ však upozorňuje, že novodobá forma mediálneho kolonializmu môže nadobúdať aj nové formy šírenia západných hodnôt. Nikto sa totiž nemôže brániť, ak nejde o agresívne a kritické formy presadzovania vlastnej kultúry, ale naopak o pozitívne. Ak sa Západom šíri móda „asia look“ a tá zachváti celú sféru životného štýlu, od jedla, cez nábytok, trávenia voľného času a športu a tieto formy sú spätne importované a predávané v Ázii a naviac dokážu meniť i domáce tradičné modely, je veľmi zložitá dopátrať sa, o aké formy nátlaku vlastne ide.

Všetky úvahy o pravosti, či originalite čínskych filmov a reality, vrátane historickej, ktorú zobrazujú, obviňovanie z orientalizmu, nadbiehania západným vzorom sú trochu paranoickou reakciou na novú kvalitu v čínskom filme. Keď sa v jednom z rozhovorov opýtali Čang I-moua (Zhang Yimou) na to, čo má naňho pri natáčaní filmov väčší vplyv, západná alebo čínska kultúra, odpovedal: „Západný film ma ovplyvnil jedine v zmysle filmovej formy a technických záležitostí, ale vplyv čínskej kultúry, čínskeho ducha a čínskych emócií sú preňa základom. Je to preto, lebo som stopercentný Číňan a tak isto aj moje filmy.“³⁶

Každá generácia si prináša svoju víziu, svoje názory a má svoje priority. Vždy sa v procese výroby musí nejakým spôsobom prispôbiť trhu. A nie je to len prípad čínskych filmov a západných vzorov. Platí to i o orientálnych vplyvoch nielen na západné umenie, ale aj na módu, či architektúru. Je zaujímavé, že vtedy sa objavujú diskusie o prisvojovaní si orientálneho dedičstva, o jeho využívaní kvôli nedostatku vlastných kultúrnych impulzov. Budúcnosť je však vo vzájomných prienikoch kultúr, vytváraní kultúrnych derivátov, ktoré nadobúdajú nové kvality, zodpovedajúce novým potrebám ľudí veľmi mobilných. Postupne prestávajú byť nositeľmi jedinej, národnej kultúry, v ktorej sa narodili a v ktorej žili ich predkovia. Kultúra sa stáva predmetom výberu, čoraz častejšie sa objavuje termín multikulturalizmus, výraz na míle vzdialený predstavám národnej, rasovej či kultúrnej čistoty 19. a 20. storočia.

³⁴ STRATTON, Florence: *Orientalizmus. Teraz! (Orientalism Now!)* Briarpatch Magazine. May 2004
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0JQV/is_4_33/ai_n6155165

³⁵ JOHANSEN, Bruce: *Od Charlie Chana v Hollywoode k Wayne Wangovi v Chinatown: Etnicita, Rasa a konštrukcia mužskej identifikácie v americkom filme. (From Charlie Chan in Hollywood to Wayne Wang in Chinatown: Ethnicity, Race, and the Construction of Masculine Identities in American Film.)*

<http://otal.umd.edu/~jpaolett/grad/chan.html>

³⁶ LI ERWEI: *Kúzelník čínskeho filmu. (Magician of Chinese Cinema.)* <http://asianfilms.org>



Čang I Mou a Čang Zii (Zhang yimou a Zhang ziyi) při nakrúcaní filmu *Dom lietajúceho draka* (2004).

GENERÁCIE ČÍNSKYCH FILMÁROV

Prehľad

Prvá generácia.

1905-1937

Do tejto kategórie spadajú filmy z nemej éry, ktorá sa končí začiatkom vojny s Japonskom.

Druhá generácia.

1937-1949

Obdobie občianskej vojny a vojny odporu proti militaristickému Japonsku, kedy o moc v Číne zápasia Maove komunistické vojská a Čankajškove ozbrojené sily Kuo-mingtangu, ktoré sa po svojej porážke a vzniku Mao Ce-tungovej Čínskej ľudovej republiky (ČĽR) presúvajú na Tchaj-wan, kde zakladajú Čínsku republiku (R. O. C.)

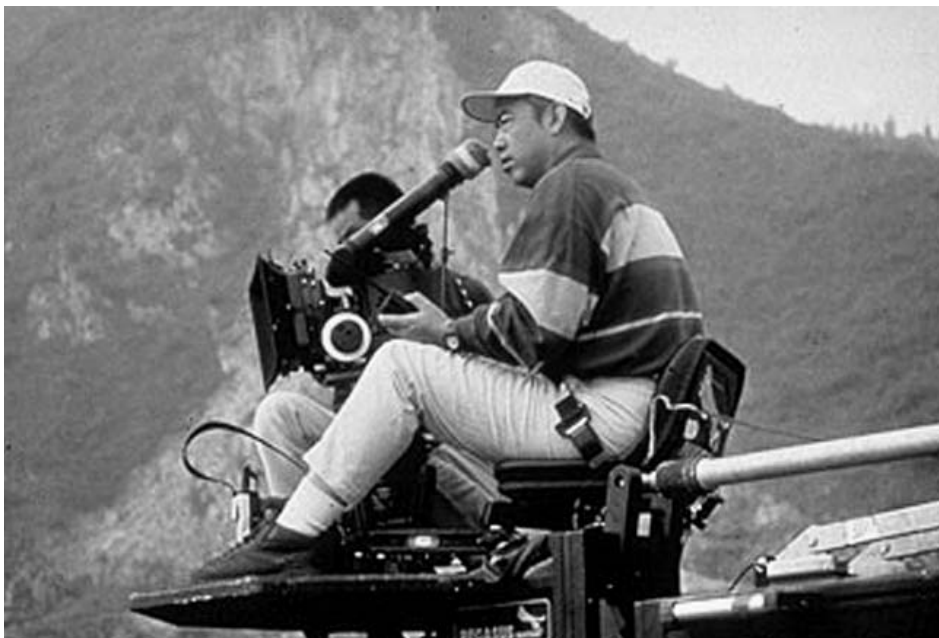
Tretia generácia.

1949-1978

Zahŕňa filmy od vzniku Čínskej ľudovej republiky (október 1949) až do Maovej smrti (1976) a začiatku reforiem „najvyššieho vodcu“ Teng Siao-pchinga.

Štvrtá generácia.

1978-1983



Čchen Kchaj -ke pri natáčaní *Cisár a vrahovia* (1999)

Toto obdobie začína prijatím nových študentov do Pekingskej filmovej akadémie (BFA) v roku 1978 a končí nástupom absolventov do praxe.

Piata generácia.

1983-1989

Začiatkom 80. rokov zaznamenáva čínska kinematografia ucelený nástup absolventov Pekingskej filmovej akadémie (BFA – Beijing Film Academy), dosiaľ jedinej čínskej filmovej školy. V roku 1982 tam absolvuje stovka študentov a z nich potom, za pomoci staršej generácie filmárov, dochádza k postupnému sformovaniu tzv. čínskej novej vlny.

Je to najproduktívnejšie obdobie čínskej kinematografie, formujúcej sa v prostredí krízy, spôsobenej dezintegráciou starého poriadku. Aj pre čínsky film platí, že v reakcii na spoločenskú situáciu, vytvoril svoje najlepšie diela. Stávali sa súčasťou boja o zmenu. Niekedy sa tento prúd porovnáva s pohybom, ktorý zaznamenali 30. a 40. roky, kedy sa tvorcovia inšpirovali impulzami sovietskej avantgardy 20. rokov, nemeckých expresionistických filmov, americkými filmami 30. rokov, ale rovnako zúžitkúvali i podnety z literatúry. Filmy hrali dôležitú úlohu vo formovaní radikálneho vedomia a inšpirovali k účasti na procesoch spoločenských zmien.

Kým snahy z 30. a 40. rokov smerujú k transformácii filmových inštitúcií z konzervatívnej úrovne na živý organizmus, burcujúci a zúčastňujúci sa aktívne spoločenských procesov, úsilie V. generácie sa sústreďuje viac na obsah filmov. Počíta i s filmovo vzdelanejším publikom. Nastupujúcu generáciu charakterizuje snaha o kultiváciu výtvarnej stránky filmu a intenzívne čerpanie z kultúrneho dedičstva, ale zároveň i potreba podieľať sa na riešení spoločenských problémov. Vyznačujú sa svojbytným

vzťahom k histórii, označovaným ako atemporálny, statický, zobrazujúci deje v ich vnútorných významoch. Tvorcovia sa zaujímajú o trvalé konštanty spoločnosti, rezistentné voči vonkajším protirečeniam. Tento postoj pomáha divákovi vytvárať kontakt, väzbu medzi minulosťou a prítomnosťou. Tieto snahy vychádzajú z priestoru, obsiahnutého v čínskej literatúre. Čou Čchuan-ťi (Zhou Chuanji), filmový historik charakterizuje úsilie režisérov z tejto skupiny ako snahu definovať identitu národa, nie jednotlivcov. „Je to veľmi prirodzený proces. Zvlášť po ničivej Kultúrnej revolúcii mali toľko toho čo povedať, že kedykoľvek držali v rukách prostriedky, ktorými sa mohli vyjadriť, vždy sa o to pokúšali. Nanešťastie film sa obracia na obyčajného diváka, ktorý nechce myslieť a nechce si zaťažovať svoju myseľ práve v kine. Chce len zábavu.“³⁷

Ich jazyk je poznamenaný napätím medzi pokusom o realizmus a obsesiou po symbolickom vyjadrení, medzi kompozíciou obrazu, vychádzajúceho z tradičnej estetiky a obdivom k montáži. Dá sa hovoriť o naratívnych formách, ktoré negujú kauzalitu a dramatický konflikt ako základné prvky rozprávania. Charakter hľadania nových rozprávacích postupov, sa v niektorých interpretáciách odvoláva na postupy francúzskej novej vlny.

Jeden z popredných predstaviteľov V. generácie Čang I-mou (Zhang Yimou) na otázku, čo vlastne dosiahli a čím upúťali, odpovedá: „Z pragmatického hľadiska sa nám podarilo pritiahnúť publikum, z estetického to bol rovnako úspech, hoci už o ňom môžeme hovoriť ako o vlašnom snehu. Dnes už všetci môžu pozeráť zahraničné filmy, vrátane tisícov pirátskych kópií, ale v roku 1980 informácia necestovala tak rýchlo a navyše Číňania boli vtedy dosť obmedzení. My sme mali historickú možnosť porovnávať a po premietnutí filmu ihneď pocítiť, aký zanechal dojem a to nebola maličkosť.“³⁸

Filmom, ktorý sa ako prvý pri hodnotení tejto generácie objavuje v príslušných štúdiách, je *Jedna a deväť* (One and the Eight) režiséra Čang Ťün-čaoa (Zhang Junzhao) z roku 1983 (kamera: Čang I-mou). Je situovaný do Severnej Číny v období II. svetovej vojny. Vytvára psychologický odraz obdobia a konfrontuje ideologickú ortodoxnosť so základnými ľudskými potrebami.

Ďalším je *Žltá zem* (Yellow Earth 1984) režiséra Čchen Kchaj-kea (Chen Kaige) (kamera: Čang I-mou) a pojednáva o vzťahu medzi čínskymi komunistami a roľníctvom. V roku 1986 vzniká film *Červené pole* (Red Sorghum) režiséra Čang I-moua (Zhang Yimou). K 35. výročiu založenia Čínskej ľudovej republiky vzniká v roku 1986 film *Veľká prehliadka* (The Big Parade). Príspevkom do historického a kultúrneho diskurzu sú i filmy Tien Žuangžuanga (Dian Ruangruang), zaoberajúce sa námetmi z Vnútorného Mongolska, či Tibetu, čiže témami nečínskych kultúr. Sú to filmy *Revír* (Hunting Ground, 1984) a *Zloděj koní* (Horse Thief 1986). Sú do istej miery čínskou projekciou vnímania týchto kultúr. Politickou angažovanosťou sa vyznačujú filmy Chuang Ťien-sina (Huang Jianxin). *Incident v Čiernom kaňone* (Black Cannon Incident, 1986) je satirou na čínsku byrokraciu, založený na rozdieloch medzi Východom a Západom.

³⁷ Zhou Chuanji: *Čang I-mou, majster filmového jazyka. (Zhang Yimou, Master of Film Language.)* Cinemaya 30/ 1995, <http://www.asianfilms.org/china/>

³⁸ Tan Ye: *Od piatej do šiestej generácie. (From the Fifth to the Sixth Generation.)* http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1070/is_2_53/ai_59210750



Film *Jar v mestečku* z roku 1948.

Vo filme *Premiestnenie* (*Dislocation*, 1987) pokračuje v kritike čínskej byrokracie, korupcie a konzumného spôsobu života a na druhej strane puritánskou etikou práce, spojenou najmä so západným kapitalizmom. Postupne sa však menia pomery v zemi a filmová tvorba je po vzniku súkromných štúdií nútená brať ohľad i na finančnú stránku filmov.

Režiséri V. generácie boli dlho v nemilosti oficiálnych miest, napr. keď sa v Číne konali obrovské oslavy pri príležitosti 100. výročia vzniku filmu, všetkých jej významných tvorcov ignorovali.

Zatiaľ najplodnejšie obdobie čínskeho filmu končí tragickými udalosťami na námestí Tchien-an-men 4. júna 1989.

Šiesta generácia

1989 –

S trhovými reformami a spoločenskými i ekonomickými zmenami sa čiastočne mení i orientácia čínskeho filmu. Od polovice 90-tych rokov sa napríklad vo filmoch Fe Xiaokanga (Fe Xiaogang) a Tie Tajinga (Je Daying) dá už hovoriť o postupnej komercializácii. Kritici vzdychajú nad vzdalujúcou sa slávou čínskych filmárov a ich miesto na výslň arthousovského Olympu obsadzujú iránski filmári.

Za vedúcu postavou VI. generácie čínskeho filmu pokladajú mnohí pozorovatelia

režiséra Ťia Čang-kchea (Jia Zhangke) a jeho film *Stanovisko* (*Platform*, 2000), odohrávajúci sa vo Fen-jangu (Fenyang), v provincii Šan-si (Shanxi). Na skupine mladých divadelných amatérov nám tvorcovia demonštrujú proces zmien, otriasajúcich dnešnou Čínou. O svojom filme Siao Wu (Xiao Wu) (1997) hovorí: „Je to film o našich starostiach a neľahkom živote. Aby sme si poradili so životom v nefunkčnej spoločnosti, utiekame sa do samoty, ktorá je náhradou za dôstojnosť... Je to film o mojom rodnom meste a o dnešnej Číne.“³⁹

Nové filmy nových režisérov, *Čínske kúpele* Čang Janga (Zhang Yang), či *Pekingské bicykle* Wang Siaošuaia (Wang Xiaoshuai) sa už netešia ani zďaleka takému ohlasu, ako to bolo v období 80. a 90. rokov. Aj keď v Honkongu a na Tchajwane výroba filmov prekvitá a do Hollywoodu prúdia zástupy talentovaných režisérov, hercov i herečiek, v samotnej Číne film stráca na svojom význame. Tento pokles samozrejme sprevádzajú otázky, pátajúce po dôvodoch tohto stavu. Kým v 80. rokoch boli filmy takmer jediným zdrojom akej-takej informácie o živote vo vtedajšej Číne, naviac naplnené silnou dávkou ako technickej dokonalosti, tak myšlienkovaj i emocionálnej sily, s postupným otváraním sa ešte stále komunistického štátu, klesala i atraktivita reality, podobnej všetkému, čo diváci poznali i z domácich filmov. Šiesta generácia sa podobne ako tá pred ňou, musela voči svojim predchodcom nejako vymedziť. A tak namiesto spektakulárnych, výtvarne dokonalých epických filmov sa nám predstavuje mestská vzdorovitá a vzdorujúca mládež, konzumujúca množstvo drog, alkoholu i cigariet, hľadajúca zmysel svojej existencie. Prvýkrát sa objavuje na plátnach vo filme *Východný palác, západný palác* (1993) režiséra Čang Jüana (Zhang Yuan) homosexualita. „Kým filmy V. generácie boli ako pobyt v pekingskom Hilton, skúsenosť VI. generácie pripomína skôr noc v lacnom hoteli.“⁴⁰ Na filmový festival v Honkongu prúdia najmä v rokoch 2001 a 2002 nezávislé filmy, ktoré by v samotnej Číne nemali žiadnu šancu na premietanie. Hovorí sa o samostatnej existencii čínskeho nezávislého filmu, ktorého počiatky spadajú na koniec 90. rokov⁴¹.

Komeracionalizácia, rovnako ako členstvo Číny vo World Trade Organisation, do ktorej vstúpila v decembri 2001, relativizuje tak generačný systém, ako i výrobu filmov, prechádzajúcu z rúk štátu do súkromných rúk a do nezávislých štúdií, ktoré majú záujem i potrebu vyrábať divácky úspešné projekty. Takými boli napríklad Čang Jangove (Zhang Yang) filmy *Čínske kúpele* a *Ostrá milostná polievka*, mestské komédie, ktoré mali u divákov úspech a zároveň plne uspokojili cenzorov. Čínski filmári tak majú po prvýkrát možnosť výberu medzi umeleckým a komerčným projektom, majú možnosť nakrúcať pre domáce masové publikum, reagovať na ich potrebu zábavy a oddychu.

Podľa Sie Feja (Xie Fei), režiséra a profesora na Pekingskej filmovej akadémii, musí čínska kinematografia prejsť liberalizačným procesom, ktorý umožní bez akýchkoľvek problémov nakrúcať aj nezávislým tvorcom. Práve tí dokážu vyrovnáť prudký komerčný kurz súčasného trendu, ktorý podľa jeho slov rujuje čínsky film⁴².

³⁹ Chinese film festival. December 08, 2003. <http://www.thehorsehospital.com/archives/000230.html>

⁴⁰ STEVE, Rose: *Čínska filmová kultúrna revolúcia*. (*Chinese film's cultural revolution*.)

<http://www.theage.com.au/articles/2002/08/18/1029114048142.html?oneclick=true>

⁴¹ RYAN, Joe: *VI. generácia režisérov ponúka pohľad na súčasnú Čínu*. (*Sixth Generation directors provide views into contemporary China*.) <http://www.dailybruin.com>

⁴² *Rozhovor s Sie Fei*. (*Interview with Xie Fei*.) http://www.spaziocultura.it/gallery/cecudine/fe_2001/ENG/cina_ifei_eng.htm

VIERA LANGEROVÁ

CHINA AND FILM

CIVILISATION WITH A SPECIAL PAST AND SPECIAL FUTURE

A specialist in Asian cinematographies is in the next part of the free study cycle (the Slovak theatre: issue 52/2004, study Iranian Film (An Open Chapter), issue 51/2003 studies The Phenomenon of Asian Cinematography (Some historic Facts) a South Korea, the Asian Film Tiger (Kim Ki-duk, Messenger of the Land of tje Rose-mallow Bud on Our Film Screens)) is dealing with the cinematography situation in the world most populated country, in the Republic of China. She is observing that the limitation created by the Chinese culture towards its barbarian neighbours has generated a phenomenon that is most often compared with European nationalism. Recoursing to own national social mannerisms and institutions while feeling culturally superior has been given the name culturalism. Nowadays many experts have been asking the question on how this phenomenon can cope with the pressure of the „western global capitalism“ , which since 1984, when the Chinese government agreed to start reforms, has been present almost in any level of the social life. A rather symbolic is the fact that the names of greatest Chinese directors Čchen Kchai-kea a Čang I-moua stayed by the birth of the first breakthrough film, which during the festival in Honkong in 1983, had announced a change in the social climate. The former was the film director, the latter was the cameraman. Their film *Yellow Country* was not only a political allegory, but also an evidence of the impact of the Chinese culture and history essence. Almost none of subsequent film festivals in Cannes, or other summit events of the world film cannot do without the Chinese film producers' presentaion. The prizes together with the world recognition of the Chinese film have been accumulating.

The author is in her study dealing with the historic development of the Chinese cinematography and introduces the most outstanding personalities who have contributed to the world fame of films produced by the Chinese provenance.

APPIA ANALYZUJE WAGNERA

MILOSLAV BLAHYNKA

V estetických názoroch na moderné divadlo a modernú réžiu na prelome 19. a 20. storočia dominuje meno Adolpha Appiu. Onedlho – v roku 2008 si pripomenieme 20. výročie Appiovej smrti. Pri takej príležitosti je vhodné sa zamyslieť nad významom a obsahom jeho myšlienok a činov, ktoré sú jedným z najvýznamnejších podnetov divadelných reforiem 20. storočia.

Mnohé z novátorských myšlienok Appiu sa kodifikovali ako všeobecná súčasť dnešnej divadelnej a inscenačnej praxe. Pre poznanie estetických názorov Adolpha Appiu sa vytvorili podmienky vydaním jeho súborného diela vo vydavateľstve L'Âge d'Homme v 80. a 90. rokoch minulého storočia. Hoci inscenačná prax moderného divadla Appiove estetické názory nielen kodifikovala, ale aj rozvinula, pozmenila, modifikovala a v mnohom prispôsobila konkrétnym možnostiam. Môžeme spolu s appiovským bádateľom Martinom Dreierom konštatovať, že „štúdium Appiových revolučných zásad si zachováva určitú fascináciu. Tieto zásady totiž odhaľujú archetypy v procese inscenovania a kto sa nimi zabýva, dotýka sa samotných systémových základov divadla.“¹

Pre Adolpha Appiu, narodeného v roku 1862 v Ženeve v rodine kultúrne orientovaného lekára, je charakteristické, že sa k divadlu dostal prostredníctvom štúdia hudby. Ešte skôr než sa uňho prejavila fascinácia Wagnerovými operami a hudobnými drámami – a takisto Wagnerovými teoretickými spismi, zažil v súvislosti s operou šok. Appiovská literatúra s obľubou opisuje návštevu sedemnásťročného Appiu operného predstavenia Gounodovho *Fausta a Margaréty*. Appia, ktorého vkus formovalo hudobné, výtvarné a literárne vzdelanie zažil na predstavení francúzskej romantickej opery rozčarovanie a sklamanie. Frustrovalo ho už samotné prostredie divadla – sadrová štukatúra, maľovaná opona. Ešte negatívnejšie naňho zapôsobili kulisy, ktoré neboli ničím iným než pseudorealistickejšie pomaľovanými plátnami, ktoré predstierajú svetlo a tieň a sú osvetlené nefunkčne, rozptýleným svetlom.

Negatívny dojem z tohto rámca umocnilo ešte operné herectvo založené na prehnaných gestách, falošnom pátose a nevkusne výtvarne koncipovaných kostýmoch. Už tu sa u mladistvého Appiu rodí radikálny odklon od divadelných a inscenačných konvencií svojej doby. Appia je typ vysoko citlivého umelca, postupne koncipuje v teoretickej a vizionárskej podobe zásady nového inscenačného umenia.

Po Gounodovi prišli však ďalšie sklamaná. Appia citlivo reagoval na dobovú atmosféru v recepcii operného diela Richarda Wagnera. Pozorne čítal jeho teoretic-

¹ DREIER, Martin: *Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862 – 1928)*. In: *Divadelní revue* č. 1/2002, s. 35.

ké spisy o opere a hudobnej dráme a dospel k názoru, že Wagnerom deklarovaná vnútorná jednota zostáva iba v partitúre, ale v divadelných inscenáciách jeho oper a hudobných drám sa nerealizuje. Na začiatku 80. rokov navštívil Appia v Bayreuthe *Parsifala*. Na jednej strane ho uchvátilo dielo spájajúce hudbu a drámu do vyššej organickej jednoty, no na druhej strane sa nemohol zmieriť so spôsobom inscenovania založenom na použití maľovaných dvojrozmerných kulís, ktoré v snahe navodiť ilúziu reality pôsobia esteticky a ideovo neopodstatnene a trápne. Práve pomalované dvojrozmerné kulisy chápal ako jednu z hlavných príčin rozpadu estetickej jednoty divadelnej inscenácie. Dá sa povedať, že Appia týmto stanoviskom domyslel a esteticky konzekventne naplnil Wagnerovu predstavu súborného umeleckého diela. Nejde teda iba o Wagnerovu myšlienku, že dráma má do seba nasiaknuť magický prameň hudby, aby spojila veľkosť Shakespeara a Beethovena. Wagner síce tvrdil, že účinnosť hudobnej drámy je daná nielen kompozíciou, ale aj spôsobom inscenovania. Svoje vlastné hudobnodramatické dielo vybavil mnohými inscenačnými poznámkami a pokynmi a do značnej miery tak petrifikoval možnosti inscenačných posunov. Za Wagnerovho života aj po jeho smrti sa tieto poznámky chápali ako dogmy a nielen inscenátori, ale aj rodinní príslušníci lipli na ich prísnom rešpektovaní.

Išlo napríklad o obraz dna Rýna v *Zlate Rýna*, kde Wagner presne definuje ako majú vyzerat skalnaté útesy, voda má prúdiť smerom sprava doľava a v nej majú pôvabnými plavými pohybmi krúžiť Dcéry Rýna. Alebo o obraz mohutného jaseňa, ktorého koruna je oddelená od kmeňa drevenou strechou, ktorá je tak prerezaná, aby kmeň aj konáre rozpínajúce sa na všetky strany vyčnievali von presne prispôbenými otvormi. V *Siegfriedovi* zasa veľký reformátor opery predpisuje ohromného hnusného jaštera – hada – plazu. Presne popisuje, ako s ním Siegfried bojuje, kam ho zasiahne mečom na chvoste a ako mu prebodne srdce. Teda na jednej strane idea, ktorá posunula operu aj divadlo ako také k novým brehom neiluzívnych prístupov – a na druhej strane dogmatické lipnutie na vedľajšom texte drámy. Wagner na jednej strane tvrdil, že dramatik má byť viac tvorcom mýtov než kronikárom obyčajných udalostí, čím prispel k narušeniu dobovej tendencie k popisnému realizmu. Avšak na druhej strane ju opäť posilnil petrifikáciou inscenačného spôsobu.

Wagner mal vyhranenú teoretickú predstavu, ako by malo vyzerat moderné hudobnodramatické dielo. Toto dielo naplnil vo svojej tvorbe. Čo sa týka inscenačnej podoby tohto diela, Wagner chápal, že bežná operná prevádzka, ktorú v mladších a stredných rokoch poznal ako operný dirigent a kapelník, je obmedzená a jeho idey sú v nej v podstate neuskutočniteľné. Preto začal koncipovať plán vlastného divadla, ktoré by malo svoje špecifické umelecké aj prevádzkové pravidlá. Táto vízia doslova splynula s víziou uvedenia *Prsteňa Nibelungov*. Wagnerovská bádatelka Vlasta Reitererová v tejto súvislosti poznamenáva: „Wagnerov *Ring* neznamená iba *Prsteň*, ak zoberieme do úvahy všetky významy tohto slova v nemčine, znamená takisto priestor, priestranstvo, na ktorom sa odohrával Wagnerov zápas (tj. ringen) o nové divadlo.“²

Sám Richard Wagner ho vyjadril vo svojej slávnostnej reči pri príležitosti polože-

² REITEREROVÁ, Vlasta: *Předmluva*. In: *Richard Wagner a Prsten Nibelungův*. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla. Praha : Národní divadlo. Knihovna opery Národního divadla, svazek 6. Editor Pavel Petránek. 2004, s. 8

nia základného kameňa bayreuthského divadla: „Avšak v proporciách a usporiadaní priestoru a miest pre divákov nájdete vyjadrenú myšlienku, ktorej pochopením sa ihneď preniesiete do iného vzťahu k Vami očakávaným slávnostným javiskovým hrám; inú myšlienku než boli tie, ktorými ste boli zaujatí pri návšteve našich divadiel, aby už tento účinok bol čistý a dokonalý, bude Vás teraz na odhalenie a na zreteľné predvedenie scénických obrazov pripravovať tajomný vstup hudby; obrazov, ktoré sa budú pred Vami vynárať akoby z ideálneho sveta snov a ktoré Vám majú predstaviť celú skutočnosť zmyslového mámenia ušľachtilého umenia. Tu k Vám už nesmie nič hovoriť len provizórne, iba prostredníctvom náznakov, kam až siaha umelecká moc súčasnosti, tak Vám má byť v scénickej aj mimickej hre ponúknuté to najdokonalejšie.“³

Vo všeobecnej teoretickej rovine neboli medzi Wagnerovými a Appiovými estetickými názormi na otázky zmyslu a cieľov nových inscenačných prístupov základné rozdiely. Ak však ústrednou otázkou Wagnerovho estetického myslenia bola otázka ako môže hudba reagovať na drámu, ako ju môže dotvárať a prepozičovať jej novú dimenziu, u Appia stála v popredí iná estetická otázka – ako môže inscenácia reagovať na hudbu, ktorými postupmi a ako môže vytvárať korešpondenčné vzťahy medzi dramatickou hudbou a javiskovým dianím.

Appia tento problém komentuje: „Wagnerove drámy nám predstavili novú dramatickú formu a jej podivuhodná krása nám demonštrovala jej obrovskú nosnosť. Teraz vieme, čo vytvára objekt hudby a akým spôsobom sa môže vyjadriť. Odkrytím všemocnosti hudobného výrazu nám však tieto drámy umožnili pozrieť sa na skutočné vzťahy medzi svojím hudobným priebehom, ktorý sa ponúka nášmu uchu, a javiskovým priestorom, v ktorom sa dráma odvíja pre naše oko. Pri predstavení sme sa nevedeli zbaviť pocitu trápnosti, vznikajúceho z nedostatku harmónie medzi časom a priestorom. Príčinu sme našli v dnešných scénických konvenciách, ktoré sú s hudbou drámy nezlučiteľné. Toto zistenie nás podnietilo k štúdiu konzekvencií, ktoré má uplatnenie hudby v činohre, a odkryli sme hierarchický princíp, ktorý vládne jednotlivým zložkám drámy a ktorý prináša úplnú zmenu divadelnej techniky.“⁴

Interval medzi Wagnerom a Appiom možno posudzovať z hľadiska divadelnej ilúzie. Appiov vzťah k Wagnerovým operám je svedectvom toho, ako Wagnerove hudobnodramatické dielo aj jeho teórie vyvolali v život celý rad neiluzívnych prístupov, hoci pôvodným cieľom Wagnerových vlastných inscenácií bolo vyvolať dokonalú ilúziu. Tento názor zastáva aj divadelný historik Oskar G. Brockett vo svojich *Dejinách divadla* a dokladá ho tvrdením: „Hudobníkom zakázal ladiť v orchestrisku, nedovoliť potlesk v priebehu predstavení ani ďakovanie spevákovi pred oponou. Usiloval sa o historickú presnosť scény a kostýmov a používal také prostriedky, akým bola pohyblivá panoráma. Jeho záľubu v presných detailoch dokladá napríklad *Siegfried*, v ktorom použil draka s realistickými šupinami, gúľajúcimi očami a otvárajúcou sa tlamou. Podľa Wagnera sa mal ideál dosiahnuť prostredníctvom totálnej ilúzie.“⁵

Na záver svojho hodnotenia Brockett konštatuje: „Jeho divadelná prax bola pev-

³ c. d., s. 95 – 96.

⁴ APPIA, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung*. Do nemčiny preložila Elsa Cantacuzène. München : Bruckmann Verlag, 1899, s. 118 – 119.

⁵ BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Do češtiny preložil Milan Lukeš. Praha : Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 1999, s. 517.

ne zakotvená v tradícii 19. storočia. Napriek tomu jeho koncepcia *Gesamtkunstwerku*, jednoty inscenácie a divadelnej architektúry, inšpirovala celý rad priekopníkov 'moderného divadla'.⁶

Appia po negatívnych skúsenostiach s inscenáciami *Parsifala* a *Majstrov spevákov norimberských*, ktorých videl takisto v Bayreuthe, Parsifala dokonca pod taktovkou samotného Richarda Wagnera, sa rozhodol vypracovať plán divadelnej reformy. Nielen bayreuthské inscenácie Wagnerových opier, ale aj napríklad naštudovanie *Prsteňa Nibelungov* v Drážďanoch v roku 1890 prispeli k Appiovmu rozhodnutiu vypracovať najprv aspoň teoreticky koncepciu inscenovania Wagnerových opier, najmä *Prsteňa Nibelungov*. Tak vznikla v prvej polovici 90. rokov 19. storočia práca *La mise en scène du drame wagnerien*. A z princípov a zásad formulovaných v tejto práci sa ďalším precizovaním zrodila práca *La musique et la mise en scène*, ktorá vyšla najprv v nemčine ako *Die Musik und die Inszenierung*.

Už v časoch Wagnerovej smrti v roku 1883 jestvovala bohatá a veľmi široká literatúra o jeho opernom a hudobnodramatickom diele. Väčšinou sa venovala dvom aspektom jeho tvorby – estetickému problému súborného umeleckého diela, ku ktorému Wagner prispel okrem iného aj polemicky tým, že tvrdil, že vznikom a etablovaním sa súborného umeleckého diela zaniknú jednotlivé umenia a problematike kompozičnej práce s príznačnými motívmi ako jednému z dominantných princípov Wagnerovej opernej dramaturgie a charakterizačnej symbolickej funkcie hudby v štruktúre hudobných drám.

Appiova snaha oslobodiť Wagnerove opery zo zovretia popisného realizmu bola motivovaná mnohými: Tak napríklad český estetik Otakar Hostinský vo svojom spise *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, ktorý je obhajobou Wagnerovej koncepcie hudobnej drámy a pochádza z roku 1878, teda rok pred Appiovou prvou návštevou opery, konštatuje: „Opera je najidealistickejšie zo všetkých druhov umeleckých diel, pretože sa najviac vzdáva od prírody, napriek tomu, že si z nej berie látku; treba ju čo najstarostlivejšie brániť pred tvrdým náporom všednej skutočnosti.“⁷ Zdá sa, že rovnaký cieľ mal už od počiatku svojej činnosti a od svojich prvých úvah o prepojení opernej hudby a opernej inscenácie Adolphe Appia.

Na svoje teoretické a vizionárske poslanie sa pripravil aj prakticky – nielen návštevami operných predstavení. V roku 1888 mu anglický filozof Houston Stewart Chamberlain, neskorší manžel dcéry Cosimy Wagnerovej pomohol poznať prevádzku Festivalového divadla v Bayreuthe. Na konci 80. rokov pracoval Appia ako dobrovoľník v Dvornom divadle v Drážďanoch, neskôr aj vo Viedenskom Burgtheatri a vo viedenskej Dvornej opere.

Appia na základe svojich skúseností s inscenáciami Wagnerových opier dospel k presvedčeniu, že ak sa nebude spôsob scénickej prezentácie Wagnerovho diela reformovať, toto dielo bude mať iba malú šancu na prežitie. Bytie hudobnodramatického diela nie je dané len tým, čo je dané jeho textovým zápisom, teda v tomto prípade partitúrou, ale aj tým, ako sa dielo scénicky realizuje. Práve spôsob scénickej realizácie je nesmierne dôležitý pre bytie a recepciu diela.

⁶ BROCKETT, O. G.: c. d.: s. 517

⁷ HOSTINSKÝ, Otakar: *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. In: HOSTINSKÝ, Otakar: *O hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 87.

Realizmus maľovaných kulís je nezlučiteľný s ďalším javiskovým životom Wagnerových hudobných drám. Appia na tomto mieste zašiel tak ďaleko, že uvažoval o definitívnom, historicky už ďalej nemennom inscenačnom tvare, ktorý by bol pre nové generácie záväzný a nemenný. Netreba na tomto mieste siahodlho argumentovať proti predstave definitívneho tvaru, ktorý by práve z hľadiska režijného divadla v opere, ktoré je dominantné v celom 20. storočí, bol nemysliteľný. Podobne ako Richard Wagner, keď tvrdil, že vznikom súborného umeleckého diela zaniknú samostatné umelecké druhy. (Otakar Zich vo svojej *Estetike dramatického umenia* označuje tento názor dokonca za komunistický.) Aj Appia dospieva k podobne totalitne chápanému názoru o definitívnom tvare. Niektorí appiovskí bádatelia vidia v tomto názore dokonca anticipáciu možností filmu a predobraz budúcich filmových možností. Martin Dreier napríklad konštatuje: „Tu sú anticipované nároky geniálnych filmových tvorcov, ich médium, medzičasom už plne zvládnuté, umožňuje podobné názory realizovať.“⁸ Po skúsenostiach s viac než storočným inscenovaním Wagnerových oper a hudobných drám sa táto Appiova predstava javí ako nespĺniteľná a neuskutočniteľná. Na druhej strane Wagner chápal projekt súborného umeleckého diela ako formu syntetického splynutia umení, u Appiu ide skôr o ich symbiotický charakter daný hierarchickými väzbami medzi nimi. Miloš Mistrík tento vzťah medzi Appiom a Wagnerom charakterizuje: „Wagnerovskú drámu, ku ktorej sa hlásil spočiatku najviac, obdivoval iba v jej základe, ale nie v jej estetických zdôvodneniach od samotného tvorcu.“⁹

Hoci Appiovi šlo predovšetkým o novú interpretáciu diel Richarda Wagnera, metódy inscenovania, ktoré navrhol, majú všeobecnejšiu platnosť. Appia vychádzal z faktu, že inscenácia hudobnej drámy má vyjadrovať subjektívne sny a vízie, ukrytý „svet nášho duševného života“. V umeleckej potencii snu sa priblížil dokonca freudizmu: „Sen, tento cenný svedok, dáva nám viac informácií o podstatných želaniach našej osobnosti, ako je schopná urobiť najpresnejšia a najjemnejšia analýza. Plný ľútosť, často aj bázne a obdivu je každý, kto ho vníma s úctou, lebo musí konštatovať neobmedzené možnosti, ktoré sen v sebe skrýva. Pojmový život nám skutočne nikdy neodhalí s rovnakou jasnosťou najhlbšie pramene našej bytosti, nikdy neposkytne oddychujúcim silám, čo sú v nás, takú slobodu hry... Najmä pre umelca je snový život nevysychajúcim zdrojom ozajstného pôžitku, lebo bez života, čo plodí sen, bol by preňho čímsi úplne novým, pričom umelcovi prepožičiava neobmedzenú moc... Fikcia sýtiaca jeho dušu slávi v sne najintenzívnejšiu realizáciu svojej existencie; neprejavuje sa už v namáhavej práci..., ale vychádza zo zoskupenia prvkov, ktoré sa podriaďujú vôli toho, kto si je vedomý ich večnej hodnoty... Celkom osobitý pocit šťastia, ktorý je následkom tohto postupu pozostáva v tom, že stvárnovateľ onej realizácie už nemusí bojovať proti neústupčivej meravosti, ktorá je prirodzená veciam a ľuďom: nie činnosť mozgu sa stelesňuje sama..., tak ako mystika ustavične túži po nebesiach, ovláda umelca – a najmä súčasného umelca – túžba po sne a celá jeho tvorba je v znamení tejto túžby.“¹⁰ Z tohto stanoviska Appiovi rezultuje základný postoj k procesu tvorby inscenácie. Hierarchiu zobrazovacích prostriedkov operného režiséra a ich naplnenie

⁸ DREIER, M.: c. d., s. 36.

