

OBSAH

ŠTÚDIE

Miloslav Blahynka: Prínos Otakara Hostinského k teórii opernej dramaturgie	3
Jana Dudková: Milý iný: Slovenská identita v českom filme po roku 1993	11
Jaroslava Čajková: Miesto a podoby ústneho prejavu v stredovekom Uhorsku	24
Katarína Hašková: Prvky interkulturality v opernej trilógii portrétov Philipa Glassa	40
Peter Káša: Medzi demýtizáciou a deheroizáciou alebo Obraz Ľudovíta Štúra podľa Karola Horáka a Jany Juráňovej	46
Lenka Křupková: Ohlasy na prvé české uvedenia Janáčkovskej opery Vec Makropulos	54

ROZHEADY

Elena Knopová: Bábkárka Bystrica 2008	69
Mišo A. Kováč: Nultá Bábková Žilina 2008	79
Mišo A. Kováč: Gorazdov Močenok po 15. ročníkoch	86

OSOBNOSTI

Dagmar Inšitorisová: Ad honorem prof. Ivo Osolsobě	95
Vladimír Blaho: Ivan Ballo	97

KRITIKA

Dagmar Sabolová-Princic: Božská komédia ako show Roberta Benigniho .	101
Andrej Maťašík: Pamätnica poľského herectva	104
Viera Žemberová: Divadlo, drama, knižná dráma, umelecká literatúra	108

Hlavný redaktor Andrej Mafašik.

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

Fotografie reprodukuje-me z archívu Divadelného ústavu, Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Mišíková.

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 vo februári 2009.

PRÍNOS OTAKARA HOSTINSKÉHO K TEÓRII OPERNEJ DRAMATURGIE

MILOSLAV BLAHYNKA
Doc., PhDr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Základnou Hostinského východiskovou otázkou v súvislosti s fenoménom opery nie je problematika druhu a žánru tohto umeleckého útvaru, ale samotný fenomén a predpoklady jeho vzniku, dané možnosťou spájania jednotlivých umení. Už vo svojom habilitačnom spise *Hudobné krásno a súborné umelecké dielo z hľadiska formálnej estetiky*¹ sa Hostinský zaoberal možnosťami spájať jednotlivé umelecké druhy do organicky prepojených a vzájomne korešpondujúcich celkov.

Fenomén opernej dramaturgie a jeho teoretickú reflexiu možno v diele Otakara Hostinského skúmať jednak na základe jeho teoretických spisov, najmä ťažiskového spisu *Hudobné krásno a súborné umelecké dielo z hľadiska formálnej estetiky*, ale aj z jeho popularizačných textov a operných kritik. Určitý pohľad na dramaturgickú prax v opere poskytujú aj Hostinského libretá k operám, najmä k Fibichovej *Neveste messinskej*. Pojem dramaturgia však musíme vnímať nielen ako ideovú tvorivú a koncepčnú činnosť spojenú s prípravou divadelných inscenácií, ale aj v pôvodnom gréckom význame tohto slova. Pojem teória opernej dramaturgie, resp. teoretická dramaturgia zasa odkazuje k *Estetike dramatického umenia* Otakara Zicha, ktorá má podnázov teoretická dramaturgia a je venovaná pamiatke Otakara Hostinského. Zich tu chápe teoretickú dramaturgiu ako teóriu a estetiku dramatického umenia.

Nielen obdiv k Wagnerovi, ale aj sila presvedčenia, že Wagnerovo chápanie súborného umeleckého diela môže pozitívne zapôsobiť na domácu hudobno-dramatickú tvorbu viedlo Hostinského k napísaniu spisu *Hudobné krásno a súborné umelecké dielo z hľadiska formálnej estetiky*. Združením poézie, vrátane dramatickej poézie, scénického umenia a hudby vzniká súborné umelecké dielo, keď predtým – ako zlúčenie poézie a scénického umenia – sa etabluje dráma, ako produkt spojenia hudby a scénického umenia sa konštituuje balet a na základe väzby medzi poéziou a hudbou spev. Toto vymedzenie nechápe Hostinský ani v najmenšom dogmaticky. Upozorňuje na rozmanité iniciujúce vzťahy vo vnútri tohto systému. Napríklad v súvislosti s pantomímou poukazuje na to, ako živé gesto iniciuje význam slova, reči alebo naopak, ako hovorené slovo vyvoláva určité posunky, mimiku, gestá.

Základné predpoklady organického spájania jednotlivých umení stanovuje Hostinský tri: 1. *súlada obsahu alebo látky* 2. *súlada časových a priestorových foriem prejavu*

¹ HOSTINSKÝ, Otakar. Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky. (Do češtiny přeložil Emil Hradecký.) In HOSTINSKÝ, O. *O hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961. Původné vydanie: HOSTINSKÝ, Otakar. Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1877.

zúčastnených umení 3. súlad v nálade. Hostinský tu nadväzuje na Johanna Friedricha Herbarta, ktorý od umení vytvárajúcich syntetické umelecké dielo požaduje, aby sa „navzájom objasňovali“², ale jeho stanovisko do určitej miery korešponduje aj s estetickou reflexiou vzťahu hudby a slova v hudobnej dráme, pochádzajúcou z oblasti protichodnej k estetike formy, ktorej bol Hostinský zástanca. Šesť rokov pred vznikom Hostinského práce o hudobnom krásne a súbornom umeleckom diele hodnotí Friedrich Nietzsche v *Zrode tragédie z ducha hudby* schopnosť hudby spolupodieľať sa na estetickom účinku hudobnej drámy: „Ak nás hudba núti vidieť oveľa hlbšie, dokonca dianie na scéne pred nami rozprestiera ako najjemnejšie tkanivo, je pre nás tým najväčším oduševnením a náš zrak, ktorý preniká do vnútra javiskového sveta, sa prostredníctvom hudby nekonečne predlžuje a zároveň je týmto vnútram presvetľovaný.“³

Hostinský prikročil ku skúmaniu relácií medzi hudbou a drámou nielen z estetického, ale aj z filozofického stanoviska. Už František Krejčí v stati *O Hostinského filozofii*⁴ dokázal, že Hostinský metodologicky nevyšiel iba z herbartizmu a že mnohé východiská prinášali aj ďalšie dobové filozofické a estetické koncepcie. Túto Krejčího tézu dokladá okrem iného príbuzné metodologické východisko k skúmaniu vzájomných vzťahov umení Hostinského a Schopenhauera, ktorý v *Dodatkoch k tretej knihe svojho spisu Svet ako vôľa a predstava* v kapitole *O poznaní ideí* píše: „Keď totiž u jedného objektu bezprostredne pochopíme mnohé rozličné vzťahy, tak z toho stále zreteľnejšie vystupuje jeho špecifická podstata a postupne sa teda vystavuje v púhych vzťahoch, hoci je od nich sama celkom odlišná.“⁵

Napriek príbuznému metodologickému východisku pri skúmaní relácií medzi hudbou a slovom, resp. medzi umeniami, ktoré vytvárajú súborné umelecké dielo, dospievajú Schopenhauer a Hostinský k odlišným stanoviskám. Zatiaľ čo Schopenhauer v kapitole *K metafyzike hudby* o spojení slova a hudby v piesni alebo v opere prichádza k značne vyhrotenému názoru: „Slová sú a zostávajú pre hudbu cudzím prídavkom podradnej hodnoty, pretože účinok tónov je neporovnateľne mocnejší, nepochybnejší a rýchlejší než slov: tie teda musia, ak majú byť vtelené do hudby, zaujať len celkom podradné miesto a musia sa celkom podriaďiť hudbe“⁶, Hostinský v spise o hudobnom krásne a súbornom umeleckom diele požaduje, aby sa slovo stalo hudbou: „Reč sa má do tej miery ako je to len možné, stať hudbou, avšak bez toho, že by sama odstránila svoje charakteristické vlastnosti ako prostriedok dramatického vyjadrenia“⁷.

Hostinského reflexii dramatického vyjadrenia a expresivity opery nechýba ani historický rozmer. Porovnáva schopnosť hudobnej charakterizácie v opere 18. storočia a v opere svojej súčasnosti. Zisťuje, že súlad medzi hudbou a poéziou je v starších

² HERBART, Johann Friedrich. *Sämtliche Werke*. (Editor G. Hartenstein). Leipzig : L. Voss 1850-1852. Zv. 2, s. 113.

³ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrod tragédie z ducha hudby. Prípád Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi*. (Do slovenčiny preložil Oliver Bakoš.) Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 88.

⁴ KREJČÍ, František. *O Hostinského filozofii*. In *Česká mysl*, r. 8, 1907, č. 1, 1. 1. 1907, s. 52-64.

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Svět jako vůle a představa*. Zv. 2. (Do češtiny preložil Milan Váňa.) Pelhřimov : Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, s. 266.

