

---

## JUBILEJNÝ NÁVRAT K JOZEFHOVI FELIXHOVI (kritik, dramaturg, prekladateľ, editor)

JÚLIUS PAŠTEKA

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV (v emeritúre)

---

V priebehu roku 2013 pripomínáme si storočnicu troch niekdajších divadelných kritikov: Juraja Valacha (1913-1942), Michala Považana (1913-1952) a Jozefa Felixa (1913-1977).

Felix oboch rovesníkov prežil a vyvinul v divadelnej oblasti najširšiu aktivitu. Bol tvorivou osobnosťou mimoriadneho rozpätia. Vysoko ho treba hodnotiť prinajmenej z troch hľadísk: literárnovedného, romanistického a teatrologického. V každej oblasti vyrástol na európsky orientovaného predstaviteľa, zároveň vynikol kvantitou i kvalitou celoživotnej tvorby. Ako dôkaz Felixovej nadštandardnej pracovitosti a výkonnosti stačí uviesť – na jednej strane – šesť objemných zväzkov jeho *Vybraných spisov* (1985-1991) a – na druhej strane – päťdesiat zväzkov jeho prekladov z francúzštiny, taliančiny, španielčiny. V tom nemal a nemá seberovného.

### I. V službe slovenského divadla

Vo Felixovom živote možno vymedziť štyri etapy jeho pôsobenia v našej divadelnej kultúre: kriticko-referentské obdobie (1939-1944), dramaturgické obdobie (1945-1949), prekladateľské obdobie (1947-1976) a editorské obdobie (1955-1976).

V prvom období Felix referoval o premiérach činohry SND v čase jej vrcholnej umeleckej éry, s pozoruhodnými inscenáciami, v realisticke i modernistickom režijnom poňatí a v pôsobivom hereckom podaní staršej i mladšej generácie. Pretože v tých vojnových rokoch napísal najviac referátov (v *Kritických rozletoch* z r. 1985 je ich takmer päťdesiat (majú aj veľký význam dokumentárny, ako závažný materiál k poznaniu vývinu bratislavskej profesionálnej činohry, najmä jej réžie a herectva. V tom je Felixova trvalá zásluha (väčšia než A. Mráza či J. Valacha).

Takto „zdokumentoval“ domácich dramatikov, od najstarších po najnovších (z tých prudko odmietol v r. 1940 veselohru *Mastný hrniec* Júliusa Barča-Ivana, pretože režisér Ferdinand Hoffmann urobil z nej „superfrašku“). Napospol išlo o hry, ktoré prešli ochotníckymi javiskami, bolo však potrebné prispôbiť ich k vtedajším profesionálnym danostiam. V upravovaní, v „oživovaní stariny“ vynikal režisér Janko Borodáč (J. Záborský *Najdúch*, 1940, J. Chalupka *Kocúrkovo*, 1940, J. Palárik *Drotár*, 1942, F. Urbánek *Škriatok*, 1942, J. G. Tajovský *Ženský zákon*, 1941). Najhrávanejším a najpopulárnejším „ochotníckym dramatikom“ stal sa Ivan Stodola, spomedzi domácich autorov i najúspešnejším „profesionálnym“ dramatikom. Felix so záujmom sledoval jeho bratislavské inscenácie: *Čaj u pána senátora* (1940, túto spoločensky a politicky aktualizovanú satiru Ferdinand Hoffmann pretvoril na „frašku“). Pred-

stavenie komédie *Keď jubilant plače* (1941) v réžii Jána Jamnického Felix považoval za opravdivý „inscenačný triumf“, i vďaka výbornému hereckému obsadeniu. Uvedenie staršej Stodolovej drámy *Bačova žena* (1941) – v réžii Iva Licharda a s vynikajúcimi hereckými výkonmi – označil za „represenzatívne“ predstavenie. Prekvapuje, že majstrovská Stodolova historická dráma *Marína Havranová* (1941) Felixa nevelmi uspokojila – kritizoval výstavbu hry, nadbytočnosť postáv, presentimentalizovanosť diaľnia; zato pochválil Borodáčovu „solídnu réžiu“. Komédiu *Mravci a svrčkovia* (1943), satirizujúcu i karikujúcu súveku prospěchársku morálku, ocenil aj pre vynaliezavú réžiu Jozefa Budského.

O veršovanej hre Márie Rázusovej-Martákovej *Jánošík* (1941) Felix sa vo svojom referáte vyjadroval v superlatívoch (majstrovský básnický text, povýšenie „zbojníka“ na vzdelanca“ a „heroický národný symbol slobody a spravodlivosti“); tentoraz pochválil réžiu Ferdinanda Hoffmanna pre „odborné kvality“, predstavil sa majstrovskou inscenáciou. Dve hry davistického básnika Jána Poničana hodnotil celkom protichodne – *Štyroch* (1942) ako „inscenačné nówum“; režisér Ján Jamnický z banálnej konverzačnej hry vytvoril – vďaka spojeniu recitovania Poničanových básní, sprevádzaného hudbou a tancom – „javiskovú syntézu“; pre tento avantgardný počín bude ho Felix označovať ako tvorca „poetického divadla“. Poničanovu *Čistú hru* (1943) Felix kvalifikoval ako „stereotypnú“ spoločenskú satiru, preplnenú „pajácovstvom“ a „groteskným balastom“, čo zavinila i réžia Iva Licharda. Obdivný referát Felix napísal o *Tanci nad plačom* (1943) Petra Zvona; považoval premiéru za „umeleckú udalosť“ bratislavskej činohry, na čom mal hlavnú zásluhu režisér Ján Jamnický; bol to priam chválospev na všestranne pôsobivé predstavenie, počnúc efektným výtvarným riešením javiska, dvojitou časovou rovinou diaľnia, konfrontovaním feudálneho a moderného sveta, prepojením reality s irealitou – až po nahromadenie prvkov satirických, groteskných, lyrických; Felix považoval *Tanec nad plačom*, v podaní prvotriednych hercov a herečiek, za Jamnického vrcholné predstavenie.

Vo vojnových rokoch dôležitou zložkou bratislavského činoherného repertoáru boli hry nemeckých autorov, predovšetkým klasikov (Lessing, Kleist, Schiller, Hebel, Büchner, Hauptmann).

Naturalistický Gerhardt Hauptmann nezapôsobil na Felixa ani na obecenstvo drámou *Pred západom slnka* (1939), zaujala viac hereckými výkonmi než réžiou Ferdinanda Hoffmanna. Hauptmannova komédia *Kolega Crampton* (1941) o bohémskom výtvarníkovi nezapôsobil na Felixa – napriek Jamnického réžii. Až Hauptmannova „zlodejská komédia“ *Bobrový kožuch* (1944), s centrálnou postavou prefíkanej podvodníčky (vo vynikajúcom stvárnení Olgy Borodáčovej) strhla Felixa, čomu napomohla i realistická réžia Mikuláša Hubu. Historickú hru Georga Büchnera *Dantonova smrť* (1940) režisér Ferdinand Hoffmann inscenoval s celým hereckým súborom činohry; Felix vo svojom referáte sa sústredil na dve hlavné osoby z obdobia tzv. hrôzovlády v revolučnom Paríži, na Dantona a Robespiera, „srdce“ a „hlavu“ revolúcie; ako romantická hra bola plná páťosu, reflexií, nejasností; herecky sa v nej vynikajúco uplatnili M. Huba, J. Budský a J. Jamnický. Tzv. komerčné hry súvekých autorov (K. Götz, H. Schweikart), hoci úspešné u obecnstva, Felixa umelecky nezaujali, chýbala im „idea“, závažnejšie ideové jadro. Zato sa snažil vyzdvihnúť klasikov 18. a 19. storočia. Najnadšenejšie hodnotil Schillerovho *Viliama Tella* (1942, v réžii J. Jamnického a v preklade J. Poničana), drámu o vzbuře legendárneho švajčiarskeho hrdinu proti tyranskej vrchnosti (preto i v nacistickom Nemecku zakázané). Felixa priam uchvá-