⁹ MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: Veda, 2003, s. 125.

¹⁰ APPIA, A.: c. d., s. 69.

v konkrétnom umeleckom inscenačnom čine „treba pokladať za proces podobný snu, ako istý druh bezprostrednej objektivizácie estetickej žiadostivosti.“¹¹

Z tohto základného postoja Appiovi vyplýva, že drámu (resp. hudobnú drámu) treba zásadne odlišovať od objektívnej reality. Inscenácia by mala byť bezprostredným výrazom tvorivého ducha, snovej alebo vizionárskej fantázie. Jej umelecká štruktúra by mala vytvárať svojbytné, fiktívne, snové štruktúry a má sa odkláňať od iluzívnej predstavy skutočných štruktúr.

Týmto postojom posilnil Appia divadelnú špecifickosť. Divadlo chápal predsemioticky – ako fenomén založený na fungovaní znakových systémov. Zobrazovacej dynamike divadelných znakov dal novú podobu, keď preniesol dôraz z ikonickej na symbolickú funkciu. Vo vyjadrovaných prostriedkoch tak posilnil polohu umeleckej fikcie oproti umeleckej mimezis. Appiovo divadlo prostredníctvom znakov poukazuje na svet fikcie a zároveň ho stelesňuje. Od diváka očakáva, aby vo svojom vedomí rekonštruoval estetický model, ktorý zodpovedá predstavovanému dramatickému svetu.

Wagner si tento dramatický svet predstavoval ako syntézu umení. Appia oproti nemu zdôrazňuje potrebu hierarchie jednotlivých prostriedkov (zložiek) a ich skĺbenia s ohľadom na predpokladaný efekt a režisérov vkus.

Appiovu hierarchiu možno definovať ako HEREC – PRIESTOR – SVETLO – MALBA. Táto hierarchia dáva smer jeho mysleniu o zvládnutí javiskového priestoru, kde ako najdôležitejšie veci vystupujú práca so svetlom a koncepcia javiskovej hmoty. Táto priestorová realizácia je v Appiovom chápaní podstata inscenovania. Inscenačné umenie podľa neho spočíva v premietnutí toho, čo si dramatik mohol predstaviť iba v čase, do priestoru.¹² Herec, priestor, svetlo a malba sú hlavnými činiteľmi, na základe ktorých toto premietnutie možno realizovať. V inscenovaní opery, resp. hudobnej drámy videl Appia „zhmotňovanie hudby“. Hudba je pre výtvarné umenie a priestorové riešenie hudobnodramatického diela určujúca. Akustickému výrazovému a sémantickému zmyslu hudby musí zodpovedať vizuálne vnímaný dej. Inscenáciu chápal ako proces. Zastaralé typy inscenácií, v ktorých na plynutie hudby reagujú statické, realisticky pomalované kulisy, odsudzoval. Trojrozmerné telo a priestorové gestá herca na scéne so statickými kulisami pôsobia neprirodzene, zavádzajúco. Aby bola výrazová a časová funkcia hudby náležite inscenačne stvárnená a aby procesualita hudby našla svoj pendant v procesualite inscenácie, treba hľadať spoločného menovateľa, ktorý by organicky a umelecky logicky spojil jednotlivé zložky inscenácie. Appia tohto spoločného menovateľa našiel v práci so svetlom. Nechápe ho izolovane, ale v dynamizujúcich vzťahoch s ostatnými zložkami divadelného výrazu. Najmä súvislosti medzi prácou so svetlom a hereckou prácou vidí ako prvoradé: „Svetlo je takmer zázračne tvárne. Obsahuje všetky stupne jasu, úplnú paletu farieb, jeho premenlivosť je neobmedzená. Svetlo môže tvoriť tieň a rovnako ako hudba zaplniť priestor svojimi harmonickými vibráciami. Máme v ňom celý výrazový potenciál priestoru, ak je tento priestor plne v službách herca.“¹³

¹¹ APPIA, A.: c. d., s. 69.

¹² bližšie o tom: PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 199 /heslo INSCENACE, REŽIE/.

¹³ citované podľa: PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 288 /heslo OSVĚTLENÍ/.

Svetlo v Appiovom chápaní nebolo ani púhym osvetlením tmavého priestoru, ani iba dekoratívnym prvkom, ale fenoménom, ktorý prostredníctvom svojej znakovkej funkcie môže vytvárať atmosféru a rytmus predstavenia. Môže dokonca svojimi prostriedkami komentovať dramatický dej, konanie dramatických postáv a pod.

Ústrednou zložkou je u Appiu rovnako ako u všetkých významných reformných koncepcií herec. Herec sa musí nechať viesť časovou, dramatickou a výrazovou silou hudby. Všetky parametre hercovho prejavu majú slúžiť výrazu. Hudba neurčuje iba časopriestorové dimenzie hercovho pohybu na scéne, ale aj jeho duševné stavy a metafyzické obsahy. Appia svoje predstavy o inovovanom herectve reagujúcom vo zvýšenej miere na hudbu definuje takto: „Herecká virtuosita v hudobnodramatickom diele spočíva na dosiahnutí mimoriadnej ohybnosti a regulovateľnej pohyblivosti, ktorá nebude závislá na individuálnom temperamente herca, ani sa nesmie riadiť normami, ktoré má herec spoločné so všetkými ostatnými ľuďmi v obyčajnom živote, čo dá hercovi schopnosť splniť nároky hudobne-poetického textu, ak odhliadneme od štúdia prednesu a spevu, je systematické gymnastické cvičenie v najušľachtilejšom zmysle tohto slova.“¹⁴

Ďalšie tri zložky – priestorové riešenie, osvetlenie a scénické maliarstvo majú svojím pôsobením umocniť a podporovať trojrozmernosť pôsobenia hudby a práce herca. Pomocou presne nasmerovaného a z hľadiska estetického premenlivého svetla sa ukáže herecká koncepcia plasticky a v ozajstných svetelných pomeroch. Appia tu anticipuje mnohé z moderných estetických koncepcií svetla v divadelnej inscenácii. Tak napríklad Charles Dullin v práci o divadelnom svetle z roku 1969 konštatuje: „svetlo je jediný vonkajší prostriedok, ktorý pôsobí na divákovu predstavivosť bez toho, že by rozptyľovalo jeho pozornosť; svetlo má podobnú moc ako hudba; dotýka sa iných zmyslov, pôsobí však rovnako. Svetlo je živý prvok, jeden z prúdov imaginácie, zatiaľ čo dekorácia je mŕtva vec.“¹⁵ Miloš Mistrík poukazuje na to, ako reflexia práce herca sa u Appiu nepriamo odvíja od ostatných zložiek inscenácie: „O jeho koncepcii herca sa dozvedáme prevažne z toho, ako formuloval názory o iných zložkách, hlavne akú scénografiu navrhoval, aké miesto a úlohu pripisoval hudbe, svetlu, réžii. Pripomína to sadrovú formu, ktorá sa musí otvoriť, aby sa z jej vnútra vylúpla plastika.“¹⁶

Appia sa v práci so svetlom javí ako vizionár a priekopník, ktorý predpokladal nielen nové čisto technické možnosti, ale aj ich využitie v zmysle plasticity, tvárnosti a hudobnej pôsobivosti svetla. Tak ako hudba dáva hlbší zmysel dráme, svetlo usmerňuje a modeluje zmysel inscenácie. Svetlo v Appiovej koncepcii je atmosférický prvok, ktorý má v divadelnej inscenácii schopnosť spájať iné – izolované alebo rozptýlené prvky. Svojimi názormi na funkciu svetla v divadelnej inscenácii a modelovaním, vytváraním priestoru pomocou svetla Appia anticipoval svetelnú réžiu a svetelný design v modernom režijnom divadle.

Appia tieto predstavy domyslel a precizoval do minucióznych detailov. Bol napríklad odporcom svietenia z rampy – hercova tvár sa tým stáva plochou a zrúti sa jej štruktúra. Toto svietenie takisto vyžaduje neprirodzené líčenie a prehnany kostým.

¹⁴ APPIA, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung*. Do nemčiny preložila Elsa Cantacuzène. München : Bruckmann Verlag, 1899, s. 27.

¹⁵ DULLIN, Charles: *Ce sont les dieux qu'il nous faut*. Paris : Gallimard, 1969, s. 80. Citované podľa: PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 288 /heslo OSVĚTLENÍ/.

¹⁶ MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2003, s. 126.

Tieto parametre – líčenie, kostým podobne ako dekoráciu treba držať v reláciách potrebného náznaku, nie zveličenia.

Svetlo sa v Appiových predstavách stalo dynamizujúcim a rytmizujúcim činiteľom inscenácie.

V súvislosti s hierarchickými väzbami medzi prácou herca, priestorovým riešením, prácou so svetlom a scénickým maliarstvom sa Appia zamýšľal nad úlohami režiséra: „Úlohou človeka, ktorého dnes označíme ako režiséra, je riadiť súhru jednotlivých vopred pripravených zložiek inscenácie; pri realizácii hudobne dramatického diela je režisér despotickým cvičiteľom a pri príprave scénického tvaru musí stáť najviac vpredu. Musí vynaložiť všetku silu, aby jednotlivé zložky priviedol umeleckou cestou k syntéze a oživil všetky faktory, ktoré ležia v jeho dosahu – a to na účet herca, ktorého samostatnosť treba s konečnou platnosťou zrušiť. Celý pracovný postup režiséra je v najvyššej možnej miere ponechaný na jeho vôľi; so svojím inscenačným materiálom si má hrať s poéziou, s vynachádzavosťou a súčasne sa vyvarovať vytvárania nejakej vlastnej fikcie. Túto misiu môže splniť len umelec, a to umelec prvej kategórie. Bude musieť starostlivo kontrolovať a skúmať hru svojej fantázie, aby sa oslobodil od všetkého konvenčného, predovšetkým od všetkého, čo podlieha móde. Jeho hlavnou vodcovskou úlohou ale zostane presvedčiť jednotlivé zložky inscenačného kolektívu, že iba vzájomným rešpektovaním a vo vzájomnom súlade môže dôjsť k výsledku, ktorý zodpovedá vynaloženému úsiliu a vynaloženej námahe. Režisér musí pôsobiť priam magicky, podobne ako geniálni dirigenti.“¹⁷

Táto maxima podľa môjho názoru nestráca platnosť ani dnes, po vyše 100 rokoch. Akoby sa týkala aj moderného režijného divadla v opere, iba s tým rozdielom, že dnešný režisér musí starostlivo kontrolovať hru svojej fantázie, aby sa oslobodil od všetkého „uleteného“. Appia túto maximu naplňal aj svojimi inscenačnými činmi.

Tie predstavujú samostatnú kapitolu jeho estetických koncepcií. K prvej javiskovej realizácii jeho ideí došlo až v roku 1903 v Paríži – išlo o dramatickú báseň v troch častiach *Manfred* Roberta Schumanna a Bizetovu *Carmen*. Od roku 1906 sa stal Appiovým hlavným vzorom Jacques Emile Dalcroze, ktorý Appiu oslovil svojím systémom „eurytmiky“. Tá sa prejavila v inscenácii Gluckovej opery *Orfeus a Eurydika* v Hellerau v roku 1912. Prostredníctvom osvetľovacieho systému, ktorý využíval farebné svetlo vychádzajúce z kockového priestoru, ktorého steny boli obložené textilom sa podarilo vytvoriť Appiom požadované efekty. Typologicky sa Appia približuje inscenačnej práci so svetlom Fortunyho.¹⁸

Príležitosť realizovať v praxi svoje predstavy o inscenovaní Wagnerových hudobných drám, formulované tiež teoreticky, Appia dostal až v posledných rokoch svojho života – a mimo Bayreuthu. Tam ho manželka Richarda Wagnera Cosima označila za pomätenca. Išlo o inscenáciu *Tristana a Isoldy* v roku 1923 v milánskej Scale s dirigentom Arthurom Toscaninim a o stvárnenie dvoch častí „*Ringu*“ – *Rýnskeho zlata* a *Valkýry* v Baseli v rokoch 1924 a 1925. Režijne dve časti *Prsteňa* naštudoval Oskar Wälterlin. Appia preňho pripravil scénografickú a svetelnú koncepciu.

¹⁷ APPIA, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung*. Do nemčiny preložila Elsa Cantacuzène. München : Bruckmann Verlag, 1899, s. 42.

¹⁸ Bližšie spolupráce Appiu a Mariana Fortunyho in: APPIA, Adolphe: *Oeuvres Complètes II 1895 – 1905*. L'Âge d'Homme. s. 371 – 378.

Appia vypracoval k jednotlivým častiam *Prsteňa* podrobné režijné knihy. Štúdium týchto kníh je svedectvom prepojenia Appiových estetických názorov s inscenačnou praxou a predstavuje ďalšiu dôležitú kapitolu Appiovho bádania. Appiove myšlienky možno hodnotiť nielen sub species jeho estetických názorov, ale aj na základe Wagnerom formulovaných inscenačných predstáv. Appia vychádza z poznatku, že „zo všetkých Wagnerových drám práve *Prsteň Nibelungov* ponúka najväčšiu rôznosť a veľkosť vývoja. Táto dráma takej kolosálnej mohutnosti potrebuje veľmi úzkostlivú jednotu reprezentácie pre svoje prezentáciu.“¹⁹ Ak chce operný režisér podľa Appiu dosiahnuť kontrolu svojej predstavy „v každom okamihu sa musí oprieť o pevný základ, čo nemôže robiť inak ako prechádzajúc od všeobecného k jednotlivostiam.“²⁰

Život Wagnerovej drámy je podľa Appiu daný bohom Wotanom. Inscenačný výklad spočíva na naplnení jeho vôle; to znamená, že Wotan podnecuje predstavenie a že bez Wotana dráma prestáva existovať. Jeho vôľa bude stále prítomná a udalosti budú obdarené životom korešpondujúcim s tým, ktorý im jeho vôľa dáva. Nikdy nemožno stratiť zo zreteľa tieto dve podmienky a treba využiť všetko, čo dráma ponúka, na manifestovanie tejto vôle. Appia chápe svet Wagnerových mytologických hrdinov, z dnešného hľadiska „aktualizovane“. Konštatuje totiž: „V tejto dráme treba nájsť to, čo charakterizuje heroický svet a odlišuje ho od absolutistického sveta. Inscenácia Wagnerovho *Prsteňa Nibelungov* môže byť postavená len veľmi nepriamo na mytologickom základe, odkiaľ pochádza. Nesymbolická znakovosť, no veľmi príznačná, tu dosahuje presnosť, ktorá pozdvihuje drámu nad akúkoľvek mytologickú farebnosť; a pôvod tejto znakovosti spôsobuje, že si želáme osoby zaodieť podľa našej chuti a umiestniť ich v rámci, ktorý nám je blízky. Je len jediný spôsob, ako naplniť túto potrebu – odraziť sa od najjednoduchších potrieb kostýmov a dekorácie. To je spôsob, ktorý nijako nekontrastuje so zobrazením sveta heroizmu a zdá sa, že ho skôr vyjadruje veľmi jasne.“²¹ Appia akoby na tomto mieste priam inicioval moderné výklady *Prsteňa Nibelungov*, napríklad nadčasovú koncepciu bayreuthskej inscenácie Patricea Chéreaua z rokov 1976 – 1977 na scéne Richarda Peduzziho.²²

Appia ďalej svoje východiskové tézy demonštruje na stovkách príkladov, ktoré často pochopila až doba po smrti „strážkyne čistoty“ Wagnerovho odkazu Cosimy. Trend moderného, nedogmatického výkladu Wagnerových opier a hudobných drám otvorili vnuci veľkého reformátora Wieland a Wolfgang v 50. rokoch minulého storočia. Napríklad inscenácia *Siegfrieda* v Bayreuthu v roku 1951 v réžii Wielanda Wagnera vychádzala z konfrontácií s niektorými Appiovými víziami.

Treba však zároveň povedať, že všeobecnejšiemu presadeniu Appiových intencií bránil nielen tradičný konzervativizmus Wagnerových a ďalších operných prívržencov, ale aj dobový stav divadelnej, najmä osvetľovacej techniky. Išlo napríklad o problém regulácie svetla. Až v súčasnosti možno dať svetlu takú pohyblivosť, akú

¹⁹ Notes sur la mise en scene de L'Anneau du Nibelung. In: APPIA, Adolphe: *Oeuvres Complètes I 1880 – 1894. L'Âge d'Homme*. s. 272.

²⁰ Notes sur la mise en scene de L'Anneau du Nibelung. In: APPIA, Adolphe: c. d., s. 272.

²¹ Notes sur la mise en scene de L'Anneau du Nibelung. In: APPIA, Adolphe: c. d., s. 273.

²² Bližšie o režijnom prístupe P. Chéreaua v kontexte moderných režijných trendov 20. storočia: SPURNÁ, Helena: *Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle*. In: SPURNÁ, Helena (Ed.): *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 398.

požadoval Appia. Martin Dreier tento problém komentuje: „aby bola projekcia na javisku účinná aj keď sú ostatné dekorácie a herci súčasne osvetlení bodovými zdrojmi, treba nasadiť aparáty s enormným svetelným výkonom. Taký výkon sa dosiahol iba nedávno pomocou použitia vzácnych plynov alebo ortuťových výparov ako svietiaceho média.“²³

Často sa jedným dychom s Appiom vyslovuje Craig. Podobne ako Appia systematicky koncipoval možnosti moderného divadla založeného na herectve zbavenom naturalizmu.²⁴

Nazdávam sa, že nemenej silné a nosné paralely by sme našli medzi Appiom a Tairovom. Tairov napríklad nezávisle na Appiovi dospel k potrebe trojrozmerného riešenia scénického priestoru ako pendantu k telu a gestu herca. Podobne ako Appia definuje napríklad prácu režiséra. Zásadné je takisto napríklad Tairovove zistenie: „Hudba má zrejme zo všetkých umení k divadlu najbližšie.“²⁵

Z ontologického a gnozeologického hľadiska sa pozeral Tairov na divadelnú mimezis rovnako ako Appia. Divadlo nevytvára ilúziu reality, ale novú realitu. Paralely medzi Appiom a Tairovom by mohli byť predmetom samostatnej komparačnej štúdie.

Zo všeobecne estetického hľadiska by sme mohli hľadať paralely medzi Appiom a estetickými názormi Wilhelma Worringera (1881 – 1965), ktorý v roku 1908 v štúdiu *Abstrakcia a vcítanie (Abstraktion und Einfühlung)* otvoril cestu abstraktnému chápaniu umenia oproti dobovo dominantnému vcítovaciemu chápaniu. Človek v umeleckých dielach poznáva nielen seba samotného prostredníctvom vcítovania sa, ale má tendenciu smerovať k abstrakcii, ktorá pramení z ľudských obáv z premenlivosti priestoru. Človek sa z neho snaží vyňať veci a priblížiť ich k stálym abstraktným formám. Práve v jednoduchosti línií a formy, ktoré však sú určené v divadle a najmä vo Wagnerových drámach obsahovo zložitému umeniu možno sledovať Appiovo smerovanie k abstrakcii.

Worringer v tejto súvislosti konštatuje: „V smerovaní k abstrakcii je intenzita pudu k sebazapretiu neporovnateľne vyššia a dôslednejšia. Toto smerovanie sa nevyznačuje – tak ako vcítovací pud – potrebou zbaviť sa individuálneho bytia, ale potrebou oprostíť sa pozorovaním nutného a nenarušiteľného od náhodnosti humanity vôbec, od zdanlivej svojvôle všeobecnej organickej existencie. Život ako taký sa pociťuje ako narušenie estetického zážitku.“²⁶

Appia teda anticipoval nielen odklon od divadelnej mimezis smerom k divadelnej fikcii, ale aj na odklon od vcítovacej estetiky k chápaniu významu určitej dávky abstrakcie v umení.

Appia tu naznačil cestu moderného umenia s jeho váhaním a balansovaním medzi fikciou a mýtom a takisto naznačil postavenie moderného diváka, recipienta umenia,

²³ DREIER, Martin: *Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862 – 1928)*. In: *Divadelní revue* č. 1/2002, s. 40.

²⁴ Často sa Appia a Craig spájajú aj v dejinách divadla do jednej kapitoly. Napríklad: BROCKETT, O. G.: c. d.: s. 543 – 548.

²⁵ TAIROV, Alexander: *Odputané divadlo*. Do češtiny preložila Alena Morávková. Praha : Akademie múzických umění, 2005, s. 54.

²⁶ WORRINGER, Wilhelm: *Abstrakce a vcítění*. Příspěvek k psychologii stylu. Do češtiny preložil David Filip. Praha: Triáda 2001, s. 40.

ktorý balansuje medzi básnickou silou umenia, medzi *Dichtung und Wahrheit*, medzi realitou, ktorá sa stáva fikciou a fikciou, ktorá sa zrealňuje a sám túto situáciu pre seba reflektuje.

Appia konštruuje divadelnú inscenáciu ako možný svet, ktorý má schopnosť evokovať a špecifikovať svet, ktorý ho obklopuje. V tom je nielen estetické, ale aj filozofické posolstvo jeho divadelnej reformy.

MILOSLAV BLAHYNKA

APPIA ANALYSES WAGNER

A Slovak music theorist Miloslav Blahynka is bringing a few notes on aesthetic views related to theatre and production of Adolph Appia. Soon – in the year of 2008, we are going to commemorate 20th anniversary of Appia's death. This is a proper occasion to contemplate on the importance and content of his ideas and deeds which belong to the most meaningful incentives of theatrical reforms of 20th century.

Many of Appia's innovative thoughts have been codified as a general component of the present theatre and staging praxis. Conditions for better understanding of aesthetic views of Appia were created by publishing his collective works in the publishing house L'Age d'Homme in 80 – 90-ties years of the previous century. Although the staging praxis of the modern theatre has not only codified Appia's aesthetic views, but their value has been developed, changed and modified to match with specific possibilities. Together with Appian investigator Martin Dreier we can allege that „Study of Appia revolutionary principles“ has retained a certain fascination.

Appia on the basis of his experience with Wagner opera stagings came to the conclusion that if the method of scenic presentation of Wagner work was not to be reformed, this piece of art would get only a small chance to survive. The existence of music-dramatic art is not conditioned by what is given by its text script, but by the way of its scenic realisation. The method of scenic realisation of the work of art is very important for its existence and reception.

Táto štúdia je súčasťou grantového výstupu projektu VEGA č. 2/6065/26.

KAPITOLY Z DEJÍN UMELECKÉHO PREDNESU

(Dokončenie z predchádzajúceho čísla)

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

2. Prednes na Veľkej Morave

Základ kultúry Slovienov na našom území ešte pred vznikom nitrianskeho kniežatstva a Veľkomoravskej ríše bol spojený predovšetkým so slovanskou pohanskou mytológiou, obradom a kultom, ktorý si Slovania priniesli zo svojich pôvodných krajín, a ktorý pravdepodobne ovplyvňovali aj iné kultúry, najmä avarska. Pohanský štýl pretrvával až do zániku štátneho útvaru, nielen medzi prostým ľudom, ale aj panovníkmi.

Prvky západnej kultúry do sveta Slovienov vnášali východní Frankovia a od 8. storočia kresťanskí misionári z Talianska a najmä Bavorska, ovplyvňovaní írsko-škótskou misiou. Nový kresťanský duchovný prúd pomaly vytlačal pôvodnú slovansko-pohanskú kultúru hmotnú, aj obrady s ňou spojené.¹

Vplyv franskej kultúry sa u nás udomáčňoval najskôr na území dnešného západného Slovenska. Podľa dejín biskupov a vojvodov bavorských mali byť v Trnave a Nitre biskupstvá, ktoré podliehali arcibiskupstvu v Pasove. Strediskom franského duchovenstva sa stala Nitra, kde Pribina nechal pre nich v roku 828 postaviť a vysvätiť kostol sv. Emmeráma². Predpokladá sa, že západní misionári, rešpektujúc Arnonovu pastorizačnú inštrukciu z augusta 798, založili po vysvätení kostola aj školu, ktorá vychovávala duchovenstvo³.

Franská škola pravdepodobne v spolupráci so slovienskou vzdelanou vrstvou naučila odriekať Slovienov vo svojom jazyku *Vyznanie viery* a *Otčenáš*, ďalej krstný sľub a formulu pri spovedi. Oba obrady – krst aj spoveď – mali v tom čase verejný charakter, krst formu dialógu medzi kňazom a krsteným, spoveď formu kolektívneho odriekania formuly, ktorej obsahom bolo „vyznanie rozmanitých hriechov a prosba o ich odpustenie“⁴. Podoba prvých kresťanských obradov tak ešte nadväzovala na

¹ Vo Frankfurtskom kapitulári (Capitulare Francofurtense), ktorý zaznamenáva pokyny zo synody v júli 794 sa v kapitole XLIII. dočítame: „Pri ničení stromov a posvätných hájov sa má postupovať podľa kanonických predpisov.“ (In: *Magnae Moraviae Fontes Historici*, skr. MMFH). O „ničení“ pohanských obradov a vytváraní duchovných a spoločenských pravidiel nového kresťanského spôsobu života hovorí aj Odpoveď pápeža Mikuláša I. na otázky Bulharov z roku 866 (MMFH IV)

² DVORNÍK, František: *Byzantské misie u Slovanů*. Praha : Vyšehrad, 1970.

³ O povinnosti biskupov zakladať „vo svojom sídle školu“ a ustanovení „múdrego učiteľa“ pre ňu, ako aj o starostlivosti o vzdelanie kňazov sa píše v Arnonovej pastorizačnej inštrukcii (Arnonis instructio pastoralis) zo salzburskej synody z roku 798 (in: MMFH). O pravdepodobnosti franskej školy na našom území pozri VAVŘÍNEK, V.: Antické tradice na Velké Moravě. In: *Listy filologické*, 102, 1978, č. 3.

⁴ PAULINY, Eugen: *Slovesnosť a kultúrny jazyk Veľkej Moravy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 63-69 (pôvodný zápis a slovenský preklad spovednej formuly)



Akvarelová maľba (1863) fresky (1080) z kostola sv. Klimenta v Ríme, zobrazujúca scénu z prenášania ostatkov sv. Klimenta, vľavo sv. Konštantín, Hadrián II. a Metod. Snímka archív autorky.

zvyklosti verejných pohanských obradov, a preto si do istého času zachovala pravdepodobne aj istú mieru expresívneho výrazu.

Pokresťančovanie, teda vstup novej kresťanskej ideológie, sa navonok spájalo s novými pravidlami života, liturgiou, omšovým obradom. Ten predstavovali nové úkony, a prirodzene aj iný slovesný a rečový prejav kňaza, ktorý bol oveľa skromnejší a jednoduchší oproti veľkolepým pohanským obradom. Otvorený priestor prírodnej scenérie, teatralizácia obradov a monumentálnosť pohanských božstiev striedala jednoduchosť sakrálnych stavieb a tajomstvo kresťanského obradu v malom uzavretom priestore kostola.

Základ obradu bavorských kňazov tvorila latinská liturgia sv. Petra a jeho kánon. K slovesným úkonom kresťanskej omše patrili a patria dodnes čítania modlitieb, evanjelií a apoštolských listov, kázne, rôzne spevy a iné.

Recitatívne odriekanie alebo spievanie modlitieb, ktoré zrejme v istých črtách nadväzovalo aj na pohanské obrady, sa spájalo s určitými prozodickými vlastnosťami reči. Formu modlitieb určoval rytmus reči s jej slabičnou štruktúrou a rytmus dýchania. Myšlienkové celky modlitieb (kóla) členil a uzatváral rytmus nádychu a výdychu. Kolektívna recitácia alebo odriekavanie modlitby posilňovalo súdržnosť skupiny a pomáhalo vytvárať kolektívne duchovné čítanie. Individuálna forma a výrazový prejav sú však celkom potlačené do vnútra jedinca. Od neho len záleží, či odriekavaná modlitba nadobudne vnútorný zmysel. Kontakt s bohom nesprevádza exaltovanosť, ale zovnútornosť a pokora výrazu. Aby sa človek na tento druh prejavu mohol sústrediť, cirkev už r. 813 vydáva na koncile v Mohuči jeden zo svojich zákazov: „V blízkosti kostola sa zakazujú bujné spevy“⁵

a pápež Mikuláš I. vo svojej odpovedi na otázky Bulharov r. 866 píše, že v sviatočných dňoch kresťan nemá pracovať, ale „chodiť do kostola, zotrávať pri spievaní žalmov, hymnov a duchovných piesní, venovať sa modlitbám...“⁶.

Do pestrého pohansko-kresťanského kultúrneho prostredia prichádza byzantská kresťanská misia vedená Konštantínom a Metodom na pozvanie kniežaťa Rastislava v roku 863. V *Krátkom živote Konštantína-Cyrila* sa píše, že Konštantín a Metod prišli na Veľkú Moravu „deti vzdelávať v písme, vyučovať v cirkevných povinnostiach a pri odstraňovaní všelijakých bludov, ktoré v tom ľude našli⁷, používať sečnú zbraň svojej výrečnosti“⁸.

S pôsobením Konštantína a Metoda preniká na naše územie nová kultúra, ktorá mala pre kmene Slovanov ďalekosiahly význam. Okrem písma a jazyka prinášajú na naše územie aj vyššiu formu spoločenského a kultúrneho styku, prejavu a vystupovania. Oproti uvoľnenosti, barbarským spôsobom Slovanov a napokon aj Frankov



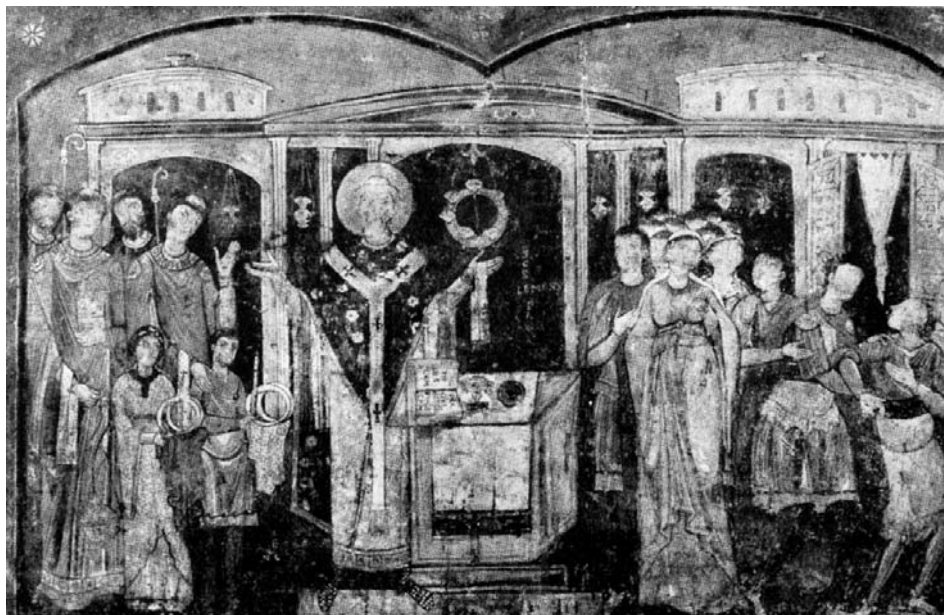
Detail z malby fresky kostola sv. Klimenta v Ríme – Konštantín, Hadrián II. a Metod. Snímka archív autorky.

⁵ Pozri: Ustanovení Mohučského koncilu... In: MMFH IV, pozn.1)

⁶ Pozri MMFH I, pozn.1)

⁷ O jednom z takých bludov, ktorý sa udržal až dodnes, sa môžeme dočítať v ustanovení svätých otcov: „24. Jestliže někdo jde 1. dne (měsíce) ledna na koledu, jak to dříve dělali pohané, nechť se kaje 3 roky o chlebu a vode.“ Okrem pohanských zvyklostí a božstiev odstraňovali aj bludy z učenia franských kňazov, ktorí preberali niektoré názory írskych mníchov, no oficiálna cirkev ich neuznávala.

⁸ Pozri. *Život Konštantína*, in: *Veľkomoravské legendy a povesti*, Bratislava : Tatran, 1977.



Freska z kostola sv. Klimenta, zobrazujúca scénu z prenášania ostatkov sv. Klimenta (1080). Snímka archív autorky.

bola vyspelá byzantská kultúra prísne formalizovaná a kanonizovaná. Jej ústredným bodom bolo slovo ako sprostredkovateľ kontaktu Boha s človekom. Schopnosť a umenie narábať s hovoreným a písaným slovom boli v Byzancii znakom vzdelancov a umelcov v jednej osobe a s učením Konštantína a Metoda sa začali pokladať za skutočnú hodnotu človeka aj na našom území. Šírenie božieho slova a pozdvihnutie kultúry slova na Veľkej Morave boli hlavným kultúrno-výchovným obsahom a cieľom oboch učencov a diplomatov, pričom obaja museli mať schopnosť osloviť ľudí silou argumentov, múdrosťou a výrečnosťou.

Konštantín bol na univerzite v byzantskom Carihrade žiakom jedného z najväčších vzdelancov tých čias, patriarchu Fótia. Tento vzdelanec a pedagóg pripisoval slovu ako stelesneniu božej a ľudskej myšlienky veľký význam, vnímal ho ako dar človeku a zároveň aj spôsob kontaktu Boha s človekom a naopak („Tvorca prírody je aj tvorcom umeleckého slova“⁹). Pod vplyvom veľkých učiteľov Konštantín už v mladosti „naučil sa Homéra... okrem toho ešte rétoriku a... muziku“, neskôr kódex Dionýza Aeropagitu a písal verše na Gregora Naziánskeho. V teologických dišputách zvíťazil nad učencami mohamedánskymi aj židovskými, kozárskeho kagana „do sýta nasladil medovými slovami“, a pred latinskými kňazmi v Benátkach obhájal oprávnenosť slovanského liturgického jazyka.¹⁰

V *Pochvale Konštantínovi* sa velebia jeho „pery, ktorými sladkosť duchovná vy-

⁹ DOSTÁLOVÁ, Ružena: *Byzantská vzdelanosť*. Praha : Vyšehrad, 1990.

¹⁰ *Život Konštantína-Cyrila*. In: *Veľkomoravské legendy a povesti*, Bratislava : Tatran, 1977.



Kijevské listy, na začiatku formula k sviatku sv. Klimenta, začiatok 10. storočia. Snímka archív autorky.

tryskla“, aj „mnohohlasný jazyk“, ktorým „zahrmel ako hrom...“¹¹. Hoci má pochvala ódický, a nie reálny charakter, kontrast obrazov svedčí o plastickom rečníckom prejave učenca, alebo aspoň o ideálnej predstave misionára a rečníka, ktorý mal vedieť poslucháča upokojiť, ale aj presvedčiť a získať pre nové myšlienky, a keď bolo treba, slovom aj udrieť a stretať. V *Službách* zachádza jeho ospevovateľ Sava ešte ďalej. Pripodobňuje svojho učiteľa k posvätnéj harfe, ktorá „prekrásnym brnkaním zaplašovala ospalivosť“, k „Íubohlasej poľnici“, „slávikovi spevavému“, „lastovičke švitorivej“, jeho jazyk bol sladší ako med. Na druhej strane „kopije“ jeho slov vedeli ostro dorážať, silu rečníckovho výrazu a jeho zdrvivúci dosah na poslucháčov vyjadril ospevovateľ v rovnako silných obrazoch, keď jeho učiteľ svojím prejavom „rozmetal vežu všetkých kmeňov“, „rozrúcal ostrím svojich rečí“ celé zhromaždenie, či pri jeho slovách „snem... zmrŕtel ako had skrehnutý zimou“. Oproti takýmto rečníckym vystúpeniam vedel dať svojmu zhromaždeniu aj pocit harmónie a istoty, lebo „svojím slovom pretínal osídla... urovnával veriacim tiesňavu božiu“ a oni „preplavili sa zázračne cez bezodnú hĺbavu pomocou kázania. Píšťalami svojich slov, krásou a sladkosťou svojich rečí...“ privolával ľudí do chrámov ako „ovce do posvätných kôšiarov“¹². Máme pred sebou viac či menej idealizovaný obraz Konštantína – kazateľa,

¹¹ *Veľkomoravské legendy a povesti*. Bratislava : Tatran, 1977.

¹² *Služba na počesť Konštantína-Cyrila*. In: *Veľkomoravské legendy a povesti*, Bratislava : Tatran, 1977.



Kostol Kopčany: Kostol sv. Margity v Kopčanoch pochádza z doby Veľkej Moravy, archeológovia datovali jeho vznik do 9. storočia, teda v jeho múroch znela aj staroslovanská liturgia. Snímka www.geo-cz.com.

kňaza, učiteľa, diplomata, no jeho žiak nám v ňom predstavil ideálnu predstavu stredovekého rečníka, ktorý mal zaujať svoje miesto v kostole nielen na kazateľnici, ale aj v spoločenskom živote.

Aj o Metodovi sa dočítame, že „výrečných prevyšoval horlivosťou a horlivých výrečnosťou“ (*Život Metoda*). Podobne ako Konštantín ukázal „reč silnú i lahodnú“. Metod, tiež odchovanec byzantskej kultúry, ktorá bola pokračovateľkou najlepších rímskych tradícií, si hlboko uvedomoval, že presvedčivým, sugestívne vysloveným slovom možno pôsobiť na myslenie ľudí a získavať ich pod svoj vplyv. Preto svojich žiakov varoval pred franskými „bludármi“, ktorí práve „výrečnosťou“ môžu zapôsobiť a presvedčiť tých „prostejších“¹³, čím dal jasne najavo, že vedel, ako výraz rečníka a prednášača silne pôsobí a ovplyvňuje poslucháča, ako môže zmeniť jeho ctenie, myslenie, ba aj charakter človeka,

a následne aj jeho pôsobenie a konanie.

Výchovná práca oboch misionárov, spojená s jazykom, rečou, kresťanskou literatúrou a výchovou, bola sústredená do učilišťa pravdepodobne v Osvětimanoch na Morave¹⁴, ale je možné, že učitelia pôsobili podľa potrieb aj na rozľahlejšom teritóriu. Okrem prípravy na vykonávanie cirkevných obradov vyučovali „aj iné náuky, gramatiku i muziku.“ Súčasťou gramatiky bolo okrem poznávania pravidiel latinského a gréckeho jazyka na byzantských školách aj čítanie Homérových básní, avšak nemožno tvrdiť, že pri výuke gréčtiny Homér znel aj na Konštantínovom učilišti.