⁶ SCHOPENHAUER, ref. 5, s. 329.

⁷ HOSTINSKÝ, ref. 1, s. 98.

vývinových štádiách opery oveľa menší než v jeho dobe. V tejto súvislosti použije aj moderný muzikologický termín „hudobné myslenie“, keď konštatuje: „Je pravda, že vtedy sa ani nedali zistiť niektoré rozdiely medzi slovom a tónom, ktoré dnes veľmi citeľne rušia aj úplného laika, pretože vtedy sa hudobné myslenie pohybovalo v príliš úzkom okruhu výrazových prostriedkov.“⁸

Z tohto hľadiska chápe kontinuitu vývinu dejín opery. V dielach predstaviteľov florentskej cameraty, Claudia Monteverdiho, Giacoma Carissimiho, Alessandra Scarlattiho a Christopha Willibalda Glucka nachádza impulzy, ktoré vďaka ich prínosu v oblasti výrazových prostriedkov pôsobia na vývin hudby až do Hostinského čias. Táto aktualizácia starého umenia v novom je pre Hostinského typická a potvrdzuje ju okrem iného aj jeho stanovisko, že Gluck bol predchodcom Wagnerovho súborného umeleckého diela. Význam Gluckovej reformy zdôvodňuje Hostinský nielen teoretickými postulátmi opernej dramaturgie, ale aj jej praxou. Konštatuje, že práve dramaturgická prax dala za pravdu Gluckovej reforme, lebo jeho opery písané v starom slohu zmizli z repertoáru, zatiaľ čo jeho reformné diela žijú plným javiskovým životom, za predpokladu, že sú dobre inscenované.⁹ Hostinský tu hovorí o pokroku, pričom má na mysli nielen určitú organickú a logickú vývinovú líniu v dejinách opery a jej dramaturgickej výstavby, ale aj smerovanie k určitému ideálu v dramaturgickej výstavbe opery. Hostinský z jednotlivých zložiek dramaturgickej výstavby opery hodnotí u Glucka vyššie než melodické bohatstvo „všetky deklamačné miesta v recitátoch aj áriách, ktoré majú svoju úchvatnú pôsobivosť.“¹⁰ Pokladá ich za klasické vzory.

Ukazuje sa teda, že Hostinský kritériá a normy odvodené z dramaturgickej výstavby opery aplikuje aj na skúmanie jej historického vývoja. Spojením dramaturgického a historického zreteľa sa Hostinský na mnohých miestach svojich spisov prikláňa k dobovej metóde historickej práce, ktorá predpokladá, že historik veci nemôže historiograficky reflektovať bez toho, že by ich hodnotil. Nemecký historik Leopold von Ranke alebo Benedetto Croce v súvislosti s takým metodologickým prístupom k reflexii dejín hovoria o „princípe nerozlučnosti predikátu existencie a hodnotiaceho predikátu“.¹¹ Tento prístup má svoje pozitívne vyústenie nielen do reflexie dejín opery, ale aj do oblasti opernej dramaturgie.

Hostinský rovnako ako celý rad reprezentantov formovej estetiky verí v pokrok v umení. Na záver popularizačnej štúdie o Gluckovi cituje jeho slová: „V umení treba mať na mysli jedine pokrok!“¹² Zároveň mu je cudzie, aby dejinný vývin opernej dramaturgie hodnotil iba ako lineárny pokrok. Uvedomoval si, že v dobe, v ktorej sa odohrávajú reformy, treba starostlivo sledovať, čo z minulosti možno pretrhnúť a na čo možno nadviazať. Z týchto pozícií pristupuje, napríklad, k Händelovmu dielu.

⁸ HOSTINSKÝ, ref. 1, s 90-91.

⁹ HOSTINSKÝ, Otakar. Krištof Vilibald Gluck. In *Rozpravy hudební*, č. 1. Praha : Nakladatel Fr. A. Urbánek, 1884, s. 34-35.

¹⁰ HOSTINSKÝ, ref. 9, s. 35.

¹¹ CROCE, Benedetto. *Historie jako myšlení a jako čin*. Do češtiny preložila Hana Mondelli Lhotáková. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006, s. 32. RANKE, Leopold von. *Fürsten und Völker: Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514; die Osmanen und die spanische Monarchie im 16. und 17. Jahrhundert*. Wiesbaden : Vollmer, 1957.

¹² HOSTINSKÝ, ref. 9, s. 35.

Považuje ho za „najväčšieho hudobníka na dramatickom poli“¹³ od čias Alessandra Scarlattiho až po Mozarta. Taliansku operu 17. a 18. storočia (Hostinský ju nazýva „stará opera“) Händel hudobne doviedol k dokonalosti, jej druhových a formových základov sa však nedotkol. Hostinský chápe starú operu a najmä Händelove diela ako „bohatý, skvelý rad módnych hudobných výtvorov, ktoré priniesla aj odniesla daná chvíľa, ktoré ale nemali hlbší estetický základ, zabezpečujúci im trvalú hodnotu.“¹⁴

Práve na príklade prístupu k Händelovi sa dá demonštrovať, že Hostinského prístup k historickému vývinu opernej dramaturgie sa zakladá na dvoch líniách, ktoré vystupujú v určitých fázach ako komplementárne, ale v iných ako protikladné alebo do istej miery polemické. Na jednej strane chápe operu ako stretnutie s individualitou autora. Vnímateľ vtedy vie abstrahovať od dramaturgickej idey, ktorú pokladá za určujúcu, a otvorí sa tomu, čo hovorí niekto iný, vie prijať svet z konkrétneho pohľadu určitého tvorca. Druhá línia je daná Hostinského príklonom k chápaniu opery ako hudobnej drámy, v ktorom diela jednotlivých tvorcov (Monteverdiho, Glucka, Wagnera, Smetanu, Fibicha...) predstavujú stupne smerujúce k naplneniu určitej dramaturgickej idey. Staršie dramaturgické koncepcie opery interpretuje Hostinský nie na základe otázky, čo znamenajú, resp. čo je ich podstatou, ale na základe otázky do akej miery anticipujú ideál hudobnej drámy 19. storočia. Ponúka sa výklad z hľadiska darwinizmu, avšak keď Hostinský interpretuje význam Darwinovej teórie pre vývoj umenia a jeho výklad, postupuje nanajvýš obozretne, na rozdiel od mnohých iných bádateľov svojej doby neaplikuje Darwinovu teóriu na zmysel vývinu umenia, v našom prípade opery, ale prostredníctvom teórie prírodného výberu a boja o život vysvetľuje niektoré otázky z teórie umenia. V štúdiu *Darwin a dráma* vysvetľuje Hostinský základný princíp drámy – dramatický konflikt ako paralelu boja o život: „Dráma sa nám javí z tohto stanoviska ako malá, zakončená, samostatná, hoci taktiež idealizovaná epizóda veľkolepého boja všetkých proti všetkým.“¹⁵ Záverečné slová Hostinského sú parafrázou výroku anglického filozofa Thomasa Hobbesa (1588-1679), ktorými v spise *Leviathan* (1651) charakterizuje stav ľudstva, keď zistí, že nemôže žiť v prapôvodnom stave absolútnej slobody.

Bolo by nosením sov do Atén, keby sme na tomto mieste podrobne hovorili o Hostinského smetanovských bojoch. Z tejto významnej kapitoly jeho činnosti vyberáme niekoľko základných metodologických podnetov pre teóriu opernej dramaturgie:

1. už v úvodných kapitolách knihy *Bedřich Smetana a jeho boj o modernú českú hudbu*¹⁶ pristupuje Otakar Hostinský k reflexii opernej dramaturgie ako k zostave a koncepcii repertoáru na základe moderných odborných kritérií. Dramaturgiu tu chápe ako súčiniteľ umeleckých a inštitucionálnych kvalít. Používa štatistickú metódu na vyhodnotenie dramaturgických proporcií, skúma vplyv kritiky na vytváranie dramaturgickej skladby repertoáru, ktorý bol v 19. storočí oveľa silnejší než dnes, uvedomuje si väzby medzi obecenstvom a vedením divadla a ich dosah na repertoár, po-

¹³ HOSTINSKÝ, Otakar. Händel a Bach. In HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. (Editor Josef Cisařovský.) Praha : Československý spisovatel, 1956, s. 465.

¹⁴ HOSTINSKÝ, ref. 13, s. 466.

¹⁵ HOSTINSKÝ, Otakar. Darwin a drama. In HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha, 1956, s. 33. Pôvodné vydanie: In *Lumír*, r. 26, 1873, s. 311-314.

¹⁶ HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha : Nákladem Jana Laichtera na Král. Vinohradech, 1901. (Ide o kapitolu *První léta Prozatímního divadla a Smetanova kritika*, s. 21-85.)

ukazuje na to, aký dosah na opernú dramaturgiu mali konkrétne postoje odvíjajúce sa od individuálneho vkusu.