tila základná „idea“ hry; idea „pravdy“ a „spravodlivosti“ – to robilo túto drámu „ódou na slobodu“, výzvou do boja za ľudské práva. Išlo o Jamnického najnáročnejšiu réžiu, zvládol kolektívnu dynamiku s celým hereckým ansamblom. Hoci G. F. Lessing ako teoretik kritizoval francúzsky klasicizmus, Felixom obdivovaného Corneilla či Racina, musel uznať, že jeho *Mína z Barnhelmu* (1942) z r. 1762 je stále živá, svieža veselohra „tematikou“ i „technikou“, akoby počiatok realistickej dramatiky – čo plne rešpektoval i režisér Ivo Lichard. Naproti tomu Felix mal zásadné výhrady k Jamnického režijnému poňatiu komédie H. von Kleista *Rozbitý džbán* (1943), chýbal mu v nej „dvojzvuk komična a tragična“; podľa Felixa totiž richtár Adam, titulná osoba hry, je „temná postava“ s náznakmi diabolskosti – preto K. L. Zachar v tejto úlohe „zabával“, ale „nedesil“. „Meštianska tragédia“ Fr. Hebbela *Mária Magdalena* (1943) Felixa zaujala stavbou, hĺbkou, filozofiou; centrálna postava Klára (v skvelom psychologickom stvárnení M. Bancíkovej) je strojom vlastnej záhuby, nie „osud“: narazila svojím konaním na prísne morálne a spoločenské normy, čo ju doženie k samovražde. Táto „občianska tragédia“ patrila medzi veľmi úspešné premiéry J. Borodáča.

S veľkou záľubou kritik Felix písal svoje referáty o premiérach francúzskych dramatikov; boli mu bližší než nemeckí – najmä ak išlo o autorov veršovaných hier.

Už to lákalo Felixa na V. Hugovom *Hernanim* (1940), že odznel vo vynikajúcom prebásnení M. Rázusovej-Martákovvej. Touto hrou triumfoval romantizmus v Paríži (odohráva sa vo vznešenom svete grandov), bola lyrická i patetická, dynamizovali ju vášne (láska, žiarlivosť, nenávisť), takže triumfovala i v Bratislave. Vďaka hereckým výkonom J. Budského, M. Hubu, M. Bancíkovej i dramaticko-patetickej réžii P. Hoffmanna. *Hra lásky a náhody* P. Carleta de Marivaux (napísaná ešte v r. 1730) Felixa „viac než uspokojila“: jej premiéra bola „z najúspešnejších a herecky najkultivovanejších sezón“. Autor rozvinul „subtilný sujet lásky“ (vzájomná skúška vernosti budúcich manželov) do toľkých dramatických, lyrických, komických, pitoreskných situácií, že divák nevychádzal z údivu nad toľkou duchaplnosťou a vynaliezavosťou. Prelestnou urobil túto „lyricko-grotesknú komédiu“ režisér J. Jamnický (aj vďaka prekladu básnika V. Reisela). Veršovanú komédiu E. Rostanda *Cyranu z Bergeracu* (1942) Felix si obľúbil už vo Vrchlického preklade; mimoriadne ju ocenil v brilantnom preklade M. Rázusovej-Martákovvej. Ako romantického hrdinu hyzdil ho veľký nos (paródiou naň Rostand vytvoril jednu z najbravúrnejších tirád). Cyranova utajovaná láska ku krásnej Roxane (stvárnenej M. Bancíkovou) robila z neho (v podaní A. Bagara) idealistický typ: avšak – podľa Felixa – istom zmysle aj „tragickú postavu“. Javiskovo úspešnou urobila túto novoromantickú hru réžia J. Borodáča.

Felixa z francúzskych dramatikov najviac zaujímal a zaujal komédiograf Molière; písal o ňom divadelné referáty, odborné štúdie, aj ho prekladal. Prvá hra J. B. Molièra *Mizantrop* (1940), o ktorej Felix referoval, bola veršovaná (preložená J. Poničanom). V referáte najviac ho zaujímal „chudák Alcest“, „najsmutnejší hrdina veselých molièrovských komédií“. Neznášal faloš a pretváрку, stal sa mrzutým, samotárskym odľudom, klamala ho koketná i záletná Celiména (M. Bancíková), čo Alcesta (M. Gregor) ešte viac roztrpčovalo. Felix na Jamnického réžii najviac oceňoval, že dlhým konverzáciám a únavným reflexiám tejto dvojice vedel dodať „scénickú dynamiku“. Priam senzačnou sa stala inscenácia Molièrovej komédie *Zdravý nemocný* (1943), v dômyselnej a novátorskej Jamnického réžii. Odrazilo sa to i na Felixovom referáte. Pochopil, že Molièrovo divadlo vyrástlo zo stredovekej „frašky“, tak poňal *Zdravého nemocného* i Jamnický – ako zábavnú, hýrivú, rozpustilú frašku. Do javiskového

diania zapojil všetko: slovo, spev, tanec, hudbu, výtvarné umeenie. Vznikla tak strhujúca groteska, avantgardná „syntéza“. V tejto fraške o lekároch „kontrapunktom smiechu bola smrť“ (tanec kostlivcov). Záverečný výjav promócie Argana (M. Beran) na doktora, onoho „zdravého nemocného“, bol vrcholom bujarosti javiska i hľadiska. Nie div, že Felix napísal o tejto premiére možno svoj najlepší divadelný referát. Keď Slovenské komorné divadlo v T. Sv. Martine uvádzalo Molièrove *Smiešne preciózky* (1944), Felix sa nezúčastnil na premiére, no premiérovému obecenstvu poslužil v divadelnom bulletinu článkom o osobitosti molièrovského komična, o jeho satirickom zosmiešňovaní prázdnej a povýšeneckej meštiackej spoločnosti.

Tým s jeho „služba“ francúzskym dramatikom nijako nekončila.

Ďalšie francúzske premiéry, o ktorých Felix vo vojnových rokoch písal, mali prevažne citovú náplň, obsahovali trojicu postáv, avšak on ich umelecky vysoko dvíhal. V dráme *Asmodée* (1942) F. Mauriaca matka a dcéra sa zaľúbila do toho istého muža, v dráme *Lúbosť* (1943) Paula Géraldyho harmóniu manželskej dvojice prechodne naruší cynický votrelec, v dráme Jeana Sarmenta *Oči zo všetkých najkrajšie* (1944) žena stojí medzi dvoma mužmi, pričom tichý rojko iba cyranovsky sniva o nej. Napospol šlo o hry psychologické vo vybranom hereckom obasední, boli úspešné u vtedajšieho vojnového obecenstva.

No potrebné je aspoň v zostrúčenom prehľade uviesť, ako Felix svojimi divadelnými referátmi poslužil i ďalším západným a východným dramatikom, inscenovaným na reprezentačnom bratislavskom javisku.

Zo západnej sféry referoval o hrách: H. Ibsen *Rosmersholm* (1940, réžia J. Jamnický), E. O'Neill *Americká Elektra* (1940, réžia F. Hoffmann, hlavná postava M. Bancíková), G. B. Shaw *Major Barbora* (1941, réžia I. Lichard), Sofokles *Kráľ Oidipus* (1941, réžia J. Borodáč, preklad A. Žarnov, titulná postava J. Jamnický), W. Shakespeare *Sen noci svätajánskej* (1942, réžia Ján Jamnický), Larin-Kyösti *Ad astra* (1943, réžia J. Borodáč), C. Goldoni *Mirandolina* (1944, réžia I. Lichard, titulná postava M. Bancíková). Podľa Felixa vynikli inscenácie *Rosmersholmu*, *Americkéj Elektry*, *Kráľa Oidipa* a *Mirandoliny*. Vo východnej sfére neboli také veľké dramatické osobnosti, jednako spomedzi slovanských autorov našli sa diela vhodné pre profesionálne divadlo: I. Vojnovič *Ekvinokcia* (1939, réžia J. Jamnický), A. V. Suchovo-Kobylin *Smrť Tanierika alebo Cesta do pekla* (1941, réžia J. Jamnický, titulná postava Š. Figura), G. R. Senečič *Neobyčajný človek* (1941, réžia J. Jamnický, titulná postava J. Kello), M. Begovič *Bez tretieho* (1942, réžia J. Budský, zároveň aj ako spolupartner M. Bancíkovej). Podľa Felixa z týchto premiér zažiarili *Smrť Tanierika*, *Bez tretieho*. Zdá sa, Begovičova trojdejstvá dráma žiarlivosť s dvojicou postáv Felixa najviac divácky uchvátila, jedno „z vrcholných diel svetovej dramatiky“. Obzvlášť sa ho dotklo, že pri najvypätejších situáciách bratislavské obecenstvo reagovalo – smiechom.