„I otvorili sa uši hluchých a počuli slová Písma a jazyk jachtavých jasným sa stal.“¹⁵ Hoci sa tento výrok chápe v rôznych symbolických významoch, v každom prípade jasne naznačuje výchovu a kultivovanie žiakov v zmysle schopnosti počú-

¹³ *Život Metoda*. In: *Veľkomoravské legendy a povesti*, Bratislava : Tatran, 1977.

¹⁴ KUČERA, Matúš: *Postavy veľkomoravskej histórie*. Martin : Osveta, 1986.

¹⁵ *Život Konštantína*. In: *Veľkomoravské legendy a povesti*, Bratislava : Tatran, 1977. Tento citát býva vyložený symbolicky v súvislosti s prijatím a šírením Písma svätého. Premena „jachtavého“ jazyka žiakov na „jasný“ však môže znamenať aj ich výchovu a zmenu v písomnom, rétorskom a prednášačskom prejave. Aj český vedec Vladimír Vavřínek označuje školu Konštantína a Metoda ako literárnu školu. Pozri *Antické tradície na Veľké Moravě*, in: *Listy filologické*, 102, 1978, č. 3.

vať a vnímať slovo, vyjadrovať sa slovom, a šíriť ho v estetizovanej forme ako duchovnú, kultúrnu a umeleckú hodnotu.

V 9. storočí vznikali slávne školy básnickej a muzikálnej kultúry aj v kláštoroch západnej Európy (Sankt Gallen, Méty, Limoges), ktoré rozvíjali liturgickú literatúru o básnické a hudobné trópy, a akceptovali aj niektoré prvky východokresťanskej kultúry. Konštantínovo učilište, prípadne učilišťa, nemohli súperiť so západnými, ani s východnými školami, už len kvôli krátkemu historickému času, v akom existovalo, ale aj tak vytvorilo pevný základ pre cirkevnú a duchovnú kultúru v strednej Európe a na Balkáne.

Slovo v písanej i hovorenej podobe, v rámci kresťanskej liturgie, ale aj mimo nej, bolo teda hlavnou osou učebného programu Konštantína a Metoda. Vytvorením staroslovienskej liturgie prostredníctvom prekladov aj pôvodných diel otvorili Konštantín a Metod aj priestor pre interpretáciu literatúry v staroslovienskej reči. Svedčí o tom značné množstvo dochovaných literárnych pamiatok. Z nich môžeme dedukovať, že obaja vzdelanci rozvinuli viacero žánrov, z ktorých si každý vyžadoval príslušný interpretačný štýl. Už kánon omše mal svoje pravidlá a presne určoval, čo sa „číta“ a čo „prepevuje“.

Najdôležitejšou súčasťou omše bolo čítanie z *Písma svätého*. Podľa byzantskej zbierky cirkevných ustanovení, nomokánonu, boli určené „úctyhodné a posvätné knihy“, z ktorých sa smelo čítať. („Že se ve chrámu nesmějí říkat žalmy složené od soukromých osob ani čísti knihy nekanonické, nýbrž jen kanonické *Nového* a *Starého zákona*.“)¹⁶ Na čítanie boli určené aj legendy. Zo vzácných kódexov sa čítalo po latincky v kostoloch a kláštoroch od raného stredoveku, a môžeme predpokladať, že už franskí kňazi oboznamovali Slovienov s niektorými legendami o svätých. Konštantín a Metod tento okruh doplnili o svätých východokresťanského okruhu, a tiež o legendy, ktoré vznikli na našom území, po Konštantínovej smrti – Život Konštantína-Cyrila a Krátky život Konštantína-Cyrila.



Miesto hrobu sv. Konštantína v kostole sv. Klimenta v Ríme, 9. storočie. Snímka archív autorky.

¹⁶ Pozri: MMFH IV, pozn. 1)



Model a základy veľkomoravskej baziliky na devínskom hrade, 9. storočie. Snímka archív autorky.

Odriekanie modlitieb vykonával kňaz, jeho pomocníci i veriaci v latinskom a staroslovienskom jazyku¹⁷. Časť modlitieb bola preložená, ale Konštantín písal aj svoje modlitby, ktoré zohľadňovali recitatívny prejav. Okrem jednoduchej vetnej skladby, rétorických prvkov mali jeho modlitby aj prvky veršovej výstavby.¹⁸ Kólon modlitby nemal len určený začiatok a koniec podľa nádychu a výdychu, ale aj metrický pôdorys so striedavým počtom slabík, čím dostala modlitba pestrejšiu rytmicko-melodic- kú zvučnosť.

Nomokánon určoval aj spôsob skladby a interpretácie náboženských textov. V kapitole *O kánonu modliteb a o pění a čtení...* sa dozvedáme: „Že se ve shromážděních žalmy nemají k sobě spojovat, nýbrž po jednom každém žalmu má být čtení“. Čítanie z *Písma* prinášalo poučenie, vychovávalo, vzdelávalo. Žalm, ktorý prevzala kresťanská kultúra z izraelskej, prinášal estetický, neraz skutočne umelecký zážitok. Obrazná výpoveď, komunikácia človeka s transcendentnou bytosťou a svetom vyjadrená v básnickej forme interpretovaná spevným alebo recitatívnym prejavom si vyžadovala profesionálnych spevákov a deklamátorov. Spevný verš uprednostňoval melódiu, „pri speve sa napr. spievali slabiky na jeden tón a posledné slovo sa spievalo vyšším tónom“¹⁹, prednesový verš vyžadoval cítenie rytmu a znalosť tvorby prízvuku v reči

¹⁷ Pozri listy pápežov Jána VIII. a Štefana V. V *Kyjevských listoch* nájdeme zlomok z takejto staroslovienskej modlitby: „Na naše kráľovstvo milostivo vzhliadni, Pane, a nevydaj to, čo je naše, cudzím. A neodďaj nás v plen národom pohanským. V mene Krista, Pána nášho, ktorý kraľuje s Otcom a Duchom Svätým.“ In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov II. Slovensko očami cudzincov*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 1999.

¹⁸ MINÁRIK, Jozef: *Stredoveká literatúra svetová-česká-slovenská*. Bratislava : SPN, 1977.

¹⁹ LIBA, Peter: *Žalm ako živý záner*. In: *Otvorené návraty*, Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2001.

a vo verši. Vďaka Konštantínovým prekladom sa žalmy prednášali aj v starosloviencine.

Rečnicke umenie prezentovali Konštantín a Metod najmä homíliami a kázňami. Kázali pravdepodobne z preložených textov paterika (životy, spisy a kázne cirkevných otcov), ale zachovali sa aj ich pôvodné kázne – *Adhortácia k pokániu* a Metodova *Adhortácia k vládarom*, ktorej adresnosť vyvolala Svätoplukovu nevôľu, a dodnes v nej nájdeme zaujímavé myšlienky.

Aj v básnickom umení sa predstavil Konštantín ako autor, ale môžeme sa domnievať, že aj ako prednášateľ. Jeho veršovaný predslov k prekladu *Biblie*, prvá zachovaná báseň písaná pôvodným staroslovienskym jazykom – *Proglas* – obsahuje veľa rétorických prednášačských prvkov. Nikde nie je zachovaný záznam o prednášaní tejto básne, ale môžeme sa právom domnievať, že nezostala len na koži, ale že niektoré časti z nej zazneli, ba možno aj predstihli jej písanú podobu. Prednášanie básní, ale aj eseje a reči bolo v Byzancii bežnou súčasťou kultúrneho života

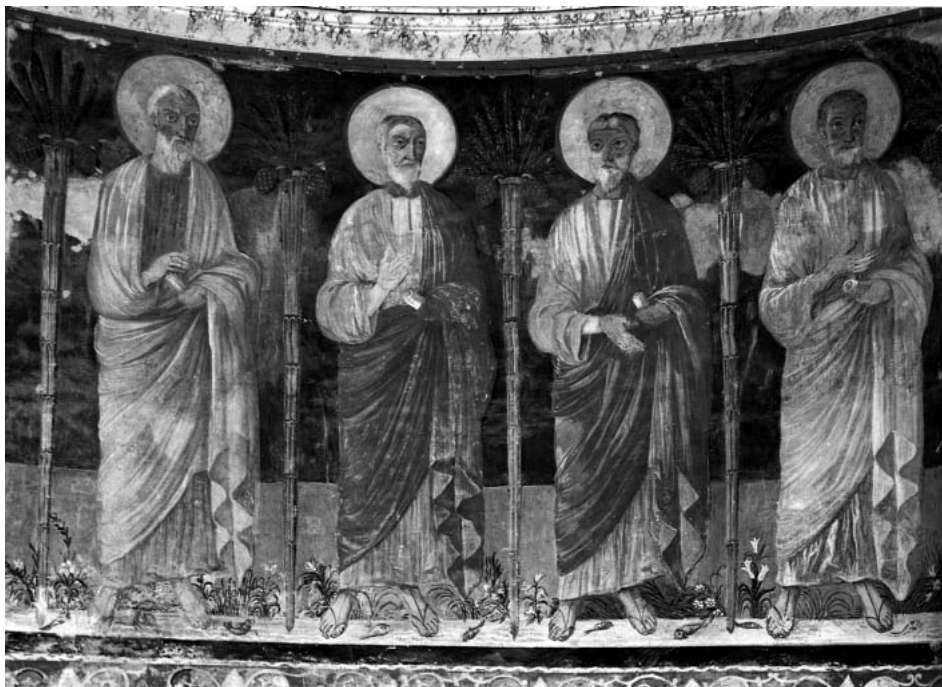
a *Proglas* sa viacerými veršami obracia na sluch prijímateľa, často ho priamo oslovuje druhou osobou množného čísla („Togo že radi slyšite, Slověne, si“/“... slyšite nyně ot svojego uma,/ slyšite slověnsk narod vjs,/ slyšite slovo, ot boga priide“/...“²⁰). Báseň napodobňuje dvanásťslabičný byzantský verš, ktorým sa písala profánnejšia poézia určená na bežné prednášanie²¹. Aj apelatívnosť, rétorickosť *Proglasu*, časté odvolávanie sa na *Bibliu*, no najmä emotívnosť a použitie jednoduchej, názornej, pritom presnej symboliky predurčujú túto báseň na prednášačský prejav. Za jej dynamicky plynúcimi veršami si môžeme predstaviť vášnivý Konštantínov výraz túžiaci súčasne vysvetliť, presvedčiť, objasniť a spojiť všetkých počúvajúcich za svoju myšlienku. Expresívnu slovnú výzvu pravdepodobne dopĺňal podľa byzantského vzoru aj pátos v gestách a mimike.



Orant na remenicovej spone z Mikulčíc, 9. storočie. Snímka archív autorky.

²⁰ In: PAULINY, Eugen.: *Slovesnosť a kultúrny jazyk Veľkej Moravy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

²¹ HAUPTOVÁ, Z.: *Antické tradície ve veľkomoravskom písemnictví*. In: *Listy filologické*, 102, 1978, č. 3.



Postavy apoštolov v chráme sv. Klimenta v Ríme s výrazným gestickým postojom. Snímka archív autorky.

Slávnostné príležitosti kresťanského obradu vytvárali priestor pre interpretáciu náročnejších liturgických poeticko-piesňových skladieb. S kultom svätcov sa nielen na slovanskom učilišti, ktoré vychovalo podľa súdobých údajov viac ako 200 učeníkov, spájali pamätné dni úmrtí a sviatky mučeníkov (nájdania a prenesenia ich telesných zostatkov). V tieto dni sa o nich čítali legendy a prednášali pochvaly. Na niektorých svätých boli zložené aj náročnejšie formy – kánony, stichiry, hymny, služby a i.

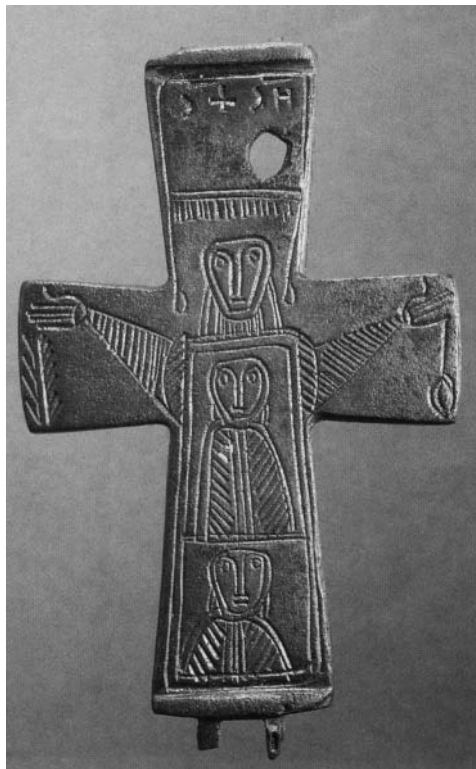
Pochvaly nadväzovali na antický literárno-rečnický žáner – panegyrikum, ktoré bývalo chválorečou na určitú osobnosť alebo udalosť. V omšovom obrade znela pochvala na mieste kázne. Bola bohatá na metafory, prirovnania, epiteta, neraz písaná rozsiahlym voľným veršom. Jej štýl predpokladal čítanie a prednášanie so všetkou dôkladnosťou, úctou, oslavnosťou. Záležalo len od rečníka, akou mierou pátosu sa pri prednášaní nechával strhnúť.

Kánon tvorilo osem až deväť piesní. Každá pieseň mala 3 – 5 tropárov (slôh) tvorených 13 – 16 slabičným veršom, ktoré sa kanonicky spievali (s postupným nástupom jednotlivých hlasov). Ku každej piesni sa pripájala strofa na oslavu Bohorodičky a niekedy aj kresťanských symbolov. Okrem toho po trojiciach piesní nasledovalo recitatívne ozvláštnenie (po tretej piesni sedalen, po šiestej ikos a po poslednej (deviatej) piesni svietilen – prosba za duchovné osvietenie). Piesne sa spievali podľa melodicko-rytmického vzoru prvého verša (irmos) na nápevy už známych náboženských piesní. Konštantín a Metod zaviedli u nás slávenie svätých východného cirkevného okruhu (Bazil Veľký, Ján Zlatoústý, Gregor Naziánsky, Kosma a Damián). Na počesť sv. Dimitrija zložili (podľa niektorých autorov len Metod) Kánon sv. Dimitrija Solún-

skeho, ktorý sa spieval ráno pred bohoslužbou na jeho sviatok 26. októbra. Deviata pieseň Kánonu, ktorá vznikla na našom území, obsahuje aj osobnú citovú výpoveď oboch bratov.²² Ich kanonický spevný prednes tejto skladby v niektorom z našich kostolov počas ich pôsobenia je teda viac než pravdepodobný.

V Byzancii sa z antických čias transformoval ďalší spevno-recitatívny žáner – hymnus. Bazil Veľký v 4. storočí píše, že hymnami má človek „zvelebovať Stvoriteľa“, ich interpretáciou dodávať svojmu úsiliu vnútorný zmysel, a svojej duši tak dopriať „radosť“ a „dobro“²³. V 6. storočí sa hymnus prezentuje ako náboženská lyricko-epická alebo lyricko-dramatická báseň spojená s hudbou. Hymny na Konštantína tvorili recitatívne stichiry (široké voľné verše), ale napr. Akatist k Bohorodičke sa prednášal v striedavých recitatívoch. Veľkolepá epicko-lyrická oslava Panny Márie bola vybudovaná „na princpe rezponzivého spevu, v ktorom sa strieda spev (recitatív) predspeváka so zborovým spevom (tudu). Na sólový prednes odpovedá spoločenstvo veriacich refrénom.“²⁴.

Slávnostný liturgický obrad – služby sa konali na počesť svätých alebo zomrelých veľkých osobností. Kompozične boli rozdelené do dvoch častí. V podvečer sa konala večiereň, kde sa hymnicky prednášali stichiry. Rannú časť tvoril kánon a prednášanie chválospevných stichirov. Slávnosť dotvárali čítania zo života svätca, z *Písma svätého*, spev žalmov a iných kratších cirkevných foriem. Služby tak boli veľkolepou alebo slávnostnou omšou a predstavovali nielen zložitú literárnu kompozíciu, ale



Prívesok s možným zobrazením predspevujúceho Spasiteľa, Veľká Mača, 10.-11. storočie. Snímka archív autorky.

²² Takto sa prihovárajú v trefom verši svojmu chránencovi: „Počto, mudre, nišči tvoi raby jedini lišaem sja tvoeja ubo krasoty i slavy. Ljubve radi Zižditelja po tuždim zemljam i gradom chodjašče, na posramlenie, blažene, trijazyčnik i jeretik ljut vojni byvajušče.“ Celý prepis a český preklad *Kánonu a Služby na sv. Dimitrija* pozri Metropolitá Dorotej: *Metodějův Písňový kánon a služba na počest sv. Dimitrije*. In: *Jubilejní sborník k 1100. výročí smrti sv. Metoděje, arcibiskupa Velké Moravy*, Praha 1985. (V preklade P. Ratkoša: „Prečo tvoji biedni sluhovia teraz ako jedini sme pozbavení tvojej krásy a slávy, múdry? Pre lásku k Stvoriteľovi po cudzích krajinách a mestách chodiac, blahoslavený, vedíme boj na pokorenie trojjazyčníkov a krutých bludárov.“ In: *Velkomoravské legendy a povesti*, Bratislava : Tatran, 1977.)

²³ BASILIUS MAGNUS: *Povzbudenie mladým. Listy I*. Trnava – Prešov : Petra, 1999.

²⁴ LIBA, Peter: *Mariánska hymnická pieseň Akatist*. In: LIBA, Peter: *Otvorené návraty*, Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2001.



Život sv. Metoda, koniec 12. až začiatok 13. storočia, Kijev. Snímka archív autorky.

tvorili aj zvukovo zaujímavý konglomerát, v ktorom sa striedal slovný, recitatívny a spevný, individuálny a zborový prejav. Forma služieb sa dodnes uchováva, aj keď trochu v modifikovanej podobe pri slávnostných príležitostiach v cirkevnoslovných obradoch východnej, byzantskej cirkvi.

Po nájdení zostatkov sv. Klimenta sa Konštantín usiloval o vznik jeho sviatku – 30. januára, ktorý by ho kresťanom zachoval v pamäti. Z toho dôvodu už v Chersone, kde ostatky objavili, napísal po grécky *Reč na prenesenie ostatkov preslávného Klimenta*, ktorá je opisom celého hľadania ostatkov a obradu spojeným s ich objavením. Obrad vychádzal z byzantského ceremoniálu a tvorili ho rôzne chválospevy, piesne, hymny, panychídy, a slávnostná reč (sermo declamatorius). Zobrazenia z tohto ceremoniálu, ktorý sa na sviatok sv. Klimenta opakoval, môžeme študovať na blednúcich freskách kostola sv. Klimenta v Ríme. Na výjavoch zo života sv. Klimenta nájdem aj sv. Konštantína, hoci fresky vznikli o storočie neskôr. O tom, že týmto Konštantínovým dielom „na velebenie slávy všemohúceho Boha“, ktoré malo nielen obsahovú, ale aj rytmicko-zvukovú hodnotu, „sa ozývajú grécke školy“ v Ríme a jeho okolí, písal aj rímsky bibliotekár Anastázios. Vzhľadom na to, že časť Klimentových zostatkov sa počas Konštantínovho pobytu ocitla aj na našom území, a máme správy o niekoľkých kostoloch zasvätených sv. Klimentovi²⁵, že *Reč* sa zachovala aj v cirkevnoslovných

²⁵ Potvrdzujúca listina kráľa Kolomana z roku 1111 o mýtach udelených klášturu sv. Hypolita na nitrianskom Zobore hovorí o kaplnkách sv. Klementa v Mučeníkoch a Kýri. In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov III. V kráľovstve svätého Štefana*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2003. Z týchto faktov zrejme vychádza aj AVENARIUS, Alexander.: *Byzantská kultúra v slovanskom prostredí v VI. – XII. storočí* (Bra-



Zobrazenie oranta na remenicovej sponě z moravských Míkulčic, 9. storočie. Snímka archív autorky.



Zostatok strunového nástroja z konca 10.-začiatku 11. storočia, Opole, Poľsko. Snímka archív autorky.

odpisoch, môžeme predpokladať, že určité čítania, prednášania, obrady a hymny alebo aj celá „dramatizovaná omša“²⁶ sa mohli vo sviatočných dňoch odohrať aj u nás. Hneď začiatok *Reči* je oslavou ľudského kontaktu prostredníctvom slova: „Ako je nasýtenie ľudí zbožných duchovných a s potešením načúvajúcich, aj hodovníkov dobrého jedla, taká je to radostná posila, keď sa rozvinie a prednesie v myšlienkovvej veľkoleposti nebeská a sladká reč!“ Celú udalosť, postupné objavovanie kostí svätca, sprevádzané spevmi a chválospevmi, ukončuje Konštantín chválorečou. Pred jej začiatkom svojich prijímateľov vyzýva: „...vzdajme patričné vďaky rečou akože od rozumnej bytosti spolutvorcovi jeho, slovu božiemu“, čím potvrdzuje príklon k svojmu učiteľovi Fotiovi.

Po smrti Konštantína-Cyrila 14. februára 868 v Ríme vznikli ďalšie predlohy a ich interpretácie. Konštantínovi žiaci napísali niekoľko spisov určených na obrady pred

tislava : Veda, 1992), ktorý uvádza v okolí Nitry – zaniknutú osadu Mučeník a Milanovce (Veľký Kýr). Porovnaj STANISLAV, Ján: *Kultúra starých Slovákov*, Bratislava : Knižnica Slovenského rozhlasu, 1944; *K otázke účinkovania Cyrila a Metoda na Slovensku*, Kultúra, 1943; *Slovenská liturgia na Slovensku a sídlo Metodovo a Gorazdovo*, Bratislava : Slovenská učená spoločnosť, 1941. Stanislav uvádza kostoly v Osvätimanoch na Morave, vo Veľkom Kýri pri Nitre, Močenku, v Šariši a Zemplíne.

²⁶ MOUSSINAC, Leon.: *Divadlo od počiatku po naše dni*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.

pohrebom, pri pohrebe a na dni úmrtia – *Krátky život Konštantína-Cyrila, Pochvala Cyrilovi od žiaka Klimenta, Služba na počesť Konštantína-Cyrila*, ktorej autorom mal byť žiak Sava. Hoci Konštantín bol pochovaný v Ríme, tieto diela mali slúžiť aj na šírenie jeho kultu na Veľkej Morave pod Metodovým vedením. V deň Konštantínovho úmrtia sa teda po návrate Metoda na Veľkú Moravu v rokoch 873 – 885 na našom území „pri bohoslužbách čítali, spievali a recitovali rozličné skladby na jeho počesť.“²⁷

Podobne aj na Metodovu počesť boli dokončené v roku 885, teda ihneď po jeho smrti, faktografický *Život Metoda*, rétorická *Pochvala Cyrilovi a Metodovi* a hymnická *Služba Metodovi*. Komplikované politicko-cirkevné pomery na našom území neuvoľnili týmto dielam, aby sa interpretačne pestovali tak dlho ako práce venované Konštantínovi.

Konštantín a Metoda dali slovu ako atribútu ľudskej vyspelosti, jedinečnosti a poznania priester a formu, aké na našom území dovtedy neexistovali, a to nielen jeho písanej, ale aj hovorenej podobe. Slovo dostalo ich pôsobením platnosť, dôstojnosť a silu, aké patria slovu božiemu, preto viedlo prednášača k nadnesenosti a pátosu. Nie je to však pátos, ktorý má zapôsobiť na poslucháča zvonajškom a výrazom ako pri pohanskom obrade, je to pátos, ktorý pramení v snahe podčiarknuť a zosilniť obraz a silu slova. Preto toľko ozdobností, metafor. Prednášač prebúdza predstavivosť a emócie, na druhej strane svoju emocionalitu podľa byzantského vzoru ohraničuje presnou voľbou a presným spájaním slov²⁸. Byzantský prednášačský prejav sprevádzali aj mimojazykové výrazové znaky. Citové vzrušenie duše, vytrženie ducha sa malo odrážať v očiach a v držaní hlavy, výrazná mimika zasa podčiarkovať emocionalitu, podobenstvo a silu myšlienky, a napokon významovo štylizované gestá rúk mali vysvetliť nevyslovené a dotvoriť dôstojnosť a rituálnosť výpovede, a celej situácie, v ktorej sa prednes alebo prejav odohral.²⁹

Pôsobenie Konštantína a Metoda na našom území a vplyv ich učilišťa však môžeme chápať aj ako aktivitu cudzej, vysoko intelektuálnej elitnej skupiny ľudí, ktorá v tom čase priniesla nové, pre vtedajšiu cirkevnú a spoločenskú kultúru aj cudzorodé prvky, značne odlišné od zaužívaných spôsobov, čo ľud v tom čase nevedel oceniť a zdá sa, že ani prijať. Ako sme spomenuli na začiatku kapitoly, nielen obyčajní ľudia, ale aj kniežatá, sám Svätopluk, dávali prednosť slovanskému pohanskému a franskému kresťanskému kultúrnemu štýlu, ktorý pohanstvo v istých obmenách akceptoval.

O paralelnom súžití pohanskej a kresťanskej kultúry západného i východného štýlu svedčia pravidlá a zákazy rovnako západnej, ako východnej cirkvi. Podľa pápe-

²⁷ RATKOŠ P.: *Veľkomoravské legendy a povesti*. In: *Veľkomoravské legendy a povesti*. Bratislava : Tatran, 1977.

²⁸ Podľa myšlienky apoštola Pavla v prvom liste Korintanom (1 Kor 14, 9.11) „ak hovoríte jazykmi, a nevydáte zrozumiteľné slová, ako sa bude vedieť, čo sa hovorí? Budete hovoriť do vetra... ak nepoznám význam slov, budem pre toho, kto sa mi prihovára, cudzincom, a ten, kto sa mi prihovára, bude cudzincom mne.“

²⁹ O výraznom gestickom prejave hovoria z nášho územia zobrazenia orantov – predspevujúcich alebo modliacich sa (kňazov, modloslužobníkov) s rukami vztýčenými nad hlavu. Byzantské vplyvy a gestiku môžeme zachytiť aj na freskovej výzdobe apsidy v kostole sv. Klimenta v Ríme. Napr. obradné polozenie dlane pravej ruky na srdce spojené s úklonom hlavy, vyjadruje hlbokú úctu. Pozri: Fotografie a kresby v knihách *Veľkomoravské legendy a povesti, Slovesnosť a kultúrny jazyk Veľkej Moravy*, a tiež v publikácii KIDSON, Peter: *Stredoveké umenie*. Bratislava : Pallas, 1974.

ža Mikuláša I. kresťan má „zanechať nejen zábavy, ale i prázdneho tlachání a vtipkování, které sa nesluší“ a podľa nomokánonu „kresťané nemajú, jdou-li na svatby, hrát žádné hry ani tančit“ a „klerici nemajú na svatbách přihlížet žádným divadlum, nýbrž dříve než vejdou herci, mají povstat a odejít odtamtud.“³⁰

Súbežne s cirkevnou kultúrou slova existoval a rozvíjal sa dvorský kultúrno-spoločenský štýl, ktorý si pestoval svoju formu prednášaného slova. V nej zrejme slovo nemalo takú silu, vážnosť a ozdobnosť, napokon tu plnilo celkom inú funkciu. Pre Slovanov slovo nikdy nebolo spojené s presnosťou, záväznosťou, bolo skôr nástrojom voľnej hry, nie konkrétneho obrazu a s ním spojeného presného významu a záväznej normy. Slovo ako nositeľ obrazu malo viacero významov a ako zvuk, spojený so zvukom hudobného nástroja bol východiskovým materiálom igrecov – hudobníkov, spevákov a prednášačov na veľkomoravských kniežacích dvoroch, ale aj mimo nich. Melodizáciou slova a hrou hudobných tónov spríjemňovali, obveseľovali a azda aj kultivovali barbarské hodovania a zábavy, celý spoločenský, aj osobný život kniežat a veľmožov.

Takmer s istotou možno predpokladať, že igreci prednášali a spievali svoje piesne na nitrianskom dvore kniežata Pribinu začiatkom 9. storočia, a neskôr s jeho družinou vyhnaní odišli k Blatenskému jazeru.³¹

S rastúcou mocenskou silou kráľa Svätopluka, s jeho záľubou v spoločenskom živote a zábave, ako nám zanechal svedectvo o ňom Metod, sa určite darilo aj igrecom, a to nielen na kráľovskom dvore, ale aj na kniežacích hradiskách. Z toho dôvodu vznikajú osady, kde sa igreci združovali, učili a zdokonaľovali vo svojom remesle (dnešný Igram, Ihráč, Ihrište). Pravdepodobne vďaka igrecom sa zachovali príbehy a legendy o Svätoplukovom živote a smrti, zaznamenané neskôr v českých stredovekých kronikách. Od čias Svätopluka, a možno aj skôr, igrec nielen zabával, ale aj uchovával, pestoval a rozvíjal historické príbehy a legendy. Neraz si ich podľa potrieb, pamäti a situácie modifikoval, spájal, prípadne transformoval s inými príbehmi, ktoré poznal z Byzancie³², alebo iných krajín. Bol tak autorom, interpretom a improvizátorom príbehov a udalostí súčasne. Prednášal ich so sprievodom hudobného nástroja, najčastejšie strunového, čím vytvoril prvú podobu historických piesní³³ a šíril ich po regióne strednej a východnej Európy a Balkánu ešte pár storočí. Rekonštruovať ich presnejšiu podobu dnes nie je možné. Ťažko možno určiť, či melódia a zvuk hudobného nástroja slovo sprevádzali alebo striedali. No ak sa po viac ako storočí uchovali písomné spracovania ústnych tvarov, slovo v nich muselo mať významnú nielen zvučnosť, ale aj sémantickú hodnotu.

³⁰ Pozri: MMFH IV, pozn. 1)

³¹ KUZMÍK, Jozef: *Slovenská literatúra v románskom období*, Literárnomúzejný letopis 10. Martin : Matica slovenská 1977, ale aj maďarskí autori MOÓR, E.: *Igric. Zur Frage der Spielleute der Arpadzeiten*. In: *Ungarische Jahrbücher VIII*, 1928. Z pramenných materiálov je toho dokladom spis *O obrátení Bavorov a Korutáncov na vieru*. In: RATKOŠ, Peter: *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964., a *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov II. Slovensko očami cudzincov*. Bratislava : Literárne informačné centrum 1999.

³² Napríklad známa povest' o troch Svätoplukových prútoch je modifikáciou byzantského príbehu.

³³ O analogickom vzniku a pretrvávajúci epických ústnych foriem pozri štúdiu KOMOROVSKÝ, Ján: *Bohátiersky vek ruských dejín*. In: *Byliny*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. Dodnes sa uchoval prejav podobný funkcii igreca u ázijských Kalmykov. Epos o hrdinovi Džangarovi prednášajú jeho interpreti – džangarči vo forme spevného prednesu kombinovaného s hrdelným spevom za sprievodu strunového nástroja.

Inštitút igrecia sa neviazal len na slovanské etnikum. Aj maďarské kmene, prichádzajúce na naše územie, buď mali svojich ospevovateľov, alebo ich zo slovanskej kultúry rýchlo prebrali. O najstarší obraz igrecov z maďarských dejín sa pokúsil na začiatku 13. storočia Magister P. v 46. kapitole *Anonymovej kroniky*, kde opisuje hodovanie kniežata Arpáda (cca 850 – 900) po víťaznom pochode v paláci niekdajšieho kráľa Atilu (približne na území dnešnej Budapešti). Okrem hodovania kniežata Arpád a všetci jeho veľmoži „sediac popri sebe ...mali pred sebou všetku krásnu hudbu a sladké tóny citár a píšťal, ako aj všetky spevy jokulátorov (igricov).“³⁴ Súčasťou života maďarských kmeňov boli najmä po bojoch veľké oslavy, či už vo forme hodov, hostín alebo oldomášov³⁵, kde mali svoje miesto aj vychvaľovania a predvádzania sa veľmožov so svojou udatnosťou a víťazstvami. Práve tieto spoločenské situácie boli scénou pre hrdinské spevy a vystúpenia igricov (regösov), ktorí na hostine ospevovali, chválili a slávilí svojich chleboďarcov.³⁶

Igrec bol tak pokračovateľom keltského barda a nositeľom histórie a kultúrnych tradícií na ranostredovekých kniežacích dvoroch. Jeho význam dnes vieme len ťažko doceniť, vo svojom čase mal však nezastupiteľnú úlohu, lebo spoluvytváral ducha a dušu dvorskej komunity a základ neskoršej písanej literatúry.

Pozn. V umeleckom prednese až do súčasnosti žije z obdobia Veľkej Moravy modlitba Otčenáš v staroslovienčine, ktorý naštudovala Ida Rapaičová. Konštantínov Proglas zaznel v interpretácii Viliama Turčányho a Štefana Bučka (vyrobila Slovenská televízia v roku 1998, réžia D. Dvorská).

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

CHAPTERS FROM THE HISTORY OF ARTISTIC ELOCUTION

(Continuation from the previous issue.)

2. Elocution in the Great Moravian Empire

The author is in the next part of her work (first part published in the Slovak Theatre issue 54/2006, No 3) dealing with the research of artistic elocution in the period of the Great Moravian Empire. Christianization was externally connected to new life principles, liturgy and mass ceremony. They were represented by new tasks, but

³⁴ „Každodenne sa veľkou radosťou hostili, sediac popri sebe v paláci kráľa Atilu a dali si predvádzat všetku krásnu hudbu, sladké tóny citár a píšťal, ako aj spevy igricov. (...in palatio Attilae regis collateraliter sedendo et omnes simphonias atque dulces sonos cythararum et fistularum cum omnibus cantibus ioculatorum habebant ante se.)“ In: MÚCSKA, Vincent: *Kronika anonymného notára kráľa Bela. Gesta Hungarorum*, Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 2000.

³⁵ Oldomáš v tomto význame chápe V. Múcska ako slávnostnú obeť („slávilí pohanským spôsobom oldomáš“) – vid' pozn. 34)

³⁶ Pozri MÚCSKA, Vincent: *Kronika anonymného notára kráľa Bela. Gesta Hungarorum*, Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 2000, kap. 22.

also by a new verbal approach of the priest which was far more modest and simple when compared to magnificent paganish ceremonies. An open area of natural scenery, theatralisation of ceremonies and magnificence of paganish deity was replaced by simplicity of sacral buildings and mystery of Christian ceremony in a small closed space of a church. Declamatory reciting or singing of vows and prayres which was in some extend relating to paganish ceremonies, was connected with certain prosodic characteristics of speech. The form of prayers was determined by the rhythm of speech with its syllable structure and by the rhythm of breathing. A collective reciting or declamation of prayers strenghtened the group unity and helped create a collective spiritual feeling. Into the lively paganish – Christian cultural environment is coming the Byzantine Christian mission lead by Constantinos and Methodius invited by the earl Rastislav in 863. In *Short Life of Constantinos – Cyril* is stated that Constantinos and Methodius had come to the Great Moravian Empire „to educate children in writing, teach about ecclesiastic duties and while wiping out various forms of heresy found within the local people, use the slasher of their eloquence“. Besides writing and language, they had brought into our territory also a higher form of the social and cultural contact, speech and behaviour. As the opposite to negligence and barbarian manners of Slavonians and also Franks, the Byzantine rather mature culture was strictly formalized and canonised. In the 9th century famous schools of poetic and musical culture originated also in monasteries of the western Europe (Sankt Gallen, Méty, Limoges), which were developing lithurgic literature by adding poetic and musical tropics accepting also some features of the eastern Christian culture. The Constantinos' school, or schools could not compete with its western counterparts, not even with eastern schools, maily due to a short historic time of their existence, but even though they succeeded to create a solid basis for ecclesiastic and spiritual culture in the middle of Europe and in Balkan.

STOROČNICA „OSNOVATEĽA NÁRODNEJ OPERY“¹ ŠTEFANA HOZU

ANTON KRET

Keby nebolo niekdajšie Národné divadelné centrum usporiadalo k deväťdesiatročnici Štefana Hozu roku 1996 v jeho rodisku Smižanoch tématickú vedeckú konferenciu, vedeli by sme o tomto mimoriadnom zjave slovenskej kultúry iba to, že bol úspešným operným a pódiovým spevákom, že napísal niekoľko kníh o opere a o inom a že bol takmer desať rokov dramaturgom opery Slovenského národného divadla. Presnejšie: až vďaka spomínanej konferencii vznikol hozovský zborník, kde sa viacero odborníkov sústredilo na výskum Hozovej činnosti. A tu sa celkom spontánne ukázalo, že tak jeho spevácke, dramaturgické a s tým súvisiace pedagogické dielo, ako aj jeho činnosť výskumnícka, publicistická a spisovateľská ďaleko presahujú rámec našich bežných vedomostí a predstav o tejto významnej osobnosti. „Takúto prácu mohol vykonať iba človek s obdivuhodnou pracovnou vitalitou a disciplínou, človek so všestrannou umeleckou erudíciou a Bohom danou kronikárskou akribiou.“²

Hozova spevácka kariéra sa začala, pravdaže, vyspevúvaním ľudových pesničiek v rodisku a na učiteľských štáciách. Napriek „robustnému“ tenorovému fundusu (Čavojský) bol pre Smižančanov spievajúcim „Štefankom od Hozu“ a pre Cíferčanov i početných divákov – obdivovateľov Speváckeho zboru slovenských učiteľov po celom Slovensku „slávikom zo Spiša“. Čakala ho závrtná spevácka kariéra, ale o jeho všestranných a možno aj značne rozptýlených záujmoch svedčia aj také drobnosti, že už ako študent vystriedal štúdiom na meštianskej škole a učiteľskom ústave v Spišskej Novej Vsi, na gymnáziu a v „malom“ biskupskom seminári v Levoči, že ako učiteľ sa dal tvrdou cestou k spevu na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave, no ešte predtým skúsil sa na tom istom učilišti zasvätiť herectvu u Janka Borodáča. Ale už popri tamtých záujmoch začínal sa ešte počas štúdií venovať kultúrnej publicistike, výskumu divadelných javov a neskôr dejinám divadla a v ňom opery. Už sám fakt, že tu, v odbore mnohotematickej slovesnosti, zanechal dielo, aké by ho ctilo aj bez speváckej slávy, je dôkazom všetranného nadania a neuveriteľnej pracovitosti cieľavedomého mladého človeka, u ktorého sa stretol rozum s citom a láska k nadobúdaniu poznatkov a vedomostí s elementárnou ľudskou húževnatosťou. No a, samozrejme, s talentom. Ale o tom neskôr.