2. myšlienka úplného a dôsledne uskutočneného podriadenia všetkých organicky spojených umení v hudobnej dráme do jedinej, celok oživujúcej myšlienky, ktorou je básnikova dramatická intencia, vyslovená Hostinským v roku 1870 v stati *Wagnerianismus a česká národní opera*¹⁷ nestratila svoju aktuálnosť ani po takmer 140. rokoch a našla svoje vedecké vyústenie v *Estetike dramatického umenia* Hostinského žiaka Otakara Zicha, ktorý stanovuje základnú podmienku tvorby dramatického skladateľa takto: „Dramatický skladateľ nekomponuje dramatický text, ale dramatické situácie.“¹⁸ Dramaturgická výstavba operného diela je tu reflektovaná nielen z hľadiska kompozičných princípov a noriem, ku ktorým patrí napríklad správna deklamácia, vytvorenie hudobne-dramatickej postavy, funkcia orchestra v opere a pod., ale aj z umelecky celostného hľadiska.

3. Hostinský spôsob dramaturgickej analýzy operného diela obohatil metodologicky svojimi prístupmi k Smetanovej a Fibichovej tvorbe. Vo všetkých analýzach – popularizačných i odborných si kládol wagnerovské otázky: Akým spôsobom nám hudba sprostredkuje motívy deja v jeho rozvetvených súvislostiach, aby sme ich mohli spoluprecitovať? Na základe akých vlastností má hudba schopnosť predvídať tento dej s určitou konkrétnosťou?¹⁹ Odpovedal na ne príkladmi, v ktorých zdôraznil najmä ako sa môže stať motivická a tematická práca zdrojom hudobnej významovosti, pričom si uvedomoval, že hudobnú štruktúru opery nemožno vykladať iba prísne racionálne a objektívne, že mnohé do výkladu vnesie divák alebo interpret: „Veľmi dôležitý môže byť vždy (dramaturgický – pozn. M. B.) výklad pre herca – speváka, ak má pochopiť svoju pravú úlohu.“²⁰

4. Hostinský sa ako dramaturg osvedčil aj ako libretista Fibichovej opery *Nevesta messinská* (1883). Jeho vklad možno hodnotiť ako prácu skúseného operného dramaturga. Schillerovu drámu zostručnil, stiahol 3. a 4. dejstvo do jedného a umožnil tak dynamickejší spád Fibichovej hudobnej tragédie. Schillerovu funkciu zboru v zmysle antického chóru modifikoval tak, že viac než vo funkcii komentátora deja vystupuje v priamych dramatických akciách. Relácia medzi komentátorským a dramatickým zástojom zboru je dodnes významným inscenačným potenciálom opery. Hostinský sám charakterizuje svoju prácu na librete: „Moje libreto nechcelo byť ničím iným, než prekladom Schillerovej tragédie, avšak často iba voľným a značne skráteným, pretože spievané slovo vyžaduje nepomerne viac času než hovorené a redukcia veršov (asi na polovicu), z tohto dôvodu nevyhnutná, nemôže byť uskutočnená iba škrtaním, ak sa nenahradí voľným zhusteným prekladom zvyšných miest to, čoho k plnej súvislosti deja poskytovali vynechané miesta.“²¹ Hostinský ako libretista anticipoval trend

¹⁷ HOSTINSKÝ, ref. 16, s. 148.

¹⁸ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha : Panorama, 1931, s. 317.

¹⁹ Wagner sa k takým účinkom hudby vyjadril úvode k čítaniu *Súmraku bohov* pred vybraným okruhom poslucháčov v Berlíne. In PETRÁNEK, Pavel (ed.). *Richard Wagner a Prsten Nibelungův. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla*. Český preklad Vlasta Reittererová. Praha : Národní divadlo Praha, 2004, Knihovna opery Národního divadla, svazek 6., s. 82.

²⁰ HOSTINSKÝ, ref. 16, s. 247.

²¹ HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha : Nákladem komorního hudebního závodu Mojžíra Urbánka, 1909, s. 83.

v opere začiatku 20. storočia, v ktorom autentický text drámy, často skrátenej, sa stáva libretom opery. Novosť tohto trendu spočíva často v intenzívnejšom súlade medzi poetickou alebo dramatickou dimenziou libreta a hudby.

5. Hostinský sa dotkol aj mnohých praktických dramaturgických otázok. V *Spo-mienkach na Fibicha* – v súvislosti s Fibichovým pôsobením vo funkcii dramaturga Národného divadla – vytyčuje zásadu, ktorú môžeme chápať ako Hostinského dramaturgickú maximu: „Potrebovali by sme pre operu *dramaturga* v najvlastnejšom zmysle tohto gréckeho slova, totiž človeka, ktorý by z opery vedel *urobiť drámu*.“²² Toto úsilie má podľa Hostinského dve stránky, ktoré musia byť v úplnej harmónii: hudobnú a scénickú, hereckú. Taktiež tam, kde Hostinský oceňuje Fibichov podiel ako dramaturga na očistení Smetanových opier od rozmanitých úprav a ich uvedenie v originálnych verziách, je jeho stanovisko nie pietou, ale výsostne moderným prístupom k praxi opernej dramaturgie. Hostinský ju obhajoval takisto vo svojej rozsiahlej kritickej činnosti. Hostinského operná kritika má voči opernej dramaturgii sprostredkujúcu funkciu. Pomáha obecenstvu vidieť tie estetické vlastnosti opery a jej dramaturgickej výstavby, ktoré sa nemusia javiť ako samozrejmé pri príležitostnom alebo nepoučenom vnímaní.

Otakar Hostinský stojí na začiatku línie, ktorej stopy by sme mohli sledovať až k Patricovi Pavisovi, ktorý definoval hlavnú úlohu dramaturgie ako: „Študovať „skĺbenie“ skutočného sveta a divadla, ideových systémov a estetiky. Ide o pochopenie spôsobu, akým idey o ľuďoch a svete nadobúdajú formy, t.j. textové a javiskové podoby.“²³ Hostinský do značnej miery chápe dramaturgiu a opernú inscenačnú prax ako spojené nádoby. Reflektovať jedno bez ohľadu na druhé je metodologicky nesprávne a zavádzajúce.

Hostinský anticipuje trend, ktorý za predmet dramaturgickej analýzy nepovažuje iba výstavbu diela a jeho zložiek, ale zároveň stanovuje, že jej základnou úlohou bude interpretácia zmyslu diela. Hostinský z tohoto hľadiska nerozvíja teóriu pre teóriu. Usmerňuje vnímateľa nielen na základe analýzy podstatných črt operného diela, ale aj na základe výkladu určitej dramaturgickej teórie. Tá mu vo väčšej miere umožní, aby mohol výklad operného diela sám dotvárať a pre seba interpretovať. Hostinský si uvedomoval, že medzi dynamickosťou umenia a normatívnosťou teórie existuje určitá priepasť. Snažil sa ju preklenúť tak, že jeho teoretické zovšeobecnenia smerujú k určitému estetickému ideálu. Cesta, ktorú volil – herbartizmus, zdôraznenie pokroku, darwinizmus v teórii a príklon k Wagnerovej koncepcii súborného umeleckého diela v umeleckej oblasti – smeruje k opere ako tvorivej výzve.

Prihlásenie sa k Otakarovi Hostinskému pri uvažovaní kam sa chceme dostať s našou teóriou hudby a jej pedagogikou nie je iba formálnou alebo pietnou úctou k osobnosti, ktorá položila základy odbornej reflexie krásna, hudby a divadla v českej a do značnej miery aj slovenskej umenovede a estetike. Som presvedčený, že na dielo Otakara Hostinského možno dnes nadviazať minimálne v týchto bodoch:

1. Hostinský do metodologického zázemia muzikologického a teatrologického bádania premieta aj určité filozofické a estetické stanoviská. Potrebujeme ich aj dnes,

²² HOSTINSKÝ, ref. 21, s. 200.

²³ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 134 /heslo: Dramaturgie/.

aby sme sa vedeli povzniesť nad deskriptívnosť, nad púhu prezentáciu faktov a nad kronikársky prístup k vedeckej reflexii javov.

2. Pre Hostinského estetika a umenoveda, vrátane muzikológie a teatrologie, nesmerujú k teórii, ktorá by sa uzavrela sama v sebe a vytvorila tak „dokonalý“, ale akademický systém. Hostinský neuplatňuje špekulatívny prístup k estetickej teórii, k metodológii a k systematike umenovedných disciplín. Nepotrebuje statickú, nehybnú systematiku jednotlivých disciplín estetiky, muzikológie a teatrologie. Ovláda však obsah jednotlivých disciplín a vie ich pri riešení konkrétneho problému použiť, metodologicky aplikovať, hierarchizovať. Tento nedogmatický prístup k metódam, metodológii a systematike vedy súvisí s tým, že Hostinský rieši problémy, ktoré vychádzajú takmer bezvýhradne z aktuálnych tém súčasnej tvorby, interpretácie a recepcie umenia.