## II. Odborné prieniky do francúzskeho divadla

Jozef Felix obdivoval francúzsku dramatikú nielen ako divadelný kritik a divák, rovnako i ako odborný znalec francúzskej literatúry. Ako taký sa vyprofiloval na zasväteného – molièrológa.

V r. 1946 dostal sa do neúspešnej polemiky o kontroverznej inscenácii Molièrovho *Tartuffa* (v réžii J. Budského). V r. 1965, keď už uverejnil niekoľko odborných štúdií

o ďalších jeho hrách (*Škola žien*, 1948, *Učené ženy*, 1959, *Meštiak šľachticom*, 1961), upozornil na seba ako kvalifikovaný znalec. Totiž pražský romanista profesor Václav Černý vtedy na to poukázal svojou vedeckou autoritou. Tvrdil, že čo Felix napísal o Molièrovi, patrí k tomu najlepšiemu, čo o ňom vzniklo na Slovensku i v Česku. Ba jeho ďalšie štúdie – o Villonovi, Corneillovi, Stendhalovi, Hugovi – znesú medzinárodné meradlá, sú príspevkom do „európskej kultúry“ (ČERNÝ, Václav. *V zúženom priestore*. Praha : 1994, s. 94).

Prvou Felixovou molièrovskou štúdiou bol spomenutý príspevok z r. 1944 do martinského divadelného bulletinu (pretože pri vydávaní Felixových *Vybraných spisov* nebol prístupný, hodno ho tu celý uviesť.)

### Preciozita, preciozky a Molière

XVII. storočie je „veľkým storočím“ francúzskej literatúry. Jeho pýchou sú najmä tri mená: Corneille, Racine, Molière; z nich posledný, Molière, je tvorcom francúzskej klasickej komédie.

Pred Molièrom pestovala sa z komických druhov len fraška. Komické divadlo chcelo byť len zábavou, kde sa divák mohol do chuti nasmiať na komických situáciách, do ktorých dramatický autor uviedol konštantné komické typy, prevzaté z talianskej *commedia dell'arte*: Polichinella, Arlequina, Doctora, Pantalona atď. Toto si hodno uvedomiť, že pred Molièrom sa divák smial na zjavné, čo nového priniesol na scénu Molière. Aby sme boli čo najstručnejší, povieme to doprostá: Molière predstavil na scéne človeka, opravdivého a skutočného človeka, ako ho poznal na svojich dlhoročných potulkách po francúzskom vidieku. Tento človek sa u neho volá Harpagon, Alceste a tu, v tejto hre, Gorgibus, Mlle Cathos, Mlle Madelon atď. Prakticky to znamená, že za Molièra komická scéna sa stáva verejnou „tribúnou vtipnej satiry a karikatúry“.

V *Smiešnych preciozkach* Molière zosmiešnil veľkú „neplechu“ svojej doby, tzv. preciozitu. Čo je preciozita a ako sa vyvinula?

Sainte-Beuve nazýva preciozitu snahou byť distingvovaným, povzneseným v spoločenských spôsoboch a vo vyjadrovaní. Toto úsilie po istom elegantnom ceremoniáli v geste i slove súvisí so spoločenskými pomermi v XVII. storočí. Ani jedno storočie francúzskych dejín nebolo také vyrovnané v ohľade hmotnom i duchovnom ako práve toto storočie. Spoločnosť – rozumieme tu aristokratické kruhy – schádza sa v salónoch, v spoločnosti krásnych, dôvtipných dám, a tu práve sa vyvíja istá úzkostlivosť o slovný výraz, snaha po jazykovej elegancii. Ktorýsi teoretik galantnosti – lebo i takí boli v XVII. storočí! – povedal, že pri písaní papier sa nemôže začervenať, kým pri konverzácii, ak neviete hodnotiť slovo, rumenec môže zaliať líca vašej krásnej partnerky. Francúz XVII. storočia, aby tomuto vyhol, snahu po čistote jazyka, spoločenskej uhladenosti, výrazovej noblesnosti vyhlásil za formu civility, záväznej v prítomnosti dám.

Povestnými sa stali salóny XVII. storočia, v ktorých sa táto „forma civility“ stala programovite pestovanou až do krajných medzí noblesnosti. Salón markízy de Rambouillet bol celých 50 rokov školou „dobrého vkusu“, charakterizovanou eleganciou slova, gesta, mondénnych spoločenských spôsobov a opravdivého konverzačného dôvtipu. Literárny historik Petit de Julleville s pýchou vraví o tomto salóne a jeho zdvorilosti mravov, zmysle pre eleganciu a mieru, ktoré vlastnosti sú vraj typické pre francúzsky národ.

Do salónu markízy Rambouillet chodievala však vysoká parížska aristokracia: vojvodovia, vojvodkyne, preláti, maršali, spisovatelia, a tí naozaj vedeli zachovať mieru. Meštiaka ta nepripustili. Ale on – podľa vzoru veľkých pánov – začal si tiež utvárať podobné salóny, rozumie sa, s podobnými úmyslami elegantne v nich konverzovať a správať sa. A ak elegancia aristokratických salónov, najmä takej slečny de Scudéry, pani de Sablé atď., v skutočnosti

už bola blízka afektovaniu, „noblesná spoločnosť“ meštiackych salónov, tobôž keď ich začali napodobňovať aj na vidieku, dvojnásobne bola blízka afektovaniu, ba napokon sa zmenila v afektovanosť samu. Tým viac, že súčasne po celej západnej Európe sa šírila nechúť k akejkoľvek prirodzenosti v spoločenskom vystupovaní, v poézii, dokonca aj v myslení. (Španielsky básnik Gongora y Argote výslovne napísal, že prirodzenosť je len chudobou ducha a jasnosť len nedbanlivosťou!) V takýchto salónoch, hlavne teda vidieckych, vykryštalizoval sa typ ženy preciózky.

Preciózka sa nevedela vyjadrovať prirodzene, úplne popierala bežný konverzačný jazyk, aby sa za každú cenu odlíšila od priemerných ľudí. Všetko, veci hmotné i duchovné, vyjadrovala obrazne, metaforicky: napr. nepovedala zuby, lež „nábytok úst“, nepovedala nohy, lež „drahé trpiace“, nie hodiny, lež „meradlo času“, nie mesiac, lež „fakla mlčania“, nie líce, lež „tróny studu“ a pod., takže napokon jazyk preciózok zmenil sa na žargón, ktorému rozumeli len zasvätení, a spoločnosť preciózok v uzavretý krúžok povznesených dám, žijúcich v začarovanom kruhu neprirodzenosti, afektovania, a opovrhujúcich všetkými, čo sa nevedeli vyjadrovať „preciozne“, i keby boli nebudaj najstatočnejšími ľuďmi pod slnkom.

S takýmito preciózkami sa stretol Molière na vidieku a takéto preciózky Molière predstavil vo svojej prvej hre *Smiešne preciózky* (hraná 18. novembra 1659), len čo sa vrátil do Paríža zo svojich potuliek po Francúzskom vidieku. Touto hrou dal Molière lekcii všetkej neprirodzenosti. Vysmial sa preciozite, zironizoval ju, nastavil preciózkam vypuklé zrkadlo, aby čo najplastickejšie vystúpila ich mravná deformovanosť. Bola to taká ostrá satira súčasnej spoločenskej neplechy, že istý pán, čo chodieval do spoločnosti preciózok, po predstavení sa verejne odriekol preciozity, a pri predstavení sa ozval z parteru hlas: „Odvahu, Molière, to je dobrá komédia!“

A čas ukázal – hoci Molière preciozitu nijako neodstránil a r. 1672 opäť ju atakoval v komédii *Učené ženy* – že táto Molièrova hra, jedna z jeho prvých veľkých komédií, bola a je dobrou komédiou. Práve preto, že má svoju nadčasovú platnosť. Molièrov útok proti preciozite XVII. storočia bol vlastne útokom proti všetkej neprirodzenosti a afektovaniu vôbec. V mene zdravej galskej tradície, vyžadujúcej prirodzenosť, protestoval umelecky proti ľudskej zvrátenosti. Molièrom sa teda stalo komické divadlo „tribúnou satiry a karikatúry“.<sup>1</sup>