* * *

¹ Tento prídomek dal Hozovi divadelný historik L. Čavojský pri deväťdesiatom jubileu umelca. Pozri: Štefan Hoza. Galéria osobností slovenského divadla. Bratislava : Tália-press, s. 21

² JURÍK, Marián: Štefan Hoza ako literát. In: : Štefan Hoza. Galéria osobností slovenského divadla. Bratislava : Tália-press, s. 53

Dráha jeho speváckej kométy bola priamočiará. Ako mladý sólista opery Slovenského národného divadla dostal rolu Sou-Chonga v Lehárovej operete *Zem úsmevov*. Len čo si „profesionálne“, ešte iba ako dvadsaťšesťročný, stihol v rozospievať v Národnom hlasivky, vhupla mu do cesty príležitosť, o akej sa vraví „chytiť býka za rohy“. (Až neskôr odskúšal svoj hlas aj v opernej inscenácii – v Janáčkovej *Jej pastorkyni*, uvedenej taktiež roku 1932, v úlohe Laca.) Riaditeľ divadla Drašar ho zaangažoval do pražskej Modernej operety a tak sa Hoza dostal k role, ktorá ho odrazu urobila slávnym rovnako doma ako aj v Prahe. Na jeho Sou-Chonga sa chodilo ako na veľkú umeleckú udalosť a inscenácia sa obnovovala v Bratislave aj v rokoch 1936 a 1939 – vždy s Hozom v tej istej role. Vytvoril takmer stovku postáv v opernom a operetnom, domácom aj zahraničnom, klasickom a súčasnom repertoári, hosťoval v zahraničí a osobitne ho za prvej republiky milovalo publikum v Košiciach – v metropole toho kraja, kde sa spevák narodil. Z veľkých postáv stačí spomenúť Lenského v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi* (1933, 1938), Cároviča v rovnomennej Lehárovej operete (1933), Janíka v Smetanovej *Predanej neveste* (1934, 1940), Kozinu v Kovařovicových *Psohlavcoch* (1938, 1953). Zo slovenských opier účinkoval v Bellovom *Kováčovi Wielandovi* ako Eigel (1933, 1943), v Rosinského *Matúšovi Trenčianskom* v postave syna Ivana (1935), v Moyzesovom *Kráľovi Svätoplukovi* v role Karolmana (1935), v Holoubkovej *Stelle* ako Moris Monk (1938), vo Figušovom-Bystrého *Detvanovi* hral Martina (1938), no a v Suchoňovej *Krútnave* v postave Ondreja (1949). Ako interpret ľudových piesní sa preslávil aj v Plickovom filme *Zem spieva* (1933) ako interpret ľudových pesničiek *Ore, Janík, ore a Pofukuj, povievaj*, ale aj radom na platniach nahraných pôvodných šlágrov. O jednom z nich nazvanom *Dita, mám rád oči tvoje čierne* sa vraví, že je prvým originálnym slovenským šlágram vôbec.

* * *

Hozova literárna činnosť súvisí, prirodzene, s hudbou a jej dejinami, s operou a jej slovným základom – libretami. Sám ako spevák si však s výnimkou jubilejných prejavov o Šaľapinovi a Carusovi písať odborne o speve netrúfol. Pri absencii domácej literatúry z tejto oblasti, ale najmä preto, že oficiálne neštudoval ani teóriu hudby a spevu, ani hudobnú estetiku ako prirodzenú súčasť náuky o hudbe, sú obdivuhodné jeho vedomosti o hudobnom dianí doma i vo svete, o minulosti opery a spevu, najmä však prekvapuje jeho záujem o folklór, a to nielen hudobný, ale aj divadelný.

Ale bola tu ešte jedna oblasť jeho profesionálneho záujmu, ktorej bol fundátorom a v ktorej bol zároveň, a opäť, ako aj v propagácii slovenského šlágra, prvolezcom: poslovenčovanie opery. „Jednou z významných udalostí pre život operného súboru bolo zavedenie slovenčiny na opernú scénu SND. Hoza s nadšením uvítal toto rozhodnutie, lebo hlboko miloval svoju rodnú zem a, samozrejme, svoj jazyk. Neustále bdel nad správnosťou a čistotou znenia slovenčiny na javisku – k čomu mal ako hudobník a učiteľ všetky potrebné predpoklady a dôsledne odsudzoval zľahčovanie tejto požiadavky.“³ Bez ohľadu na fakty, ktoré svedčia o tom, že Hoza upadol po roku 1948 do nemilosti režimu preto, lebo mal za Slovenského štátu priveľké spevácke, libretistické a dramaturgické úspechy, prekážal aj nejednému z kolegov a novope-

³ KIŠONOVÁ-HUBOVÁ, Mária: spomienkový príspevok v zborníku *Štefan Hoza, rodák zo Smižian*. MO MS Smižany, s. 9

čených politických „správcov“ kultúry na Slovensku práve Hozovo enormné úsilie o zavedenie slovenčiny v opere a o jej čistotu v textoch (sám preto prekladal a aj písal libretá), ale aj vo foneticko-spevnej podobe. „Hoza mal naozaj svojich neprajníkov. Jeho národnarstvo, povedané dnešným slovníkom, no presnejšie azda – neotrasiteľné slovenské povedomie, bolo v protiklade s tzv. čechoslovakizmom, hoci on svoje najväčšie úspechy zažil práve v Prahe. Je to evidentný dôkaz toho, prečo Hozove rukopisy, počnúc päťdesiatymi rokmi, zostali iba v priečinkoch. Príčina bola“... čisto v osobných postojoch ľudí, ktorí v priebehu uplynulých rokov mali rozhodujúci vplyv na kultúrnu i edičnú politiku.“⁴

Jeho vzťah k jazyku vyvrel z dvoch prameňov: sám sa musel do dvanástich rokov učiť v škole po maďarsky a prevrat bol preňho impulzom, aby sa, ako tisíce jeho rovesníkov, aj sám zapojil do oživovania materinského jazyka v škole, v úradoch, v kostoloch, na verejnosti. V Smižanoch ešte dlho dožívalo, najmä v istej časti inteligencie, maďarónstvo, a to sa mladému búrlivákovi Hozovi vonkoncom nepozdávalo. Dôsledkom bolo, že zahorel láskou k hmotnej aj duchovnej kultúre našich predkov, ešte ako študent a neskôr popri učiteľovaní začal ju skúmať aj propagovať a neprestal s tým, ani keď sa po úspešných rokoch v Prahe natrvalo usadil na Slovensku. Aj preto sa ujal funkcie dramaturga v opere, kde pridal otázkam reči a jazyka rovnakú dôležitosť ako voľbe repertoáru⁵. Jeho priateľstvo so Suchoňom, Cikkerom, Strelcom, Grešákom, Dostalíkom vyplynulo zo spoločného záujmu cielavedome podporovať slovenskú kultúru v jej medzinárodnom a najmä českom obklopení. Samozrejme, že Hoza miloval českú operu a jej tvorcov a sám prispel významným dielom k rozšíreniu popularity Veľkej operety v Prahe, no cenné je na ňom práve to, že sa aj tam správaj ako sebavedomý Slovák a tak si získal obdiv kolegov aj obecnstva.

V spomínanom jubilejnom zborníku o Hozovi rozvádza Mišo A. Kováč spevákove historické a výskumno-dokumentaristické ambície. Aj on dospieva k presvedčeniu, že Hozove výskumy „sú stopou o jeho širokom bádateľskom zábere, pri ktorom objavil aj svedectvá a hodnotenia vývinu slovenského ochotníctva“⁶. Ostatne, Kováčov príspevok takmer kompletne zosumoval Hozovu divadelno-publicistickú činnosť, kým Marián Jurík sa pokúsil v tom istom diele ak už nie obsiahnuť, potom aspoň vymenovať práce Hozu – spisovateľa, prozaika a libretistu. Ako vždy, keď vedec z istej sféry umenia zasahuje do inej, aj u Juríka sú isté faktografické nepresnosti, ale autor zhruba konštatuje Hozovo autorstvo v súvislosti s prózami pre deti: *Srdce zlatých hodinek*, Trnava 1932, *Liška Pipuška 1*, Trnava 1932, *Ohnivý vzdor*, román na pokračovanie pre deti uverejňovaný v časopise Slovenský východ (1933), *Smoliarov chlapček*, Trnava 1934, *Tatári idú!*, Bratislava 1938, *Liška Pipuška 2*, Trnava 1941. Ladislav Čavojský uvádza⁷, že roku 1935 vyšiel v Kremnici Hozov historický román *Na Skale útočišťa*, ale román *Tatári idú!* zaradil redaktor slovníka až v zozname diel Štefana Hozu. Ak k literárnej tvorbe tohto umelca prirátame ešte súbor odborných prác – *Tvorcovia hudby*, Trnava 1943, *Opera na Slovensku 1, 2*, Martin 1953, 1954, *Večer v opere*,

⁴ JURÍK, Marián, c. d., s. 51

⁵ Jaroslav Blaho sa nazdáva, že po vzniku Slovenského štátu „exkluzívnu Nedbalovu dramaturgiu predchádzajúceho obdobia nahradil konvenčnejší repertoár“. In: *Štefan Hoza*. Galéria osobností slovenského divadla. Bratislava: Tália-press, s. 18

⁶ KOVÁČ, Mišo A.: *Ochotnícke a bákové divadlo v diele Štefana Hozu*. C. d., s. 58

⁷ In: *Slovník Slovenskej literatúry 1*, Bratislava 1979, s. 369

Bratislava 1975, ďalej dvojzväzkové pamäti *Ja svoje srdce dám*, Bratislava 1989 a celý rad štúdií, esejí a článkov na odbornú tému (o opere v Bratislava a v Košiciach, *Dejiny bratislavského divadla do roku 1919*, o Figušovi-Bystrom, Zunovi, o hudobníkoch v učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule), zo všeobecnej histórie (*700 rokov Spišskej Novej Vsi*, o folklóre v Smižanoch), preklady libriet a vlastné libretá (Macudziňského opera *Gróf Monte Christo*, Suchoňova *Krútnava*). Do konca sedemdesiatych rokov minulého storočia bol najplodnejším slovenským prekladateľom libriet.

Už sám rozsah tohto slovesného diela by si za normálnych okolností vyžiadal jeden celý ľudský život.

* * *

Nazvali sme ho už aj „prvým“ (slovenským spevákom v Prahe, spievajúcim slovenským hercom vo filme, slovenským divadelným historikom, slovenským prekladateľom libriet, autorom pôvodných libriet, slovenským dramaturgom v opere SND), aj (aspoň zatiaľ) „jediným“ (slovenským spevákom s rozsiahlou literárnou činnosťou). Tým však bol „viacdomým“, bol teda vlastne polyglotom. Polygloti majú jednu spoločnú vlastnosť: ovládajú toho veľa, ale v ničom nie sú dokonalí, takpovediac špičkoví. O hercovi Františkovi Zvaríkovi sa vie, že bol vynikajúcim operným spevákom, neopakovateľným interpretom ľudových piesní, hráčom na husiach, maliarom-kopistom. Nik si dodnes netrúfal povedať, v ktorom odbore duchovných činností bol najlepším. Ale odborníci vedia, že byť absolútnou špičkou v ktoromkoľvek z odborov, ktoré ho zaujali, sa mu nepodarilo práve preto, že mal príliš široký záber. Skutoční jazykovi polygloti sa málokedy predrali na vrchol zvládnutia aspoň jedného z osvojených jazykov. Aj oni mávajú „široký záber“. Ich špičkovým fenoménom je práve ich encyklopedickosť, „mnohodomosť“. A na Hozovi je pozoruhodné to, že ho masy poznali iba ako vynikajúceho speváka. Encyklopedickosť, „mnohodomosť“ je div nie iba doplnkom jeho osobnosti. A pritom Štefan Hoza v skutočnosti stojí na vrchole dosiahnutých úspechov aj tam, kde sa až donedávna o tom takmer buď nevedelo, alebo jednoducho nehovorilo.

* * *

Decorum Magnum Slovacorum. Ak niekoho nazvete „osnovateľom“ (slovenskej opery), pokojne mu môžete udeliť tamten titul. V oblasti slovenskej hudby celkom určite. Osnovateľ je synonymom zakladateľa, fundátora, tvorcu. To, čo sme v predchádzajúcom povedali o Hozových zásluhách na poslovenčení opery a čo bezo sporu priznávajú aj historici, muzikológovia a spevácki kolegovia Štefana Hozu, bez zábran umožňuje priznať mu aspoň tento dlho odopieraný principiálny vklad do slovenských dejín. Cenné je toto priznanie aj preto, že sa ušlo Hozovi z úst kritika, ktorý Hozu zažil ako speváka, pedagóga a do úzadia zatlačeného občana a sám dlho váhal priznať takúto zásluhu. Ale napokon to vyslovil. Po tom, čo si Hoza vytrpel ako neželaný „slovenskoštátovský“ živel, ako „zarytý odporca socializmu“ (A. Michalička, popredný pracovník v rezorte kultúry za totality a jeho brat, bývalý neúspešný spevák a dlhoročný stranícky činiteľ v SND) a po tom, čo sa udelenie titulu „zaslúžilého umelca“ spevákovi podarilo – aj vďaka tlaku zo strany popredných umelcov a priateľov – docieľť až v „odmäkovom“ roku 1968, je Čavojského dekorovanie Štefana Hozu v roku nedožitej deväťdesiatročnice umelca slovom na čas a je bodkou za zmapovaním jeho života a činnosti.

SOPRANISTKA MAGDALÉNA HAJÓSSYOVÁ**V MOZARTOVSKOM ROKU – NIELEN O MOZARTOVI**

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

MAGDALÉNA HAJÓSSYOVÁ (nar. 25. júla 1946 v Bratislave), sopranistka. Spev študovala na Konzervatóriu v Bratislave v triede Márie Smutnej-Vlkovej a na Vysokej škole múzických umení v Bratislave u Anny Hrušovskej. VŠMU absolvovala úlohou Paminy (1970, v treťom ročníku VŠMU) a speváckym recitálom v roku 1971. Angažmán v Opere SND prijala ešte pred ukončením štúdia (1. 4. 1971). V SND pôsobila ako sólistka do konca divadelnej sezóny 1978/79. Súbežne (od r. 1976) hosťovala v Deutsche Staatsoper Berlin (v bývalej NDR) – dnes Staatsoper Unter den Linden. Ešte ako hosť tohto operného domu účinkovala s jeho ensemblom ako Donna Elvíra v Mozartovej opere *Don Giovanni* na zájazde v Japonsku (r. 1977). V apríli 1978 prijala v Staatsoper trvalé angažmán. Od 1. 9. 1979 do 31. 8. 1989 bola – súbežne s opernou kariérou – na polovičný úväzok sólistkou Slovenskej filharmónie v Bratislave. V Staatsoper Unter den Linden Berlin pôsobila do marca 2006 – tridsať rokov. V roku 2006 si M. Hajóssyová pripomína tiež tridsaťpäť rokov profesionálnej sólistickej kariéry a významné životné jubileum – šesťdesiat rokov.

* * *

M. Hajóssyová bola počas umeleckej kariéry hosťom veľkých operných domov v Prahe (v pražskom Národnom divadle debutovala v roku 1972 úlohou Rusalky), Moskve, Budapešti, Bukurešti, Sofii, Viedni, v bývalom Západnom Berlíne, Mníchove, Hamburgu, Kolíne n.Rýnom, v Madride, Kopenhagene, Bruseli, Paríži, v Las Palmas, New Yorku, Japonsku a i.

V Opere SND sa okrem počiatkových menších rolí (Barbarina vo *Figarovej svadbe*, Frasquita v *Carmen*, Morena vo *Svätoplukovi*, Kate v *Madame Butterfly*) predstavila v prvej sezóne (do konca r. 1971) ako Marienka v *Predanej neveste* a Fiordiligi v *Così fan tutte*. V televíznom spracovaní Cikkerovho *Bega Bajazida* stvárnila Katku. V r. 1972 našťudovala titulnú postavu Rusalky v Dvořákovvej rovnomennej opere a r. 1973 úspešne uviedla na scénu SND veľkú postavu ženskej hrdinky Sophie de Courvoisier v premiérovom uvedení Cikkerovej opery *Hra o láske a smrti*. V r. 1974 našťudovala Leonoru v Beethovenovom *Fideliovi*, Cialu v opere gruzínskeho skladateľa Otara Taktakišvililiho *Tri životy*, r. 1975 Margarétu v Gounodovom *Faustovi* a Donnu Elvíru v *Donovi Giovannim*, r. 1976 Adelu v Urbanovej opere *Pani úsvitu*, Kaťušu v Cikkerovom *Vzkriesení*, Mimi v Pucciniho *Bohème* a v pražskom našťudovaní *Dona Giovanniho* Donnu Annu.

* * *

Súčasne s opernou aktivitou študovala a uvádzala na domácej koncertnej scéne piesňové cykly E. Suchoňa, A. Moyzesa. A. Očenáša, D. Kardoša, Z. Mikulu, M. Nováka, premiérovala nové piesne J. Hatríka, J. Beneša, M. Bázlika, T. Salvu a ďalších slovenských skladateľov svojej generácie. Z klasickeho koncertného repertoáru rozširovala ponuku od koncertných árií W. A. Mozarta cez jeho *Rekviem* a *Omšu c mol*, sopránový part v 9. symfónii L. v. Beethovena, vokálne sóla vo veľkých koncertných dielach A. Dvořáka, R. Schumanna, J. Brahmsa, R. Wagnera, R. Straussa, A. Berga, O. Messiaena, B. Brittena a ďalších skladateľov minulých storočí – mnohé nahrala na gramoplatne vydavateľstva OPUS.

* * *

Na opernom javisku bola vynikajúcou predstaviteľkou koloratúrno-lyrického a mladodramatického odboru. Jej svietivý, striebristo znejúci, nosný soprán si zachoval pohyblivosť a sviežosť

vďaka vynikajúcej vokálno-technickej príprave, zdravému hlasovému fondu a premyslenému výberu repertoáru. Schopnosť rýchleho štúdia, nesmierna koncentrovanosť na nové úlohy, ovládanie rolí vo viacerých jazykových verziách, obdivuhodná hudobná pamäť a všeobecná inteligencia umožnili M. Hajóssyovej naštudovať veľký operný a koncertný repertoár a rýchlo zaujať pozíciu prvoradej umelkyne Opery Slovenského národného divadla a Nemeckej štátnej opery v Berlíne.

Zvlášť významné bolo už od začiatkov – a potom priebežne počas celej kariéry – jej hosťovanie na pražskej opernej a koncertnej scéne (ND, Smetanovo divadlo, Česká filharmónia, festival Pražská jar a i.). Pomerne skoro bola pozvaná a. h. aj na scénu Nemeckej opery v bývalom Západnom Berlíne. Tá bola v časoch „železnej opony“ pre mnohých spevákov z Východu metou a podnes patrí k najvýznamnejším európskym operným domom. Tu, ale aj na ďalších zahraničných javiskách (predovšetkým na východoberlínskej opernej scéne) vynikla zvlášť v mozartovských úlohách: ako Fiordiligi v *Così fan tutte* (túto rolu preštudovala krátko po príchode do Berlína zo slovenčiny do taliančiny i nemčiny), Pamina v *Čarovnej flaute*, Donna Elvíra a Donna Anna v *Donovi Giovanni* (i tieto roly preštudovala zo slovenčiny do nemčiny), alebo



Magdaléna Hajóssyová ako Dona Anna v Mozartovej opere *Don Giovanni* v Deutsche Oper v niekdajšom Západnom Berlíne. Snímka archív M. H.

ako Elektra v Mozartovej opere *Idomeneo*, Grófka vo *Figarovej svadbe* či Vitelia v opere *Titus* (v Kolíne n. Rýnom).

V Berlíne boli zaujímavé niektoré spevácke „výlety“ M. Hajóssyovej do slovenského a romantického repertoáru (podľa vtedajších požiadaviek východonemeckej opernej scény vtedy študované v nemčine). V roku 1977 tak premiérovala v Berlíne „nemeckú“ *Rusalku*, r. 1978 Jaroslavnú v *Kniežati Igorovi*, r. 1980, potom r. 1989 Tatianu v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi*.

* * *

Istým vybočením z klasického (čiastočne i slovanského) repertoáru M. Hajóssyovej bola na východoberlínskej scéne Margaréta vo *Faustovi a Margaréte* – r. 1977 (v SND to bolo r. 1975, o desať rokov neskôr – r. 1985 – vyšiel vo vydavateľstve OPUS v Bratislave operný album *Faust*, na ktorom pod taktovkou dirigenta Ondreja Lenárda naspievali hlavné roly M. Hajóssyová, P. Dvorský a S. Kopčák).

V Berlíne dostala Hajóssyová za Margarétu r.1977 svoju prvú Cenu kritiky – tzv. Kritike Preis).

Iným vybočením z „nemecko-slovanského repertoáru“ bola r. 1988 naštudovaná a v Deutsche Staatsoper Berlin uvedená Violetta vo Verdiho *Traviate* – zaspievaná bravúrne technicky s oduševnením a lyrickou strunou v hre i speve.

Napriek priaznivým ohlasom kritiky, ktoré vyzdvihovali v slovanskom (i romantickom) repertoári expresívnosť výrazu a citu v speve slovenskej sopranistky, dominantou M. Hajóssyovej v jej speváckej kariére zostala však najmä nemecká operná a koncertná literatúra z obdobia baroka, klasicizmu, resp. 19. a začiatku 20. storočia. Predurčovala ju k tomu nielen jasná farba sopránu, jeho pohyblivosť, ale aj technická bravúra a bezproblémovosť vo zvládnutí špecifických štýlových požiadaviek na spomínaný repertoár, ako aj poučenosť v požiadavkách na mnohoročnú tradíciu v uvádzaní nemeckých opier, omší, oratórií a piesní.

* * *

Druhú Cenu kritiky – vychádzajúc z týchto predpokladov – dostala M. Hajóssyová za rolu Elektry v Mozartovej opere *Idomeneo* (r. 1981), a tretiu Cenu kritiky za Weberovu *Euryanthu* (r. 1986) a za *Ifigéniu v Aulide* od Ch. W. Glucka (1987).

* * *

Umelkyňa postupne naštudovala v Berlíne (a inde) aj mimoriadne náročné sopránové party v operách R. Straussa (*Arabella* v rovnomennej opernej komédii, grófka Madeleine v hudobnej konverzačke *Capriccio*, Maršalka v Straussovom *Gavalierovi s ružou*) a špecificky obtiažne party v dielach R. Wagnera (*Eva* vo Wagnerových *Majstroch spevákoch norimberských*, *Elsa von Brabant* v *Lohengrinovi*, *Alžbeta* v *Tannhäuserovi*), s kladným ohlasom bola prijatá jej Alcina v Händlovej rovnomennej opere (r. 1985). Na scéne Nemeckej štátnej opery v Berlíne bola dlhé roky žiadaná jej dievčensky pôvabná Agáta v *Čarostrelcovi* od C. M. v. Webera. Nemalé vokálne požiadavky si vyžadovala ďalšia Weberova postava – *Euryanthe*, hlavná hrdinka rovnomennej opery nemeckého romantického skladateľa (r. 1986), uvedenej pri príležitosti osláv

40. výročia znovuoťvorenia Nemeckej štátnej opery v Berlíne. O rok neskôr (1987) stvárnila v Berlíne Iigéniu v Gluckovej opere *Ifigénia v Aulide*, v diele, poznačenom úsilím skladateľa o reformu starej barokovej opery.

* * *

Na vrchole kariéry sopranistka najčastejšie hosťovala s Mozartovými úlohami Donny Elvíry a Donny Anny z *Dona Giovanniho* v Prahe, Západnom Berlíne, v New York City Opera, v Las Palmas na Kanárskych ostrovoch, vo viedenskej Štátnej opere a i. Celkove účinkovala v trinástich inscenáciách *Dona Giovanniho*. Donnu Elvíru nahrala aj na album Supraphonu pod taktovkou Libora Peška (v r. 1982) v tzv. pražskej verzii opery.

Za Donnu Annu – s prihliadnutím na vynikajúce výkony v ďalších postavách Mozartových oper – jej prezident ČSSR r. 1988 udelil Štátnu cenu.

* * *

M. Hajóssyová je nielen vynikajúcou opernou sólistkou, ale súbežne i žiadanou interpretkou veľkého kantátovo-oratoriálneho a komorného (svetového i slovenského) repertoáru. V oratoriálnych dielach a omšiach spoluúčinkovala nielen so Slovenskou a Českou filharmóniou, východoberlínskymi (resp. východonemeckými) orchestrami, ale spievala i na koncertnom pódium v Mexico-City, na pódium La Scaly v Miláne, v Accademii di Santa Cecilia v Ríme, v Salzburgu, vo Viedni, Budapešti, Tokiu a iných európskych i zámorských hudobných centrách. Spolupracovala s mnohými významnými dirigentami svetového mena. Nahrala viac ako 30 gramoplastní z operného a veľkého koncertného repertoáru. Viaceré z nich sú sólové.

ZAČIATKY V BRATISLAVE A BERLÍNE

• **Bilancia vašej práce v opere a na koncertnom pódium od r. 1971, kedy ste absolvovali VŠMU, je úctyhodná a významná pre dejiny slovenského i nemeckého speváckeho umenia. Kariéru ste začali v Slovenskom národnom divadle ešte ako poslucháčka VŠMU 1. apríla 1971. Od r. 1976 ste súbežne hosťovali vo východonemeckej Deutsche Staatsoper Berlin. Tu ste roku 1978 prijali trvalé angažmán – a do Berlína ste sa napokon aj presídlili so svojou rodinou. Mohli by ste sa retrospektívne vrátiť k tomuto závažnému rozhodnutiu?**

– Môj odchod do Štátnej opery v Berlíne zdôvodňovala hlavne možnosť spievať repertoár, v ktorom som sa cítila „doma“. V Slovenskom národnom divadle som sa viackrát dostala do situácie, kedy som bola nútená spievať úlohy, ktoré boli pre mladodramatické hlasy – a ja som bola primárne lyrický soprán. Vzhľadom k tomu, že som patrila k spoľahlivým zamestnancom, v Opere SND ma nie raz vystavovali tlaku, aby som naštudovala neprimerané úlohy: napríklad Leonoru vo *Fideliovi*, Cikkerovu Kaľušu vo *Vzkriesení*, ba bola reč aj o Salome v Straussovej vrcholnej dramatickej opere! Keď som sa bránila, bolo zle, hoci v ansámblu boli kolegyne väčšmi predurčené na daný hlasový odbor. Okolo Fidelia som aspoň rok chodila ako okolo horúcej kaše – a každé predstavenie v tomto Beethovenovom javiskovom diele bolo



Ako Dona Elvíra očarila Magdaléna Hajóssyová aj divákov na Bratislavských hudobných slávnostiach v roku 1975. Snímka archív M. H.

pre mňa „premiérou“ s neistým koncom.

Keď som dostala ponuku hosťovať v Berlíne, navyše v mozartovských inscenáciách, ktoré tvorili v Bratislave len okrajový repertoár, bola som veľmi šťastná. A tak som v roku 1976 podpísala prvú zmluvu – na tri roky. Mala som v nej písomnú záruku, že v Berlíne príjem iba roly, ktoré zodpovedajú mojim hlasovým možnostiam. V apríli r. 1978 som napokon prijala trvalé angažmán v Deutsche Staatsoper Berlin – dnes premenovanej na Staatsoper Unter den Linden

Žiadneho tútora – okrem zdravého úsudku a dovtedajších skúseností – som v Berlíne nemala. Po odchode z Bratislavy som nepracovala ani so žiadnym vokálnym pedagógom – okrem občasných kontrolných návštev u prof. Márie Smutnej-Vlkovej. Naučila som sa samokontrolu – telo a krk dajú

najlepšiu odpoveď na to, čo sa musí v speve dopracovať.

• **Mohli by ste číselne vyjadriť, koľko operných postáv ste stvárnilí v Bratislave a koľko v Berlíne?**

– V Slovenskom národnom divadle som ešte počas štúdia spievala v troch inscenáciách a za sedem rokov angažmán v tomto opernom dome som spievala v 18-ich inscenáciách a v 247 predstaveniach. V Berlíne som počas 27 sezón spievala v 22 inscenáciách prvý odbor a v 7 inscenáciách druhý odbor. Prvoodborových predstavení bolo v Berlíne vyše 400 – menšie role nemám štatisticky podchytené. K tomu som napočítala 118 predstavení, kde som hosťovala v rôznych inscenáciách v Európe, Japonsku a Amerike.

• **A koncerty? Koľko bolo tých?**

– Vďaka štatistickým schopnostiam mojich najbližších rodinných príslušníkov, najmä manžela, mám podchytené, že v rokoch 1971-95 som absolvovala 475 koncertov. Aj potom boli ďalšie koncerty – ale už ich nemám evidované. Celkove som v rokoch 1971-95 vystúpila na viac ako 1240 podujatiach – v čom sú započítané koncerty i operné predstavenia.

• **Bohatá bola v tých rokoch i vaša nahrávací aktivita...**

– Okrem rozhlasu som pre gramofónové firmy OPUS, Supraphon, Eterna a Nippon Columbia nahrala viac ako 30 titulov z piesní, sól v kantátach, oratóriách, omšiach – až po profilové nahrávky a celé opery. Nedávno som dostala zo Supraphonu „globálnu zmluvu“ na nahrávky, ktoré sú stále v predaji – je to pätnásť titulov. Žiaľ,

OPUS od roku 1989 nedal o sebe nič vedieť. Netuším, či táto firma nejako "ošetrila" nahrávky slovenských interpretov, ktoré sú staršie ako 10 rokov. Asi nie. Smerom ku mne nefunguje ani Slovenský ochranný zväz autorský... Možno to všetko súvisí s menším záujmom o nahrávky vážnej hudby na Slovensku – ktovie?

• **V r. 1976 ste začali hosťovať v berlínskej Staatsoper, kde ste r. 1978 prijali trvalé angažmán. V tomto roku si teda pripomínate 30 rokov pôsobenia v Berlíne a 35 rokov profesionálnej speváckej kariéry – vrátane SND. Je to významné umelecké jubileum – nehovoriac o životnom, šesťdesiatinách... Čo znamená berlínska Štátna opera "Pod lipami" vo vašom živote?**

– Tých tridsať rokov v Berlíne prešlo – asi ako vždy, keď má človek veľa práce – veľmi rýchlo. Keď som podpisovala v Berlíne prvú zmluvu na tri roky, netušila som, že k trojke pribudne časom ešte nula. V Berlíne som dostala možnosť spievať úlohy, ktoré boli pre charakter môjho hlasu vhodné. Sústredenosť na nemeckú hudobnú oblasť mi dala príležitosť, aby som sa časom "prespievala" k repertoáru straussovsko-wagnerovskému. Ale robila som i Tatianu, Jaroslavnu, Margarétu či Traviatu...

Čo znamená v mojom živote Štátna opera v Berlíne? Domovskú scénu v tom najlepšom slova zmysle. Ansámbl kolegov – sólistov, zbor a orchester, v neposlednom rade nadšenie a súdržnosť ľudí za javiskom, ktorí vytvárali skutočne krásne podmienky a držali celému súboru palce. Treba si predstaviť, že v bývalej NDR nebolo vyššie postavenej opernej scény ako Deutsche Staatsoper. Ľudia si svoje zamestnanie vážili – a boli to naslovovzatí odborníci! Sólistický ansámbl bol roky tvorený potrebou repertoáru, ale i ľudskými vlastnosťami.

Uvediem perličku na dokreslenie určitej noblesy vedenia v Staatsoper: raz za rok dostali sólisti prvého odboru možnosť rozhovoru s intendantom. Vtedy mohli vysloviť prianie, akú rolu by chceli spievať, ako sú spokojní s podmienkami práce atď. Sólisti boli vážení členovia kolektívu umeleckých pracovníkov. Vážení a obľúbení. Cítila som v tomto umeleckom telese hrdosť ľudí na dosiahnuté výsledky, ale aj radosť nad vydareným predstavením alebo premiérou. Pocit spolupatričnosti tu bol výnimočný a veľmi intenzívny. Mnohí kolegovia tento moment vyzdvihovali (a vyzdvihujú) v rôznych rozhovoroch. To už niečo znamená, keď sa k tomuto hlásia takí "zarytí Sasovia", akými sú P. Schreier, T. Adam či S. Vogel – všetko rodáci z Drážďan!

OD REPERTOÁROVÉHO DIVADLA K STAGIONE

• **Vo vrcholnom umeleckom i ľudskom rozkvetu ste boli prvou dámou sólistického ansámblu východoberlínskej opernej scény, udelili vám titul Kammersängerin Deutsche Staatsoper Berlin, ste nositeľkou troch Cien kritiky NDR a vysokých štátnych ocenení ČSSR a NDR, hosťovali ste na desiatkach zahraničných operných a koncertných pódii v Európe i zámorí. Ako ste sa umelecky vyrovnávali s rokom 1989, ktorý znamenal generačnú výmenu pod novým umeleckým vedením?**

– V rokoch 1990-93 bola väčšina inscenácií berlínskej Štátnej opery vyradená z hracieho plánu. Len počas jednej sezóny ukončilo svoj "život" 6 inscenácií, v ktorých som účinkovala! Nahradilo ich niekoľko baletných inscenácií a hlavne koncerty, pretože s príchodom Daniela Barenboima, ktorému išlo o svoju profiláciu, ako aj v súvislosti s tým, že tento dirigent nemal s operným divadlom žiadne skúsenosti, dostal vývoj berlínskej Štátnej opery iný smer. Nový intendant bol tiež človek bez akejkol-



V Deutsche Oper v bývalom Západnom Berlíne žala úspechy Magdaléna Hajóssyová aj ako Eva v Majstroch spevákoch norimberských. Snímka archív M. H.

vek opernej skúsenosti. Tým sa pretrhla kontinuita, ktorá sa tu desaťročia budovala. Jeden z prvých činov nového intendanta bol, že dal výpoveď všetkým sólistom, ktorí boli v divadle zamestnaní kratšie ako 15 rokov. Mňa sa to nedotklo, nakoľko existuje zákon, ktorý pomáha tým, ktorí sú zamestnaní v jednom divadle viac ako 15 rokov – tých nemožno vyhodiť...

Tak sa v Staatsoper zmenila štruktúra sólistického ansámbľu. Z repertoárového divadla sa stalo stagionové. Zmeny v novej spoločenskej situácii boli robené vyslovene bezhlavo. Bolo treba odstrániť "starý" repertoár – ale nový bol v oveľa horšej kvalite, čo sa prejavilo v klesajúcej návštevnosti!

V súčasnosti sa hrá "Pod lipami" mesačne 5 inscenácií, každá 4-5 krát, k tomu treba pripočítať koncerty a baletné predstavenia. Sólistické ansámby tvoria hostujúci speváci, angažovaní na tú-ktorú inscenáciu. Domáci sólisti sú obsadzovaní do stredných a malých rolí. Dirigentské osobnosti sa – napriek veľkým sľubom nového intendanta – nedostavili. Výnimku tvorí K. Nagano, ktorý naštudoval a predviedol pár predstavení Šostakovičovej opery *Nos*. Tzv. režijné divadlo sa presadilo plnou mierou – žiaľ, so všetkými problémami režisérov z iných oblastí (film, činohra atď.). Nedávno mala v rámci Barokových dní v Berlíne premiéru Monteverdiho *Korunovácia Poppey*. Ani taký renomovaný dirigent barokovej literatúry akým je R. Jakobs, nezabránil veľmi skresľujúcej réžii. Pritom R. Jakobs hostuje na pôde Štátnej opery so svojim vlastným speváckym a orchestrálnym ansámblom!

Nechcem, aby to vyzeralo tak, že len to, čo bolo v minulosti, bolo najlepšie. Ale z pozorovania súčasného vývoja v opernom umení – nielen v Staatsoper, aj na iných berlínskych scénach – mám dojem, že moderné výklady diel a nadvláda režisérov sledujú jediný cieľ: zviditeľniť sa a získať pozornosť akýmkoľvek škandalóznym spôsobom. Ako príklad uvediem Mozartov *Unos zo serailu* v Komickej opere – odohráva sa vo verejnom dome. *Arabella* v Deutsche Oper je inscenovaná ako "garážová inscenácia", kde hlavná zápleтка úplne zaniká... atď. Reakcia na takéto činy sa prejavuje veľkým poklesom návštevníkov. Vedenia operných domov akoby nedomysleli najzákladnejšiu myšlienku: Pre koho hrajú?! Operné publikum je krásu a tradíciu milujúce. Je smutné, keď 2. premiéra *Predanej nevesty* v Komickej opere, ktorú som navštívila, bola vypredaná len z jednej tretiny. Myslím si, že inscenácie sa dajú urobiť tak, aby neurážali estetické cítenie a pritom mali čo povedať dnešnému divákovi. Ale musí sa to vedieť! Lacné senzácie majú krátke trvanie a odrádzajú od návštevy opery.

• **Vráťme sa k Staatsoper Unter den Linden. Kto je na jej čele, aký je dramaturgický plán a bežný repertoár v opernej sezóne 2005/2006?**

– Momentálne je intendantom Peter Mussbach, povolaním lekár – psychológ, šéf-dirigentom orchestra je Daniel Barenboim. V sezóne 2005/2006 je na pláne premiéra *Sily osudu*, *Boris Godunov*, *Tristan a Izolda* a *Veselá vdova*. Okrem toho sa má uviesť projekt z moderných krátkych útvarov. Barokové opery (Monteverdi: *Korunovácia Poppey* a *Vespro*) sú koprodukciami s operami v Bruseli, Paríži a s Porýnskym festivalom Trienale.

Repertoár, ktorý ponúka Staatsoper v Berlíne, je vystavaný z bežných titulov, ktoré sa hrajú všade v Európe. Mozart je zastúpený *Donom Giovannim*, *Così fan tutte*, *Čarovnou flautou*, päť titulov je z Wagnera, Straussa a Webera, z barokového repertoáru je na repertoári Purcellova opera *Dido a Aeneas*, z talianskeho – Rossiniho *Barbier*, *Talianka v Alžíri*, Donizettiho *Nápoj lásky*, Belliniho *Norma*, Verdiho *Macbeth*, *Don Carlos*, *Otello*, Pucciniho *Bohéma*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Turandot*, uvádza sa Bizetova *Carmen* a jeden titul je od Janáčka – *Káťa Kabanová*... Niekoľko špecifických titulov sa viaže na Veľkú noc (*Parsifal*), veľa rokov bol opakovane reprízovaný Wagnerov *Ring*.