3. Hostinský má na mysli vždy nielen určitý teoretický, ale aj umelecký ideál. Smerovanie k tomuto ideálu so sebou nesie potrebu vedeckej syntézy. Hostinský sa nikdy nezaoberal efemérnymi, špekulatívnymi alebo akademickými témami. Rozdrobovaním sa stráca vo vede možnosť dospieť k syntéze.

4. Hoci sa z dnešného hľadiska Hostinského príklon k hudobnej dráme javí ako jedna z možných ciest, Hostinský zostáva podnetný tým, že chápal operu nie ako zábavu, ale ako hudobnú drámu, nesúcu posolstvo o štruktúre sveta a postavenie človeka v ňom. Mrzí nás, keď v Hostinského štúdiu čítame, že „z čisto hudobného hľadiska a s ohľadom na veľké stavebné formy je zrejmé, že opera tradičného slohu je veľmi nedokonalá, nesúvislá zlátanina.“²⁴ Keby bol býval Hostinský poznal umenie Márie Callasovej, pravdepodobne by tento názor zmenil a uznal iný typ dramatickosti opery tradičného slohu.

5. V roku 1907 vyšlo k Hostinského šesťdesiatym narodeninám zvláštne číslo časopisu Česká mysl. Štúdiami Zdeňka Nejedlého, Františka Krejčího, Františka Čádu, Františka Drtinu, Arne Nováka, Jana Hanuša Máchala a Bohumila Matějku sa ako Ariadnina niť vinie myšlienka o tom, s akou vážnosťou a s akým zanietením Otakar Hostinský pristupoval k svojej práci. Aj touto vážnosťou nazerania, úzko súvisiacou s etikou vedeckej práce, a pracovným entuziazmom je odkaz Otakara Hostinského príťažlivý a inšpirujúci.

THE ADDITION OF OTAKAR HOSTINSKÝ TO THEORY OF DRAMATURGY IN OPERA

MILOSLAV BLAHYNKA

The main assumed Hostinský's question in context with phenomenon of opera is not a problem of sort and genre this art array, but separate phenomenon and assumes of his creation, given by possibilities for connecting individual arts. The phenomenon of dramaturgy in opera and his theoretic reflection could be research in art of Otakar

²⁴ HOSTINSKÝ, ref. 1, s. 101.

Hostinský on the base of his theoretic documents, but also from his popularization's texts and criticism of opera. Some view on dramaturgy prax in opera, provide to Hostinský librettos for opera. We have to sense conception of dramaturgy not just like creation of idea and conception activity to connect with preparation for theatre performances, but also in original greek meaning of this word. Otakar Hostinská stays on beginning of this line, which we can follow by clues till to Patrice Pavis, who defines main task for dramaturgy as „Study joint real world and theatre, idea systems and aesthetics. It's going about understanding of method, by which ideas about people and world gains forms, that is text and stage appearances.“¹ Hostinský uderstand dramaturgy and opera inscenation prax in a certain measure as a coupled bowls. To reflect one no mater on second is methodic not right and misleading. Hostinský anticipates movements, which is no condiser as a dramaturgy subject for analyse, just set up of product and his parts, but at the same time determines, that her main task will be interpretation of sense in art product.

MILÝ INÝ: SLOVENSKÁ IDENTITA V ČESKOM FILME PO ROKU 1993

JANA DUDKOVÁ

Mgr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Reprezentácia Slovákov v českom filme úzko súvisí s hľadáním vhodných obrazov seba samých, s národnou sebaidentifikáciou, pre ktorú je videnie Slovákov ako sympatických, ale väčšinou sociálne, kultúrne a ekonomicky slabších, dôležitým prvkom podporovania vlastného národného sebavedomia. V tejto štúdii preto nebudem negatívne hodnotiť typické reprezentácie Slovákov v českom filme a kultúre ako prejavy stigmatizovania či ponižovania, deformovania „reálneho“ obrazu či neodpuštiteľnej redukcie slovenského národa na vhodné typizované postavy, ale pokúsím sa pozrieť sa skôr na to, ako a či sa obraz Slovákov v súčasnej českej kinematografii zmenil, a čo môže dnes obraz Slováka povedať Čechom, ale i Slovákom. Cieľom tejto štúdie je teda načrtnúť základné trendy v reprezentácii Slovákov v českom filme posledných rokov, vrátane širšieho rámca neexplikovanej „slovenskosti“ postáv, ktoré sú hrané hercami zo Slovenska. Zaujímá ma otázka, čo sa skrýva za explicitným a implicitným odkazovaním na koncept slovenskosti, z čoho tento koncept (videný a pestovaný súčasným hraným filmom v Čechách) pozostáva a aké sú stratégie jeho obnovovania a oživovania, či dokonca prehodnocovania.

Hoci sa na prvý pohľad môže zdať, že ide o tému striktne lokálneho významu, v skutočnosti ide o dôležitý prípad vzájomného (seba)určenia dvoch národov a nielen o problém reprezentácie jednej menšiny v kultúrnej príbuznom prostredí. Kinematografia patrí dnes medzi silné médiá, prostredníctvom ktorých sa toto vzájomné (seba)určenie realizuje, dopĺňa a variuje, i keď jej výrazne konkurujú iné audiovizuálne médiá masovej komunikácie, ako napríklad reklama, tzv. bulvár v tlačenej i audiovizuálnej podobe, hudobná popkultúra a s ňou súvisiace sprievodné marketingové javy (zahŕňajúce exotiku a obľúbenosť niektorých slovenských spevákov v Čechách – Žbirka, Kirschnerová, Müller) a pod.

V tejto štúdii sa obmedzím na porovnávanie filmových textov, čiže nebudem sa venovať analýze ich prípravy a recepcie v takej miere, ktorá by brala do úvahy celé spektrum motivácií pri tvorbe určitej postavy alebo angažovaní určitého herca, resp. celé spektrum mýtov, šírených v súvislosti s popularitou Slovákov v Čechách v rámci masmédií. Bude ma zaujímať utváranie slovenskej identity v rámci konkrétnych filmov, pričom sa zameriam na niektoré jeho špecifiká, akými sú rodová rozpoltenosť, prevaha epizódnych postáv nad postavami hlavnými (ktorá zvláštne zrkadlo nachádza napríklad vo figúre slovenskej milenky/milenca niektorej z hlavných postáv), obsadzovanie slovenských hercov do „českých“ rolí vďaka niektorým špecifikám ich typu, zjavu, spôsobu hereckého stotožnenia s postavou, a pod. Prítomnosť Slovákov v českom filme samozrejme nie je nová. Rovnako ako prítomnosť Čechov v slovenskom filme, dlhé roky splovovala funkciu naturalizácie spoločného spoluzitia dvoch