Dva princípy ovládali Molièrove komédie: „smiech“ a „vysmech“. Chcel rozosmiať obecnosť a vysmiať sa spoločnosti, pochopil Felix. Taký bol základ i ďalších komédií zo „ženského sveta“, o ktorých neskôr písal. V *Škole žien*, Molière uskutočnil „smelý plán komického divadla ako verejnej tribúny, z ktorej sú možné priame zásahy do spoločenského diania a kde je možné vytvárať čosi iné... než len komično spocívajúce na konvencii konštantných komediantskych typov“; komično schopné viesť „ľudí k zamysleniu sa nad životom“. Čiže zgroteskujúci zámer tu sprevádzala istá nápravná tendencia: „myslieť a cítiť podľa prírody“, prirodzene, bez pretvácky a falše. Molière predvádzal na javisku „spoločenskú maškarádu“, ale s cieľom „humanizovať človeka“, robí ho pravdivým, tvrdil Felix (*Škola žien v diele Molièrovom*, 1948). *Učené ženy* Felix zaradil medzi Molièrove „veľké komédie s tragickým jadrom“, nadväzujúce na *Smiešne preciózky* – s rovnakým ideovým zámerom: „odhalíť prázdnotu a spoločenskú škodlivosť precioznej spoločnosti, zaľúbenej do konvenčného „formalizmu“. To znamená do „umenia hovoriť o ničom duchapľne, čiže s espritom“, bez vzdelania a myslenia. Zdanlivo povznesená „forma“ kryla prázdne táranie – čoraz

<sup>1</sup> Divadelný program k premiére Molièrových hier *Smiešne preciózky* a *Nanútený sobáš*. Slovenské komorné divadlo, Turčiansky Sv. Martin, 19. 2. 1944.

viac práve vo „vznešených kruhoch“. V súvekých precióznych salónoch vyskytovali sa i mužskí predstavitelia tejto planej módnosti (básnik Trissotin, Molière v ňom skarikoval svojho kritika abbého Cottina – jeho meno znamenalo

„Trojhľupák“). Aj v tejto hre „nadstavoval vypuklé zrkadlo satiry i duté zrkadlo výsmechu“ meštiackej i aristokratickej spoločnosti (*Molièrovo Učené ženy*, 1959). *Meštiak šľachticom* patril k Molièrovým najúspešnejším a najobľúbenejším hrám, „jedno z najklasickejších diel francúzskej literatúry 17. storočia“. Aj túto komédiu napísal „so zrkadlom v rukách“, pozoroval svoju dobu a odrážal ju – zgrotesknú – vo svojich komédiách. V tomto prípade umocnene, pretože mu išlo o „totálne“ predstavenie. Felix ho charakterizoval: bol to „pokos o akési totálne divadlo, v ktorom malo byť všetko: slovo, hudba, spev, tanec, hra, skutočnosť i sen, satira i fraška, najjemnejší humor i drsný vtíp, úsmev i slzy“ atď. „Komédia vrcholí záverečnou fraškou pasovania Jourdaina na tureckého „mamamušiu“. Molière vytvoril už niekoľko „nemsrteľných“ mužských typov – pokryteckého Tartuffa, zvodcu Dona Juana, lakomca Harpagona; teraz k nim pridal Jourdaina, zosobnenie hlupáctva. I to patrilo medzi mimoriadne schopnosti tohto komédiografa – ukázal sa ako geniálny typotvorca, umelecký platik univerzálne platných charakterov (*Molièrovo Meštiak šľachticom*, 1961.) Obe štúdie, o *Učených ženách* i o *Meštiakovi šľachticom*, patria medzi najdôkladnejšie Felixove molièrovské analýzy a interpretácie tohto klasika svetového divadla, obdivuhodne inscenovaného u nás práve tak Jamnickým (1943), ako Zacharom (1960). Nie div, že ho zaujímalo, ako sa tento dramatik dostával k nám, ako vznikala naša „molièrovská tradícia“ (*Molière na Slovensku*, 1966). Štúdia obsahovala bohatý faktografický materiál. Keď vyšla doplnená v r. 1976, Felix v nej pripomenul: Ideálne by bolo, keby naši divadelníci (aj čitatelia) disponovali prekladom celého Molièrovho diela“ (J. B. Molière: *Komédie*, IV. zv.) To sa stalo jeho celoživotnou úlohou a urobilo ho – ako komentátora, prekladateľa, znalca editora – najvýznamnejším a najfundovanejším slovenským molièrológom.

V tom čase pomysľal získať veľký doktorát obširnejšou molièrovskou prácou. Preložil dôležitý dobový dokument: *Le Gallois sieur de Grimarest Život pána de Molière* (1966). A sústavne sledoval molièrovské dianie, zapájajúc sa do neho i publicisticky. Naposledy vyjadril svoj veľký obdiv k nemu pri svetovom molièrovskom výročí: ako k dramatikovi, hercovi, režisérovi v jednej osobe; pozdvihol komédiu ako literárny druh na úroveň tragédie; ako kritik súvekej spoločnosti ju smiechom zabával, výsmechom demaskoval; z divadla urobil „školu“ rozumnosti a prirodzenosti (*Tristo rokov od smrti Molièra*, 1973). Vítal v Bratislave každý francúzsky súbor prichádzajúci s molièrovským predstavením: Louisa Jouveta s komédiou *Škola žien* (*Moderná francúzska réžia*, 1948), Jeana Vilara s *Donom Juanom*, parížsku Comédie Française s *Lakomcom* (1975). Robil to aj ako molièrovský nadšenec a propagátor.

To nijako nesvedčilo o Felixovej jednostrannosti, on chcel oboznámiť našich divadelníkov i čitateľov v širokom rozpätí, od klasicizmu až po absurdné divadlo 20. storočia.

Autora, ktorý signalizoval svojou *Figarovou svadbou* (1784), Veľkú francúzsku revolúciu si všimol v hesle *Beaumarchais, reprezentant predrevolučného divadla* (1972). Hrôzy tohto revolučného zvratu francúzskych dejín komentoval v štúdiu *Rollandova Hra o láske a smrti* (1962; prvý raz o výčinoch „hrôzovlády“ referoval pri inscenácii Büchnerovej *Dantonovej smrti* v r. 1939). V štúdiu O francúzskej romantickej dráme zo zborníku *Francúzske romantické divadlo* (1967), ktorý sám Felix zostavil, podal svoj

pohľad na jej vznik a rozvoj ako generačného prúdu, s bohatou produkciou a s radikálnou premenou štruktúry dramatického žánru s charakteristikami úspešných autorov (Dums, Mérimée, Hugo, Musset, Vigny). Z dramatikov 20. storočia podal pozoruhodné interpretácie autora *Kráľa Ubu* (*Smutná groteska Alfreda Jarryho*, 1964), autora *Pozvania na zámok* (*Pohľad na Jeana Anouilha*, 1968), autora *Môjho Fausta* (*Faustovská téma Paula Valéryho*, 1970). Felix nielenže vedel pochopiť takých rozdielnych dramatikov v ich autorskej špecifickosti (Jarryho v jeho grotesknej absurdnosti, Valéryho v jeho filozofickej seaprojekcii); rovnako v ich historickom zapojení do rôznych epoch či storočí, s takou menlivou mentalitou, etikou, poetikou.