MAGAZÍN – A INÉ

– Súčasní autori sa hrajú v nekonvenčnom priestore – je to budova tzv. Magazínu, určeného na uskladňovanie kulís. Technicky je priestor veľmi zaujímavo riešený: kulisy sú tu uskladnené vo vozoch, ktoré majú rovnaký rozmer. Systémom výťahov



V roku 1985 stvárnila Magdaléna Hajóssyová titulnú postavu v Händlovej opere *Alcina* v Deutsche Staatsoper vo východnej časti Berlína. Snímka archív M. H.

sú posúvané ako do zásuviek – niekoľko poschodí nad sebou. Hracia plocha je de facto átrium uprostred budovy. Je to veľmi variabilný priestor s rôznymi možnosťami osvetlenia a amfiteátrového posadenia obecnstva. Dá sa tu však hrať len v teplých mesiacoch – v Magazíne sa totiž nekúri. Videla som tu niekoľko viac-menej vydarených a nápaditých inscenácií, ale aj operetu, v ktorej sa speváci pohybovali v nádrži, kde bolo asi 30 centimetrov vody.

• **Naznačili ste istý odliv divákov, ktorí navštevovali Štátnu operu nielen z východu, ale i západu. Ako prijímajú novšie režijné trendy dnes?**

– Reakcie sú veľmi diferencované. Často aj vďačné Verdiho tituly – napríklad *Síla osudu* alebo *Don Carlos* – sú inscenované tak, že vzbudzujú odpor. Diváci sú šokovaní brutalitou scén, a tak pískajú alebo odchádzajú predčasne z divadla. Mnoho titulov má nízku návštevnosť. Medzi divákmi sú často turisti, ktorí sú zvedaví na architektúru známeho divadla.

• **V hlavnom meste Nemecka je aj iná slávna scéna – Deutsche Oper Berlin v bývalom západnom Berlíne. Tá pracovala už v minulosti na základe stagionového systému, lebo si mohla dovoliť platiť slávne operné hviezdy a prispôbovať im čiastočne aj repertoár. Ako sa dnes špecifikujú tri významné berlínske operné domy: Deutsche Oper, Staatsoper a Komische Oper?**

– Už veľa rokov sa debatuje o potrebe či nepotrebe troch operných divadiel v Berlíne. Viedli sa diskusie o ich repertoári – vzhľadom na veľkosť javísk a dramaturgické zámery i možnosti. Napríklad sa navrhovalo, aby sa wagnerovské a straussovské inscenácie s veľkým zborovým a orchestrálnym aparátom hrali v Deutsche Oper, Staatsoper by uvádzala menšie tituly (Weber, Donizetti a i.), Komická opera by inscenovala Mozarta a barokové diela. Ale politici, ktorí s týmto návrhom prišli, vyvolali obrovskú búrku nesúhlasu všetkých intendantov. Otázkou napríklad bolo, čo má financovať mesto Berlín a čo štát, keď Štátna opera patrí aj podľa názvu štátu... Keď bola zabezpečená finančná stránka operných domov, s jasnou deľbou príspevkov na prevádzku, situácia sa ukludnila.

Jediné čo politici presadili, je vznik „Nadácie“ všetkých oper a baletu, zlúčila sa administrácia, ktorá však namiesto pôvodných úsporných opatrení narástla. No zatiaľ sa aspoň politickým kruhom – absolútne laickým a neznalým problémov – nepodarilo presadiť myšlienku, že divadlá musia existovať ako výrobné podniky, ktoré majú prinášať (hlavne rýchlo) zisk.

• **Zostali ste v Staatsoper aj po roku 1989, napriek odchodu mnohých iných vašich kolegov – sólistov...**

– Moja prítomnosť v divadle je dôsledkom toho, že nie som jasnovidec. Do konca roku 1991 sa zdalo, že napriek odbúraniu starých titulov a redukovaniu sólistického ansámblu budem môcť pokračovať v práci, t. j. spievať repertoár vhodný pre môj hlas. Rozhovor s intendantom, kde mi oznámil, že ma ďalej – vzhľadom na môj vek (mala som 48 rokov) – nebude ďalej obsadzovať do prvého odboru, zmenil túto situáciu. Takéto oznámenie dostali aj ďalší kolegovia (C. Casapietra, U. Trekel-Burkhardtová, S. Lorenz a i.). Reagovali rôzne – súdnymi pojednávaniami, akciami v médiách, atď. – ale možnosť spievať nedostal nikto. Ja som – vzhľadom k situácii v rodine (manžel bol už ťažko chorý, dcéra pred ukončením štúdia na Humboldtovej univerzite) – rozmýšľala, či sa mám dať na dráhu hosťujúcej a cestujúcej speváčky, alebo zostať a spievať menšie role. Vzhľadom k tomu, že som nemala zastúpenie v žiadnej agentúre, chýbal mi prehľad o situácii na “trhu” a o mojich šanciach. Pravdu povediac, už som nemala ani chuť “harcovať” od divadla k divadlu. Tak som sa vrhla na pedagogickú dráhu, ktorá sa nečakane dobre rozvíjala nielen v Berlíne, ale aj na pražskej Akadémii múzických umení a tiež na koncerty. Popri tom sa dali veľmi dobre zvládnuť malé role v divadle.

Postupne som sa – ako aj moji kolegovia zo starej éry – vyrovnávala so situáciou, ktorú priniesla nová doba do umeleckého i každodenného života. Myslím si, že veľa kladného je vyvažované negatívami. Ako išiel čas, do mojej vokálnej triedy v Prahe prichádzali stále ďalší a ďalší adepti speváckeho remesla. Veľmi ma zaujíma a baví, odovzdať mladým ľuďom skúsenosti, ktoré sa nedajú vyčítať z kníh. Sú totiž získané prácou na opernom javisku alebo na koncertnom pódii.

• **Ako ste prijímali menšie roly v Štátnej opere vy – iba nedávno prvá dáma tejto scény?**

– Budem citovať kúsok textu Hofmannsthal z *Ružového gavaliera*: “Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding, wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts, aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie...”, t. j. “Čas je taká zvláštna vec: keď sa žije, nič neznamená, ale naraz sa cíti len on.” Chcem tým povedať, že i v mojej najaktívnejšej činnosti som nechcela zažiť chvíľu, aby sa diváci pýtali: “Kedy už prestane?” Snáď by som ešte pár rokov mohla spievať prvý odbor, ale takto sa to vyvinulo – a ja som spokojná s tým, čo bolo – aj s tým, čo je.

• **Zmenili sa medziľudské vzťahy v berlínskej Štátnej opere ku vám, kedysi umelecky prvoradej sólistke?**

– Do divadla prišlo v deväťdesiatych rokoch naraz veľa ľudí, ktorí nevedeli, čo kto predtým znamenal. Prišli prevažne zo Západu a nemali vzťah k dianiu a k atmosfére v divadle. Chýbala úcta k tradícii. Intendant G. Quander bol dosadený politikmi senátu, aby vymenil starú gardu. Rovnako sa to dialo v celej bývalej NDR. Nemocnice, školy a iné podniky dostali nové vedenia. Často sa však na vedúce miesta dostali ľudia, ktorí sa v dôsledku nekvality nedostali na podobné posty na Západe.

• **Hoci ste si v Berlíne ustrážili svoj hlas, práca s talentami a hlasovými odborníkmi je vo väčšine operných domov v bývalom tzv. východnom bloku stále tá istá. Je to druhý extrém k tzv. veľkému opernému svetu, ktorý smeruje k úzkej špecializácii. K akej praxi pripravujete svojich žiakov ako vokálna pedagogička na Hudobnej fakulte AMU?**

– Každý adept speváckeho umenia má vo svojom hlase “zakódované” určité da-

nosti. Je to farba (od prírody – nie umelá) a objem – nosnosť. Na vysokú školu prichádzajú poslucháči speváckeho odboru po rôzne dlhom školení, kde sa už viac-menej nasmerovali. Ja sa snažím aj tým “nasmerovaným” ukázať ešte ďalšiu spevácku literatúru, v ktorej sa zatiaľ neorientovali a skúšame, ako sa v adeptovi spevu to nové ujme. Mám skúsenosť s absolventami pražského konzervatória, že majú naučený okruh talianskeho a českého operného repertoáru. Piesne a baroková literatúra však stoja mimo záujmu väčšiny pedagógov a tým aj poslucháčov. Snažím sa im teda ukázať celú paletu speváckych možností, aby sa moji žiaci zoznámili a našli si to, v čom sa cítia najlepšie.

O MOZARTOVSKÉJ INTERPRETÁCII

• Váš krištáľovo čistý, jasný, pohyblivý soprán, technicky dokonale pripravený, navyše s neobyčajnou nosnosťou tónu, sa vyrovnal zvlášť účinne s operami Mozarta. Či to bola Donna Elvíra alebo Donna Anna, stvárnené v trinástich inscenáciách a predvedené koncertne i operne na medzinárodných pódioch. Je – podľa vás – potrebná užšia hlasová špecializácia (a farba) týchto dvoch rolí, alebo odlišnosti vytvára iba výrazová charakteristika?

– Odpoveď na túto otázku vyplýva čiastočne z predchádzajúceho. Vzhľadom k tomu, že som na začiatku môjho školenia mala detsky malý fond, volila moja profesorka M. Smutná-Vlková dôkladné technické školenie, založené na barokovej a ranoklasickej literatúre. Odtiaľ je len kúsok k Mozartovi. Celým mojím operným pôsobením sa ako červená niť tiahnú Mozartove role. Pamina bola moja absolventská rola r. 1970 v treťom ročníku VŠMU. Hostovala som s ňou v Kašlíkovej inscenácii v Tylovom divadle, spievala som ju v Berlíne a i. Potom nasledovali Elvíra, Anna, Grófká, Fiordiligi, Elektra v Idomeneovi a Vitelia v Titovi. Pri obsadzovaní rolí Anny a Elvíry je dôležité, aby boli hlasy odlišné v dramatickej výpovedi – keď je Anna lyrická, je dobré mať k dispozícii hutnejšiu Elvíru – a naopak. Ale to je často zbožné pranie dirigentov – realita je často iná.

• Krásne kritiky vyšli v nemeckej tlači na margo vašej Grófký z *Figarovej svadby*... V Berlíne som videla vašu lyrickú, dievčenskú Paminu v tradičnej inscenácii *Čarovnej flauty*, ale i dramatickú Donnu Annu v avantgardnej réžii Ruth Berghausovej, v Bratislave ste predstavili Donu Elvíru a vokálne nesmierne náročnú Fiordiligi v *Così fan tutte* počas hosťovania berlínskej Štátnej opery v SND. Za Elektru v Mozartovom *Idomeneovi* ste dostali v NDR r. 1981 druhú Cenu kritiky. Každá z týchto postáv je iná – všetky však spája mozartovské bel canto. V čom je „krásny spev“ u Mozarta špecifický, resp. iný než v talianskych operách?

– Podľa môjho názoru sa musí interpretácia odvíjať od stavby fráz, t. j. celkového obrazu hudobnej výpovede. Frázy u Mozarta sú stavané inak – viac vychádzajú z inštrumentálneho charakteru, vyžadujú pohyblivosť, pružnosť, ovládanie hlasu nielen v zmysle „čo najviac zvuku“, ale spevný hlas by mal byť jedným z hlasov orchestra. Potom môže vyniknúť celok – spoločné muzicírovanie. Vývoj v romantike vydrel hlas z orchestrálneho diania. Školenie sa zameralo na hlasy od prírody väčšie (aj kvôli väčšiemu obsadeniu orchestra a hutnému zvuku) a výchova spela k ťažšiemu tónu. Celkovo väčšia expresivita romantického výrazu potrebovala hlasy zodpovedajúce tejto požiadavke.

Otázka termínu „bel canto“ je často vysvetľovaná v rôznych učebniciach spevu. Keď zoberieme jeho doslovný preklad – „pekný spev“, je to to, čo sa určitým poslucháčom páči, čo ich oslovuje. Na koľko neexistujú zvukové záznamy z času rozkvetu talianskeho bel canto, môžeme vychádzať len z notového materiálu, inštruktívnych cvičení a skladieb etudového charakteru – viď Concone alebo náročné skladby G. Bordogniho, na ktorých sa cvičila hlasová výchova. Pri pohľade na ne je jasné, že technicky boli hlasy vedené k oveľa väčšej virtuozi, ako je to dnes potrebné pre potreby romantickej opery. Ostali len koloratúrne soprány, ktoré sú potrebné pre dramaturgiu operných príbehov.

Celú problematiku barokovej literatúry nechávam bokom – interpretácia a špecializácia je dnes svet sám pre seba. Krásny a zaujímavý.



Magdaléna Hajóssyová v jednej z milovaných mozartovských postáv, ako Fiordiligi v *Così fan tutte* v berlínskej inscenácii Deutsche Staatsoper. Snímka archív M. H.

VZORY V INTERPRETÁCII

• **Hoci máte za sebou aj viacero veľkých a úspešných postáv v slovanskom a talianskom repertoári, predsa ste sa venovali najmä Gluckovi, Mozartovi, Weberovi, Wagnerovi, R. Straussovi, teda nemeckým autorom. Kto bol pri štúdiu a interpretácii týchto veľkých nemeckých autorov – z ktorých je každý svojím spôsobom iný – vaším vzorom, ideálom či učiteľom?**

– Dramaturgia Štátnej opery venovala veľkú a stálu pozornosť nemeckému opernému repertoáru. Keby som mala konkrétne hovoriť o vzoroch, určite mi najprv príde na myseľ najskôr kolegovia T. Adam, S. Vogel či P. Schreier, ktorí svojou interpretáciou nemeckej piesňovej i opernej literatúry tvorili živé a kreatívne podhubie. Pri učení sa rolí boli všetci korepetítori veľmi kompetentní, znali nemeckého repertoáru. S jedným z nich – pánom Helmutom Oertlom – som pracovala i na piesňach. Prirodzene, i dirigenti prispievali k pochopeniu interpretácie opäť z iného uhla pohľadu – z celkového znenia orchestra, farieb, frázovania. Určite i moje trvalé kontakty s Berlínskym symfonickým i rozhlasovým orchestrom a dirigentami – dnes už vyše 90-ročným Kurtom Sanderlingom, alebo H. Rögnerom či H. Frickem – prispievali k môjmu prehľbovaniu poznania štýlu nemeckej interpretácie. Myslím si, že keď človek žije v určitom prostredí, je prirodzené, že celková kultúra, ktorá ho obklopuje, pôsobí na neho a on ju bytostne vníma.

TALENTY A UČITELIA

• Už v Berlíne ste pôsobili ako vokálna pedagogička na Vysokej škole Hansa Eislera. Popri tom ste pred pár rokmi začali učiť spev aj na Hudobnej akadémii múzických umení v Prahe, kde ste sa stali docentkou a od r. 2004 vedúcou Katedry spevu a opernej réžie HAMU. Zrejme ani tu nie sú len šťastné chvíle a úspechy. Ako by ste charakterizovali zložitú organizačnú a ľudskú prácu s kolegami – pedagógmi a na druhej strane tú pedagogickú – so žiakmi?

– Zhodou okolností som začala učiť v oboch mestách takmer paralelne – v r.1990 v Prahe a r. 1991 v Berlíne. Obe školy – AMU cez poslucháčky, ktoré si ma vybrali a v Berlíne na podnet vedenia speváckej katedry – požiadali o moju spoluprácu na pedagogickom poli. V priebehu času sa moja spolupráca, hlavne s pražskou katedrou, rozrástla. Je to oddelenie – v porovnaní s berlínskou školou – menšie, prehľadnejšie, počet poslucháčov sa pohybuje okolo 40-45. Pedagógov hlavného odboru v internom úväzku je osem. Moja momentálna snaha je, zabezpečiť po personálnej stránke plynulý prechod medzi odchádzajúcou generáciou pedagógov a hľadaním kvalitných nástupcov. Pritom stále platí, že ak spevák ovláda svoj hlas, ešte nemusí byť automaticky dobrým pedagógom. Sama mám teraz veľa poslucháčok – desať. Snažím sa všetkým hlavne ukázať, ako je treba pracovať na sebe – a so sebou. Veď „spevákom sa stáva každý sám“ – citujem svojho kolegu Ivana Kusnjera.

TALENTY ZO SLOVENSKA

• Slovensko bolo a je stálou pokladnicou dobrých spevákov, resp. speváckych talentov. Mnohí súčasní sólisti Opery SND sú i dnes stálymi hosťami popredných pražských (ale aj zahraničných) operných domov. Ako by ste charakterizovali tento jav?

– Svojím trvaním je to už malý zázrak. Keď si uvedomíme počet obyvateľov Slovenska a skutočnosť, že už toľko desaťročí sa tu rodia speváčky a speváci, ktorí v tvrdej konkurencii amerických, talianskych a najnovšie kórejských spevákov výborne obstoja, je to úžasné... Nedávno som čítala doktorskú prácu prof. Malatincovej z bratislavského Cirkevného konzervatória. Zaoberá sa nielen metodikou výučby prof. Anny Hrušovskej, ale rozplieťa s veľkou dôslednosťou a trpezlivosťou aj vplyvy a vzťahy pedagógov, ktorí sa podieľali na výchove spevákov na Slovensku. Je to pradené, vinúce sa od Ukrajiny cez Rumunsko, Česko, Rakúsko, Nemecko, Taliansko – až na Slovensko. Každý pedagóg priniesol ku nám trochu toho svojho, ale zmiešal to i s ďalšími poznatkami. Rôznorodosť týchto mnohorakých vplyvov pôsobí ako životodarný prameň pre ďalšie generácie. Z vlastnej skúsenosti môžem povedať toto: bola som žiačkou prof. Márie Smutnej-Vlkovej na Konzervatóriu a prof. Anny Hrušovskej na VŠMU. Obe dámy sa školili u prof. Josefa Egema, ktorý bol Čech, ale študoval vo Viedni. Každá z nich do svojej pedagogickej práce priniesla i nové akcenty, iné interpretačné a technické impulzy.

Veľmi ma teší, keď počujem opäť a opäť krásne a dobre vyškolené hlasy. V poslednej dobe som počula v Berlíne tenoristu Pavla Bršlíka a barytonistu Dalibora Jenisa, v Prahe pôsobí celý rad spevákov, ktorí navštevovali Konzervatórium alebo VŠMU v Bratislave a časom získali veľké uznanie českej i medzinárodnej spoločnosti.

• **Ako členka poroty Medzinárodnej speváckej súťaže Antonína Dvořáka v Karlových Varoch môžete porovnávať výsledky domácej výchovy mladých spevákov so zahraničím. Čo vám z porovnávaní vychádza ako zaujímavý fakt?**

– Súťaže sú na jednej strane lákavou príležitosťou na meranie síl, skúškou nervov a overením si vlastných schopností. Tým, že od začiatku súťaže v Karlových Varoch (bola som účastníčkou prvého ročníka r. 1966) sledujem viac-menej kontinuálne dianie na tejto súťaži, môžem konštatovať, že hlasové predpoklady – materiál – majú zahraniční speváci často vo väčšej miere ako domáci. Je ale otázkou školenia, ako dlho sú v profesionálnej praxi schopní vydržať. Súťaže môžu byť v určitom momente vývoja pomocou pre ďalšiu kariéru, ale v žiadnom prípade nie sú zárukou toho, že laureáti sa stanú oporami nejakého operného ansámbľu.

Podľa môjho názoru je účasť na súťažiach aj dobrou príležitosťou sledovať iných a tak porovnávať výkonnosť svoju s druhými, upozorovať, čo sa „varí“ v iných kuchyniach.

V posledných rokoch sa vplyvom komercializácie stali súťaže „burzou“ pre spevákov, ktorí sa takto azda ľahšie dostanú do povedomia agentúr. Takže (na jednej strane) osobne uznávam výhody súťaží – ale (na strane druhej) so všetkými otázkami ďalšieho uplatnenie ich adeptov v praxi.

O KONCERTNÝCH VÝZVACH

• **Od 1. septembra 1979 až do 31. augusta 1989 ste boli sólistkou Slovenskej filharmónie. Vždy ste sa s radosťou vracali medzi svojich operných a koncertných ctiteľov – aj mimo sólistického angažmán v SF. Naposledy tak bolo v novembri 2005, kedy ste mali koncert v Slovenskej filharmónii. Ako hodnotíte túto stránku svojho umeleckého života?**

– Koncertná činnosť bola počas celej mojej práce v divadle paralelnou cestou, ktorá ma tešila rovnako ako opera. Skoro 500 vystúpení to snáď dostatočne dokazuje. Koncertná činnosť vyžaduje inštrumentálne myslenie – najmä v rámci kvarteta sólistov, ako aj presnosť zachovania notového zápisu, prístup ku dielu len cez hudobnú stránku, bez divadelných možností.

Už počas pôsobenia v Bratislave sa na mňa pravidelne obracali aj súčasní slovenskí skladatelia, a tak som im mohla mnohé diela premiérovať. Často veľmi náročné spevácke party znamenali pre mňa výzvy k zvládnutiu ďalšej priečky vokálneho kumštu – bez bežného romantického a klasického repertoáru.

Je veľká škoda, že životnosť týchto skladieb bola veľmi krátka. Nevieam, či zostalo zopár nahrávok v rozhlase, ale niekoľko skladieb vydal OPUS. Azda sa nájde niekto, kto zmapuje aj túto oblasť slovenskej hudobnej kultúry objektívne, bez predsudkov...

• **Nielen ako speváčka, i ako človek ste typom životodarnej, pozitívnej energie nabitej ženy, ktorá nie raz preukázala svoju veľkorysosť a šľachetnosť v podpore humánných činov a darov. Ako sa pozeráte na roky, ktoré boli – a sú? Cítite pri speváckej bilancii uspokojenie, alebo máte pocit, že dnes by bol váš život bohatší na umelecké príležitosti?**

– Každý z nás sa narodil do nejakej doby. Utvára ho spoločnosť, v ktorej žije, ale aj rodina, bližšie a vzdialenejšie okolie, ktoré formuje deti i dospelých. Myslím si, že



Magdaléna Hajóssyová. Snímka archív M. H.

moja práca prinášala mne i mnohým ľuďom radosť a pekné zážitky. To mi spätne dodávalo energiu a poháňalo ma do ďalších rolí a koncertov.

Nemám pocit, že by som v dnešnej dobe mala viac možností. Treba mať na mysli celkovú zmenu situácie – a to nielen v umení. Za ostatných pár rokov sa situácia v speváckom umení podstatne zmenila – hlavne objavením sa ázijských speváckych talentov, ako aj väčším uplatnením sa spevákov z bývalých sovietskych republík. K tomuto veľkému množstvu spievajúcich ľudí ale nepribudli žiadne ďalšie operné scény, takže „tlačnica“ na uplatnenie sa zväčšila. Do hry vstúpili umelecké agentúry, ktoré pretláčajú cestičky do operných projektov svojim „ovečkám“ – samozrejme, za veľké percentá. Takže, čo sa mňa týka: teším sa z toho, čo sa mi podarilo dosiahnuť a prajem všetkým, ktorí sa dajú na túto cestu, aby dosiahli uspokojenie a radosť zo spevu, ako to bolo dopriate mne!

• **Ktoré úlohy boli vo vašej kariére najzávažnejšie, najťažšie, prípadne nezabudnuteľné? A ktorí partneri či dirigenti, režiséri zostávajú vo vašej pamäti?**

– Na túto otázku nemám jednoznačnú odpoveď, lebo každá nová úloha, predstavenie či koncertné vystúpenie, stretnutia s režisérmi, dirigentmi znamenali stály posun ďalej a naberanie skúseností, poznatkov, ktoré nepíše nijaká kniha, okrem knihy života.

Určite som mala šťastie, že som mohla pracovať s dirigentom Košlerom, Neumannom, Slovákom či Frešom. Navyše – stretnúť sa s takou polyhistorickou osobnosťou, akou bol dr. Ľudovít Rajter, ktorý si pamätal celé 20. storočie a osobnosti od R. Straussa po súčasných európskych a slovenských skladateľov a interpretov, bolo mimoriadne obohacujúce. Zaujímavá bola i spolupráca s režisérom Václavom Kašlíkom či s nemeckou režisérkou Ruth Berghausovou.

Postavy v operách Richarda Straussa patria k tým najnáročnejším, ktoré som počas môjho pôsobenia na javisku vytvorila. Sú ťažké svojou hudobnou i hereckou komplexnosťou. V neposlednom rade i dĺžkou – veď Maršalka v *Gavaliérovi s ružou* nezíde 70 minút z javiska a Grófka Madeleine v *Capricciu* spieva svoj 20-minútový monológ na samom konci opery...

Kolegovia, s ktorými som sa roky stretávala a veľmi rada pracovala, je celý rad. Za všetkých vymenujem aspoň dvoch, ktorí boli nielen partnermi na javisku ako speváci, ale Theo Adam pôsobil aj ako režisér a Peter Schreier bol tiež dirigentom.

PERSPEKTÍVY, RADOSTI

• Ako dnes vidíte svoju perspektívu?

– Moja práca na divadelných úlohách je skončená. V polovici marca t. r. som oficiálne ukončila činnosť v Štátnej opere – aj keď niektoré roly budem ešte dohrávať. Spomenulo si na mňa veľa ľudí, s ktorými som bola pracovne v kontakte. Zástupca orchestra na žiadosť osadenstva chce urobiť oficiálnu rozlúčku s orchestrom a zborom. Nečakala som takú vlnu sympatií od ľudí, ktorí už žijú inými dňami. Ale tí, ktorí majú zážitky z minulosti, zrejme s radosťou spomínajú a sú vďační. O to viac sa teším, lebo to nie je nič nariadené – ale spontánna reakcia.

Práve na okrúhle narodeniny som mala koncert v Luhačoviciach. Požiadali ma, aby som spievala Dvořákové *Biblické piesne* v rámci chrámovej produkcie. Iné ponuky nemám – myslím, že sa týmto symbolicky uzavrie moje účinkovanie na verejnosti. Pedagogická činnosť mi ale plne nahrádza vlastné sólistické pôsobenie. Mám celý rad šikovných poslucháčok, ktoré – dúfam – sa uplatnia na opernom či koncertnom poli. V súkromí sa teším z malej vnučky, s ktorou si chcem užít jej vývoj. Teším sa, že môžem pozorovať rozširovanie obzoru malého človečika a trochu pomáhať v jeho orientácii a formovaní.

Pripravila TERÉZIA URSÍNYOVÁ

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

SOPRANO SINGER MAGDALÉNA HAJÓSSYOVÁ IN MOZART'S YEAR – NOT ONLY ON MOZART

Terézia Ursínyová, a significant Slovak musical critic and appraiser of the creation and art of the prominent Slovak soprano, a long time soloist of the Deutsche Staatsoper Berlin (in the former GDR), nowadays the Staatsoper Unter den Linden, Magdaléna Hajóssyová, prepared in connection to the artist's jubilee a profile interview for the Slovak Theatre. M. Hajóssyová there reveals a lot of not very known connections of her long time career – experience earned while performing at European, predominantly German stages, she goes back to key stagings where used to act. Of great interest is her knowledge on the German theatre development after German reuniting, and on the impact of a hectic transformation of the system where cultural institutions of the former GDR had operated – reflected in the artistic production level. The artist talks also about her future, mostly of vocal-pedagogical nature aims and plans.

VYLAMOVANIE OTVORENÝCH DVERÍ

(Ad: ČAHOJ, Peter: Dramatik Viliam Pauliny-Tóth. In: Slovenské divadlo, 54, 2006, č. 3, s. 469 – 493.)

Hľadanie tváre, svojských črt a zauzlených osudov našej romantickej drámy má nového bádateľa. Peter Čahoj je ním v plnom význame slova. Za svojou témou sa vybral priamo k prameňom. Do Archívu literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine. Tam študoval rukopisy nepublikovaných hier Viliama Paulinyho-Tótha, Samuela Ormisa a Jakuba Grajchmana. O nemecko-slovenskom dramatikovi Grajchmanovi, ktorého si zamilovala aj matka terajšieho výskumníka Božena Čahojová, Peter Čahoj napísal diplomovú prácu. Postupne rozšíril svoj záujem aj o dramatické dielo dvoch spomínaných autorov, ako aj o drámu Mikuláša Dohnányho. Portréty štyroch spisovateľov z druhej polovice 19. storočia zhrnul do dizertačnej práce *K problémom slovenskej drámy v období romantizmu*. Časť z nej predložil na obhajobu na Katedre divadelnej vedy Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení vlni v októbri. Prácu som posudzoval. Bola to práve kapitola *Dramatik Viliam Pauliny-Tóth*, ktorú teraz Peter Čahoj publikoval v Slovenskom divadle bez poznámky o jej „pôvode“.

Väčšina hier Viliama Paulinyho-Tótha vyšla v časopisoch, veľa materiálu zostalo ešte v archíve. Čahoj si prečítal dva rukopisy, *Matúš* a *Pomsta otcova*. Posledný je voľným prepisom drámy Viktora Huga *Le Roi s'amuse* (*Kráľ sa zabáva*). Hlbšieho porovnania oboch textov, drám Huga a Pauliniho, sa Čahoj vzdal. Škoda, lebo o kánonoch, základných prvkoch štýlu a tvaru romantickej drámy v Paulinyho chápaní sa viac dočítame z tohto mladického nezavršeného pokusu, než z publikovaných hier zrelého muža a politika, no nie aj zrelého dramatika Viliama Paulinyho-Tótha. Hugovu drámu čítal asi desať rokov po jej vzniku – a hneď ju začal prekladať. Nie na čítanie, text určil ochotníkom. Do záhlavia prekladu napísal: „pre slovenskije brvná slobodne premeňenuo dráma Hugovo“. Tá „slobodná premena“ bola podstatná. Dej z francúzskeho kráľovského dvora preložil na Považie, poslovenčil mená postáv, zmenil, zostručnil dej (text pripomína viac libreto k Verdiho opere *Rigoletto* ako Hugovu drámu), verš zamenil za prózu. Takto udomácnovali, poslovenčovali svetových dramatikov viacerí naši romantici. Dobšinský obliekol Hamleta do kabanice, Pauliny „presídlil“ francúzsky dvor na kopanice. Písal som o tom v tomto časopise s podobným názvom ako Čahoj, *Romantický dramatik Viliam Pauliny-Tóth* (Slovenské divadlo, 47, 1999, č. 1, s. 36 – 53). Keďže Paulinyho text je podľa mňa neúplný, nedokočený, čakal som na ďalšieho bádateľa, že moje zistenia, domnienky, prečítanie rukopisu doplní, poopraví, či bude polemizovať s niektorými názormi. Nedočkal som sa. Čahoja obzvlášť nezaujíma, čo si o texte myslia iní. Aj takto sa vravelo o do seba zahľadených bádateľoch: Tma predo mnou, tma za mnou.

Z Pauliniho rukopisov, dramatických zlomkov Čahoj si povšimol iba „plán k smutnohre *Matúš*“. Sú však dva, takmer zhodné, no aj v nich treba hľadať odchýtky. Smutnohra pripomína historickú kroniku v dialógoch. V *Matúšovi* sa prepletajú politické

úklady s láskou. Nie však schillerovsky. Pauliny písal náčrt hry údajne podľa presného kalendára. Každé dejstvo uvádza udaním miesta deja i dátumu. Ide skôr o prácu historickú než dramatickú. V tom nás utvrdzuje 97 obšírnych poznámok nie k deju, lež k dejinám, z ktorých Pauliny čerpá námet. Napriek dvom rozpísaným „plánom“ autor hru nenapísal, materiál prevažne použil v historickej poviedke *Trenčiansky Matúš*. Núka sa tu príležitosť porovnať Paulinyho *Matúša* so Záborského smutnohru *Bitka u Rozhanoviec*. Obaja si zakladali na historickej pravde. Preto je v Záborského hre kus pravdy, no len kúsok drámy. V Paulinyho „pláne“ na smutnohru ani ten kúsok nie je „naplánovaný“.

Z opačnej strany rukopisu *Pomsty otcovej* Pauliny začal písať smutnohru *Hoda Sitňan*. Napísal z nej iba *Predihru* (rozhovor Spevca s Duchom Sitna) a z vlastnej hry iba dumu rytiera a pána sitnianskeho hradu Hodu o nenaplnenej láske jeho brata k akejsi Sazeme, ktorou končí zlomok tejto veršovanej drámy či „piesne“. Čahoj zle informuje, že najprv odznený veršovaný monológ Hodu a až po ňom je rozhovor s Duchom Sitna. Navyše uvažuje, že *Hoda Sitňan* je „predohrou“ k *Pomste otcovej*. Nenachádza pre to žiadne dôkazy, iba vzletne, „romanticky“ fantazíruje. Čahoj nikde vo svojej práci nespomína rozsiahly konvolút rôznych Paulinyho poznámok a záznamov (357 rkp. strán, sign. 2 G 12). V ňom pod záhlavím *Themata zu Dramen und Novellen* spomína aj drámu *Braťja zo Sitna*. Je to pravdepodobne iný názov smutnohry *Hoda Sitňan*. Rozhodne to nie je „Predohra“ k svojskému variantu Hugovej drámy.

Mladý Pauliny veľa hier rozpísal, žiadnu nedokončil. Po *Pomste otcovej* a tragédii *Hoda Sitňan* (*Braťja zo Sitna*) rovnaký osud stihol *Ludskú komédiu*. Písal ju pred revolúciou (1846), no publikoval až v časopise *Sokol* (1862), ktorý sám redigoval. Pôvodný rukopis drámy sa pravdepodobne nezachoval, časopisecky publikovaný text sa nedá porovnať s pôvodným znením. Je však viac než pravdepodobné, že redaktor Pauliny značne korigoval a dopĺňal začínajúceho dramatika Paulinyho. K textu hry „miesto predmluvy“ uverejnil dva listy. Citujem Čahoja: „Autorom prvého je V. Pauliny-Tóth, druhého Ján z Priateľa ľudu, ktorého autor prvého listu označuje za ‘martýra slovenčiny’, oslovuje ho ako drahého brata. Priateľ ľudu vychádzal v Pešti. V tom čase sa tam zdržiaval Ján Kollár. Pôsobil na evanjelickej fare. S veľkou pravdepodobnosťou je práve on drahým Jankom, ktorému adresoval svoj list a ponúkol mu *Ludskú komédiu* na vydanie v *Priateľovi ľudu*. Nasvedčujú tomu aj ďalšie indície, predovšetkým označenie – ‘martýr slovenčiny’ “ (s. 472).

Hádanku, kto je „Ján z Priateľa ľudu“ či „martýr slovenčiny“ Čahoj nerozlúštil. Vydal sa nesprávnym smerom. Onen „martýr slovenčiny“ určite nebol Ján Kollár, zaťatý odporca spisovnej slovenčiny, skôr jej kat než mučeník. No ťažkosti sú aj s „Jánom z Priateľa ľudu“. Týždenník *Priateľ ľudu* (1848 – 1849) začal vydávať v Pešti Lukáš Máčaj (tiež Mácsay) a v jeho vydávaní pokračoval v rokoch 1862 – 1868. Bol to politický týždenník, literatúre sa nevenoval, redigoval ho Lukáš, nie Ján. Ján Kadavý vydával v Martine poučno-zábavný časopis pre slovenský ľud *Priateľ ľudu* – ale až v rokoch 1873 – 1874. Ani jeden z týchto časopisov s názvom *Priateľ ľudu* nemohol odtlačiť Paulinyho hru. Bol tu však časopis *Priateľ školy a literatúry* (príloha k *Cyrillovi a Methodovi*), ktorý vychádzal v Pešti 1859 až 1861. Neredigoval ho síce Ján Palárik, lež Ondrej Radlinský, ale bola to príloha časopisu, ktorý Ján Palárik založil. Navyše Palárik s *Priateľom školy a literatúry* spolupracoval. Aj neskôr, ako posudzovateľ nových hier v matičných súbehoch podporoval ich odmenenie a vydanie. Navyše „drahý brat“ Palárik bol aj „martýrom slovenčiny“. V päťdesiatych rokoch

bojoval za ňu už nie proti Kollárovi, ale Hurbanovi. Dobré rady ako opraviť hru, tiež kde a ako ju publikovať sú „palárikovské“. Pauliny si jednoducho poplietol názov časopisu. Z Priateľa školy a literatúry urobil Priateľa ľudu. Určite by nebol ponúkal rukopis hry do politických novín, no v Priateľovi školy a literatúry mala hra šancu vyjsť. Nevýšla, no to je už iná otázka. Jána Kollára s Jánom Palárikom si Čahoj určite poplietol.

Peter Čahoj udáva rok vzniku veselohry *Kocúrkovský bál* 1851. Svoj odhad nedoložil. Viacerí bádatelia uvádzajú, že v tom roku Pauliny napísal hru *Dobrovoľníci* z rokov meruôsmych. Oskar Čepan napísal, že „podľa svedectva Ľudovíta Žellu tretie dejstvo *Kocúrkovského bálu* tvorí záver z Paulinyho nezachovanej hry *Dobrovoľníci*“ (*Dejiny slovenskej literatúry III.*, s. 153). Čiže Pauliny veselohru podstatne prepracoval, zmenil jej názov. Bola to základná premena vlasteneckej hry na kocúrkoviádu. Kedy sa udiala? Čahoj si myslí, že „päť rokov po Sládkovičovej *Maríne*“, čiže v roku 1851. Po *Maríne* určite, no nie na začiatku, lež na konci päťdesiatych rokov. *Kocúrkovský bál* má veľké množstvo podobných situácií, charakterov s Palárikovým *Inkognitom* (1858). „*Inkognito* vzniklo sedem rokov po *Kocúrkovskom bále*... mohli by sme teda skôr hľadať vplyvy *Kocúrkovského bálu* na Palárikovo *Inkognito* ako naopak.“ (s. 479). Čahoj robí z jasnej veci kocúrkovsky zamotaný príbeh. Pýta sa, či Palárik nepoznal *Kocúrkovský bál* z „matičných súbehov“. Lenže Čahoj neovláda termíny týchto súťaží. Tie začali až po časopiseckom vydaní hry. Veselohra Paulinyho vyšla po Palárikovej, no kto ktorú napísal skôr je stále neisté. Predpokladám, že menej tvorivý „odpisoval“ od nadanejšieho, čiže Pauliny od Palárika. Pritom treba brať do úvahy aj Rampákovu zistenie, že pred oboma Slovákmi Ede Szigligeti uverejnil podobnú veselohru *Liliomfi* (1849). Palárik, ktorý sa silne držal cudzieho kozucha pri ďalších hrách, určite túto zásadu neporušil ani pri prvej.