národov, ako aj exotifikácie či odcudzenia „toho druhého“. V ojedinelých prípadoch sa česky hovoriace postavy v slovenskom filme objavujú ako „vrhnuté“ do cudzieho sveta – je to prípad až existenciálneho odcudzenia členov *Tria Angelos* v rovnomennom filme (r. Stanislav Barabáš, 1963). Len málokedy sú však české postavy považované za nevšedné. Naproti tomu je pre slovenské postavy v českom filme charakteristická práve istá dávka exotiky, súvisiacej minimálne s vyzdvihovaním sexappealu slovenských herečiek či komediálneho talentu niektorých slovenských hercov. Aj keď prvé české obrazy Slovákov sa spájali s mužnosťou, obratnosťou, odvahou (Paľo Bielik ako *Jánošík* v rovnomennom Fričovom filme, 1935), neskôr sa český film viacej zaujíma o ženské čaro. Presnejšie, čaro slovenských herečiek sa stáva tým, čo je schopné okúzliť, zmiasť, má silu, ktorej sa ťažko odoláva a ktorá je obvykle neporovnateľná s charizmou slovenských hercov.¹ Slovenské herečky sú obsadzované s dôrazom na ženskú krásu a útlu postavu – čo je prípad sestier Vášáryových, Magdy v *Markéte Lazarovej* (r. František Vlácil, 1967) a Emílie v *Až príjde kocour* (r. Vojtěch Jasný, 1963). Sú to nedosiahnuteľné objekty túžby, ktorých prípadné poškvrnenie implikuje neodpušiteľnú barbarskosť doby. Tento trend do istej miery potvrdzujú aj roly Zdeny Studenkovej v hudobnej komédii *Anděl s ďáblom v těle* (1983, r. Václav Matějka) a jeho pokračovaní *Anděl svádí ďábla* (1988, r. V. Matějka). Tentoraz už ale ide o „anjelskú“ krásu s démonickým efektom. V tom istom filme sa v role majiteľky nevestinca objavuje Božidara Turzonovová, ktorej zrelá a sebavedomá krása bola v českom filme obvykle využívaná na postavy aktívnych a nedostupným erotizmom ovinutých žien: *Božská Ema* (r. Jiří Krejčík, 1979). Na rozdiel od slovenských hercov, ktorých rodová identita nie je vždy istá, slovenské herečky v českých filmoch sú najčastejšie výrazne ženské. Často sa naďalej objavujú v úlohe nevinné vyzerajúcich zvodkýň (Magda Vášáryová v *Postřižínách*, r. Jiří Menzel, 1981), alebo je ich krása hodnotená ako diabolská (Soňa Valentová v *Kladivo na čarodějnice*, r. Otakar Vávra, 1969). Niektoré z nich reprezentujú zdravú vidiecku krásu (Zuzana Cigánová ako Terina v *Romanci pro křídlovku*, r. Otakar Vávra, 1966, objavuje sa tiež v *Kladivo na čarodějnice*). Najvýraznejšie roly slovenských herečiek pred rokom 1993 totiž potvrdzujú pseudokoloniálne predstavy Čechov o slovenských ženách: podobne ako orientálna žena v očiach západného cestovateľa, aj slovenská herečka sa objavuje v úlohách, ktoré pripomínajú metaforu ženy ako tajomného, ale aj vrtkavého a nebezpečného objektu túžby, ktorý za krásnym povrchom skrýva vlastný rozum. V mnohých prípadoch ich roly súvisia s vymaňovaním sa spod masky nevinného anjela, sú aktívne, sebavedomé. Takéto zostanú aj po roku 1993. Medzi najobsadzovanejšími herečkami sa objaví Zuzana Kronerová, naďalej je obsadzovaná Božidara Turzonovová, ale medzi najtypickejšie roly slovenských herečiek začnú patriť tie, ktoré vyvolávajú prvoplánový dojem príjemných dievčat a „žien odvedľa“, nežných krások a mileníek českých mužov. Platí to nielen pre roly Táne Pauhofovej, Danice Jurčovej, Zuzany a Sone Norisovej, ale aj Anny Šiškovéj a Jany Hubinskej. K aktívnejšiemu pólu nežnej krásy, ktorá klame výzorom, sa hlásia napríklad úlohy Moniky Hilmerovej v *Obetiach a vrahoch* (r. Andrea Sedláčková, 2000) či *Prameni života* (r. Milan Cieslar, 2000). Pomerne originálny je až

¹ Mužská charizma Slovákov väčšinou nemá zreteľný erotický podtext, a ak áno, tak nejde vždy o jednoznačnú mužnosť: príkladom je postava Adama Jednoručku v *Markete Lazarovej*, ktorého hrá statný ale zároveň naivne pôsobiaci Ivan Palúch.

typ Doroty Nvotovej, ktorá síce s postupom času začína hrať krásavice, ale klasický kánon ženskej krásy nenaplnia. Asi najparadoxnejšia je úloha Emílie Vášáryovej v súčasnom českom filme, kde sa pravidelne objavuje v úlohách českých matiek (u Vejdělka, *Václav*, 2007, a hlavne u Hřebejka, *Kráska v nesnáziach*, 2006, *Horem pádem*, 2004, *Pelíšky*, 1999)

Kým postavy Slovákov stále reprezentujú istú živelnosť, opakované obsadzovanie viacerých obľúbených slovenských hercov neráta s erotizáciou, ale s charakteristickou charizmou (Lasica, Huba), ktorá má nezriedka komediálny podtext (Satinský, Labuda). Ani obsadzovanie slovenských hercov v českom filme po roku 1993 však neprechádza zásadnými konceptuálnymi zmenami. Objavuje sa niekoľko nových výrazných typov (Csongor Kassai, Marko Igonda, Luboš Kostelný, Ivan Martinka, Robo Roth). Nie všetci z nich naplňujú jednoznačne „slovenský“ charakter, a medzi najobsadzovanejších hercov napríklad patrí práve spomenutý Kassai, herec maďarskej národnosti, obsadený napríklad do role Žida Davida Wienera v *Musíme si pomáhať* (r. Jan Hřebejk, 2000) či Lucifera v *Čert ví proč* (r. Roman Vávra, 2003). V jeho postavách je skutočnosť, že pochádza zo Slovenska spravidla neutralizovaná a nemá žiaden význam pre definovanie českej ani slovenskej identity.

Na rozdiel od staršej generácie, známej ešte zo spoločného štátu, mladšia generácia hercov je omnoho zreteľnejšie angažovaná na základe výrazných etnických stereotypov: Marko Igonda vystupuje ako živelný, zvodný variant a Luboš Kostelný ako popletený a naivný variant Slováka, a to napriek tomu, že obaja hrajú najmä české postavy. Samozrejme, konotácia slovenskosti nie je vždy jasná pri českých postavách, obsadených slovenskými hercami. Mnohí herci sú obsadzovaní do filmu ako zaujímavé, netriviálne typy, čo je príklad Martina Hubu, ktorého aristokratický zjav je často využívaný vo vzájomne si morálne či ideologicky protirečiacich rolách: raz je obsadený do role hrdého vrchného, ktorý odoláva nacistickej ideológii a nehodlá obsluhovať Nemcov (*Obsluhoval jsem anglického krále*, r. Jiří Menzel, 2006), inokedy do role nacistického funkcionára (*Musíme si pomáhať*, r. Jan Hřebejk, 2000). Zvyčajne má málo textu, na rozdiel od Mariána Labudu, ďalšieho výrazného divadelného herca, ktorého český film využíva často v hlavných rolách, kde nie je potrebný len jeho komediálny talent, ale aj potenciál charakterového herca. Podobne ako v slovenskom filme a divadle, jeho postavy často nadväzujú na jeho schopnosť balansovať medzi odpudivou prízemnosťou, zneužívaním moci a pôžitkárstvom a sympatickou dobrosrdečnosťou, čo bolo príznačné pre jeho postavy v Divadle na korze. Jeho výrazný zjav (malý, tučný, charizmatičký muž z vidieka) zaručuje dvojpolovosť jeho postáv, ktoré vždy rátajú s jeho osobnou charizmou. Labuda v českom filme nehráva slovenské postavy a nie vždy je možné v prípadoch jeho obsadenia do českých filmov hovoriť o skrytom slovenskom exotizme. S jeho slovenským pôvodom do istej miery korešponduje rola Róma vo filme *ROMing* (2007, r. Jiří Vejdělek), kde sa v závere filmu vracia k starým kamarátom, slovenským Rómom. Sama rola však vychádza z jeho predchádzajúcej úlohy „starého Róma“ Lájoša vo filme *Vekslák aneb Staré zlaté časy* (r. Jan Prokop, 1994). Niektoré z Labudových rolí sú postavy z periferie spoločnosti a rátajú s jeho vlastným vidieckym pôvodom, iné vychádzajú z jeho schopnosti vžiť sa aj do úloh autoritatívnych diktátorov, hoci najčastejšie s dobrým srdcom. Tak sa objavuje ako hosť medzi výlučne ruskými hercami vo filme *Život a neobyčejná dobrodružství vojína Ivana Čonkina* (r. Jiří Menzel, 1993) v role generála Opalikova, ktorý nepodareného Čonkina vyšle strážiť lietadlo. V koprodukčnom filme *Všichni moji*

blízci (r. Matej Mináč, 1998) hrá dobrosrdečného nemeckého záhradníka, z ktorého sa postupne stane schopný a zákerný arizátor, v Brabcovom *Kráľovi Ulbu* (1996) rovnomenú Jarryho postavu. Je jedným z mála slovenských hercov, ktorí sú uznávaní nielen ako typy s charakteristickým výzorom a spôsobom prejavu, ale najmä ako výborní predstavitelia morálne ambivalentných postáv.

Slovenská identita?

Na rozdiel od českej identity, ktorá samu seba problematizuje, je identita Slovákov podľa niektorých bádateľov blízka tomu, čo by sme mohli nazvať identitou tautologickou. Teda takou, pri ktorej nie je dôležité hľadať zložité odpovede na otázku „kým sme“, pretože takáto identita sa definuje samotným svojim menom. Súdiac podľa prác literárnych vedcov Vladimíra Macuru a Roberta Pynsenta by totiž malo jednoducho platiť, že „Slováci sú Slováci“.² Obidve práce takéto tvrdenia sice kladú do kontextu vzťahu k Čechom, obidve sa slovenskou identitou zaoberajú zvonka a obidve Slovákov vidia ako druhých, voči ktorým sa vymedzujú Česi. Ich základný predpoklad je však viac než príznačný.