Ako odborný znalec francúzskej literatúry, pritom so širokou škálou estetickéj vnímavosti, vzdal poklonu „hrdinom“ dvoch protichodných dramatikov – klasicistnému Corneillovi s jeho *Cidom* i novoromantickému Rostandovi s jeho *Cyranom*. Nielenže preložil Corneillovho *Cida*, aj o ňom napísal najobsiahlejšiu a najdôkladnejšiu štúdiu ako o predstaviteľovi francúzskeho klasicizmu (*Corneillov Cid*, 1960). Jeho hra bola veľkým triumfom, vyvolala mocnú „spoločenskú rezonanciu“ – jednak politickou témou, jednak majstrovskou dramatickou stavbou. Thieskala šľachta, lebo ju vyzdvihol ako mocnú oporu slabého kráľa; thieskalo i mešťanstvo, lebo videlo v hre stelesnenie ideálneho panovníka – dobrotivého, spravodlivého, láskavého. Je tu zobrazený „vznešený svet“ a najvyššie vyzdvihnutá „česť“ – ponad šťastie, lásku, život. Corneille idealizoval a heroizoval, čo vyhovovalo i francúzskemu kráľovi, ktorý autora *Cida* finančne podporoval. On však nebol za absolutistický štát, za absolutistického panovníka. Keď to zjavne ukázal v neskoršej hre, kráľ na neho zanevrel – prestal ho platiť ako dvorného dramatika a hru siahli z repertoáru. Veľkým triumfom francúzskeho divadla stal sa i Rostandov veršovaný *Cyrano z Bergeracu*,

Vrchol básnickej bravúry a duchaplnosti. Centrálnou postavou urobil básnika zo 17. storočia, uspošobil ho na lyrického hrdinu, hoci to bol bitkár i chvastúň, pritom plný citove noblesy a nezištnej lásky – až po samú smrť (*Rostandov Cyrano z Bergeracu*, 1960); keď štúdia vyšla v r. 1971 v češtine, aby nahradila zakázaný doslov V. Černého z r. 1958, ukázalo sa, že išlo o odborne rovnocenné texty).

Napokon treba spomenúť, že Felixovou zásluhou mohli sme sa oboznámiť so súvekými francúzskymi režisérmi a hercami. V r. 1961 inicioval a preložil reflexie J. L. Barraulta *Som divadelník*, známeho vtedy u nás ako míma vo filme *Deti raja*. Takisto z vlastného rozhodnutia preložil spomienkovú knihu A. Philipovej *Gérard Philippe* (1963, súdruh V. Biľak ju chcel zakázať); všeobecnú popularitu získal u nás filmom *Fanfán Tulipán*. Počas zájazdu Vilarovho parížskeho divadla v Bratislave zahral titulnú úlohu v Corneillovom *Cidovi*. Doslov vo Vilarovej knižke *O divadelnej tradícii* (1966) ukázal Felix ako informovaného znalca francúzskeho divadla 20. storočia.

### III. Nádeje a tiene profesionálnej dramaturgie

Felix ako dávnny návštevník pražských a parížskych divadiel i pohotový bratislavský divadelný kritik bol plne kvalifikovaný na funkciu dramaturga Slovenského národného divadla.

Druhá, dramaturgická etapa Felixovho života (1945-1949) začínala sa v perspektíve povojnového optimizmu: očakával rozkvet domáceho divadelného umenia: podporoval ho atraktívnym repertoárom, vzdelával obecenstvo svojou aktívnou



publicistikou, obohacoval činohru prekladmi francúzskych autorov. Svedčí to o jeho mimoriadnej agilnosti.

V sezóne 1945/46 inscenovali sa diela rôznorodých autorov, domácich i zahraničných: A. S. Puškin, T. de Molina, P. Karvaš, M. Gorkij, K. Čapek, Š. Králik, D. Nicodemi, I. Stodola, J. B. Molière (navyše scénické pásmo Jesenského poézie). Keď sa dramaturg Felix spätne zamyslel nad touto sezónou, tvrdil o repertoári činohry, že ním plnil „sociálnu funkciu par excellence vzhľadom na súčasnosť“; i keď odmietal akúkoľvek prisluhovačnosť a snažil sa byť nadstranícky, „našu nadstraníckosť najlepšie dokumentuje predstavenie Molièrovho *Tartuffa*“ (*Nad predošlou sezónou*, 1946). Pri obhajobe tejto inscenácie (*Poznámky k inscenovaniu Molièrovho Tartuffa*, 1946) Felix bol sám proti sebe. On, vyznavač autentického Molièra, tu bránil Budského deformáciu tejto komédie; bola stranícko-politická, protiľudácky aktualizovaná (čo vyvolalo aj časté protesty obecnstva). Keď sa Andrej Mráz zastal „autentického“ Molièra, nefalšovaného a nedeformovaného, Felix sa postavil proti nemu (*Vzbura tartuffov proti Tartuffovi*, 1946) osobnou invektívou; bola to povinnosť oficiálneho predstaviteľa štátneho divadla. Podobnou kauzou v sezóne 1946/47 sa stala inscenácia Stodolovej satirickej grotesky *Kde bolo, tam bolo*. Felix túto alegorickú komédiu bránil, „spisovateľ má právo aj na najostrejšiu kritiku súčasných pomerov“, vraj by bolo priam „bezcharakternosťou“, keby ju ako dramaturg neuviedol – „spravila sa okolo nej zbytočná senzácia“ (*Rozhovor o uplynulej sezóne ND*, 1947). Lenže politicko-stranícke vedenie túto komédiu zakázalo, autor upadol do trvalej nemilosti, inscenoval sa s ním dokonca proces. Stodola sa napokon dostal i do kriminálu. V ďalšej sezóne 1947/48 činohra mala už nanútenú „socialistickú líniu“. A Felix plánoval uviesť Sartrove *Muchy* paralelne so Sofoklovou *Elektrou* (s podobnou témou a všeludskou problematikou), zrejme sa chcel vzoprieť novej ideologickej línii; po osudnom „februári 1948“ bol koniec umeleckým plánom – pokročilo sa v socializácii a sovielizácii činohry: *Ruská otázka* Konstantína Simonova otvorene sa propagovala ako „protiamerická“ a „protikapitalistická“.

Znamenalo to aj koniec javiskovým básnickým pásmam (Kostrá *Ave Eva*, Botto *Smrť Jánošíkova*, Sládkovič *Marína*). Najmä zánik výborného teatrologického bulletinu, ktorý Felix vytvoril a redigoval; menil sa na tlačový prostriedok „socialistickej prevýchovy“ divadelného publika. Nešlo už o umenie, ale o propagandu podľa sovietskeho vzoru. Ak napríklad Miloš Tomčík sa usiloval udržať teatrologickú náplň bulletinu (*Divadlo a obecnstvo*, *Dráma budúcnosti*, *Dialóg v dramatickom diele*), vychádzali v ňom čoraz častejšie príspevky ideologizujúcich autorov (A. Sarvaš, R. Mrlian, J. Špitzer). Dokonca A. Matuška prispel staťou *K ideovosti umenia divadla*. Marxisticky si zaideologizoval J. Špitzer (*O ideovosť divadelnej tvorby*) a sovietsky expert N. Alpers (*Divadlo v čase stalinských päťročníc*), s tvrdením: „Roky stalinských päťročníc otvárajú novú, najtvorivejšiu etapu v dejinách sovietskeho divadla“. Nečudo, že Felixu ťažila taká pseudoumelecká atmosféra, patril do generácie považujúcej divadlo akoby za „chrám umenia“. Odišiel pracovať do Slovenskej akadémie vied, keď sa mu tam ukázala možnosť odborne sa venovať štúdiu francúzskej literatúry. Nešlo len o výmenu profesií, rovnako o Felixov presun z 20. storočia do 16. storočia, do stredoveku, kedy žil a tvoril básnik François Villon. Zaujal ho hneď po druhej svetovej vojne, v r. 1947 mal o ňom verejnú prednášku *Tragická púť Françoisa Villona*, v r. 1948 vydal jeho *Malý testament*, v r. 1949 jeho *Veľký testament*. Felix vtedy nevedel, že tento stredoveký baikalár bol aj dramatik a napísal viaceré frašky.

#### IV. Prekladateľské a editorské zásluhy romanistického znalca

Felix prekladal z osobnej záľuby i z literárnej potreby, aby umožnil „transfúziu“ medzi európskym a slovenským literárnym dianím. „Vždy som prekladal len také diela, ktoré som mal obzvlášť rád a ktoré som okrem toho aj pokladal sa osožné z hľadiska vývinu našej vlastnej literatúry“ (*Včerajšok a dnešok nášho prekladu*, 1965). Prekladal poéziu, prózu aj dramatické diela. A vždy podľa špecifických požiadaviek príslušného žánru: „Osobitná problematika je pri preklade poézie, osobitná pri preklade prózy a osobitná aj pri preklade dramatického diela“ (*O preklade v národnej literatúre*, 1971). Dramatiku prekladateľsky zvládol od klasicizmu po modernu 20. storočia; prozaické hry prekladal sám, veršované v spolupráci s básnikmi.

Tretia etapa, prekladateľská, bola časove najobsiahlejšia (1947-1976), zároveň súbežná so štvrtou etapou, editorskou (1955-1976) – teda navzájom prepojené a podmienené.