Peter Čahoj kritizuje iných autorov že meno spisovateľa uvádzajú „vytrvalo nie ako Paulíny (dlhé „í“), ale Pauliny“ (s. 491). Nie tamí, lež tento zaslúži pokarhanie. Mnohé dôveryhodné publikácie (aj Encyklopédia spisovateľov Slovenska), ako aj osobné doklady, písomnosti Paulinyho, názvy jeho kníh *Besiedky*, *Básne*, úmrtný list, nápis na martinskom náhrobku – čiže doklady z konca života uvádzajú meno Pauliny s krátkym „i“. Keď Čahoj neverí učebniciam, dejinám literatúry naslovovzatých autorov, mal by dať za pravdu aspoň editorom publikácie *Paulinyovci v slovenskej kultúre* (Martin, 2002).

Autor dizertačnej práce si fažká, že Paulinyho málo „spomínali literárni vedci a najmenej teatrologovia“ (s. 491). Alebo „V. Pauliny-Tóth patrí medzi tých dramatikov z obdobia romantizmu, o ktorých teatrologická literatúra mlčí, alebo iba okrajovo spomenie ich tvorbu.“ (s. 469). Čahoja tento problém veľmi trápi tak na začiatku, ako aj na konci štúdie. Usudzujúc podľa zoznamu literatúry (s. 492), autor štúdie si málo literatúry naštudoval. Neuvádza žiadne dejiny slovenskej literatúry. Tie staršie sú v mnohom prekonané, ale Čepanova kniha v knihe (*Rozklad romantizmu*, In: *Dejiny slovenskej literatúry III.*, Bratislava, 1965, s. 19 – 322) je a dlho bude inšpirujúca. Rovnako knihy a štúdie Krausove či Vongrejove. Dovolím si pripomenúť aj moju stať *Divadlo od revolúcie do nástupu realizmu* (In: *Kapitoly z dejín slovenského divadla*, Bratislava, 1967, s. 273 – 517). V Slovenskom divadle je viac štúdií k tejto problematike, rovnako v časopise *Slovenská literatúra*. V každom prípade autor mal poznať spomínanú publikáciu *Paulinyovci v slovenskej kultúre* (Martin, 2002).

Je sympatické, keď je autor presvedčený o svojej pravde, neochvejný, neústupný

vo svojich názoroch. Menej sa mi páči, že je tvrdohlavý aj vo svojich omyloch. Nespolieha sa na druhých, len na seba. Chvályhodne čítal rukopisy v archíve. Nestavia svoju prácu na vyčítaných postrehoch z cudzích knížiek. Tie diela by však mal poznať. Vraj nezaujíma ho, čo o Paulinym napísali iní, chce poznať, čo napísal Pauliny. No želám mu, aby to, čo on o tomto spisovateľovi napíše, zaujalo aj iných. Čahoj má veľa bystrých postrehov a dobrých myšlienok, ktoré obohatia čitateľov. Zbytočné hádanky by im nemal klásť. Mal by tiež poznať mená svojich predchodcov a neumenšovať ich počet, ani nezľahčovať výsledky ich bádania.

Ladislav Čavojský

JOZEF BUDSKÝ O ANDREJOVI BAGAROVÍ

Príspevok do chystaného zborníka o Andrejovi Bagarovi, ktorý na vydanie v Zväze slovenských dramatických umelcov edične pripravil Štefan Šugár. Zborník nevyšiel, pretože jeho editor odišiel zo zväzu, text Budského príspevku sa však zachoval v archíve Štefana Šugára.

Nič sa nezačína a nič sa nekončí. Všetci sme zakotvení vo svojom čase, v dnešku, v svojej dobe a ako starorímsky boh času Jánus sme obrátení jednou tvárou do minulosti a druhou do budúcnosti. Pralátka tvorivého potenciálu každého z nás je závislá od pralátky minulosti, z ktorej vzišiel, a od toho, ako ju vie zúrodniť a zamerať do budúcnosti. Jednoducho od toho, akú stopu vyznačí a zanechá po sebe pre tých, ktorí, či chcú, alebo nechcú, či si to uvedomujú, alebo neuvedomujú, idú v jeho šľapajách ďalej, aby nemuseli objavovať objavené. Hovoríme tomu tradícia, kontinuita, atď. Veľa stôp nevyhnutne zaniká, lebo sa prekryjú stopami ďalšími, alebo ich zmyjú historické živelné pohromy a plúšte.

Nikto nezačína a nekončí svojím vymedzeným ľudským časom. Preberá do seba od svojich predkov a predchodcov, ktorí sú v ňom zabývaní, a sám sa tu zabýva v tých, ktorí ho zúrodnia a posúvajú ďalej.

Nie je začiatok a koniec cesty. Je len cesta. Závisí od nás, ako v nej pokračujeme, ako ju spevníme, akými istotami ju vymedzíme.

Pojem národ nemôžeme oddeliť od jeho reči, obyčajov, piesní a tancov, bernolákovcov, štúrovcov a SNP, ktorým náš národ vystúpil na fórum európskych národov. Minulosť je prítomná v dnešku.

Keď sme mladí, plní efemérnych istôt a sebadôvery vo vlastné sily, nemáme príliš radi minulosť a vzory. Zdá sa nám, že nás obmedzujú a zahatávajú nám cestu. Chceme sa naplno rozkročiť vo svojom. Sme silní a treba to rešpektovať. Nevieme to minulé citlivo a presvedčivo odovzdávať. Aby bolo živou prítomnosťou, nementorujúcou partnerkou mladosti. Hoci aj pri gitare a mladom vyčítaní. Je to ako v divadelnom umení. Ak herec alebo režisér poučuje, alebo sa vnucuje, neprijmú ho. Ako pedagóg viem, že najcennejšie vedomosti sú tie, ku ktorým sa žiak dopracuje sám. Alebo nech si to aspoň myslí.

Izolované svedectvá nie sú schopné postihnúť to a toho, o čom a o kom chceme vypovedať. Treba viacero svedectiev, aby sa vzájomne doplnili a až potom spoločne podali ani vtedy nie vyčerpávajúci obraz udalosti alebo osobnosti.

Keď som sa s Andrejom Bagarom po prvý raz stretol, mal 35 rokov a ja 24. Zdalo sa mi vtedy, že je to veľký rozdiel. Pribúdajúce roky ho skracovali.

Bolo to pred hereckým vchodom do budovy dnešnej opery SND, ktorá bola vtedy spoločným stánkom dvoch činoherných súborov, opery, baletu a operety. Pred týmto vchodom, na dnešnej Gorkého ulici, boli umiestnené dve lavičky, na ktorých počas skúšok vyčkávali herci všetkých telies a súborov na svoje výstupy, a pri nich sa pristavovali priaznivci divadla na dobré alebo zvedavé slovo.

Andrej Bagar hral vtedy vo Fričovom *Jánošíkovi* fičúrskeho Šándora, mal narastené fúziky a veľmi bol na účasť v tomto filme hrdý. Rozprával sa s vyčkávajúcimi



Andrej Bagar si aj cez schôdzovanie našiel čas venovať sa divadelným textom. Snímka Štefan Šugár.

a obracal sa na mňa, ako keby ma bol od nepamäti poznal. Bol družný, zhovorčivý, nerobilo mu nijaké ťažkosti s každým sa priateľsky skontaktovať.

Hoci v domovine neodmysliteľne zakotvený – bol nomádom. Náruživý rád cestoval a poznával iné krajiny a národy. Precestoval Európu, časť východnej Afriky i časť Ázie. Až do konca svojho života sa učil cudzie jazyky. Niekoľko z nich bezpečne ovládal, o ďalších sme dobroprajne hovorili, že vie aspoň ich dialekt. V súbore mal aj tak trochu orientálne znejúcu prezývku: „Veľký Andy“. Nevie, kto ju vymyslel, ale vyjadrovala, ako si ho vážili, obdivovali a niekedy v jeho neprítomnosti humorne prekárali. Tomu sa pri divadle nikto nevyhne. Keby nebolo jeho priateľských očí, pôsobil by prísne a neprístupne. Ale vedel, úmerne k svojmu temperamentu, chrliť zo seba i oheň a síru. Vtedy, hoci to nebývalo často, ako predzvesť nadchádzajúcej búrky, začalo mu pošakovať obočie a mihalnice. Bol v neustálom pohybe. Len nakrátko sa pristavoval. Či v divadle, alebo na ulici, nevedel nikoho, koho poznal, alebo kto ho pozdravil, minúť len odzdravením. Bezprostredne nadväzoval dialóg, o ktorom sa nazdával, že práve tu bol, pri predchádzajúcom stretnutí, prerušený.

Jeho „hnevy“ boli ako jarné búrky. Na druhý deň o nich nič nevedel. V jednom z nemnohých listov, ktoré sme si vzájomne vymenili – pracovali sme predsa stále popri sebe – mi v roku 1960 píše: „mám rád tie vášnivé konflikty, ktoré spolu vybojujeme. Veď to je na nás dvoch najkrajšie, že sa obaja vieme povadiť pre vec a mať sa radi preto, že sme toho spolu toľko vybojovali, že ti ani naďalej nedarujem nič v našich bitkách, ani v nárokoch na naše verné priateľstvo.“

Povedali sme si, alebo sme na seba aj nakričali, niekedy slová tvrdé, ktoré si voči nemu nikto zo súboru nemohol dovoliť.

Nechcem vyvolať dojem, že nás k sebe viazalo kamarátstvo alebo priateľstvo v bežnom chápaní týchto vzťahov. Pod pojmom kamarátstvo rozumiem dôverný vzťah medzi dvoma partnermi, akýsi vyšší stupeň priateľstva, ktoré je výrazom vzájomných sympatií a porozumenia.

Neviem, či Andrej takéto kamarátstva alebo priateľstvá, ktoré sa dajú pod tieto pojmy zahrnúť, medzi tými až neuveriteľnými zástupcami známych a kolegov mal. To naše bolo z rodu priateľstiev umeleckých. Osobne, počas vojny, a vlastne až do môjho odchodu, som to v SND, ani v jeho bezprostrednej blízkosti nikdy nemal ľahké. V takejto situácii hlboká dôvera takého umelca, akým bol Andrej Bagar, bola pre mňa nielen umelecky, existenčne, ale aj čisto ľudsky neodmysliteľná, rozhodujúca, ničím nezastupiteľná. O to viac, že každý z nás bol celým svojim ľudským a umeleckým uspoobením diametrálne odlišný.

Neviem si ho predstaviť, ako vyesedáva v kancelárii, či už za direktorským stolom v SND alebo za rektorským stolom na VŠMU. Jeho terénom bolo javisko, ulica a všetky miesta, kde sa pohybovali ľudia. Bol milenec a milovník života vo všetkých jeho prejavoch. Nemal rád ľudí slabých, váhavých, intelektuálne komplikovaných. Tí boli pre neho „trasorítkami, padavkami, cintľavkami“. Jeho známe oslovenie, najmä z povojnových čias, „holúbok“ a „holúbkovia“, nebolo v jeho ústach zdobnelinkou, alebo prejavom nechlapskej nežnosti. Skôr bránou k tomu, aby mohol vysloviť niečo kritického.

Keby som sa neobával, že vyvolám dojem apolloniády, povedal by som, že bol harmonický. Vlastne skôr Dionýzos ako Appolón, hoci som ho nikdy nevidel plávať na vlnách, ktoré sa vzpinajú pod palubou umenia dosť často. A predsa ako chlapec chcel byť námorníkom. Kým zakotvil pri divadle, absolvoval deväť remesiel. Okrem toho ochotníčil, štatoval, ako „kandrdas“ prihrával starším. Tri razy stál pri kolíske slovenského profesionálneho divadla – 1921, 1923, 1927. Rok študoval herectvo na pražskom konzervatóriu, hoci si myslím, že po praktickej stránke sa toho vtedy nemohol veľa naučiť. Ale pozorne si odpočúval, čo o divadle hovoria takí koryfeji českej kultúry, akými boli Otokar Fischer a Zdeněk Nejedlý. A videl MCHAT-ovcov pri ich druhom zájazde v ČSR. Bol vo všetkom rýdzo slovenský v tom najpozitívnejšom zložení. Vo svojom umení nezdôrazňoval však „naškosť“ a rodofubstvo. Bol ľudový, ale nechápal ľudovosť vo folklórnosti a v zosviatočňovaní, ale v asociatívnej inšpirácii cez voľnú umeleckú imagináciu. Taký bol jeho Vicišpán v *Smrti Jánošíkovej*, Babič v *Králikových Bukoch podpolianskych*, Zloboh v *Piesni našej jari*, Pán z Chudobíc v *Kocúrkovce*.

V informáciách o jeho herectve býva mnohé poprekryvané jeho politickou prácou a angažovanosťou. Bola veľká, ale vedel ju so svojou umeleckou prácou zosúladiť. Harmonicky aktívne sa vzájomne podmieňovali.

Bol divadlom posadnutý. Vášňou vystupňovanou k posadnutosti, ktorá je neodmysliteľná v každej tvorivej činnosti.

„Si vášnivec“ – hovorí Karel Čapek svojmu bratovi Josefovi a mne sa to nevdojak prekrýva s obrazom Andreja Bagara – „lebo tvojou vášňou je zobrazovať svet. Si to, čo vidíš. A v tom, čo vidíš, je nezlyhávajúci prejav tvojho vnútra. Musel si byť žobrákom, alebo sa ním musíš stať, aby si ho videl naplno a podstatne. A buď staviteľom, aby si svet postavil a ohraničil. Buď pritom spravodlivý. Aby si ho pokryl svetlom, ale aj tieňom. A preto poznaj svetlá a tiene života. Čím viac poznáš, o to viac si sebou samým. Beda, že chceš poznať príliš veľa. Lebo potom nikdy nebudeš hotový sám so sebou.“

Kedysi sa tvrdilo, že talent máme od boha a ešte aj dnes vídavame vo filmoch aj na televíznych obrazovkách, najmä ak ide o maliarov a hudobných skladateľov vo chvíľach tvorivého vytrženia, akoby do nich zostúpil svätý. Herec tvorí celkom prozaicky v presne vopred stanovenom čase skúšok a divadelných predstavení.

Bagarovci sotva mali vo svojom rode umelcov, ale iste tam boli túžby, sny a chcenia, ktoré našli svoje vyjadrenia v umelcovi-revolucionárovi Andrejovi. A on si uvedomil, že talent je dlh, ktorý saldoval svojím menom a že tento talent nie je jeho súkromným vlastníctvom. Už pred vojnou a počas vojny zameriava ho proti fašizmu.

V roku 1944 som sa niekoľko mesiacov liečil vo Vysokých Tatrách. Andrej mi párkrát napísal. Vyberám z listu z Martina: „Verhaerenov *Filip II.* spôsobil pekný frmol – najmä v ortodoxne-katolíckej tlači. Prečítaj si Katolícke noviny. Vrhli sa na mňa ako fúrie... Vo štvrtok za tebou pricestujem“

Má z toho „frmolu“ obrovskú radosť, je vo svojom živle. Rozboril ľudácke čičíkajúce sa hladiny.

*„Tak noc po noc Mab mihotavá cvála
po chrbtoch dvorana – tí snijú o poklonách,
po prstoch sudcom – tí zas o úplatkoch,
tu dvoranovi behá po nose,
i zdá sa mu, že zvetril nový titul,
tu velebného pána v nose štekli
chvostíkom obročného prasiatka,
a ten hneď o preberende väčšej sníva.“*

(W. Shakespeare: Romeo a Júlia)

Vo štvrtok skutočne prišiel. Môj zdravotný stav sa už zlepšoval. Tmolil sa bezradne okolo môjho lôžka – štyri neutešené nemocničné steny naňho doslova padali. Na druhý deň ma vyduril z postele. Nebol som viazaný prísny sanitárskym režimom, ale na veľké cesty to nebolo. Peši do Tatranskej Lomnice a nazad je to osem kilometrov. Ponavštevovali sme tam niekoľko jeho známych rodín a priateľov, potešil, podvihol, všetci ho radi videli. Mal priateľov a známych všade.

Potom mi píše už do Bratislavy z oslobodených Košíc: „27. marca vrátil som sa z partizánskeho frontu. Trochu pocuchaný, trochu chorý, no ako vidíš, žijem i napriek opačným chýrom a želaniam určitých osobností... Kamarát, obraciam sa na teba so žiadosťou, aby si zabezpečil za každých okolností prevádzku v SND, i vtedy, keď časť súboru je evakuovaná mimo Bratislavy, ustrážil divadelný inventár, vybral dôverníkov vo všetkých súboroch a telesách“, ktorí by sa s ním spojili pre ďalšie inštrukcie. Všetko prísne tajné... 1. augusta 1945 začnú činnosť tri divadlá. V priebehu troch rokov musíme vybudovať ďalšie tri... O mojej žene, od môjho prechodu cez front, nemám nijakých správ. Sektor, v ktorom žila, Staré Hory, je práve teraz bojiskom. Nuž som z toho celý nešťastný...

Čo robia, ako sa tvária naši kolaboranti a gardisti?... Na môj byt a moje veci sa ani nespýtujem. To je všetko fuč! No ničev! Vysúkam si rukávy a začnem od začiatku. Srdečne Ťa pozdravujem aj Tvoju ženu. Tvoj Andrej.“

Potom sa vracia vo vojenskej uniforme do Bratislavy, vychudnutý a radostný. Túlame sa rozosmiati po uliciach poznačených vojnou, okrášlených jarnou zeleňou. Zvíťaniam a stiskom rúk nie je konca-kraja.

„...nejde o to, aby človek na javisku bol prirodzený iba vo svojej ľudskej individualite, ale o to, aby vedel stelesniť všetky úlohy, ktoré predstavuje, z ktorých je každá iná, od jeho vlastnej osobnosti vzdialená. Ide o to, aby sa na javisku vedel zbaviť svojho ľudského ja – a povedal by som – obliecť na seba kožu svojho hrdinu, vniknúť doň, prevziať od neho nielen zovňajšok, ale všetky jeho zvyky, náklonnosti, vášne, prípadne choroby, rasu, náboženstvo a to nielen povrchné, ale precítiť, prežívať predstavovanú osobu do najmenších podrobností.“

Tento citát pochádza z rokov 1942-43 a v podstate neprekonáva borodáčovskú estetiku najprv sponátnneho a neskoršie kritického realizmu, ktorý vychádza zo životného faktu. Napriek tomu však už dávno predtým Borodáčova divadelná a Bagarova herecká programovosť, teda programovosť dvoch umelcov, ktorí stáli pri kolíske slovenského profesionálneho divadla, sa od seba diferencujú. Ján Borodáč, ako človek a divadelník, v prvej desaťročnici slovenského profesionálneho divadelníctva progresívne vychádza z pocitu príslušníka malého národa, ktorý cez divadelné umenie bráni a vyslovuje jeho zmysel i právo na existenciu a v podstate túto hranicu v celom svojom diele neprekračuje.

Andrej Bagar veľmi zavčasu spája zápasy národa so zápasmi spoločenskými. Nazdávam sa, že len tadiaľto vedie divadelno-historická demarkačná čiara. A tu je aj historický, matrikový zápis Andreja Bagara do análov slovenského divadelníctva.

Kedysi dávno, no zasa nie už v dobe diluviálnej, písalo sa, že herec ten a ten bol vynikajúci, podal strhujúci výkon a aj ostatní boli dobrí. Alebo naopak. Azda práve preto sú herci, a vôbec ľudia od divadla, idiosynkratickí k takýmto paušálnym hodnoteniam. Vlastne znehodnoteniam. Človek, ani herec, nie je len taký a onaký. Našťastie pre obidvoch. Bolo by to nudné a nezaujímavé. Sú slnečné dni a sú plúšťa. Aj v umeleckej tvorbe. Ak je niekto stále len dobrý a vynikajúci, alebo len zlý, stane sa podozrivým, stráca ľudskú dimenziu, vytráca sa rytmus, pulzovanie života.

Hoci som bol jeho priateľom, spoluhercom a režisérom, predsa nemôžem postihnúť celú hereckú osobnosť Andreja Bagara. Vari ho len charakterizovať, pokiaľ som to už v predchádzajúcich zamysleniach neurobil. Mal som možnosť sledovať ho od roku 1935 takmer vo všetkých postavách, často sme boli hereckými partnermi, ešte častejšie vo vzťahu herec-režisér. V predvojnovom súbore Janka Borodáča bol jednoznačným hereckým protagonistom, ktorý prevyšoval, ale nezatieňoval. Bol disciplinovaný, s vyvinutým cítením pre spoluhercov a kolektívnosť javiskového diela. Nikdy nehral pre kritiku a pre svojich priateľov v hľadisku. Vo vzťahu k jeho neobyčajne živému temperamentu a výraznému exteriéru bolo jeho herectvo zdržanlivé – bez toho, že by potláčalo svoju vnútornú intenzitu. Tam smeruje aj jeho úvaha o životnej a javiskovej prirodzenosti, inými slovami, umeleckej javiskovej pravdivosti.

„Na javisku sa treba pohybovať prirodzene. Znie to síce veľmi jednoducho, ale nie je to také jednoduché. Naopak, to je práve najťažšie. Keby sa ľudia na javisku, v žiari reflektorov vedeli tak pohybovať, chodiť, gestikulovať ako doma, na ulici, v spoločnosti a v každodennom živote vôbec, boli by všetci ľudia znamenitými divadelnými umelcami, alebo dramatické umenie nebolo by vôbec nijakým umením.“

Na jednej strane Andrej Bagar podriaďuje svoje herectvo vymedzenému, borodáčovsky chápanému realizmu, na strane druhej rozšírením svojho národného a občianskeho étosu ho prerastá. Prejavuje sa to aj v hereckých výrazových prostriedkoch, vylučujúcich unavujúcu alebo zahmlievajúcu drobnokresbu, uprednostňuje výraznejšiu štylizáciu, kresbu jedným ťahom.

Napriek jeho formulácii hereckého pretelesnenia, poplatnej divadelnosti spred päťdesiatich rokov, bol Andrej Bagar príliš veľkou a výraznou osobnosťou, než aby mohol vonkajšími prostriedkami na javisku zakryť Andreja Bagara. Myslím si, že sa o to nikdy ani nesnažil. Neprispôboval sa postave, nebol voči nej konformným. Vo výsledku to vždy vedie k priemeru. V umení aj v živote.

Nechcem vyvolať dojem, že herectvo Andreja Bagara je možné bez zvyšku posunúť za jeho historickú hranicu. Premeny podôb herectva sú dialekticky zviazané s podobami tých, ktorí ich sledujú z divadelného hľadiska. A k tým dochádza, najmä dnes, závratne rýchlo. Aj keď zacielenie umeleckej optiky môže zostať rovnaké, mení sa životná realita, ľudská psychika a myslenie, a preto aj uhol ich záberu, clona i samotný čas. Rozpor medzi životnou, ľudskou realitou a mechanizmami, ktorými sa človek obklopil, je čoraz tesnejší a výstražnejší.

Dnešný herec nestráca svoju tvár. Vierohodné sú tie premeny, ku ktorým dochádza bez líčidiel, parochní, fúzov. Ale kostým je hádam stále nepostrádateľný. Aj v živote. Kedysi sme verili, že vyriešením výrobných a vôbec sociálnych vzťahov medzi ľuďmi zmení sa aj ich psychika, stane sa prehľadnejšou. Nestalo sa. Tá stará má trvácejšie korene, než aké sme v mladom optimizme predpokladali. Medzi hercom a divákom sa často stráca diferenciácia. Nielen v divadelnej budove. Všimol si to už dávno Maxim Gorkij, keď hovoril, že človek musí mať veľký talent, aby sa nestal hercom.

Voľakedy divák stotožňoval herca s postavou. Potom zasa od herca žiadal, aby mimoriadnosť svojej postavy vkladal aj do svojho súkromného života. Pred súčasným hercom stojí úloha, aby pozitíva jeho postáv mohol vkladať a vkladal do života svojho divák.

Nemám rád príklady, hoci už nie som mladý. A preto ani herectvo Andreja Bagara nestaviam za príklad. Sám by som sa tomu bránil. Hádam každé dejiny začínajú i narábajú tak trochu aj s mýtmi. Aj divadelné. Andrej Bagar nie je mýtus, je živou historickou postavou. Z tých prvých, veľkých. Ján Borodáč dával prízvuk na národné povedomie, Andrej Bagar posunul dôraz popri tom i na povedomie a poslanie spoločenské. Toto poslanie divadelného umenia je permanentné a prominentné.

Nič sa nezačalo, bolo to už nazhromaždené pred nami, a pre tých, ktorí idú ďalej, sa cesta nekončí.

JOZEF BUDSKÝ ON ANREJ BAGAR

A theatrical critic and publicist Štefan Šugár is publishing a manuscript of a recollection of a prominent and profile director of the Slovak National Theatre (SNT) drama in the after war period Jozef Budský, saved from the archive related to his colleague, actor, director, manager, commissary and politician, older by a whole generation, Andrej Bagar. The text originated in the second half of 80-ties, and was intended for a prepared year- book on the life and work of this great actor personality of the SNT, and the editorial office became interested mainly due to its ardent human understanding of a director, a representative of the fleuer and metaphorical theatre showed in relation to an actor having been raised by the realistic school.

„Borodáč's theatrical and Bagar's actor's programness, meaning programness of

two artists standing at the cradle of the Slovak professional theatre, is quite differing. Ján Borodáč as a human being and a theatrical artist, in the first decade of the Slovak professional theatre makes progressively use of the feeling of a small nation member, who is through the theatrical art protecting it, voicing out its sense and the right for its existence, and this border line has not been trespassed in his whole work. Andrej Bagar is very soon connecting struggles of nation with social struggles. I think this is only here, this particular area, where can a theatrical – historic line of demarcation be traced. And here is also a historic, register office record of Andrej Bagar into the annals of the Slovak theatrical art“ – written by Budský on relation of two foudation personalities of the Slovak professional theatre.

Z RUKOPISNÉHO ARCHÍVU DIVADELNÉHO HISTORIKA A KRITIKA LADISLAVA ČAVOJSKÉHO

M. M. Dedinský: *Posledná hostina* Tragédia v piatich dejstvách

Autor prišiel s novým pohľadom na jánošíkovskú tematiku. Podáva ju ako ľudovú legendu. Pokiaľ je to len možné, obchádza historické fakty. Pridržia sa ľudových povestí, ale aj ich literárneho, romantického spracovania. V rukopise sú ponášky na štúrovskú poéziu: „Voľ zhytnúť syn, však nebud' pánom rab!“ (str. 3), „Budeme biť sa, pokiaľ pod Tatrou / sa nepozdvihne smelej vzbury vzdor, / kým všetok ľud si nepostaví šík, / hučiaci mocne mor ho, mor ho, mor!“ (str. 117)

Staronové – v dráme nové – je autorovo vykladanie jánošíkovskej legendy cez kresťanskú mytológiu: Jánošík je poňatý ako ľudom vysnívaný nový spasiteľ. Preto má v družine 11 zbojníkov, aby ich spolu s ním bolo dvanásť – tak ako bolo dvanásť apoštolov, tak ako je 12 Mesiačikov – priateľov a ochrancov úbohej Marienky, ako bolo 12 synov Jakubovych. Preto Ilčík prezrádza Jánošíka pandúrom judášskym bozkom. Preto s Jánošíkom popraví dvoch lotrov. Preto symbolický, biblický názov *Posledná hostina* – podobne, ako u Záborského – atď. V modernom umení, najmä v dráme a opere, veľmi sa uplatňujú antické aj kresťanské mýty. Nedávno na túto tému povedal básnik Milan Kundera: „Knihy, myšlenky a mýty hrajú obrovskou rolu v ľudskom živote a není možno na ně jistým spôsobem nereagovať ve vlastním uměleckém díle. Autor zobrazuje skutočnosť, ano, ale to je len jedna stránka veci, navíc jde o to, že autor tímto svým obrazem diskutuje a polemizuje s jinými uměleckými díly, knihami a myšlenkami, soudobými i starými mýty... To platí do značné míry i o mytologii křesťanské a není to nijak v rozporu s naším ateismem. Měli bychom udržovat při budování současné kultury ustavičně vědomí veliké historické kontinuity. Naše myšlení bude pak bohatší. Bude mít velké zázemi.... Obecná úroveň toho, čemu si naši kritici navykli říkat „myslительství“, nezáleží jen na myšlenkové potenci jednotlivých autorů, ale především na obecné kulturní atmosféře...“. Prepáčte za dlhý citát, ale táto myšlienka je pre dnešok veľmi živá. Chcel ju vo svojej hre uplatniť aj Dedinský. Široko-ďaleko známeho kresťanského mýtu a rovnako populárnej ľudovej legendy snažil sa použiť ako „prízemie“ svojej hry, aby v ďalších „poschodiach“ mohol s témou básnickejšie a filozofickejšie narábať. Preto predovšetkým vítame využitie kresťanského mýtu o dvanástich spravodlivých v našej jánošíkovskej tradícii.

Veľmi sa nám páči úmysel, veľmi sa nám nepáči výsledok. Autor bol netradičný v prístupe k téme, autor bol veľmi nesamostatný a staromódny v jej spracovaní. Tragédia je z veľkej časti ohlasom predovšetkým na lektúru zo Shakespeara, Goetheho a Schillera. Všetka češť – samé veľké mená!

Začnime posledným, Schillerom. On totiž vo *Zbojníkoch* vyjadril poznanie, že jediniec, čo ako morálne a fyzicky silný, nemôže sám zmeniť beh dejín. A hľa – aj Dedinského Jánošík nie je hrdinský skrz-naskrz, až do špiku kostí, ale ustavične pochybuje o cene svojej revolty. Najprv len preto, že „pochybnosti soľ / nadšeniu dáva pravú hodnotu“ (str. 6) a preto sa nestavia do bohorovnej pózy neomylného naprávača krívd, neskôr však hlavne preto, že sa bojí „rozrumiť svet“, „zaprieť rod i meno“ (str. 27). A tak zo slovenského hrdinu máme zrazu kópiu Karola Moora – zhodou okolností tiež zbehnúť z štúdií, blízkeho príbuzného nášmu Jánošíkovi (či vlastne naopak), s hrôzou a zúfalstvom spoznávajúceho, že „dvaja ľudia ako ja by zničili celú stavbu mravného sveta“ – a zároveň aj tieň akéhosi Hernaniho, ktorému je česť mena nadovšetko svätá. Dedinský sa teda snaží stavať hlavného hrdinu predovšetkým schillerovsky. V závere tragédie ešte raz slovami zdôrazní zamýšľanú, želanú tendenciu svojej hry. Moravčík hovorí: „Nie striga len a nielen zradný had, / aj osihotenie ho zabilo.“ (str. 113)

Avšak prevzaté klišé s babou-strigou – na rozdiel od v úvode vyzdvihnutého dobre zamýšľaného, ale nezúžitkovaného bájoslovía – a výstup s podsýpaním hrachu, teda výrazná javisková i dejová udalosť prevládne vo vedomí čitateľa (a ešte viac by zaujala diváka) nad veršovanými dišputami a lyricko zafarbenými monológmi pod bukmi podtatranskými. A tak skôr je pre nás, ale aj pre vyznenie diela smerodatná slovná charakteristika Jánošíka od iných postáv (napr. Ilčíkova: „V ňom ešte stále zdávna ostal trochu kňaz, / čo zbojníčením túži spasiť svet“ /str.45/), ako vlastné konanie ústrednej postavy. Ba naozaj ústrednej? Veď Ilčík a predovšetkým Gajdošík ho zastierajú oveľa väčšou aktivitou, čulejším a rozmanitejším javiskovým životom, „vyfarbovaním sa“ v deji. Pravda, Jánošík má nieš myšlienku, ideu hry. Z jeho preslovov o tom niet pochyb Ale tí dvaja odnášajú hru smerom celkom iným: skoro sa z hry stáva pikantné rozprávanie o umení milovať a požiť si. Na margo presily erotických perličiek a slovných vtipov dovolíme si odcitovať Thomasa Manna o podobných miestach z diela mladého Schillera: „...chlapčensky vystatovačná zmyselnosť, erotika tváriaca sa čo najmondénnejšie a najotrlejšie...“.

Zbojnícka družina po hrdinovej smrti nezaniká. Jánošík bol iba jeden z nich. Vychoval si svojho nástupcu. A ten v závere tragédie sťa Fortinbras rozkáže pochovať Jánošíka so všetkými poctami, aké prislúchajú takému bojovníkovi.

Shakespeara však predovšetkým pripomína metrum, použité, pravda, polemicky. Kým u Shakespeara blankversom hovoria kráľovskí a vznešení hrdinovia, Dedinský napísal veršom všetky ľudové postavy, prózou rolu grófa a pandúrov. Veršom v jeho hre však hovorí aj najnesympatickejšia postava, intrigánska krčmárka.

Verš prikrýva ako hmľa viaceré nedostatky hry, zlieva však do mála individualizovanej masy charakter postáv. (Gróf, ktorý hovorí len v próze, je iba holou schémou. Autor pozabudol na psychológiu prestrašeného grófa, len aby mohol rozvíjať svoje sentencie o ženách /str.36/) V tej situácii taký dialóg skutočne nie je na mieste. Gróf sa zrazu baví so zbojníkmi ako starý kamarát z mokrej štvrte. Dialóg dvoch pandúrov je oveľa vydarenejší, shakespeareovsky mudrlantský. Poézia stiera, rozmazáva charakteristiku postáv. Tak dialóg medzi Gajdošíkom a Aničkou (str. 24) by sa skôr hodil do nejakej *Dámy s kaméliami* ako do úst zbojníka a plachej dievky z drevenice. Na viacerých miestach v hre sú pekné básnické obrazy, avšak dramatický spád a nerv táto poézia nemá. Hre chýba hutnosť. (Napríklad pekne napísaný spor o bytí tejto družiny /str. 70 – 72/ sa po chvíľke mení na nudnú dišputu.) Pravda, aj v básnických

obrazoch sú časté ohlasy na svetovú poéziu: „Raz navždy pamätaj si, mládenec: / Kto spev a hudbu ozaj miluje, / to nemôže byť človek nedobry.“ (str. 10) a porovnaj verše zo Shakespeareovho *Kupca benátskeho*: „Kto hudbu v svojej duši nenosí, / kto chladný je ku krásnej harmónii – / ten zradcom môže byť a klamárom, / ničomníkom: sú hnutia jeho duše / temné jak noc a ako Ereb čierne / priateľstvo jeho. Takému človeku / nedôveruj...“

Poznámka k Aničke: nie je to dieťa Dedinského fantázie. Je to adoptovaná Margaretka: už len tým vyesávaním v komôrke pri obloku, tou šperkovou scénou, predovšetkým však umáraním sa v uzavretosti za spáchaný hriech. (A tu je čiastočne protigoetheovská, lebo keď Schiller narádzal Goetheho, aby v *Egmontovi* pri čítaní rozsudku v žalári nechal objaviť sa Albertov tieň, Goethe ho vysmial. Dedinský však schillerovskú teatrálnosť – neviditeľné strigy, snový Gajdošík – hojnej miere používa.)

Aspoň v závere by sme mali – podľa rady autora – „v príjemné slová zahaliť nepríjemný pocit“. Čo ho zapríčinilo? Ten muzeálny, okopírovaný romantický pátos. V myšlienkach aj slovách. V obrazoch aj v reči. Veľkú radosť by sme mali z tejto hry – pred sto rokmi. Škoda, že autor nepodstrčil hru ako dáky „kráľovodvorský“ rukopis.

Bratislava, 5. decembra 1962

LADISLAV ČAVOJSKÝ

INFORMATION ON UNKNOWN SLOVAK PLAY

Out of the manuscript archive of the theatrical historian and critic Ladislav Čavojský, we are publishing his preserved report on until for public unknown manuscript of a versed tragedy of Moric Mittelmann – *Posledná hostina* by Dedinsky (*Villager's Last Feast*). The play with the motif of Jánošík originated by the beginning of 60-ties of 20th century and Ladislav Čavojský was probably making his report either for a certain theatre that had been considering its staging, or for some authors' competition where the translator, poet and editor M. M. Dedinsky had sent his text. The public is able to know the details intermediated on one – unfortunately forgotten – dramatic text .

AŽ PO TEÓRIU DRÁMY

Viera Bilasová – Viera Žemberová: *Z prienikov filozofie, etiky a literatúry (Vzťahové a interpretačné súvislosti)*. Acta Facultatis philosophicae universitatis Prešoviensis. Prešov : Prešovská univerzita, 2005. Vydanie prvé, náklad 200 ex.

Knižka dvoch pedagogičiek Prešovskej univerzity a akiste aj názorovo si blízkych teoretických má byť evidentne učebnicou. A je ňou nielen preto, že ju vydali na kompetentnom humanitnom pracovisku, ale hlavne preto, že sa zodpovedne pokúša ponúknuť vysokoškolským študentom čerstvé výsledky výskumu autoriek z teoretickej interdisciplíny, orientujúcej sa vo vzťahoch filozofie, etiky a literatúry. Dokladáme: aj drámy, ak ju ešte stále považujeme za (svojím spôsobom) odvetvie literatúry či teoreticky presne jeden z literárnych druhov.

Sympatické je Bilasovej a Žemberovej hľadanie prepojení filozofie, etiky a literatúry preto, že sa tu hrá s otvorenými kartami v zmysle témy diela (teoretický svet odrazu precítil krízu duchovného ideálu ľudstva, nadchol sa pomenovaním tohto fenoménu a rýchle zháňa dôkazy na odôvodnenie svojho príspevku k jeho výkladu), ale úprimné sú autorky aj v tom, že otvorene priznávajú, o akú literatúru a o aké príklady sa pri obsiahlom vyrozprávaní a popisovaní svojich poznatkov opreli. Kto čo i len trochu a trebárs iba ako laik či milovník sleduje túto oblasť, vie, že mená módnych i trvalo zaujatých tvorcov (Ecco, Foucoult, Gordon, Kohák, Kosík, Lipovetsky, Mokrejš, Rorty, Solomon, a zo slovenských okrem Bilasovej sú to Farkašová, Mihina, Sisáková a i.) sú akési symboly, totemy odboru, o ktorom je reč a nikto sa nezmýli, ak sa odvolá na tieto osobnosti. A keďže našim autorkám úprimne ide o sprostredkovanie a aj akési zovšeobecnenie poznatkov a náhľadov autorít, stáva sa knižka pre nás doslova učebnicou, „ktorou sa (autorky) pokúsili diskurzívnym spôsobom vysvetliť potrebu

existencie určitého filozofického a nadväzne etického modelu pre život súčasného človeka“ (L. Čúzy).