Slováci sú aj v mnohých dnešných kultúrnych identifikáciách vo vzťahu k Čechom chápaní ako dostatočne podobní na to, aby boli neškodní, dostatočne odlišní na to, aby pomáhali českej sebaidentifikácii a dostatočne kultúrne inferiórni na to, aby pozdvihovali jej sebahodnotenie. Medzi kinematografické príklady takéhoto bezpečného českého exotizmu vo vzťahu k Slovensku a Slovákom patria napríklad filmy českého fotografa Karla Plicku z tridsiatych rokov, Fričov *Jánošík* s Paľom Bielikom v hlavnej role i rétorika všetkých Bielikových povojnových filmov. Práve príklad Paľa Bielika nám však zároveň pripomína, že slovenská autoexotika vie byť radostná a čerpať zo silného sebavedomia národa, ktorý si nekladie otázku o svojich špecifikách, ale nimi jednoducho žije. Naproti tomuto afirmatívnemu poňatiu Slovákov by česká tradícia sebavnímania mala byť sebakritickejšia, ak nie priamo martýrska, ako v súvislosti s českou kinematografiou po roku 1989 sústavne argumentuje česká filmová teoretička Petra Hanáková.

Zostáva však otázne, či je slovenská identita aj pri sebavnímaní samotných Slovákov vždy podobne tautologická, ako sa údajne javí Čechom. Spomínané dve práce sa touto otázkou bližšie nezaoberajú. Slovakista Pynsent slovenskú identitu skutočne definuje ako tradične sebavedomejšiu oproti českej, ktorá sa vytvárala vo vlnách sebaistoty a sebaspochybnovania (napríklad u českých dekadentov, ktorí na Slovensku nemali obdobu). Dá sa teda predpokladať, že rozdiel medzi týmito dvomi identitami je v hrubých črtách určený práve zdanlivou bezproblémovosťou (seba)definície Slovákov na jednej strane, a zdanlivou ťažkopádnosťou, komplikovanosťou a nejednotnosťou sebadefinície Čechov na strane druhej. Podľa Pynsenta by jedným z vysvetlení mohla byť slabá tradícia sebakritiky u Slovákov, ktorá je zreteľná napríklad v pretrvávaní štúrovských mýtov v slovenskej literatúre i politickej rétorike.

Úplne iný obraz však získame, keď sa pozrieme na dve národné kinematografie posledného štvrtstoročia. Kým česká kinematografia podľa Petry Hanákovovej trpí prí-

² MACURA, Vladimír. *Český sen*. Praha : NLN, 1998, PYNSENT, Robert B. *Question of Identity. Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. Budapest : Central European University Press, 1994.

lišnou posadnutosťou spytovaním sa po českej identite,³ slovenská kinematografia sa v tých málopočetných dielach otázkou slovenskej identity zaoberá omnoho menej. Ak áno, tak sa často približuje „českému“ martýrstvu a sebaobviňovaniu. Prvé po-revolučné roky poznamenalo niekoľko pokusov o vyrovnávanie sa s národnou minulosťou videnou vo svetle perzekvovania seba samých (*Právo na minulosť*, r. Martin Hollý, 1989, *Tábor padlých žien*, r. Laco Halama, 1997). Neskôr vznikli ďalšie filmy pokúšajúce sa o definíciu národnej identity vo svetle krízových období minulosti: napríklad *Kruté radosti* (r. Juraj Nvota, 2002) o tesne predvojnovom období. Slovenskou identitou sa systematicky zaoberal Martin Šulík, Juraj Jakubisko ale aj Dušan Rapoš. Prví dvaja sa paradigme zmienenej tautologickosti slovenskej identity vymykajú a „slovenskosť“ problematizujú ako asambláž viacerých historických a kultúrnych identít. Rapoš však, v slovenskej kinematografii úplne výnimočne, vidí národnú identitu ako afirmatívny atribút, ktorý je nielen tautologický a preto si nevyžaduje bližšie špecifikovanie, ale je aj prenosný: je možné priradiť ho prakticky komukoľvek, koho si etnickí Slováci zvolia za seba rovného. Po Jakubiskovej *Tisícročnej včele* sa tak Slovákom znova stáva muž čiernej pleti, nie však preto, že by mal (vymyslené) slovenské korene, ale jednoducho preto, že spolu so Slovákmi pije v krčme a dokonca sa naučí (vo filme *Fontána pre Zuzanu 3*) tancovať dupáka, ktorého potom predvádza na vlastnej africkej svadbe.⁴

Všeobecne však platí, že slovenská identita v súčasnom slovenskom filme nie je jasne odčítateľnou témou. Český film si podobne ako česká literatúra, a často aj v priamej nadväznosti na ňu, naopak vyformoval vlastné modely a mýty, týkajúce sa českej identity. Českosť je kategóriou spoľahlivo rozpoznateľnou aj mimo hraníc Českej republiky vo filmoch Jiřího Menzla, Jana Svěráka či Jana Hřebejka. Slovenská identita v slovenskom filme je v tomto zmysle skôr neviditeľná ako tautologická. Jej neviditeľnosť v posledných rokoch v hranom filme narastá, kým v dokumentárnom filme sa otázka národnej identity objavuje hlavne v konfrontácii s menšinovými identitami, či už etnickými, alebo aj generačnými a sociálnymi, ako sa to deje vo filme Marka Škopa *Iné svety* (2006). Český film si naopak záujem o národnú identitu ponecháva, čoho príkladom sú aj najnovšie filmy Svěráka či Hřebejka, *Vratné lahve* (2007) a *U mě dobrý* (2008). Môžeme stále hovoriť o svojbytnom subžánri českej kinematografie, ktorým je komédia národnej povahy so špecifickou melancholickou autoiróniou. Zároveň sú však aktívni aj tvorcovia, ktorí národnú identitu problematizujú, ako napríklad Karel Vachek vo svojich dokumentárnych mozaikách, v ktorých sa zaoberá názormi na to, čím sú české špecifiká a ako by sa Česi mali stavať k svojej povahe a svojim dejinám.

Osobitným problémom vzhľadom na českú sebaidentifikáciu však potom je, čo dnes pre Čechov predstavujú Slováci? Súdiac podľa Menzlovho filmu *Vesničko má středisková* (1985), Slováci sú príjemným spestrením českého stereotypu. „V tomto čase sa u nás vždy objavoval drotár zo Slovenska. Dnes v tomto čase prichádza Štefan“, hovorí jedna z postáv tohto dodnes obľúbeného filmu o českej identite. Zanedlho sa skutočne objaví žlté poľnohospodárske lietadlo Slováka Štefana (Július Satinský), ku

³ HANÁKOVÁ, Petra. Odpoveď v ankete *Jaký je český film po roce 1989?* In *Film a doba*, roč. 52, 2006, č. 4, s. 215–216.

⁴ DUDKOVÁ, Jana. *Fontána pre Zuzanu alebo rozleptávanie národnej identity*. In *Slovenské divadlo*. Roč. 55, 2007, č. 3, s. 428–453.

ktorému dedinčania šťastne upierajú zraky a dokonca sa kvôli nemu prestanú aj biť. Robustný letec Štefan povzbudí provinčnú maskulinitu dedinčanov („čo by to bola za krčma, keby sa v nej chlapi nepobili“), a je to on, ktorý v poslednej tretine filmu odhalí aj slovenský pôvod ďalšej postavy, kamionistu Pávka (Marián Labuda). Pýta sa ho, odkiaľ je, a prečo sa priženil do Čiech, či mu „Slovenky neboli dosť dobré“. Na rozdiel od dnešných filmových vydajactívnych Sloveniek, ktoré sa za lepšími podmienkami nehrnú len tak do nejakej českej dedinky, ale rovno do hlavného mesta, v 80. rokoch ešte český film pripúšťa obraz zmiešaných manželstiev, kde je Slovákom muž.

Ďalší slovenský herec v spomínanom Menzlovom filme, Marián Labuda ako Pávek, oplýva ambivalentnou slovenskosťou, a po slovensky prehovorí až vo chvíli, keď sa k nemu v krčme prihovori Slováč Štefan. Na rozdiel od tohto dodatočného odhalenia Pávkovho pôvodu dnešný obraz Slováka v českej kinematografii častejšie predpokladá samozrejmosť slovenskej identity a to do takej miery, že slovenské postavy svoj pôvod prezrádzajú takmer okamžite, odlišným jazykom, ktorý plní úlohu metonymie tautologicky poňatého Slováka. Slovenská identita je následne rozvedená do obmedzeného počtu explicitných alebo podvedome presadených stereotypných vlastností, medzi ktoré patria ženskosť alebo zženštilosť, podriadenosť alebo nedostatok afirmatívneho postoja k životu, periférny sociálny status, u mužov často fyzická udatnosť, ktorá je však paradoxne spojená s neschopnosťou byť rovnocenným partnerom českej ženy, prípadne rovnocenným kolegom českého muža.