V oblasti dramatickej Felix stal sa „budovateľom mostov“ medzi Slovenskom a Európou od nástupu do funkcie bratislavskej činohry; konkrétne: medzi Slovenskom a Francúzskom. Jeho prvé preklady zrodili sa z potrieb povojnového repertoáru (S. de Beauvoir, G. Neveux), zameraného na živú prítomnosť.

Pre Felixu vzorovým prekladom z francúzštiny bol Rostandov *Cyrano* z *Bergeracu*, v prebásnení M. Rázusovej-Martákovej. Vyzdvihol jej majstrovstvo v prekladaní veršovaných hier. Hneď po vyjdení diela vyjadril svoje čitateľské nadšenie: Martákovej preklad je „zriedkavo podarený“, skutočný „ekvivalent originálu“, „v slovenčine znie naplno“, podala ho v „expresívnej slovenčine“, ktorá môže byť „príkladom prekladateľského umenia“; bol zvedavý, „ako bude znieť na javisku SND“ (*Rostandov Cyrano z Bergeracu v slovenčine*, 1939), Felix vnímal túto „hrdinskú komédiu“ – ako „čistú poéziu a lyriku“ (*Lyrický portrét Cyrana z Bergeracu*, 1940); mohla ju zvládnuť len skutočná poetka so zmyslom pre slovenský jazykový lyrizmus. V osobnom rozhovore Felix priznal, že pri čítaní Martákovej *Cyrana* po prvý raz sa presvedčil, že slovenčinou možno zvládnuť francúzsku kultivovanosť, poetickosť, ľahkosť, lahodnosť, duchaplnosť, vzletnosť. Svoj obdiv i uchvátenie vyjadril naširoko v obdivuhodnom filologicko-estetickom rozbere, o aký sa viac nepokúsil: *Na margo slovenského prekladu Rostandovho Cyrana z Bergeracu* (1939). S maximálnym uznaním sa vyslovil aj o Rázusovej preklade Hugovho *Hernaniho*. Staval ich vedľa seba ako rovnocenné: „preklad Rostandovho *Cyrana* z *Bergeracu*, ako aj preklad Hugovho *Hernaniho* sú nesporné preklady po každej stránke vynikajúce. Sú to preklady adekvátne a vyznačujú sa vysokou jazykovou kultúrou“. Felix upresnil svoje hodnotenie: „rovnako preklad Rostandovho *Cyrana* z *Bergeracu*, ako aj preklad Hugovho *Hernaniho* sú vôbec naše prvé dva moderné umelecké preklady rozsiahlych veršovaných skladieb vôbec“ (*Preklady Márie Rázusovej-Martákovej z francúzštiny*, 1977).

O to išlo Felixovi aj pri jeho vlastných prekladoch: o umelecké pretlmočenie francúzskeho originálu a o použitie modernej slovenčiny. Z českých prekladateľov vysoko si vážil Otokara Fischera, Karla Čapka, Josefa Palivca; ale základnú „školu prekladania“ znamenali pre neho Rudolf Křačko a Mikuláš Gacek, predovšetkým ako veľkí znalci slovenčiny. Stali sa pre neho „vzormi“ ako milovníci jazykových krás a kvalít rýdzej slovenčiny (*O prekladoch v národnej literatúre*, 1977). Prekladanie stalo sa pre neho „pasíou, vášňou, avantúrou“ (*Škola úcty k slovenčine*, 1967). Taký bol i Felix: z „pasie“ prekladal „starých“ i „nových“ dramatikov, od Molièra po Camusa. Nielen

z aktuálneho rozhodnutia prevteliť pozoruhodné dielo do rodného jazyka, ktoré by bolo veľkým estetickým zážitkom aj pre iných čitateľov. Bratislavská činohra v r. 1947 zamietla iba jediný preklad dramaturga Felixa – *Zmúdenie Dona Quijota* od Viktora Dyka. Ako prekladateľ Cervantesovho veľrománu miloval jeho tragikomického hrdinu; dramaturgická rada ho neschválila – ako neaktuálnu hru. Z najosobnejšieho dôvodu preložil *Môjho Fausta* od Paula Valéryho, výtvor vyslovene intelektuálneho autora; túto hru však – zásluhou Jána Števčeka – divadlo uviedlo. Nemaľ šťastie s Corneillovým *Cidom*, prekladal ho (spolu s básnikom Jánom Smrekom) pre režiséra Jamnického, no ten ho odmietol inscenovať; nie z osobných dôvodov: pre nedisciplinovaný vtedajší herecký súbor.

Felix ako kritik a prekladateľ najviac sa venoval Molièrovi: najväčším jeho molièrovským zážitkom bola Jamnického inscenácia *Zdravého nemocného* (1943). Ako kritik odmietol jediná molièrovskú inscenáciu – Zacharovho *Georgesa Dandina* (1974). Ďura Dandina premenoval na Ďura Danku, podobne ostatné postavy poslovenčil a začlenil do slovenského prostredia. Tým všetkým posunul túto komédiu „skôr k slovenskej divadelnej klasike, konkrétne k Palárikovi“, než bližšie k Molièrovi, čo bola „slepá ulička“ (*Molière na Slovensku*, 1976). Felix trval na autentickosti hry, bola pre neho záväznou „partitúrou“, nie ľubovoľným „libretom“ (to pripustil iba v prípade Budského aktualizovanej inscenácii *Tartuffa*, 1946). Prečo Felix trval na autentickosti, ukazuje jeho komentár v štvorzväzkových Molièrových *Komédiách*, ktoré editorsky pripravil; nútili ho k tomu odborné textologické znalosti Molièrovej tvorby, jej vedecká interpretácia literárnohistorická i dokumentaristická.

Postulát autentickosti vyslovil dávno predtým práve na slovenskej „klasike“ a na „klasikovi“ Palárikovi. Editorsky pripravil zväzok Ján Palárik *Veselohry a divadelné prejavov* (1955). V doslove upozornil, že niekdajší vydavatelia Palárikových hier „texty upravovali, menili, prepracovali celú štruktúru hier, preštylizovali dialógy, jeden viac, druhý menej, no niektorí do takej miery, že pôvodný text Palárikovej veselohry bol len akýmsi popudom pre vytváranie novej hry“. Felix sledoval opačný zámer: „Pri tomto novom vydaní Palárikových hier zrejme sme sa nemohli pustiť takouto cestou, ktorú neospravedňuje ani zreteľ pre potreby divadelnej praxe. Nevydávame nijakú režisérsku úpravu Palárikových hier, z Palárikovho textu nič nevynechávame, do neho nič nepridávame, nijako nenaštrbujeme osnovu jeho hier a nedeformujeme ani Palárikov štýl“; čiže zásadou s cieľom tu bola – hodnovernosť, rešpekt k autorovi a jeho práci.

Felix ako textológ zdôvodnil tu svoje editorské zásady oveľa skôr, než sa stal v r. 1967 editorom štvorzväzkových Molièrových *Komédií*. Pričom pripúšťal samostatnú interpretáciu Molièrových hier podľa meniacich sa dobových hľadísk, o čo aj sám sa pokúšal. Vedecká serióznosť ho nútila v editorských komentároch dôsledne sa pridržiavať historickej hodnovernosti; v nich bol za „autentického“ *Tartuffa*, nie za „aktualizovaného“.

Ak sa má zhodnotiť Felixov význam a prínos do modernej slovenskej divadelnej kultúry, treba to urobiť cez jeho mimoriadne zásluhy – prekladateľské. Na francúzske preklady sa viazala všetka jeho ďalšia divadelnícka činnosť – dramaturgická i editorská.

Hier preložil viac než románov. Keby sa mu bola dala prehovoriť M. Rázusová-Martáková na prekladanie Jeana Racina (s nádejou plánoval tragédiu *Faidra*), mohol pribudnúť – po *Cyranovi* a *Hernanim* – ďalší skvost do pokladnice našich prekladov

v ľubozvučnej slovenčine. Pred bratislavskou premiérou Rostandovho *Cyranu z Bergeracu* (Rázusová ho preložila na podnet maticičara Jozefa Cincíka) s nadšením sa vyjadrila v rozhovore s Felixom o kráse rodného jazyka: „A naša slovenčina? Je nádherná, zvučná, ohybná. Ťažkosti na jednej strane (dlhोčizné slová, množstvo syka-viek) vyvážia prednosti na strane druhej (voľnosť syntaxe a bohatý výber slov; pri prekladaní istého francúzskeho operného libreta vraj robil jej ťažkosti „náš prízvuk na prvej slabike“ (*Mária Rázusová-Martáková o sebe*, 1941). Felix častejšie spomínal na nádejnú neuskutočnenú spoluprácu.