Čo sa nám to teda pokúsili Bilasová so Žemberovou vysvetliť?

Začínajú otázkami etiky a jej súčasnými východiskami. Samozrejme, že tu sa treba vrátiť prinajmenšom k Aristotelovi a k jeho určeniu dvojtvárnosti konania, ktoré môže byť buď rozumové, alebo dobré (etické), ale vždy musí byť cnostné. Aj autorky knižky a ich vedecké vzory, aj nás priamo šokuje skutočnosť, ako veľmi je dnes spoločnosť vzdialená od týchto zásad. Nečudo, že sa dnešok nazýva „érou prázdnoty“ (Lipovetsky), že filozofia tohto sveta je v kríze a pred prípadnou „autotransformáciou“ (Mihina) a že človek sa jednoducho nemôže zbaviť prázdnoty, lebo „ju nosí v sebe a všade so sebou“ (Kosík).

Epocha široko rozvetvanej a mnohostupňovej moderny sa skončila totálnou relativizáciou hodnôt; postmoderna vypukla, keď sa ženy napasovali do kovbojských nohavíc a hodnoty, bárs aj zrelativizované, splynuli s ničotou. Skeptikom a prorokom sa žiadalo „niečo iné ako rozum“ (Habermas), ak za rozum považujeme „filozofický výklad liečivej a jednotiacej sily, ktorá pôsobí tak, ako kedysi pôsobil Boh“¹. Moderna mala tendenciu viacmenej poetizovať kultúru, ale, možno zo zotrvačnosti, trvala na tom, že tvorba má zmysel. Ešte aj taký dadaizmus sa dá vysvetliť ako cvičenie fantázie, ako didaktický princíp školy hrou. Moderna si kládla široké edukatívne a sociálne ciele, kým postmoderna už ani len nemôže prefíkane prispôbovať svoju vieru dôkazom (Hume), lebo je bez viery, prípadne verí len v nesúcnosť.

Otázkou pre postmodernu teda je, čo so slobodou, s presvedčením každého jednotlivca, že má právo ísť svojou cestou.

Kresťanská vierouka má jasnú odpoveď: ak bol niekdajší Sartrov realizmus (na rozdiel od realizmu totalitárneho) bez hraníc, sloboda je v takomto realizme riekou a hranicami sú jej ľavý a pravý breh. Všeobecná filozofia našich čias (teda vlastne čias postmodernej) sa drží zásady, že sloboda individua sa končí

¹ ROTRY, Richard: *Veda ako solidarita*. In: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava : Archa, 1991, s. 236.

na hranici, kde táto naša sloboda začne popierať slobodu toho druhého. Pekná múdrosť, ibaže niet arbitra, ktorý by vysvetlil Bushovi Jr., že sloboda nemôže byť daná slobodným rozhodnutím Ameriky podriaďiť slobodu Iráčanov slobode Američanov, všakáno. Poviete: nepleť si osobnú slobodu so slobodou národa, ľudu. Lenže pardon, dnes neexistuje kolektívna vina, a teda ani kolektívne práva, a tak teda národ nie je ničím iným než individuálnou jednotkou vyššieho rangu. Asi ako keď je Európa samostatnou jednotkou v porovnaní s ostatnými kontinentmi a slnečná sústava je v úplne individuálnom postavení voči iným galaxiám. Keď kedysi Alexander Veľký trestal Perziu alebo Napoleon Rusov, vykonávali kolektívny trest, ktorý sa dal odôvodniť iba tým, že bol prospešný pre trestajúcich a nebral do úvahy utrpenie protivníka. Ináč by to nemalo zmysel. Ešte nedávno sa vojny prirovnávali k neodvratným prírodným živlom – požiarom, povodňam, zemetraseniam. Lenže, bohužiaľ, ak je cunami dielom geofyzikálnej anomálie (vo vyššom zmysle zákonitej) a tá si vyžiada tisíce ľudských obetí, vojnu spíska spravidla jeden-jediný uzurpátor, ktorého – prípadne – neuznáva iný uzurpátor. Kým existujú vojny, nemôže existovať sloboda. (Nazdávam sa, že ani demokracia; tu sú však niektoré autority alebo aspoň autoritatívni jednotlivci, teda vždy tí, čo sú aj za „spravodlivé“ vojny, zásadne proti.) Dnešné vyhlásenia o slobode (a demokracii) sú v absolútnom súlade s filozofiou postmoderny: vieš, že to, čo robíš, nemá z hľadiska logiky nijaký zmysel, ale ak ti to spôsobuje súkromnú radosť, rob si to; všetko ostatné je prázdnota.

Potom ale aj prázdnota je sloboda. Slobodne sa rozhodujeme, že za moderny ešte akotak syntetizované umenie sa pod vplyvom špecializácie, škatulkovania, deštrukcie platných systémov (Wellmer) deštruovalo natoľko, že stratilo zmysel. G. Deleuze sa však nazdáva, že „dnes je umenie alebo žalobou, alebo krutosťou“.² No iste, ak ho posudzujeme v jeho dôsledkoch, bude to asi tak. Lebo pojem prázdnota je viacmenej básnický zvrät. Zmyslom prázdnoty je stotožniť sa s pasívne

sa správajúcim duševným priestorom. Volkať si v tomto priestore. Ale prázdny duševný priestor nezaujímame dobrovoľne. Čosi nás k nemu primälo, donútilo. A bez ohľadu na bezpríznačový či pasívny charakter tohto stavu je za prázdnotou možno až horúca túžba čosi vykričať do sveta, dať mu vedieť, že nie sme s čímsi spokojní. Žalujeme. S krutosťou vlastnou iba vyprázdnenej duši, osamelému človeku. Ak futurizmus alebo lartpurlartizmus ako taký burcoval k nespokojnosti so stavom prežratosti, presýtenosti z vyhladených a ustálených foriem, postmoderna už zložila zbrane a ak ju niečo zaujalo, tak je to to, že sa vyžíva v procese tamtej deštrukcie obalu a vzápätí aj jeho obsahu. Dalo by sa to povedať aj tak, že postmoderna zbožštila deštrukciu. Žaluje vyžívanie sa v ustálenosti, správa sa kruto ku všetkým doteraz nadobudnutým (a postupne aj ustáleným) hodnotám.

Nemožno spolu s R. Rortym nevnímať súčasnú praktickú filozofiu ako hľadanie vzťahu myslenia a ideálu dobra a rovnako, to zas spolu s autorkami knihy, nemôžeme v tomto procese hľadania nevidieť aj krásnu literatúru ako súčiniteľa „prienikov“. Hodne v tom našepkal a teda aj pomohol autorkám Gejza Vámoša a istotne aj Albert Camusa alebo Milana Kundera, hoci poslední dvaja sa tu spomínajú iba okrajovo, zo slovenských tvorcov a takisto okrajovo Hurban, Vajanský Krčméry. Neokrajovo sú tu napríklad Johanides, Šimečka alebo úvahy o slovenskom feminizme. Iní autori by možno našli onakvejšie príklady. Ale dobrá literárna pripravenosť a aj pevná autorská vôľa dokonala dobrý zámer doložiť svoje tvrdenia a vyhľadať také prepotrebné „slovenské“ príklady.

„Postmodernistická dikcia úvah o literatúre a filozofii je spojená s odmietnutím úsilia o poznání pravdy“ (s. 124) – konštatujú autorky v kapitole *Život ako tvorba a mravnosť* a tu sa akoby otvárali dvere aj k úvahám o dramatickej literatúre, ktorá sa „postmoderne“ prejavila naozaj už u Camusa v tridsiatych rokoch a o čosi neskôr aj v európskej anti-drame, čo žije podnes a umožňuje paradoxne udržiavať pulz divadla ako životaschopného

² DELUZE, Gilles: *Prostredníci*. In: *Za zrkadlom moderny*. Bratislava : Archa, 1991, s. 143.

organizmu v marazme myslenia a konania postmoderného človeka. U nás s tým prišli Lasica so Satinským a Rudolf Skukálek v šesťdesiatych rokoch, ale s výnimkou ochotníckeho a v ňom najmä študentského divadla sa až do deväťdesiatych rokov nič neudialo.

Celkom vecné a múdre sú vývody autoriek dotýkajúce sa konkrétnych skúmaných objektov, napríklad istej stránky tvorby G. Vámoša, mladších slovenských autorov (hoci podľa mňa ani Žiak a ani Šimečka nie sú ani zďaleka natoľko zrelí, aby stáli za zovšeobecňujúcou analýzou) a ďalších. Tam človek nachádza aj bohaté študijné a teoretické zázemie autoriek a aj jedinečnosť, nebál by som sa povedať, že aj objavnosť, ich vývodov.

Naozaj je zaujímavá tendencia autoriek postihnúť podstatu postmoderny, ale zároveň ju spolu so všetkými „predpostmodernistami“ označiť za predsa len čosi exkluzívne či extravagantné. Na s. 124 síce konštatujú, že postmoderna „je spojená s odmietnutím úsilia o poznanie pravdy“, ale vzápätí si berú na pomoc citát z Kosíka, podľa ktorého je moderná doba prázdna, ale táto prázdnota je s nami všade, čiže niet cesty, ako sa jej zbaviť. A keď sa na tej istej strane obracujú na Lipovetského, ktorý takisto nazval postmodernu dobou prázdnoty, nepokračujú v tomto jeho „rúhaní“, ale odvolávajú sa na Lipovetského ako na autora tvrdení o tom, ako pôsobí postmoderna aj celkom kladne, napríklad na rast ochotníckych divadiel, folklorizmu, fotografovania a pod. A tak jedným z vývodov autoriek knižky je konštatovanie: „Mravnosť ako skutočný prejav životnej potreby človeka tak nadobúda prostredníctvom literárnej optiky novú perspektívu 'videnia' skutočnosti a jej premeny.“ Želajme si, aby to bolo naozaj tak a aby sa toto konštatovanie autoriek stalo pravdou. A kiežby mal pravdu Lipovetsky aj vcelku, tak ako ho má v niektorých podružných vývodoch.

V kapitole *Kríza vedomia* sa Bilasová so Žemberovou opäť vracajú k otázkam straty „humanistického zmyslu vlastného konania“. Záleží im na tom, aby nás presvedčili, že už samotné „diskusie o povahe krízy... sú prejavom duchovnej energie“ a tak ďalej na s. 146. Páči sa mi to, lebo autorky knižky pochopili, že prázdnota života sa nedá ani nahradiť a už vonkoncom nie paralyzovať naozaj existujúcou prázdnotou obsahu umenia a literatúry, ale že budúcnosť je v schopnosti človeka zúžitkovať emotívne prínosy zo stretávania sa s takýmto druhom tvorivosti a v tom vyššom rangu teoreticky to zovšeobecniť. A do čoho to zovšeobecniť? Nuž do poznatku, že morálka a teda ani etika nie sú náplňou umenia, iba jeho sprievodným znakom, a že rozhodujúcim je vždy iba estetický zážitok, ktorý, bez ohľadu na hodnotu svojho jadra, zostáva vždy tým, na čo a pre čo tu odjakživa je: osviežením a vzpruhou ľudského ducha. A to, že pre niekoho je vzpruhou pekná knižka alebo dobrý film a pre iného bičovanie zmyslov vo Vyvolených, je už otázka iná, interdisciplinárna a v interdisciplinárnosti skôr psychologická a o dajakých päťdesiat rokov možno až psychosomatologická...

Knižka Viery Bilasovej a Viery Žemberovej bude predmetom diskusie literárnych teoretikov a najmä veľmi dobrou pomôckou pre študentov filozofických fakúlt. A keď si ju po čase všimnú aj teatrologovia (lebo praktických divadelníkov môžeme z tohto procesu už vopred vylúčiť), budú sa môcť aj medzi nimi začať rozhovory o tom, kde vyrástla priepasť medzi teóriou literatúry a teóriou drámy, ktorú teatrologovia radšej nevidia a tvrdia, že dráma už vlastne nie je literatúrou, iba zlozkou divadelnej inscenácie, ako sú kulisy alebo pesničky, takže niet sa o čo prieť... Čoskoro s horkosťou zistíme, ako hlboko sa mylíme.

Anton Kret

DERAVÝ KATALÓG

BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: Katalóg súčasných slovenských dramatikov. Konceptia projektu Romana Maliti. Koordinácia projektu Eva Gajdošová. Fotografie Ctibor Bachratý. V slovensko-anglicko-francúzsko-nemeckom znení vydal Divadelný ústav, Bratislava, 2006, 262 strán.

Je údelom početne menších kultúr, že musia vynaložiť nemalé úsilie, ak chcú, aby sa o nich dozvedeli aj v zahraničí. Niekde na tento účel štát vytvára efektívne, alebo menej efektívne inštitúcie, ktoré potom preberajú zodpovednosť za kultúrnu reprezentáciu, propagáciu a šírenie informácií v širokých súvislostiach, u nás – po nevelmi povzbudivých skúsenostiach s niekoľkými podobnými podnikmi – sa dnes každý stará o seba. Prakticky s odstupom desaťročia (podstatne skromnejší katalóg *Slovak drama 1990-1995* autorskej dvojice Božena Čahojová-Bernátová a Zuzana Uličianska (obe aktuálny *Katalóg* predstavuje ako autorky dramatických textov) v angličtine vydalo Národné divadelné centrum v roku 1996) sa Divadelný ústav podujal zaplniť informačnú medzeru na trhu a dal do distribúcie rozsiahlu a elegantne graficky spracovanú publikáciu (návrh obálky a grafická úprava Nora Nosterská).

Riaditeľka Divadelného ústavu Vladislava Fekete v predhovore uvádza: „V katalógu predstavujeme dramatikov podľa vlastného výberu a istých pomocných kritérií, ktoré sme si vopred stanovili – žijúci aktívny dramatik, ktorého hry sa publikovali slovenčine, respektíve v inom európskom jazyku, dramatik, ktorý na seba upozornil v súťaži Dráma každoročne organizovanej Divadelným ústavom, dramatik, ktorého hry sa uvádzali na slovenských javiskách.“¹ Škoda, že toto pekné predsavzatie vydateľky autori nedokázali naplniť. Z 33 autorov, zahrnutých do katalógu celkom určite každý splňa aspoň jedno z definovaných kritérií, zato aj každý divadelne skúsenejší laik okamžite príde na to, že niektoré mená tam chýbajú, hoci plnia aj všetky tri ta-

xatívne uvedené kritériá. Staršiu autorskú generáciu napríklad zastupujú Karol Horák, Ľubomír Feldek, Božena Čahojová, Milan Lasica a Stanislav Štepka, zato po Jánovi Solovičovi, Osvaldovi Zahradníkovi, Petrovi Kováčikovi a Mikulášovi Kočanovi akoby sa zľahla zem, hoci – ak berieme do úvahy iba poprevratové dejiny – Soloviča s veľkým diváckym ohlasom uvádzalo martinské Slovenské komorné divadlo, Kováčikovu *Sol' zeme* i Alžbetu Báthoryovú uviedli v Prešove, *Krčmu* vo Zvolene a drámu *Svätý pluk* v Nitre, Kočanovho *Diabla* len pred rokom našudovali ochotníci v Prievidzi a Zahradník na premiéru svojej hry *Let do Milána* mohol cestovať do Moskvy (čo spomedzi 33 „vyvolených“ veru nemá kto vyvážať). V silnejšej skupine autorov stredného veku by sa popri Juráňovej, Bűrgrovi, Bodnárovej, Karáskovi, Keratovi, Klimáčkovi, Lavríkovi, Maliti, Uhlárovi, Zboroňovi či Jánovi a Zuzane Uličianskych nepochybne patrilo uviesť aspoň laureáta Radokovej súťaže Pavla Janíka a jedného (ak nie jediného) z autorského zázemia maloformistických študentských divadielok 70. a 80. rokov, ktorý medzitým už dvakrát prešiel aj nitrianskym profesionálnym krstom, Andreja Ferka. Nehovoriac už ani o tom, že by sem mali patriť aj viacerými médiami a javiskom odskúšaní autori ako Ondrej Šulaj, Luba Lesná, Jana Kákošová... Hoci je to už „dávno“, predsa netreba zabudnúť, že Šulaja uvádzalo na svojej komornej scéne aj pražské Národné divadlo, čo opäť (ako v prípade Zahradníkovej moskovskej premiéry) nie je úplne zanedbateľný úspech slovenskej drámy. Isteže, autori môžu argumentovať priestorovými obmedzeniami, ale podistým pre objektívny obraz a prezentáciu slovenskej drámy pre zahraničného záujemcu nie je prijateľné, ak v publikácii pôsobiacej ako seriózny prameň (napokon – jej vydanie pripravilo a financovalo rezortné odborné pracovisko, Divadelný ústav) dochádza k zamľčovaniu faktov a „gumovaniu“ osobností. Aj keď „podľa vlastného výberu“.

Úvodnú štúdiu do katalógu napísal Ján Šimko. Viacero jeho postrehov je zaujímavých, avšak fakt, že podstatná časť jeho štúdie

¹ FEKETE, Vladislava: *Slovenská dráma klope na európske javiská*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s.5.

je orientovaná na popísanie vývoja situácie slovenskej drámy a slovenského divadla od prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, o ktorých má len sprostredkované informácie, nevyhol sa viacerým nepresnostiam. Nesedí napríklad jeho tvrdenie, že „Divadlo na korze sa ako prvé na Slovensku jednoznačne orientovalo na západnú dramaturgiu, pestovalo žánre ako kabaret alebo pantomíma“² Dávno pred Divadlom na korze totiž v mieste dnešného Divadla L+S fungovala Tatra revue³. Trochu humorne vyznieva Šimkovo tvrdenie o orientácii DNK na západný repertoár – keby siahol po dostupnom prameni⁴, zistil by, že Divadlo na korze uviedlo len dve súčasné západné hry (Beckettovo Čakanie na Godota a Kopitovu tragifrašku Ach ocko, chudák ocko...) a jednu staršiu „západnú“ hru, Büchnerovho Woyzecka, zato repertoárovou oporou činohry boli ruskí klasickí dramatici – Gogol, Čechov, Ostrovskij a z mladších Arbuzov. Nesprávne je tvrdenie, že „Hry súčasných západných autorov, rovnako ako hry problematických autorov z Východu boli, samozrejme, zakázané.“⁵ Keby si autor prelistoval všeobecne dostupné ročenky Slovenské divadlá v sezóne, ktoré vydával od konca 60. rokov Divadelný ústav a jeho nástupcovia, natrafil by na množstvo informácií o premiérach hier západnej proveniencie na javiskách slovenských divadiel, vrátane ideologicky najstráženejšieho SND. Režim sa totiž neusiloval z divadiel zahraničnú drámu celkom vylúčiť, hoci je pravdou, že domácu, českú, sovietsku a socialistickú preferoval a direktívne im vyčleňoval dominantné postavenie. A faktom je i to, že štát obmedzoval devízové zdroje,

ktoré poskytoval na nákup autorských práv a tak napríklad uvedenie finančne náročného amerického muzikálu v podstate zablokovalo ambície ďalších divadiel. A pravdou je i to, že európski a svetoví dramatici, ktorí protestovali proti okupácii Československa a pripomínali túto škvrnu na svedomí modernej európskej civilizácie a svetovej politiky, sa ocitli na akomsi indexe, ktorý síce nebol smrteľníkom, ako boli napríklad dramaturgovia, prístupný, ale aparátčici z ideologických oddelení ho celkom zjavne mali k dispozícii.

Do kontextu 70. rokov je včlenené Šimkovo tvrdenie, že „niektorí dramatici emigrovali /Leopold Lahola/⁶, lenže to platilo o dve desaťročia prv, keďže Lahola emigroval po pražskom komunistickom puči v roku 1948 a v roku 1968 v Bratislave pri nakrúcaní filmu *Sladký čas Kalimagdory* zomrel. Šimkovu uštiťpačne vyznievajúcu charakteristiku hier Jána Soloviča⁷ možno síce rovnako presne aplikovať aj na tvorbu Petra Karvaša v 50. a 60. rokoch (a opusy formátu *Ludia z našej ulice* či *Srdce plné radosti* by sme veru u Soloviča hľadali márne), vo dvoch „normalizačných“ dekádoch však Solovič napísal aj zopár textov, ktoré sa tejto zjednodušujúcej charakteristike prikrú vymykajú – spomeňme napríklad jeho historické hry *Peter a Pavol* a *Zvon bez veže* či v jeho diele výnimočným morálnym apelom vyznievajúcu drámu *Meridián*.

Zaujímavý je Šimkov postreh, že v sedemdesiatych rokoch došlo k oddeleniu drámy a divadla. Jeho dedukcia, že „kvalitnú drámu písali autori do „šuflíkov“ a v divadlách sa, až na drobné výnimky, inscenovala predpísaná, často menej kvalitná dramatická literatúra“⁸

² ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s.7.

³ Podrobnejšie viď: POLÁK, Milan (ed.): *Bol raz jeden kabaret*. Bratislava : Národné divadelné centrum a Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, 1997, 282 strán.

⁴ JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš (ed): *Divadlo na korze*. Bratislava : Tália-press, 1994, 222 strán.

⁵ ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s.7.

⁶ ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s.8.

⁷ „Jeho hry sú síce štruktúrou najbližšie k meštiacej dráme ibsenovského typu, ale len z hľadiska modelu, ktorý Solovič využíva. Obsahovo čerpajú námety z prostredia nového meštianstva – robotníckych rodín a drobnej inteligencie, ktorá sa vtedy masívne sťahovala z vidieka do miest, odkiaľ vytlačala pôvodné meštianske obyvateľstvo, tvorené aj režimom perzekvovanými skupinami (živnostníci, drobní podnikatelia, advokáti, učelia...)“

je ale falošná. Únik divákov bol vcelku logickým dôsledkom faktu, že v mesiacoch po novembri sa na uliciach tvorili dejiny, čo bolo nepochybne atraktívnejšie a dramaticky vypätejšie, ako ktorékoľvek inscenácia. Dve – tri hodiny izolácie od spoločenského vývoja v divadelnej sále znamenali prerušenie priameho kontaktu s dejinami, ktoré „kráčali ulicami“ našich miest. Nečudo, že ľudia radšej „boli pritom“ – či už osobne, na námestiach a v uliciach, alebo sprostredkovane, cez televízne obrazovky. Ak mal Šimko na mysli autorské projekty Petra Karvaša, tie nikdy nevznikli programovo „do šuflíka“, ale autor sa všemožne pokúšal prekonať bariéry, obosielal nimi súťaž a poskytoval ich dramaturgom, slovom mal ambíciu vidieť ich na javisku a to, že zostali „v šuflíku“ spôsobili iné faktory, najmä dlhoročný pozíčný súboj ministra kultúry Miroslava Válka a stranického šéfidéológa Ludovíta Pezlára. A označiť za „menej kvalitnú dramatickú literatúru“ napríklad Kováčikovu *Krčmu Pod zeleným stromom*, Štepkov triptych *Ako som vstúpil do seba*, *Ako sme sa hľadali* a *Ako bolo*, Uhlárove a Mitanove *Psie dni*, Ferkovo *Proso*, texty Šulajovej, Čibenkovej, Horáka, Mokoša, Feldeka a tak ďalej a tak podobne, je neopodstatnené paušalizujúce tvrdenie, ktoré nemá oporu v reálnom materiáli. Naproti tomu Šimkova dvojstránková charakteristika dramatika Karola Horáka⁹ je presná, faktograficky vyčerpávajúca a plasticky zachytáva rôzne Horákovy autorské polohy.

Svoje vecne nie práve realite 70-tych rokov zodpovedajúce tvrdenie z 8. strany¹⁰ rozvíja autor pri popise situácie po roku 1989, keď za príčinu pomalého prieniku pôvodnej drámy na veľké javiská označuje „pretrvávajúcu nedôveru divákov a divadiel voči súčasnej dráme“¹¹. Pravda je taká, že hneď po páde komunistického režimu divadlá vy-

pustili zo svojho repertoáru všetky predtým naštudované slovenské hry, vrátane tých, ktoré odpremiérovali len niekoľko týždňov pred novembrom 1989. Tak sa stalo, že okrem hier Jána Soloviča, ktoré mimochodom lámali divácke rekordy a na vstupenky sa mesiace čakalo, v prípade ktorého je tento postup do istej miery vysvetliteľný, pretože ako predseda slovenskej spisovateľskej organizácie mal pred novembrom „výhodnejšie podmienky“, než iní dramatici, sa okrem iných z programu košického Štátneho divadla musel stratif Braňo Hocheľ, či z plagátov zvolenského divadla Božena Čahojová ako „skompromitovaní“ autori. Kto s myšlienkou likvidácie pôvodného repertoáru, naštudovaného pred novembrom 1989 ako prejavu dištancovania sa profesionálnych divadiel od prednovembrového vývoja prišiel, už dnes ťažko zrekonštruujeme, faktom ale zostáva, že túto myšlienku si osvojili takmer všetci poprevratovo nominovaní riaditelia a pôvodná dráma z plagátov divadiel zmizla, hoci divácky záujem o ňu – ako dokumentuje napríklad niekoľko sezón prešovského Divadla J. Záborského po roku 1990 – bol obrovský a ďaleko predstihoval záujem o vtedy umelo preferovanú dramatikú. Práve na túto kampaňovitosť a podceňovanie významu pôvodného repertoáru reagovalo Národné divadelné centrum, keď v roku 1991 pripravilo 1. ročník Festivalu inscenácií slovenských hier a zrazu sa ukázalo, že Kočan, Horák, Škripková, Šteпка, Urban či Scherhauser dokážu zaplniť tie isté sály, ktoré zivali prázdnotou aj pri hviezdami nabitých inscenáciách privilegovaného repertoáru s visačkou „objavnosti“, „svetovosti“ či „odtabuizovania“. A nazdávam sa, že práve neprijemnosť tohto svedectva o žijúcom diváckom záujme o zrozumiteľnú pôvodnú tvorbu bola i dôvodom, prečo po roku 1998 novými poli-

⁸ ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 8.

⁹ ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 9-11.

¹⁰ „Divák preto stratil dôveru voči súčasnej dráme a námetom zo súčasnosti“ – pozri: ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 8.

¹¹ ŠIMKO, Ján: *Periféria v centre Európy*. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: *Katalóg súčasných slovenských dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 14.

tickými elitami dosadené vedenie hlavného usporiadateľa na ďalšie pokračovanie festivalu rezignovalo.

Rozhodne by bolo dobre, keby diskusiu zainteresovaných vyvolalo tvrdenie Jána Šimka, že „divadlá nepracujú systematicky s domácimi autormi, dokonca o texty domácich autorov nestoja“¹², čo považuje za jednu z kľúčových príčin, prečo v slovenskej dráme nie je rozpoznateľný určujúci trend. Naznačili sme už vyššie, že prvá generácia poprevratových divadelných riaditeľov elimináciou slovenských hier z repertoáru dokumentovala svoju novú orientáciu a lojalnosť voči ponovembrovému spoločenskému vývoju. Na rozdiel od autora štúdie sa nazdávam, že druhým významným faktorom, ktorý zásadne skomplikoval prístup pôvodnej tvorby na repertoár profesionálnych divadiel, bola silná inflačná vlna v prvej polovici deväťdesiatych rokov a s tým spojený eminentný záujem dramaturgov a režisérov doplniť si príjem o tantiémy. Znie to možno prízemne a brutálne, ale ak v roku 1989 bol pomer medzi „dramatikmi“ a „divadelníkmi“ pokiaľ ide o autorstvo premiérovateľných titulov 12:4¹³, o tri roky je tento pomer 13 : 10 a v roku 1995 už 11 : 12¹⁴, teda o polovicu novovydávaných diel sa v rovine prípravy textu nestaral autor – dramatik, ale niekedy viac, inokedy menej autorsky disponovaní budúci inscenátori. Aký mal tento vpád ne-dramatikov na autorské pozície v divadle zhubný dopad v celoeurópskom merítku vynikajúco popisala Sanja Nikčevićová v knižke *Nová európska dráma alebo Veľký podvod*¹⁵, ktorá sa v preklade Jána Jankoviča onedlho dostane aj na slovenský knižný trh. Degradácia slovesnej zložky divadelnej inscenácie na „materiál“, ktorého organizátorom sa môže stať ktokoľvek totiž neprebíhala na Slovensku ako dáke špecifikum, ale – ako

sa dodatočne ukazuje – bola to, i keď s istým časovým sklzom, súčasť širšieho pohybu v európskom divadelnom kontexte. Ako sa z odstupom ukazuje, v krajinách a kultúrach, ktoré tento proces naštartovali ako prvé, sa už divadlo z tejto cesty do slepej uličky vrátilo, takže s ohľadom na ten časový posun čaká radostnejší zajtrašok nepochybne i nás.

Je mimo diskusiu, že slovenská dráma potrebuje podporu aj formou rozšírenia maximálneho množstva informácií o autoroch a dielach, ktoré sme schopní ponúknuť do fungujúceho systému výmeny podnetov a inšpirácií. Je dobre, že Divadelný ústav s takouto iniciatívou prišiel a že slovenskí kultúrni „misionári“ budú mať k dispozícii aj príručku o našej dráme. Škoda preto, že je to knižka len o časti slovenskej drámy, že opäť raz do edičného zámeru vstúpila ideologická tendenčnosť či individuálne antipatie. Zdá sa, že vydavateľ si toho bol vedomý, pretože – na rozdiel od prakticky súčasne vydávaného zborníka D. Inštitutorisovej o Petrovi Scherhaufnerovi – budete v Katalógu súčasných slovenských dramatikov márne hľadať meno recenzenta či posudzovateľa rukopisu. A tak sa aj v segmente dramatikov zopakovala situácia, ktorú sme pred rokmi zažili v súvislosti so slovenskou literatúrou ako celkom – k jednému „slovníku“ musí pridať druhý, aby mal čitateľ k dispozícii vyčerpávajúcu panorámu. Otázne je, či slovenskí daňoví poplatníci sú schopní vygenerovať dostatok zdrojov, aby rovnakú úlohu u nás vždy riešili aspoň dva tímy a aby ku každému okruhu problémov vychádzali hneď dve publikácie. Či si skôr nepovedia, že ak sa slovenskí odborníci nedokážu zbaviť skupinkománie, nech si svoje projekty robia za svoje.

Andrej Maťašík

¹² ŠIMKO, Ján: Periféria v centre Európy. In: BEŇOVÁ, Juliana – ŠIMKO, Ján: Katalóg súčasných slovenských dramatikov. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s.14.

¹³ Po pojmom „dramatici“ vnímam autorov, ktorí neboli súčasne zainteresovaní do našťudovania diela ako jeho režiséri či dramaturgovia. V predmetnom kalendárnom roku išlo o J. Štiavnického, P. Vala, V. Mináča, M. Žitného, B. Čahojovú, O. Zahradníka, I. Bukovčana, J. Barča-Ivana, P. Karvaša, L.Laholu a B. Hochela. Na druhej strane k inscenačným tímom patrili J. Mokoš a M. Kákoš, V. Turok a J. Sisák, S. Štepka a B. Uhlár.

¹⁴ Vid': PODMAKOVÁ, Dagmar: *Súpis inscenácií slovenských hier 1920 – 1998*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, 200 strán.

¹⁵ NIKČEVIČ, Sanja: *Nova europska drama ini Velika obmana*. Zagreb : Meandr, 2005, vid' aj: Slovenské divadlo, roč. 53, 2005, č. 3, s. 251 – 266.

ROČENKA, KTORÁ BILANCUJE A POTEŠÍ

Radošinské naivné divadlo a ľudia okolo nás. Divadelná ročenka o 43. Sezóne RDN 2005/2006. Bratislava : Agentúra RND, 2006, 60 + 8 strán + cd nosič.

Radošinské naivné divadlo mapuje svoje divadelné sezóny, udalosti, ku ktorým v ich priebehu dochádzalo, stretnutia so zaujímavými ľuďmi doma i počas zahraničných zájazdov a všetko ostatné, čo k divadelnej sezóne patrí, už štrnásť rokov. Tentoraz vydavateľ fanúšikom, ktorí si *Ročenku* kúpia, pribaľuje aj zvukový nosič s úryvkami z inscenácií *Desatoro* a *Hry o láske*, ale najmä s pesničkami z „radošinských“ inscenácií.

Vnútna štruktúra *Ročenky* sa už dávnejšie stabilizovala do logických blokov: Po úvodnom zaznamenaní udelenia čestného titulu Doktor honoris causa Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici zakladateľovi, autorovi a protagonistovi súboru Stanislavovi Štepkovi, prejavu dekanky PdF UMB doc. PhDr. Beáty Kosovej, CSc., v ktorom vyzdvihla jeho vytrvalé úsilie o zušľachtenie človeka a po prednáške nazvanej *Chvála humoru*, ktorou sa čerstvý PhDr.h.c. Stanislav Štepka poďakoval za uznanie vedeckému stavu, nasledujú podrobné sumáre údajov k premiéram a ostatným repertoárovým titulom, uvádzaným v sezóne 2005/2006, vrátane súpisu recenzií a citátov z publikovaných kritických ohlasov. Nasleduje predstavenie súboru a jeho členov i hostí, súpis zájazdov po Slovensku i do zahraničia a zoznam vystúpení na festivaloch a prehliadkach. Aj tentoraz zostavovateľ - tradične Stanislav Štepka - pridal i kompletný zoznam titulov, uvedených od vzniku RND v roku 1963 s počtom repríz do 30. júna 2006 a ďalej súpis všetkých autorov hudby k inscenáciám RND, režisérov, ktorí so súborom spolupracovali, hercov, ktorí sa v divadle

vystriedali. Túto faktograficky vzácnu a dôležitú štvorstranu dopĺňa ešte súpis prekladov hier S. Štepku do cudzích jazykov a súpis audio a videozáznamov hier a textov S. Štepku. Nechýba súpis uvedení hier S. Štepku v iných profesionálnych divadlách, súpis jeho rozhlasových hier a pásiem a televíznych scenárov a bibliografia knižných vydání hier S. Štepku. A na záver zaradená výberová bibliografia článkov, publikovaných v priebehu sezóny o Radošinskom naivnom divadle a jeho členoch.

Pre fanúšikov divadla je azda najpriťažlivejšia kapitolka *V našom kolektíve sa prihodi- lo...*, ktorá formou krátkych komentovaných záznamov registruje všetko podstatné, čo sa za sezónu Radošinskému naivnému divadlu a jeho členom pritrafilo, ale množstvo zaujímavých informácií je obsiahnutých aj vo výbere z rozhovorov, ktoré členovia súboru poskytli za rok médiám a v publikovaných ohlasoch divákov.

V Ročenke Radošinské naivné divadlo tradične publikuje niektoré z textov svojho píšúceho protagonistu a hrajúceho dramatika. Tentoraz je to *Desatoro* (desať textov piesní S. Štepku na hudbu Petra Mankoveckého a na motívy *Desatora*) a scenár slávnostného večera k „výnimočne významnému životnému jubileu“ dlhoročnej členky súboru RND... *a já, Katarína Kolníková*, uvedenému na počesť 85. narodenín „prvej dámy“ RND, ku ktorému ako epilóg pripojil Stanislav Štepka text svojho rozlúčkového prejavu na pohrebe tejto herečky, ktorá zomrela 29. mája 2006, niekoľko úryvkov z publikovaných nekrológov a prejavov sústrasti i výpisky z kondolenčnej knihy RND.

V precíznej grafickej adjustácii Svätozára Mydla aj štrnásť radošinská ročenka poteší každého priaznivca RND a teatromana.

(ama)

PO STOPÁCH DIVADELNEJ ARCHEOLÓGIE FRANTIŠKA ČERNÉHO

František Černý *Za divadlem starým a novým*. Vyd. Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2005. 466 strán plus 124 fotografií.

Štyristošesťdesiatštyri strán textu plus fotografická dokumentácia v knihe *Za divadlem starým a novým*, to je prvý diel svedectva Františka Černého o tom, ako sa sám podieľal na divadelnom dianí a o jeho stretnutiach s českým, slovenským a zahraničným divadlom. Časovo sú pamäti ohraňované povojnovým rokom 1945, keď autor začal študovať na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe a prelomovým rokom 1990, niekde aj s presahom po tomto roku. Ale o tom až podnes bude zrejme druhý diel pamäti.

Náhoda býva báječný i krutý fenomén. Aj publikácia divadelného dielu *Československej vlastivedy*, ktorého František Černý bol hlavným redaktorom českej časti a autorom úvodnej štúdie, malatiežštyristošesťdesiatštyri strán, ale nedobry osud. „Na knižný trh se tento díl *Vlastivedy* bohužel nedostal. Když totiž signální výtisk připutoval do nakladatelství Horizont, povšiml si kdosi, že tam je i fotografie Václava Havla. A protože to bylo už v roce 1970, kdy se naplno rozběhl hon na čarodějnice, redakce sa zalekla. (...) Dvacet tisíc svázaných svázků bylo převezeno do věznice Bory. (...) Po čase celý náklad z Borů zmizel. (...) Všechno nasvědčuje tomu, že téměř celý náklad byl sešrotován“ (s. 365, 366). Příbeh divadelnej časti *Vlastivedy*, v ktorej za slovenskú časť bol zodpovedný a redigoval ju Zoltán Rampák, je príznačný pre celý priebeh nielen divadelných dejín po roku 1945.

Významnými aktérmi kultúrnych dejov boli pred i po vojne ľavicovo orientovaní intelektuáli. Nebolo to vtedy len o tom, že príslušnosť k vládnucej kaste prinesie aj určité vyhliadky na profesijnú či politickú kariéru. „Nevstupoval jsem však do KSČ jako přesvědčený komunista, odhodlaný bojovník-revolucionář, zmítaný třídní nenávisť jako někteří moji generační druhové... Nepovažoval jsem ji také za zločineckou organizaci“ (s. 100). „Ti, kdo čtou mé vzpomínání,

vydané po roce 2000, neměli by zapomínat, že jsem nežil a nepůsobil ma sklonku liberální rakousko-uherské monarchie Františka Josefa I. ani v Masarykově demokratickém meziválečném Československu, ale v režimech Hitlera a hlavně Stalina a Brežněva, které byly podstatně, podstatně jiné“ (s. 109). František Černý vzácné úprimne píše o zdrojoch svojej ľavicovej orientácie a zakotvení medzi komunistami. Rozhodujúcim činiteľom jeho angažovanosti bola idea sociálnej spravodlivosti. No všetko bolo inak aj pokiaľ išlo o zotrvanie v KSČ po roku 1968. „Seifert asi dvakrát – třikrát žertem ironizoval i moje nešťastné zakotvení v přístavu partaje; v mládí udělal ostatně něco podobného“ (s. 195). O dobe, ktorá kdekoho poznamenala revolučným nadšením a ideálmi rovnosti, dosť hovorí aj to, že aj taký vyhranený vedec, akým bol Václav Černý, nenamietať nič proti socializmu, ale horlil iba za pluralitný politický systém v ňom.