Nakoľko sú stereotypy funkčne dokazuje aj slovenský režisér Juraj Jakubisko vo filme *Post coitum* (2004), v ktorom vytvoril jedinú slovenskú postavu, zdravotnú sestru Violu (Beata Greneche). O Virole sa najprv dozvedáme z reči iných postáv, kde je svojou rivalkou v láske spomenutá ako „tá Slovenka“. Viola hovorí striedavo po slovensky a po česky. Čeština v jej reči dominuje, je to však slovenčina, v ktorej odznejú jej prvé slová vo filme: takto je divákovi umožnené okamžite v nej rozpoznať ženu („tú Slovenku“), o ktorej bolo predtým implikované, že by si priala vydať sa za svojho českého milenca. Ďalej však slovenčina funguje výlučne ako ozvlášťujúci prvok, hoci repliky v nej vyslovené sa zhodou okolností týkajú hlavne citovej oblasti a tým pripomínajú obraz Slováka ako emotívnejšieho, resp. ľahšie vyjadrujúceho city v porovnaní s „typickým“ Čechom. Postava Violy prispieva k nevedomému presadeniu obrazu slovenskej ženy ako tradične rodinne a citovo založenej, v zamestnaní silnej a prispôsobivej, ale vo vzťahu k mužovi silne submisívnej. Je totiž prezentovaná ako žena, ktorá sa v českom prostredí vie výborne orientovať, ako zdravotná sestra je asertívna, ba až chladná. Takejto charakterizácii Slovenky Violy by mala zodpovedať aj jej schopnosť nevery, zachytená dokonca na videokazete, ktorá sa dostane do rúk jej nádejnému budúcemu manželovi. Na nej vidíme Violu ako aktívnu a vášnivú, no akonáhle je nevera odhalená, Viola je prezentovaná ako uplakaná kajúcnicca. Na tradičnú submisivitu, pripisovanú slovenským ženám nadväzuje Jakubisko v duchu spotvorenej „bdsf“ filozofie, takže v scéne vynucovania priznania o nevere partner núti Violu aby stála nahá na stoličke a prosila o odpustenie.

Medzi podvedome presadzované stereotypné predstavy o Slovákoch patria aj predstavy o ženskosti slovenskej povahy, ktorú Pynsent naopak pripisuje Čechom s poznámkou, že sebaknímanie Slovákov pracuje s omnoho mužnejšími vlastnosťami. Kým totiž pred druhou svetovou vojnou bol obraz Slováka v českom filme mužný, ako v spomínanej postave Jánošíka v podaní Paľa Bielika (avšak s dôrazom na

krásnu tvár a „ženské“ vrkoče), neskôr do výrazu prišla „feminínna“ podriadenosť Slovenska oproti Česku.

Nie všetky slovenské mužské postavy sú samozrejme zženštilé. Často sa však ocitajú v nejakom druhu znevýhodneného alebo priamo podriadeného vzťahu – ako napríklad slovenský režisér Robert Karpatti, vydieraný mafiánmi vo filme *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* (r. Vladimír Michálek, 2005). Ani všetci slovenskí herci, angažovaní v českom filme nemajú výlučne feminizované črty. Martin Huba napríklad pravidelne hrá aristokratické typy postáv, Marián Labuda bol obsadený do role kráľa Ubu v rovnomennom filme – no práve v tejto postave zároveň potvrdil spájanie slovenskosti s provinčnosťou. Ak si Jarry dovolil svoju divadelnú hru začať slovami „v Poľsku, čiže nikde“, tak obsadenie otca Ubu slovenským hercom konotuje práve periférne postavenie Slovákov oproti Čechom.

Spektrum „ženských“ vlastností Slovákov je však rozmanité. Pohybuje sa od tradičnejších modelov ženského životného štýlu, ktorými sa vyznačujú slovenské milienky, cez nedostatočne mužné vlastnosti mužských postáv slovenského pôvodu, až po hľadanie alternatívnej emocionalita v postavách obsadených slovenskými herečkami. Kým sú totiž jednotliví slovenskí herci angažovaní ako vhodné, výrazné typy (ako napríklad Martin Huba v Hřebejkových filmoch), slovenské herečky sú okrem na základe typovo vhodnej fyziognómie angažované aj na základe predpokladu o väčšej miere citového vkladu do postavy. Často sú predpoklady, vytvorené na základe charakterových divadelných postáv, ktoré zvolení herci vytvorili, aj naplnené. Jednotlivé herečky sa môžu objavovať v rôznych úpravách vizáže, ako napríklad Emília Vášaryová, ktorá má vo filme *Vratné lahve* tmavšie vlasy a demódne okuliare. Najčastejšie sa však žiadne zmeny imidžu nekonajú, slovenskí herci reprezentujú sami seba, prezlečení len do vhodného kostýmu postavy. Ak ale hrajú aj postavu slovenského pôvodu, často je ich charakteristický fyzický zjav použitý nielen v rámci kalkulácie s vedomosťami divákov (ktorý niekedy má, inokedy nemusí vedieť, že ide o slovenského herca, podľa toho, či tento herec je následne prezentovaný aj v iných masmédiách), ale tiež v rámci kalkulácie s kultúrnou inakosťou, resp. kultúrnou regresivitou Slovákov.

Slováci ako kultúrne iní

Postavy Slovákov sú napríklad vo viacerých filmoch tzv. „bokovkami“ českých, väčšinou hlavných postáv. Obvykle je mužský protagonista neverný svojej dlhodobej partnerke so Slovenkou, a tá je podobne ako vo filme *Paralelní světy* (r. Petr Václav, 2001) prezentovaná zvyčajne ako jednoduchšie dievča bez vážnych intelektuálnych záujmov, pohybujúce sa najčastejšie vo sférach praktického života. Na návšteve u svojho milenca varí oblečená do priliehavej blúzky a minisukne, do vedľajšej izby zavrela dcérku, ktorú si priviedla so sebou, a márne sa ju pokúša umlčať. V rozhovoroch so svojim milencom je prezentovaná ako neschopná abstrakcie. Fascinuje ho svojou prízemnosťou a nedostatočným vzdelaním, ale nevzbudzuje v ňom lásku. Napriek tomu, že sa sama tomu slovami bráni, je vo filme prezentovaná ako sexuálny objekt, a v súlade s tým je aj jej imidž – na oblečení, vizáži a celkovom výzore totiž stojí pomerne presná typológia momentálnych duševných stavov ale aj trvalejších svetonázorov postáv tohto filmu.

V tomto zmysle je zaujímavé, že postava Slovenky Renaty, ktorú v tomto filme

hrá afektovaná Gabriela Škrabáková, má prejav pôsobiaci oproti prejavu českých hercov príliš strojene a deklamačne. Ten je však, zdá sa, tolerovaný práve preto, že Škrabákovvej rola je na rozdiel od ďalších rolí vnímaná predovšetkým ako rozpoznateľný „typ“. Jazyková diferencia ju umožňuje okamžite identifikovať ako „inú“, a táto inakosť sa neskôr potvrdzuje jej zaradením do duchovne chudobnejšieho sociálneho typu. O etnickom pôvode jej manžela nevieme nič, je však ňou samou charakterizovaný ako „trufo: kam ho postavíš tam zostane stáť“. O svojom milencovi tvrdí, že ho má rada a ponosuje sa, že na rozdiel od nej myslí len na sex. V skutočnosti je však ona tá, ktorá je vo filme prezentovaná ako odhalená (na rozdiel od hlavnej protagonistky Terezy a jej kamarátky, ktoré vidíme zásadne vo vyťahanom domacom oblečení), a to bez ohľadu na to, či podľa už zastaraného filmárskeho úzu leží nahá na posteli vedľa oblečeného muža alebo je oblečená, ale zásadne v minisukni a obtiahnutej blúzke.

V nedávno uvedenom televíznom filme *BrainStorm* (r. Jiří Stracha, 2008) hrá Táňa Pauhofová milenkku rozvedeného psychológa. Jej postava je komplexnejšia ako postava Renaty z filmu *Paralelní světy*, napriek tomu ju však určujú niektoré charakteristické momenty: jeden z prvých výstupov Viki je sprostredkovaný hlasom, presnejšie, výkrikmi pri sexuálnom akte, ktoré potvrdzujú mužnosť hlavného protagonistu („Ježíš to je fakt dobré! Ešte!“ a pod.). Okrem toho, že je takto potvrdená jazyková identita postavy, čo je, ako som spomínala, obvyklý postup pri uvádzaní postáv Slovákov do deja, zároveň je postava Slovenky určená ako sexuálny objekt. Jej podriadené postavenie voči mužovi zdôrazňuje aj fakt, že je jeho bývalou študentkou. Nie je však výlučne atraktívnym statusovým symbolom svojho milenca, ale snaží sa mu byť rovnocenným partnerom, mať dobré vzťahy s jeho deťmi a v konečnom dôsledku je to dokonca ona, ktorá ho opustí. Avšak čo za touto emancipovanosťou stojí? Jednoduché pociť zbytočnosti, vyjadrené slovami „Máš skvelú rodinu“, ktorý implikuje opäť marginálne postavenie v živote českého muža.