Ako znalec a milovník slovenčiny sám sa usiloval prekladať bohatým a farbitým jazykom, pritom chcel zostať „verný zneniu a zmyslu textu“ francúzskej pôvodiny (*O preklade v národnej literatúre*, 1971). Išlo naozaj o veľmi rozdielne prozaické i veršované texty z viacerých epoch, smerov, štýlov, individualít, ako vidieť zo súpisu Felixových prekladov francúzskych hier.

Vznikali v rozdielnych intervaloch: v r. 1947 – S. de Beauvoir *Neužitočné ústa* a G. Neveux *Žaloba proti Neznámemu*, v r. 1960 – P. Corneille *Cid*, v r. 1963 – P. A. Bréal *Veľké ucho*, v r. 1965 – J. P. Sartre *Muchy*, v r. 1967 – J. Anouilh *Bál zlodejov*, v r. 1968 – A. Camus *Posadnutí*, v r. 1970 – P. Valéry *Môj Faust*, v r. 1972 J. B. Molière *Lekárom proti svojej vôli* a *Pán z Prasiatkova*, v r. 1974 J. B. Molière *Scapinove šibalstvá*, v r. 1976 – J. B. Molière *Zdravý nemocný*. Boli medzi nimi preklady „objednané“ a preklady „ponúknuté“. Najopovážlivejšou Felixovou „ponukou“ boli Camusovi *Posadnutí*, dramati-zácia Dostojevského *Besov*, románu o zrode revolučného teroru. Mohol ju preložiť v explozívnom roku 1968, nemohla sa však inscenovať – knižne vyšla až v r. 1998. Tri hry z existencialistického obdobia (*Neužitočné ústa*, *Muchy*, *Posadnutí*) v jednom zväzku mohli by byť inšpiratívnym čítaním i pre dnešných dramaturgov; najmä z príležitosti Felixovej storočnice.

Keď Felix dostal z vydavateľstva ponuku – ako momentálne najkvalifikovanejší odborník – napísať knižku o „poetike prekladu“, nedal sa presvedčiť; pritom mal veľké prekladateľské skúsenosti aj odborné vedomosti. Keď Anton Popovič vydal knižku *Preklad a výraz*, vrele ju privítal (*Významný príspevok k teórii prekladu*, 1968). Sám sa dal v tých časoch do obsiahlej historickej práce: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška* (1968). Sondoval pritom aj preklady dramatikov (Shakespeare, Voltaire, Molière, Mickiewicz). Naproti tomu keď ako dramaturg referoval o bratislavskej činohre, sledoval ju predovšetkým po linke – režisérскеj a hereckej, nie rovnocenne aj repertoárovej, ktorej bol tvorcom) *Informatívne o bratislavskom ND*, 1948). Práve Felixova storočnica mohla by byť vhodnou príležitosťou pokúsiť sa vypracovať jeho „poetiku prekladov dramatických diel“ (vo forme kolektívneho zborníka), odhaliť jeho osobnú teóriu a techniku. Na samom počiatku dramaturgického pôsobenia zaujala ho problematika prekladania z češtiny do slovenčiny a zo slovenčiny do češtiny (*Čo s prekladovou literatúrou?*, 1946). V r. 1946-1947 Felix zaradil do repertoáru aj tri české hry (K. Čapek *Vec Makropulos*, J. Drda *Na posiedke s čertom*, F. Peroutka *Nezabudni*). Jeho kontakt na české divadelníctvo bol silný v predfebruárovom období.

Felix najviac prekladateľských skúseností a poznatkov získal v poslednom desaťročí svojho života. Jednak priamo, keď preložil štyri Molièrove hry; jednak nepriamo, keď ako editor organizoval štvorzväzkový súbor Molièrových *Komédií* (výber, posudzovania cudzích prekladov, komentovanie) – všetko robil aj so zámerom konečne napísať molièrovskú monografiu. Získať ňou veľký doktorát. Ako divadelník najviac sa venoval tomuto francúzskemu komédiografovi – preklada-

teľsky, editorsky, komentátorsky. V istých časových úsekoch takmer ho naplno okupoval (s prekladom Grimaresta sľuboval redakcii Slovenského divadla aj dve veľké molièrovské štúdiu), nečakané infarkty prekazili mu aj dlho pripravovanú molièrovskú monografiu.

Štvorzväzkový súbor *Komédií* dôstojne reprezentuje Slovensko aj v porovnaní s podobným českým podujatím. V Prahe vyšiel štvorzväzkový výber z Molièra dávnejšie, v r. 1953-1956 pod názvom *Hry, I-IV*, obsahoval 18 diel (redigoval ho Vl. Brett). Neskorší slovenský súbor *Komédií* z r. 1967-1976 obsahoval síce len 16 hier, no vysoko presahoval české vydanie vedeckou kvalitou „komentárov“ editora. Niektoré komentáre svojou obsahosťou i obsažnosťou (*Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Meštiak šľachticom, Zdravý nemocný*) predstavujú samostatné štúdiu, s nahusteným informačným obsahom, svedčiace nielen o mimoriadnych Felixových znalostiach, takisto o jeho hĺbkovej zasvätenosti do Molièrovej doby, ducha, spoločnosti, mravov, divadla. Zvlášť to vynikne, ak sa jeho dávnejšie štúdiu porovnávajú s novšími syntetizujúcimi komentármi: *Preciozita, preciozky a Molière* (1944) – *Smiešne preciozky* (1967), *Škola žien v diele Molièrovom* (1948) – *Škola žien* (1967), *Molièrov Meštiak šľachticom* (1961) – *Meštiak šľachticom* (1976), *Molièrove Učené ženy* (1959) – *Učené ženy* (1976).

Pribudli aj ďalšie interpretácie, doplňujúce a prehľbujúce poznanie komickej i tragikomickej tvorby tejto výnimočnej divadelnej osobnosti (*Tartuffe, Don Juan, Mizantrop, Lakomec*). Sám Felix povedal, že „u Molièra jedna hra je často otvorenou bránou do hry druhej“ (*Molière na Slovensku*, 1976). To robí aj on sám, otvárajúc postupne ďalšie prieryzy do neodhalených stránok zložitého molièrovského komplexu. Napríklad: prečo *Tartuffe* sa stal „najobľúbenejšou a najčastejšie hranou hrou“; prečo *Don Juan*, „prekliata hra“, sa zdala „neaktuálnou hrou takmer celé tri storočia“ napokon však „jedným z najsilnejších, najživších klasických diel“; prečo *Mizantrop*, koncipovaný pôvodne ako komédia, zmenil sa na tragikomédiu a považuje sa za „Molièrovo vrcholné dielo“; čo spôsobilo, že neúspešný *Lakomec*, „hra príliš vážna“, zaradil sa medzi „najobľúbenejšie Molièrove komédie“? V centre všetkých týchto diel sú postavy odporované ako typy a charaktery v Molièrovom storočí, avšak umelecky tak zovšeobecnené, že sú živé, pôsobivé, aktuálne kdekolvek vo svete, v ktoromkolvek storočí, v ktoromkolvek národe. Pretrvali ako veľké, nesmrteľné herecké roly.

Felixove komentáre sú cenné každý sám osebe, cennejšie pospájané do súvislého celku, do súhrnného cyklu. To sa ukázalo a potvrdilo, keď tieto komentáre vyšli v cyklickom usporiadaní ako *Malé medailóny Molièrových veľkých komédií* (1989). Vznikla tak akási „molièrovská príručka“ – pre dramaturgov, režisérov, hercov, kritikov, divákov. Pre každého, kto chce hlbšie, poučenejšie, vnímavejšie preniknúť do Molièrovho dramatického umenia v oboch aspektoch, komickom i tragikomickom. Hodno by bolo vydať tento cyklus ako samostatnú knižôčku; zaiste by poslúžila aj potešila.

Bol by to záslužný slovenský príspevok na spopularizovanie svetového divadelného klasika Molièra.