František Černý píše o tejto dobe s až bolestnou otvorenosťou, ale vždy s taktom, aj o takých kapacitách vedy, ako bol Jan Mukařovský. V kapitole *Pan profesor z Břehové ulice* preberá celú tortúru významného vedca, zakladateľa štrukturalizmu, aj jeho pobyty v Bratislave, odkiaľ sa do Prahy vrátil na výzvu Otakara Zicha. Neobišiel ani Mukařovského politickú angažovanosť v mierovom hnutí, ku ktorému sa v počiatkoch hlásil aj Pablo Picasso. Napokon sa dožil toho, že „byl režimem hozen přes palubu“ (s. 57) a „proti jeho estetickému dílu se vedla kampaň“. Obdivovateľ Masaryka, častý účastník „pátečníkov“ vo vile Karla Čapka, hoci bol so svete uznávaným predstaviteľom štrukturalistickej školy, postupne opúšťal svoj systém, aby lojálne s režimom zakotvil v prístave marx-leninskej teórie umenia. „Když pak pan profesor počátkem října odvolal strukturalismus (...) bylo mi spíše než samotného popření jeho dosavadního díla, to totiž zůstalo a mohlo dále působit, líto toho, že považoval takový manifestační krok za vhodný či nutný. Pripomínal se mi v něm totiž Galileo Galilei. Ostatně o něco málo později, v září 1952, i E. F. Burian na konferenci o kosmopolitismu a buržoasním nacionalismu – byl jsem toho svědkem – se v budově Plodínové burzy zřekl

svého predválečného režisérskeho diela“ s. 59). Hoci ja takito významní aktéri vedy a umenia svoju minulosť kajúčne a verejne „zošrotovali“, oproti týmto, a nielen týchto autorit, položil si F. Černý otázku o tom najpodstatnejšom, čo profesor Mukařovský učil: ako pristupovať k štúdiu umeleckého diela, ako uplatňovať exaktný výskum diela ako dynamickej štruktúry zložiek. „Prednášky profesora Mukařovského, práve tak jako výklady Jana Patočky, byly velice náročné. Nejnáročnější, jaké jsem na fakultě v letech 1945 – 1948 poznal“ (s. 60). Až dramaticky smutne znie napokon konštatovanie autora knihy, že „světový vědec, který měl v prvních letech po válce stovky posluchačů, přednášel na závěr své universitní dráhy někdy pro dva tři studenty“ (s. 63, 64).

No nemenej smutné je iné intermezzo, v ktorom profesor Václav Černý, keď sa na jar v roku 1968 vracal na fakultu, ktorú musel predtým z politických dôvodov opustiť, adresoval „celou řadu ostrých politických i odborných invektiv Janu Mukařovskému“. František Černý bol v tom čase prodekanom fakulty a jeho úloha nebola ľahká, keď vedel, že „oba byly výjimečnými zjevy.“ K statečnému postoji Václava Černého za okupácie sme mali obdiv a jeho politickú perzekúciu za to, že hlásal demokratický socializmus, jsme odsuzovali. Zároveň jsme si byly vědomí, že éru Mukařovského rektorování nelze obhajovat“ (s. 62).

Predtým aj potom však F. Černý udržoval s J. Mukařovským veľmi blízke a odborne produktívne kontakty. Mukařovský ho priviedol do Ústavu pro českou literaturu. Tu bol poverený vedením ČSAV založením a externým vedením Kabinetu pro studium českého divadla a na jeho pôde ako hlavný redaktor pripravoval s veľkým odborným tímom v rokoch 1956 – 1988 niekoľkozväzkové *Dějiny českého divadla*, ktoré vo Fárovkej grafickej úprave vydalo nakladateľstvo Academia.

Týmto dejinám venuje autor rozsiahlu kapitolu (s. 311–345). Uvažuje o tom, ako dospeli k zväzkom, *Dějiny českého divadla I – Od počátku do sklonku 18. století, II – Národní obrození, III – Činohra 1848 – 1918, IV – Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Na samom počiatku bez mála tridsať rokov trvajúcej veľkej výskumnej práce stála

však otázka, čím začať. Dost' bolo sporov o to, „zda naše *Dějiny* má či nemá otvárať kapitola o obřadech a zvycích divadelního charakteru v prvobytné pospolné a raněfeudální společnosti“ (s. 313). Keď sa vyriešili otázky periodizácie v súlade s vývojom národa, prišla na rad otázka redaktorov výkladov základných vývojových úsekov. Staré divadlo zverili A. Scherlovi, divadlo českého národného obrodzenia V. Procházkovi, výklad o vývoji v rokoch 1848–1918 Ljube Kosovej, divadlo medzi vojnami, za okupácie a druhej svetovej vojny M. Obstovi (časom ho vymenil B. Srba a „toho zase Adolf Scherl. Obst a Srba na úkol nestačili. Celkem nic pro jeho zvládnutí po léta redakčně neudělali“ (s. 314). Išlo aj o štýl autorov, „když se příliš odlišoval od výkladového způsobu většiny autorů“ (s. 314). Napokon, a to bol z hľadiska autorov veľmi citlivý bod, išlo aj o rozsah. „Legendární heroické zápasy s Bořivojem Srbou... Podle původního určení měl jeho text o českém divadle za nacistické okupace a druhé světové války pro IV. svazek mít 150 stran. Bořivoj Srba, který se pro toto studium velice zaujal, vypracoval však spis o několika tisících stran“ (s. 319). Aj takéto medzihry svedčia o nadšení, s akým sa na textoch *Dějin* pracovalo.

Ako to už býva, ani po zdarnom ukončení gigantickéj práce na štyroch dieloch dejín, ako postupne vychádzali v rokoch 1968, 1969, 1977, 1983, neskončili sa problémy. Prvé boli s výškou nákladu, ba aj iné mrzutosti. V čase, keď by si už zaslúžili tvorcovi aj za mak pozornosti, bolo všetko inak.

„Po vydání druhého dílu se tisková konference nekonala. Svazek datovaný rokem 1969, ve skutečnosti však vydaný až v roce 1970, vyšel právě v době, kdy jsem upadl do politické nemilosti. Rovněž třetí svazek prošel celkem mlčky. Za to při vydání čtvrtého svazku jsme tiskovou konferenci – tentokrát v místnosti prezidia ČSAV – uskutečnili. A zase jsme pozvali lidi z tiskárny. Přišli však – vedoucí pracovníci. Byl to dobový úkaz. Ti, kde to skutečně dělali a o něž jsme měli zájem, neměli tu co dělat“ (s. 334). Dejiny udalostí po *Dějínách* mali svoje socialistické špecifiká ako ostatne pri všetkom, čo sa udialo počas normalizácie. Černého pamäti ako citlivý barometer spoľahlivo zaznamenávajú spád udalostí,

a čo je v nich najdôležitejšie, jeho osobnú reflexiu každej osoby a pomerov na pracovisku, niekedy aj v spoločnosti.

Mimoriadne cenné sú v knihe medailóny významných osobností. Niektorým, ako sú Jan Mukařovský, Zdeněk Nejedlý, Karel Horký, Jan Kopecký, František Götz, Karel Svobinský, Miroslav Kačer, venoval autor samostatné kapitoly, iní zase majú svoje vlastné podobizne načrtnuté v kontexte s divadelným či iným dianím. Mimoriadne oceňuje autor Karla Horkého. „Nepoznal jsem již nikdy nikoho, kdo by tak bezpečně, spolehlivě a neúplatně rozpoznával uměleckou hodnotu“ (s. 196). Krátky, ale obsažný je príspevok k portrétu Václava Černého, o ktorom sa zmieňuje v rôznych súvislostiach, no najväčšiu poctu mu skladá len tak mimochodom na samom začiatku kapitoly o začiatkoch príprav *Dějín českého divadla*. Súvisí to prebúdzaním záujmu Františka Černého o minulosť českého divadla, a tak jeho pôvodný úmysel stať sa dramaturgom niekde na vidieku bol čoraz menej reálny, prevládol záujem byť historikom. Nesporne veľkú úlohu v tom zohralo aj štúdium textov Arbesa, Engelmüllera, Nejedlého, Jana Bartoša, medzi nimi však zvlášť Václava Černého. „Za svých univerzitních studií jsem slyšel pouze jednu přednášku o českém divadle skutečně mistrovskou. Byl to Černého výklad o staročeském *Mastičkáři*“ (s. 311).

Priam minuciózne charakterizuje aj iných ľudí, ktorí ho zaujali, a vážil si ich medzi svojimi študentmi na DAMU. „Krásné přátelství mne od let jeho studií pojí s Josefem Topolem (1935) (s. 149). Topol síce svoje štúdiá ani na dvakrát nedokončil, ale zväzok s ním už zostal vzácny a trvalý. „Topol je - po druhé světové válce - náš největší dramatik. V jeho *Konci Masopustu* dosáhlo zatím české poválečné drama vrcholu. (...) Psal jsem o něm několikrát. Nikdy jsem jej nepřestal sledovat. Vždy jsem i za normalizace vystupoval na jeho obranu. Těsně před listopadem 1989 vyšla mi v *Dramatickém umění '89* i rozsáhlejší studie *Hry Josefa Topola*. Kdykoli Topol pocítil, že by se měl jako občan veřejně ozvat, neváhal tak učinit, i když si tím během sedemdesátých a osmdesátých jen dále prodlužoval interdikt, který nad jeho dílem vyřkli brežněvovské orgány československé státní moci.

Hlavně za podpis pod manifestem *Dva tisíce slov*. Mállokde ale ví, že Topol tento manifest vlastně nepodepsal, jak se mi dávno už svěřil, ale byl pod něj svými přáteli podepsán. S textem tohto dokumentu však souhlasil. *Chartu 77* ale - přinesl mu ji k podpisu Václav Havel - podepsal“ (s. 150).

Spomínanie s jedinou interpunkciou pokračuje: „Velmi jsem se zblížil i s Ladislavem Lajchou (nar. 1932), slovenským studentem z Malacek, který jako dělnický kádr přišel k nám z nějaké jiné, tuším ekonomické vysoké školy. Je to jeden z nejtalentovanějších absolventů mimořádného záberu a také badatel nejpilnější. (...) Vrcholem jeho badatelské činnosti je však dvoudílná edice *Dokumentů k dějinám Slovenského národního divadla v letech 1920 - 1945*, vydaná roku 2000. (...) Je to impozantní dílo, jaké možná nemá žádná jiná evropská státní scéna“ (s. 150).

V jeseni 1960 odchádza odbor divadelnej vedy z Divadelnej fakulty AMU na Filozofickú fakultu Univerzity Karlovej. Tu sa odbor zriaďuje ako samostatné oddelenie katedry hudobnej vedy, katedrou sa stáva od roku 1964. Profesor František Černý ako vedúci oddelenia zakladá nový študijný odbor spolu s prof. Götzom, prof. Kopeckým a odb. asistentkou Evou Uhlířovou. Neskôr pedagogický zbor postupne rozšírili Leoš Suchařípa (ruské a sovietske divadlo), Milan Lukeš (americká dráma a divadlo), Dana Kalvodová (orientálne divadlo). Externe prednášali Jan Mukařovský (teória dialógu), Miroslav Kouřil (scénografia). F. Černý nespomína mená Josefa Svobodu, ktorý hosťoval s prednáškami ako scénograf ani Otomara Krejču s niekoľkými prednáškami o divadelnej réžii. Keďže som bol v tom čase študentom teatrologie a mám v indexe zápisy aj od iných pedagógov, zisťujem, že inak vždy presné údaje Františka Černého neuvádzajú napr. Otomara Krejču (réžia), Jana Trägra (divadelná kritika), B. Hrabala (dejiny hudby), ale ani mená ďalších, azda len preto, že mali externé úväzky, niekedy odprednášali svoj part, a nie vždy dokončili semester. No na iné sa mi tu žiada upozorniť. S prácou oddelenia resp. katedry súvisia osobitné spomienky autora knihy na profesorov Jana Kopeckého a Františka Götz. Tvorili zakladajúci tím pracoviska a na nich

spolu s Františkem Černým spočívalo najviac prednášok z divadelnovedného odboru.

K Janovi Kopeckému sa vracia autor aj v prílohe vzácných fotografií, na jednej z nich je vyobrazená „ubikace Jana Kopeckého na pracovišti Vodních zdrojů v Zákupích (1975)“, kde profesor v posledných rokoch svojho vyhnanstva žil a pracoval. „Proti jeho odchodu z fakulty jsem se samozřejmě energicky postavil (...) na odchodnou dostal posudek, na nějž by měl být spíše s úctou přijat než vyhozen“ (s. 243). Pokiaľ ešte mohol byť doma, vypracoval súpis divadelnej literatúry z knižnice na Kačíně, „který pak vyšel bez jeho jména (na příkaz Kouřilův byl jako autor uveden Václav Štěpán“ (s.243). Ani popri náročnej fyzickej práci neprestal pracovať pre divadlo. „Pod Bernardovým jménem vyšla jeho kniha *Co je to divadlo*. (...) V roce 1987 vyšel konečně zas pod jeho jménem první svazek jeho monografie o Artaudovi“.

„(...) Ještě ale na jaře 1987 zakázala Růžena Mužíková vedení katedry několik hodin před začátkem pozvat jej na přátelské setkání pedagogů divadelní a filmové vědy se svými bývalými absolventy, které se konalo v klubu Vinohradského divadla – a ono ji uposlechlo“ (s. 244). Musím dodať: Bol som tam a nikto sa z nás neopýtal, kde je pán profesor. Oneskorená ľútosť a hanba. Čo viac dodať ?

K portrétu profesora Kopeckého patria, pravdaže aj iné aktivity. Bol aj politicky aktívny a všetko, čo sa s ním z rokov päťdesiatych a šesťdesiatych spája, nebolo iba zložkou koloritu doby, ale aj osobného presvedčenia o správnosti toho, čo hovorí a koná. Takéto boli časy a kto profesora poznal, nemôže ho upodozrievať z toho, že pedagogickú či politickú kariéru robil z vypočítavosti. Pedagóg, kritik, dramatik, historik, teoretik divadla, publicista, prekladateľ to je sústo, ktoré v koncentrovanej podobe predkladá o ňom František Černý. „Kopecký, temperamentný muž veľké a niekedy až vášnivé výmluvnosti, byl člověk evropského rozhledu a úrodné tvorby, vyžarující do všech stran. Povzbuzoval, pozvedal, vybízal... Nikdo se mu v tom u nás po druhé světové válce v divadelní obci nevyrovnal“ (s. 246).

Stati o najstaršom internom pedagógovi divadelnovedného oddelenia fakulty,

Františkovi Götzovi, dal autor názov *Dramaturgismus*. To preto, že už pri príležitosti jeho päťdesiatky (1959) publikoval o ňom článok pod týmto názvom. František Götz bol dramaturgom u Hilara, a to ho poznamenalo na celý život. Hoci veľmi často „podle dobové konstelace měnil své postoje. To se promítlo i do jeho posmrtných vzpomínek na K. H. Hilara, s jehož koncepcí divadla se po celý život, i když to tajil nebo někdy i popíral, nejvíce vnitřně ztotožňoval“ (230).

Po veľa rokov bol dramaturgom Národného divadla, vzdelanosťou, rozhľadom a operatívnosťou sa mu v tom azda ani nikto nevyrovnal. Ostatne, rozhľadnosť požadoval aj od študentov. „Götzovi žáci přicházeli do divadel skutečně 'načtení'“ (s. 231). „Nebyl však teoreticky myslícím duchem. (...) Götz svoji *Teorii dramatu* v zásadě kompiloval.“ (...) „Byl ustavičně v střehu, aby se snad nemínil s některou autoritou... Ustavičně se snažil, aby jeho teorie vyhovovala okamžitým společenským požadavkům. Vzpomínám si, že kdysi dělal pro socialistickou dramaturgiu dalekosáhlé závěry ze Sofronovovy veselohry *Moskevský charakter*, což byla vyslovené strašná hrůza, protože právě tato hra byla v tu dobu v stalinovském SSSR kladně hodnocena. Také jako historik jsem ho přijal s rezervou. Není však sporu, že Götz o cizím dramatu, zejména francouzském, anglickém, italském a americkém, věděl. S jeho vědomostmi o dramatu 20. století se věru nikdo nemohl měřit...“ (s. 229).

Na inom mieste sa František Černý zmieňuje s trpkosťou o tom, že František Götz sa ministerským dekrétom stal profesorom a keď on sám mal dostať miesto profesora na fakulte, oznámili mu, aby prepustil Götz, lebo len tak sa profesorské miesto uvoľní. Černý to však odmietol urobiť a na svoju profesúru musel potom čakať dvadsať rokov.

Prejsť sa spomienkami autora knihy *Za divadlem starým a novým* znamená zastaviť sa pri významných kótach na topografii nielen českého divadla. Po pražských štúdiách, ktoré František Černý ukončil v roku 1949, a pozrel sa na ne s odstupom vyše 50 rokov, nie všetko sa už javí v súvekom habite, no veľmi silne zostáva historické hľadisko v jeho zornom poli.

Stále zaujímavé a poučné sú dnešné

i minulé ohlasy Černého návštěv v našich a zahraničných divadlách. Poobzeral sa po *Divadelní Praze prvních poválečných let*. Kapitola *Nechte rozkvést všechny květy* niekde náznakom, niekde obšírne mapuje čínske divadlo a pomery v krajine v polovici päťdesiatych rokov. Stretnutia a s divadlom obsahujú vlastne všetky kapitoly, aj belgická anabáza ešte študenta o prázdninách v rok 1947. V stručnosti, ale plasticky líči politické i spoločenské udalosti, vlastnú angažovanosť v nich a bez zábran sníma masku aj z tváre ľudí, s ktorými kratší či dlhší čas spolupracoval. Obzvlášť pekný vzťah k Janovi Mukařovskému dokumentujú aj fotografie, no napriek tomu ku kritickým miestam v jeho živote sa stavia kriticky, no bez toho, aby to ubralo na vážnosti a veľkom prínose tohto vedca pre české, slovenské ba aj európske umelecké myslenie zbavené utilitárnych politických kritérií. Pre postupy a názory Františka Černého je v tejto knihe mimoriadne cenné práve to, čo demonštroval na prístupe k nespornej autorite, akú Jan Mukařovský predstavoval. No uviazol v sieti politických nástrah podobne ako mnohí iní, hoci boli duchom tiež bohatí. Ostrému pohľadu neunikli Miroslav Kouřil, ktorý v čase normalizácie viedol katedru divadelnej vedy a iniciatívne kádroval, zakazoval. So čtou nevyšiel z takejto konfrontácie ani Milan Lukeš, nesporne odborník na americkú drámu a dielo Shakespeara.

Autor dáva čitateľovi nazrieť do kuchyne FIRT – u (Fédération internationale pour la Recherche théâtrale), Medzinárodnej federácie pre výskum divadla. Vznikla v Benátkach v júni 1957, František Černý sa stal v roku 1969 jej prezidentom a bol ním do roku 1973, keď na pražskom kongrese rezignoval na svoju funkciu. „Ač se jako bývalý prezident FIRT mohu účastnit až dokonce života zasedání exekutivy s poradním hlasem, nikdy jsem této možnosti nevyužil. Brežněvovci mi totiž zne-možnili nadále na akce FIRT vyjíždět. Velmi se o to na fakultě zasloužili Angelis, Kouřil, Lukeš, Mužík i jiní“ (s. 381). „Milan Lukeš někdy na počátku osmdesátých let dokonce tuším v Glasgowě přednesl zdrcující kritiku FIRT, ač se zúčastnil snad jen dvou zasedání exekutivy“ (s. 382). Tu už, pravda, fungovali spodné politické prúdy, ktoré zo strany nor-

malizátorov živili fámou, „že FIRT je vlastně jen turistickou základnou pro skupinu profesně blízkých lidí“ (s. 382). To, že medzi aktérmi v štruktúrach tejto organizácie sa pohybovali aj ľudia s iným ako profesijným poslaním, nie je pre našinca nič nové. „Na každom kroku ve světě člověk musel dávat pozor, aby neudělal něco, co by mu mohlo doma uškodit nebo ho zničit, protože režim měl všude velikou armádu fízlů. Službu tohto druhu mu patrně poskytoval i Jaroslav Pokorný (...) avšak ten neměl zájem mi škodit. Záhadou byl zato pro mne profesor Rudolf Mrlan, který přiletěl z Bratislavy na světový kongres do New Yorku, ale zúčastnil se jen referátu mého a prof. Dietrichové. Potom zmizel. Ač měl patrně pro kongres k dispozici celý týden, nikdo ho už neviděl. Jak si to mám vysvětlit, nevím“ (s. 388).

Záverečná kapitola knihy sa volá *Dny Jana Palacha*. V tom čase bol prof. Frantšek Černý úradujúcim prodekanom Filozofickej fakulty UK, zastupoval chorého dekana prof. Jaroslava Kládivu. Študent histórie a politickej ekonomie Jan Palach sa upálil 16. januára 1969, keď práve zasadala vedecká rada fakulty. Politicky napäté pomery v krajine vyzadovali obozretnosť ale súčasne aj rozhodnosť a potrebu sa postaviť za tento zúfalý akt politického protestu študenta proti okupácii. F. Černý osobne zanesol svoj list Palachovi do nemocnice. O tri dni Palach zomrel. Usporiadáním pohrebu bola poverená Univerzita Karlova. Pohreb (21. januára), ktorý potom vošiel nielen do normalizačných dejín vtedy ešte našej spoločnej vlasti, postoje k nemu, výzvy a prejavy sústrasti, sú obsahom kapitoly, v ktorej sa v jasných formuláciách odzrkadľujú vlastné morálne hodnoty autora pamäti. „Hned na prahu nového života, v úterý dne 16. ledna 1990, vzpomněli Pražané Jana Palacha již svobodně a bez zábran na náměstí Krasnoarmějců před Filozofickou fakultou a Domem umělců, které bylo při této příležitosti přejmenováno na náměstí Jana Palacha. Na schodišti Rudolfina promluvil k shromáždění prezident republiky Václav Havel (s. 431). „Při pětním aktu jsem pronesl i já – jako děkan fakulty – krátký polistopadový projev. Ve svém projevu jsem neváhal vzpomenout i rudoarmějců, kteří na tomto náměstí byli v kětnu 1945 po-

hřbeni. Málo platné, byl jsem z generace, která na tomto náměstí v roce 1945 viděla jejich hroby“ (s. 432).

„Lazarov syndróm“ – bez dvoch odsekov sú to už posledné slová v knižke. A sú príznačné pre generáciu, ktorá toľko videla a prežila. Sprievodca osobnými dejinami autora mapuje a zvýrazňuje miesta činu, sklamaní, prehier, ale aj úspechov dosahovaných často aj vypätím vôle a veľkých rizík. Tak ako František Černý píše o Miroslavovi Novotnom, že vynáša na svetlo božie niečo zaujímavé a cenné z literárnej minulosti, aj jemu by pristal profesijný profil divadelného archeológa. Memoáre nie sú historické štúdie, ale pátranie a bádanie v pamäti. V takomto procese najviac záleží na tom, ako funguje pamäťový vypínač, čomu bráni sa ozvať a ktorému artefaktu umožní, aby sa znova ohlásil z latentne už mŕtvej zóny vedomia, a v akom kontexte ho pripustí vstúpiť do novej reality. Je to ako Lazarov syndróm, oživenie pacienta po zastavení srdca. Nebyť obnovenia pamäti, mnohé z toho, čo autor vyniesol znova na svetlo sveta, ostalo by už nenávratne mŕtve,

zabudnuté. Všetci my dobre vieme, čo by sme aj chceli nadobro zablokovať v pamäti, aby to nevyrušovalo v našom pohodlí po tom, čo sme preskákali všelijaké krucinálne príbehy. Obdivuhodné na práci profesora F. Černého je práve to, že nezamkol svoj repertoár návratov pred udalosťami a javmi, ktoré by iní pamätníci radšej elegantne obišli.

Pre nás, ktorí sme povojnové časy prežili v rôznych podobách osudu, je čítanie knihy opakovaním učiva, príkladom slušnosti, vedeckej presnosti, taktnej otvorenosti, ale aj výzvou na sebareflexiu. Pre mladšie generácie môže slúžiť na to, aby si nikto nebudaj nemyslel, že žiť s divadlom po celý život je prechádzka ružovým sadom, a čo je ešte dôležitejšie, že možno divadlo vypoíť z konkrétnych historických a spoločenských vzťahov.

So záujmom môžeme očakávať druhý diel pamäti autora, ktorého vydanie je pripravené na rok 2007 a budú sa v nich zrkadliť novšie časy po roku 1989.

Tibor Ferko

OBSAH. 54. ROČNÍKA (2006)

ŠTÚDIE

Babiak, Michal: Pavol Haspra ako režisér hier Dušana Kovačeviča	58
Blahynka, Miloslav: Hudobnosť Hasprovho Pokusu o lietanie	94
Blahynka, Miloslav: Inscenácie Mozartových opier na Slovensku ako dialóg o podobách režijného divadla	367
Dudková, Jana: „Cyklický čas“ a vzťah filmu Underground k srbskému politickému etnomýtu	191
Fejko, Štefan: Pavol Haspra – o jednej epizóde z predlhého seriálu	80
Hledíková, Ida: Ján Stražan a jeho divadelnícky rod	417
Kret, Anton: Hasprova príprava na svoje nitrianske obdobie a jeho trvanie	32
Knopová, Elena: Hasprove stretnutia s Tajovského Ženským zákonom	85
Knopová, Elena: Televízia a televízna dramaturgia	218
Knopová, Elena: Mímezis a fikcia v najnovšej slovenskej dráme	568
Maťašík, Andrej: Pavol Haspra a jeho divadlo vášní a emócií	5
Maťašík, Andrej: Návrat Petra Karvaša v réžii Pavla Haspru	62
Mistrík, Miloš: Starý holubník v Amerike (1917-1919)	381
Mistrík, Miloš: Chudobné divadlo Grotowského a Copeaua	517
Mrlían, Rudolf: Ľudská a umelecká podoba Ivana Rajniaka	230
Olha, Štefan: Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio	530
Palúch, Martin: O technickej reprodukcii	313
Panovová, Oľga: Odkaz medzivojnovnej avantgardy v slovenskom divadle (70. a 80. roky 20. storočia a režisér B. Uhlár)	319
Panovová, Oľga: Odkaz medzivojnovnej avantgardy v slovenskom divadle (II.)	599
Podmaková, Dagmar: Slovenské divadlo v netradičných štúdiových priestoroch v 70. a 80. rokoch 20. storočia	402
Princ – Sabolová, Dagmar: Divadelný Leopardi	277
Princ-Sabolová, Dagmar: Nekonečná interpretácia ako kultúrna mystifikácia	582
Robertsová, Dagmar: Katastrofická a apokalyptická téma v slovenskej dráme 1945 – 1949 (P. Karvaš, J. Barč – Ivan, J. Váh)	285
Robertsová, Dagmar: Noci pravdy a vykúpenia	587
Stadtrucker, Ivan: Otvorenie konferencie Divadlo vášní a emócií Pavla Haspru	16
Sarvaš, Juraj: Budem spomínať	18
Suchánek, Vladimír: Divadlo v živote, život v divadle	40
Svoboda, Juraj: Pavol Haspra – Jánošík malý vzrastom, veľký energiou	27
Tarageľ, Dušan: Paľo Haspra – aj „môj“ režisér	50
Timko, Martin: Medzi intenzívnym a extenzívnym	70
Valentová, Soňa: Spomienka	54
Vedral, Jan: Horizont udalostí	523
Z konferencie (Miloš Mistrík, Vladimír Suchánek, Soňa Valentová)	44

ROZHEADY

Blahynka, Miloslav: Appia analyzuje Wagnera	646
Čahoj, Peter: Dramatik Viliam Paulíny-Tóth	469
Čajková, Jaroslava: Kapitoly z dejín umeleckého prednesu na Slovensku I.	455
Čajková, Jaroslava: Kapitoly z dejín umeleckého prednesu na Slovensku II.	657
Gálová, Dana: „Takýto príbeh nechce nikto počuť.“	609
Knopová, Elena: Európska cena za divadlo 2006 alebo Je skoro nezmyselné, aby sa špičkové európske divadlo dnes nevyjadrovalo politicky	451

Kret, Anton: Divadlo na Spiši	345
Kret, Anton: Storočnica „osnovateľa národnej opery“ Štefana Hozu	674
Langerová, Viera: Čína a film	616
Matyáš, Marián – Plencner, Alexander: Analýza a interpretácia fenoménu masovej kultúry v slovenskej a českej periodickej tlači	334

PROFILY

Maťašík, Andrej: Temperamentný majster ostrého pera	350
---	-----

DOKUMENTY

Čavojský, Ladislav: Hasprovo ráno, poludnie a večer	99
Polák, Milan: Nadmieru naplnené roky s Táliou	156
Sládeček, Ján: Z článkov a rozhovorov Pavla Haspru	121

POLEMIKA

Čavojský, Ladislav: Vylamovanie otvorených dverí	694
Kret, Anton: Debata o avantgarde: blýska sa na nové časy?	494

KRITIKA

Čavojský, Ladislav: Pohyb drámy, protipohyby voči nej	364
Čavojský, Ladislav: Štyri knihy o českom ochotníctve	499
Ferko, Tibor: Po stopách divadelnej archeológie Františka Černého	716
Kret, Anton: O ľudovom triptychu Lubomíra Feldeka	513
Kret, Anton: Až po teóriu drámy	708
Maťašík, Andrej: Deravý katalóg	711
Maťašík, Andrej: Ročenka, ktorá bilancuje a poteší	715
Mistrík, Miloš: Teatrológia v kocke	357
Mistrík, Miloš: Monografia o Léonovi Chancerelovi	497
Podmaková, Dagmar: Vstup kunsthistoričiek do dejín slovenského divadla	508
Polák, Milan: Prvý pokus o portrét Pavla Haspru	361
Princic – Sabolová, Dagmar: Čas je zlatý prach	356
Valentová, Mária: Ako interpretovať divadelné dielo	359
Vedral, Jan: Slovinská herecká diva	506

ARCHÍV

Z archívu Štefana Šugára: Jozef Budský o Andrejovi Bagarovi	698
Z rukopisného archívu divadelného historika a kritika Ladislava Čavojského: M. M. Dedinský: Posledná hostina	705

FAKTY

Biografia Pavla Haspru	159
Súpis divadelných réžii Pavla Haspru	161
Súpis zachovaných televíznych inscenácií Pavla Haspru	168
Súpis nezachovaných televíznych inscenácií Pavla Haspru	187

THE CONTENTS OF 54TH YEARS VOLUME (2006)

STUDIES

Babiak, Michal: Pavol Haspra As a director of Dušan Kovačević plays	58
Blahynka, Miloslav: Musicality of Haspra's Pokus o lietanie (An Aempt to Fly)	94
Blahynka, Miloslav: Mozart's Opera Stagings in Slovakia as Dialogue on Directorial Theatre Shapes	367
Dudková, Jana: „The Cyclic Time“ and a Relation of the Film underground to a Serbian Political Ethno – myth	191
Fejko, Štefan: Pavol Haspra – On One Episode From a Very Long Serial	80
Hledíková, Ida: Ján Stražan and His Theatrical Paretnage	417
Kret, Anton: Haspra's Preparation on His Nitra Period and Its Duration	32
Knopová, Elena: Haspra's Encounters with Tajovský's Ženský zákon (The Female Rule)	85
Knopová, Elena: Television and Televisual Dramaturgy	218
Knopová, Elena: Mimesis and Fiction in the Newest Slovak Drama	568
Maťašík, Andrej: Pavol Haspra and His Theatre of Passions and Emotions	5
Maťašík, Andrej: Return of Peter Karvaš directed by Pavol Haspra	62
Mistrič, Miloš: Vieux Colombier in America (1917-1919)	381
Mistrič, Miloš: Poor Theatre of Grotowski and Copeau	517
Mrlían, Rudolf: Human and Artistic Version of Ivan Rajniak	230
Olha, Štefan: Thirty Years Ago a Small Theatre Studio Was Originated	530
Palúch, Martin: About Technical Reproduction	313
Panovová, Oľga: The Heritage of the Inter – War Avant-garde in the Slovak Theatre (70-ies and 80-ies of 20-th century and the director B. Uhlár)	319
Panovová, Oľga: The Heritage of the Inter - War Avant-Garde in Slovak Theatre (II.).....	599
Podmaková, Dagmar: Slovak Theatre in Untraditional Studio Space in 70- ties and 80 –ties of 20 th Century	402
Princic – Sabolová, Dagmar: Theatrical Leopardi	277
Princic-Sabolová, Dagmar: Endless Interpretation As Cultural Mistification	582
Robertsová, Dagmar: Apocalyptic and Catastrophic Themes in Slovak Drama of 1945-1949 (P. Karvaš, J. Barč-Ivan, J. Váh)	285
Dagmar Robertsová: Nights of Truth and Redemption.....	587
Sarvaš, Juraj: A Personal Recollection on a Dialogue of an Actor with a Director	18
Suchánek, Vladimír: Theatre in Life, Life in Theatre	40
Svoboda, Juraj: Pavol Haspra – Jánošík, Small by Growth, Great by Energy	27
Tarageľ, Dušan: Paľo Haspra – Also „My“ Director	50
Timko, Martin: In Between Intesive and Extensive	70
Valentová, Soňa: Reminiscence	54
Vedral, Jan: Horizon of Events	523

OUTLOOKS

Blahynka, Miloslav: Appia Analyses Wagner	646
Čahoj, Peter: Dramatist Viliam Paulíny-Tóth	469
Čajková, Jaroslava: Chapters from History of Artistic Elocution in Slovakia I.	455
Čajková, Jaroslava: Chapters from History of Artistic Elocution In Slovakia II	657
Gálová, Dana: „Nobody Wants to Listen to Such Story“	609
Knopová, Elena: European Theatre Prize 2006 or Absurdity of Top European Theatres Not To Become Involved in Politics	451
Kret, Anton: The Theatre in Spiš	345

Kret, Anton: Centenary of „Ringleader of National Opera“ Štefan Hoza	674
Langerová, Viera: China and Fim	616
Matyáš, Marián - Plencner, Alexander: Analysis and Interpretation of Mass Culture Phenomenon in Slovak and Czech Periodical Press	334
PROFILES	
Maťašík, Andrej: A Vivacious Master of the sharp Pen	350
DOCUMENTS	
Čavojský, Ladislav: Haspra´s Morning, Noon and Evening	99
Polák, Milan: Exceedingly Satisfying Years with Thaleia	156
Sládeček, Ján: Pavol Haspra´s Interviews and Archive	121
POLEMICS	
Čavojský, Ladislav: Prying Open Doors	694
Kret, Anton: Debate on Avant-garde: Is It To Be Better?	494
CRITICISM	
Čavojský, Ladislav: Moving the Drama and Antimoving against it	364
Čavojský, Ladislav: Four Books on Czech Amateur Theatre	499
Ferko, Tibor: On the Clues of Theatrical Archeology of František Černý	716
Kret, Anton: On Folk Triptych by Lubomír Feldek	513
Kret, Anton: Up to Drama Theory	708
Maťašík, Andrej: Gappy Catalogue	711
Maťašík, Andrej: Year Book which Balances and Cheers Up	715
Mistrík, Miloš: Concise Theatrology	357
Mistrík, Miloš: Monography on Léon Chanceler	497
Podmaková, Dagmar: Enter of Female Scholars of Fine Art into Slovak Theatre History	508
Polák, Milan: The First Aempt to Portray Pavol Haspra	361
Princic – Sabolová, Dagmar: Time is Golden Dust	356
Valentová, Mária: How to Interpret a Theatrical Work	359
Vedral, Jan: Great Actress of Small theatrical Culture	506
ARCHIVE	
Out of Archive of Štefan Šugár: Jozef Budský on Andrej Bagar	698
Out of Manuscript Archive of Theatrical Historian and Critic Ladislav Čavojský: M. M. Dedinský: Last Feast	705
FACTS	
Biography of Pavol Haspra	159
List of theatrical stages directed by Pavol Haspra	161
List of TV stages directed by Pavol Haspra	168
List of crashed TV stages directed by Pavol Haspra	187

CONTENTS

STUDIES

Miloš Mistrík: <i>Poor Theatre of Grotowski and Copeau</i>	517
Jan Vedral: <i>Horizon of Events</i>	523
Štefan Olha: <i>Thirty Years Ago a Small Theatre Studio Was Originated</i>	530
Elena Knopová: <i>Mimesis and Fiction in the Newest Slovak Drama</i>	568
Dagmar Princic-Sabolová: <i>Endless Interpretation As Cultural Mistification</i>	582
Dagmar Robertsová: <i>Nights of Truth and Redemption</i>	587
Olga Panovová: <i>Heritage of Inter-War Avant-Garde in Slovak Theatre (II.)</i>	599

OUTLOOKS

Dana Gálová: <i>„Nobody Wants to Listen to Such Story“</i>	609
Viera Langerová: <i>China and Fim</i>	616
Miloslav Blahynka: <i>Appia Analyses Wagner</i>	646
Jaroslava Čajková: <i>Chapters from the History of Artistic Elocution in Slovakia II</i>	657
Anton Kret: <i>Centenary of „Ringleader of National Opera“ Štefan Hoza</i>	674

INTERVIEW

Terézia Ursínyová: <i>Canary Magdaléna Hajóssyová</i>	678
---	-----

POLEMICS

Ladislav Čavojský: <i>Prying Open Doors</i>	694
---	-----

ARCHIVE

Jozef Budský on Andrej Bagar	698
Out of Manuscript Archive of Theatrical Historian and Critic Ladislav Čavojský: <i>M. M. Dedinský: Last Feast</i>	705

CRITICISM

Anton Kret: <i>Up to Drama Theory</i>	708
Andrej Maťašík: <i>Gappy Catalogue</i>	711
Andrej Maťašík: <i>Year Book which Balances and Cheers Up</i>	715
Tibor Ferko: <i>On the Clues of Theatrical Archeology of František Černý</i>	716
Contents of Volume 54	722

Malé divadelné štúdio, Košice. Izidor Štok: Božská komédia. Premiéra 15. 12. 1976. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Bradáčová 7, P.O.Box 2
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s.r.o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99 Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: 7090 – 6/15

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)