## V. Spomínanie pri storočníci

Bratislavská Katedra romanistiky usporiadala v deň Felixovej storočnice celodennú konferenciu, aby sa zhodnotilo jeho pôsobenie ako „zakladateľa modernej sloven-

skej romanistiky“. Ak prizvali aj starého pamätníka, editora Felixových *Vybraných spisov*, čím mohol prispieť? Jediné menšou spomienkovou črtou, pohľadom dlhoročného priateľa na viaceré negatívne stránky jeho života v totalitnom režime.

Udivuje nás kvantita i kvalita Felixovej celoživotnej tvorby, ešte väčšmi sa musíme diviť, v akých nepriaznivých pomeroch a podmienkach žil a pracoval. V druhej polovici života dostal sa do zjavnej nemilosti vtedajšieho politického režimu.

Po štúdiu v Bratislave, Prahe, Paríži stal sa stredoškolským profesorom, venoval sa literárnej a divadelnej kritike, v r. 1945 stal sa dramaturgom SND, v r. 1949 vedeckým pracovníkom SAV, súčasne aj externým pedagógom ako znalec francúzskej literatúry, za knihu *Cesty k veľkým* (1957) udelili mu hodnosť docenta. Táto rekapitulácia naznačuje, že išlo o normálny životný beh tvorivého človeka. Inak sa „zafarbí“, ak si všimneme dobové spoločenské pozadie.

Felixova láska k francúzskej literatúre a kultúre zasiahla do jeho života pozitívne i negatívne. Po stroskotaní povstania dostal sa do nemeckého zajateckého tábora. S veliteľom tohto tábora sa zblížil, pretože i ten major miloval francúzsku literatúru. Takže blahosklonne mu dovolil ujsť pred transportom do nacistického Nemecka. Po odchode z bratislavskej dramaturgie, nútenej čoraz viac slúžiť socialistickej propagande a socialistickej prevýchove divadelného obecnstva, odišiel na vedecké pracovisko SAV. Tam v r. 1949-1950 pracoval na monografii o stredovekom francúzskom básnikovi François Villonovi. Avšak boj proti „kozmpolitizmu“ preniesol sa zo Sovietskeho zväzu aj k nám a Felixa, pretože vraj slúžil úpadkovej západnej literatúre, z akadémie prepustili. Podobne i mňa, hoci som napísal monografiu o „kritickom realisti“ Balzacovi. Obaja sme sa dostali do Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry, Felix viedol slovenskú redakciu, ja neskôr teoretickú. V tomto vydavateľstve vychádzali domáci a svetoví klasici. Vyšli tam i Felixove objemné *Cesty k veľkým*, s romanistickými štúdiami – ako Dante, Villon, Le Sage, Stendhal, Hugo, Rolland. Knihu som zredigoval, žiaľ, Felix nestihol napísať dve prisľúbené štúdie – jednu shakespearovskú, druhú cervantesovskú. Ja som mu vyradil štúdiu o André Stilovi, nositeľovi Stalinovej literárnej ceny.

Felix ako vydavateľský redaktor ďalej pôsobil ako externý pedagóg filozofickej fakulty, predtým skúšal pri štátniciach, teraz prednášal dejiny francúzskej literatúry. Otvorila sa pred ním univerzitná kariéra. Hoci vďaka *Cestám k veľkým* menovaný za docenta, chýbala mu však vedecká hodnosť pre ďalší postup. Mohol sa o ňu uchádzať až v r. 1963, keď mu vyšiel *Harlekýn skolený nad vodou*, výber z jeho slovakistických štúdií. Stanislav Šmatlák, člen komisie, vystúpil vtedy s návrhom udeliť Felixovi hneď veľký doktorát. Mal za sebou dlhú literárnu činnosť slovakistickú i romanistickú – a dosiahol päťdesiatku. Vedúci súdruhovia ústavu hneď uviedli viaceré formálne prekážky, pre ktoré Felix môže získať len hodnosť kandidáta vied (v jeho veku udeľovali sa veľké doktoráty).

Medzitým sa stal významnou odbornou autoritou aj v Česku, dvoma vydaniami profilového zväzku *Já, François Villon* a desiatkami štúdií v pražskom vydavateľstve o francúzskych a talianskych autoroch. Žiaľ, v životnom postupe mu prekážali politické zábrany aj infarkty. V r. 1973, pri Felixovej šesťdesiatke, komisia naisto rákala s pozitívnym zakľúčením dlhého schvaľovacieho procesu. Dokonca fakulta dala mu vytlačiť vizitky s textom: „Univ. prof. PhDr. Jozef Felix, CSc.“ Ideologická vrchnosť v pozadí zostala neúprosná. Nečakala sa od nej veľkodušnosť, iba spravodlivosť. Nešťastník a nemarxista Felix mal zastavený postup vedecký aj pedagogický. Oстане tr-

valou hanbou istých činiteľov politických a pedagogických, že nechali Felixu zomrieť ako obyčajného kandidáta vied a obyčajného docenta.

Posledná možnosť rehabilitovať Felixu naskytlá sa v r. 1970. Vyšla mu *Modernita súčasnosti*, súbor pozoruhodných štúdií o francúzskych autoroch 19. a 20. storočia, od Balzaca, Flauberta, Baudelaira až po Sartra, Robbe-Grilleta, Gracqa. Alexander Matuška pohotovo pochválil knižku, našiel Felixovi paralelu v Albertovi Thibaude-tovi, najvýznamnejšom francúzskom kritikovi prvej polovice 20. storočia. Lenže na Slovensku už začal tuhý mráz „normalizácie“ a opäť sa stala nežiadúcou „západná dekadencia“ či filozofická „reakcia“. Zhluk týchto nečakaných negatívnych okolností poslúžil dogmatikom a Felixovým neprajníkom.

Ako starý pamätník musel som spomenúť tieto neblahé tieň vo Felixových životných osudoch. Uškodili jemu, boli aj na škodu slovenskej literárnej vedy, modernej romanistiky, nezideologizovanej teatrologie.

Priaznivcom jeho celoživotného tvorivého úsilia bolo jasné, že Felixovu pamiatku si treba uctiť kompletným vydaním jeho prác slovakistických i romanistických. Zredigoval som šesť objemných zväzkov jeho *Vybraných spisov*, nepublikovanú monografiu *François Villon – bohém, básnik, baladik*. Aby sa plne rehabilitoval aspoň posmrtno, inicioval som akciu udeliť mu hodnosť univerzitného profesora – čo sa stalo v r. 2002. Podobne som inicioval, aby Felixovi pri jeho storočnici udelili veľký doktorát – čo sa stane na jeseň tohto roku v jeho rodisku, vďaka pochopeniu pedagogického zboru tamojšej univerzity. Mal by sa zaradiť medzi reprezentatívne osobnosti tohto pamätihodného mesta.

Zaujatosť proti Felixovi trvala dlho i po jeho smrti v r. 1977. Pohreb sa konal bez oficiálnej rozlúčky (na žiadosť rodiny), nad hrobom mu verný priateľ Gustáv Valach zarecitoval spev z Danteho *Božskej komédie*.

Vydávanie Felixových diel sa rôznym spôsobom zdržiavalo, prvý zväzok *Vybraných spisov* vyšiel v r. 1985, posledný šiesty v r. 1991. Tento súbor predstavil Felixu ako mnohodimenzionálnu tvorivú osobnosť. Vzbudzovala obdiv i údiv jeho pracovitosť a výkonnosť – v teatrologickej oblasti ako divadelného kritika, dramaturgického publicistu, fundovaného editora. Nepochybne i ako náš najvýznamnejší molièrológ, znalec a prekladateľ Molièra. Táto reprezentatívna hodnosť pribudla mu – ako znalcovi a prekladateľovi románskych autorov – k predchádzajúcim dvom, rovnako významným a zásluhným: ako nášmu najvýznamnejšiemu villonológovi a najvýznamnejšiemu danteológovi.

Nemali sme dosiaľ podobnú mnohostrannú osobnosť, to treba pri Felixovej storočnici osobitne zdôrazniť. Mohol by a mal by poslúžiť ako príklad a vzor slovenskej kultúrnosti aj zanietej produktívnosti.

Profesor Jozef Felix nebol by toľko vykonal, keby popri talente a vzdelanosti nemal v sebe i pokornú úctu k umeniu a vôľu budovať európsky vyspelú národnú kultúru.