Veľmi podobný spôsob uvedenia slovenskej milenkky českého protagonistu sa objavil už vo filme *Doblba!* (r. Petr Vachler, 2005). Aj tu najprv počujeme výkrik rozkoše, vzápätí postava milenkky prehovorí po slovensky. Vidíme ju sedieť obkročmo na mužovi, na kancelárskej stoličke, oblečenú iba v čiernych pančuchách a ružovej blúzke. Napriek tomu, že jej výzor a prejav je o čosi inteligentnejší, ide o ten istý typ akým je Renata z filmu *Paralelní světy*. Konzumný stereotyp zdôrazňuje blond farba vlasov a slovenskú exotiku vtipná povedačka, ktorú táto typizovaná postava vyrozpráva svojmu milencovi: o tom, ako „fava, korytnačka, žubrienka a bocian olovraňovali ču-čoriedky na cintoríne“. K postave profesionálnej slovenskej sekretárky a milenkky sa režisér vráti až pri záverečných titulkoch, keď nám je oznámené, že napokon „získala, čo chcela“: aj keď sa rozišla s pôvodným milencom, získala jeho brata, šéfa firmy, v ktorej pracovala ako sekretárka, čo je ilustrované rodinnou fotografiou, na ktorej tvoria manželský pár. A keďže sa, ako ďalej ukazuje fotografia, brat dostal na invalidný vozík, získala najmä jeho peniaze (vidíme ju, ako si užíva na dovolenke s iným mužom). *Doblba!* dokazuje, že postava slovenskej milenkky sa stala natoľko častou, že ju jednotlivé filmy využívajú s viac alebo menej zrejším priznávaním recyklácie.

Zaujímavou obmenou ženskej „bokovky“ je však Roman Luknár v úlohe milenca Vilmy Cibulkovej, zvodnej matky dvoch málo zvodných dcér vo filme *Duše jako kaviár* (r. Milan Cieslar, 2004). V tomto prípade ide o podvedomé potvrdenie rovnakého modelu vnímania „Slovákov“: Luknárova postava, aj keď ide o Čecha, reprezentuje

typ partnera, ktorého nezáujem o duchovno konotuje prízemnosť, jeho schopnosti sú obmedzené na paradigmu napĺňania biologických potrieb a záujem o druhého je určený jeho schopnosťou postarať sa o ne. Ide zakaždým o epizódne postavy, ktoré najčastejšie plnia aj úlohu socio-kultúrneho kontrapunktu k postavám hlavným, pochádzajúcim z elitnejších, vzdelanejších a často aj sociálne lepšie zabezpečených vrstiev. Je preto ťažké vytvárať si úplnú predstavu o ich psychologickom profile, hoci je jasné, že jednotlivé postavy slovenských alebo slovenskosť skryto (cez pôvod herca) konotujúcich milencov a mileniek vykazujú nezanedbateľné rozdiely.

Paradigma slovenskej milenky je tak silná, že sú mladé slovenské herečky často obsadzované do rolí mladších milieniek aj vtedy, keď nie je riešený etnický pôvod ich postáv. Vo filme *Milenci a vrazi* (r. Viktor Polesný, 2004) sa napríklad tížiadostivý inžinier Borek najprv zapletie s o trinásť rokov staršou ženou riaditeľa podniku, v ktorom pracuje (Zlata Adamovská). Neskôr sa však necháva zväzdať výlučne mladšími ženami. Do roly jeho prvej mladšej milenky a neskôr manželky je obsadená Zuzana Norisová, do role ďalšej milenky-sekretárky Danica Jurčová. Prvá z nich získala vďaka účinkovaniu v muzikáli *Rebelové* Filipa Renča auru krásneho dievčaťa zo susedstva (jej sestra Soňa sa objavuje v živelnejšej role mladej milenky-sekretárky vo filme *Václav*, r. J. Vejdělek, 2007). Z druhej z nich, ktorá veľkými hereckými kvalitami neoplyva, sa niekoľko slovenských a českých režisérov v posledných rokoch pokúša urobiť nový česko-slovenský sexsymbol a obsadzujú ju takmer výlučne do rolí milieniek alebo žien viacerých mužov (slovenský film *Zostane to medzi nami*, r. Miro Šindelka, 2003, český *Bestiář*, r. Irena Pavlásková, 2007).

Děvčátko

Až vo filme *Děvčátko* (r. Benjamin Tuček, 2002) sa postavami slovenskej matky a dcéry zásadne mení dominujúca paradigma v zobrazovaní Slovákov. Dve slovenské ženy už nie sú marginálnymi postavami a ich odlišnosť nevyplýva z podvedomého spájania slovenského a provinčného, až vidieckeho. Mama a Ema (Jana Hubinská a Dorota Nvotová) sú dve urbánne, štíhle ženy žijúce v Prahe. Ema je hlavná postava a väčšina bočných dejových línií sa týka osudov, ktoré sama spozná. To, že sú tieto dve ženy Slovenky sa dozvedáme postupne, keďže ich najprv počujeme hovoriť po česky. Slovenčina, ktorou hovoria iba doma medzi sebou, je metonymiou ich outsiderského postavenia. A ich etnický motivované outsiderstvo je extenziou outsiderstva ďalších postáv, prislúchajúcich k etnickej majorite. Tentoraz nie je slovenčina potláčaná ani presadzovaná so zreteľom k divákovi. Tuček sa dištancuje od zvyku slovenčinu využívať iba ako ozvlášťujúci prvok, ktorý je kvôli hladšej komunikácii s väčšinovým českým divákom kompenzovaný často tým, že slovenské postavy hovoria striedavo po česky a po slovensky. Čeština dvoch Sloveniek funguje ako prejav snahy adaptovať sa na život vo veľkomeste.

Predovšetkým je dôležité to, že slovenskosť v tomto filme už nie je vnímaná ako esenciálna vlastnosť, je akoby náhodným atribútom dvoch hlavných ženských postáv, ktorý ich však robí exotickými. Experimenty s obliekaním a imidžom u oboch postáv sú teda ich slovenským pôvodom len doplnené o tajomstvo, ktoré je skrývané dcérinými pokusmi o jazykové prispôsobenie sa majorite. Kým staršia zo žien zostala sama s dieťaťom a odmieta si nájsť nového muža, mladšia sa totiž pokúša o aktívne prekonanie svojho outsiderského postavenia. Napriek tomu sú postavy poňaté me-

lancholicky a nekončia šťastne. Napriek tomu, že Hubinská nemá veľa príležitostí na hranie, stane sa držiteľkou Českého leva za vedľajšiu postavu matky. V tomto prípade sa potvrdzuje hypotéza o dopyte po zvláštnom esprite, ktorý Hubinská nepochybne má, otázne však je, čo je na tomto esprite slovenské a aký je to vlastne slovenský esprit? Podľa tohto filmu sa dá vytušiť, že ide o maskovanie smútku a bolesti šťastným výzorom, o životaschopnosť, ktorá však nepotlačila ľudské city. Matka a dcéra v *Děvčátku* vlastne narúšajú stereotyp slovenskej milenky ako cynického, mocichtivého dievčaťa, ktoré sa za každú cenu chce presadiť. Skutočnosť, že stereotyp príťažlivej slovenskej herečky v českom filme nie je doslova sterilný, ale mierne sa upravuje a mení, neskôr potvrdzuje napríklad Filip Renč úlohami, ktoré zverí málo známej slovenskej herečke Lucii Siposovej vo filmoch *Na vlastní nebezpečí* (2007) a *Hlídač č. 47* (2008). Siposová v prvom zo spomenutých filmov hrá dievča, venujúce sa raftingu a v ďalšom manželku vojnového invalida, pričom obidva filmy možno chápať ako Renčove pokusy o vzdialenie sa jeho pôvodnému záujmu o slovenské herečky, stelesnenému v zástoji Zuzany Norisovej v *Rebeloch*.

Rodové identity

Na rozdiel od českej identity, ktorá sa zdá byť rodovo monolitnou, je však slovenská identita v českých filmoch stále rodovo diferencovanejšia. Častejšie ju zastupujú ženy, čo samo o sebe veľa hovorí o implicitne podriadenom postavení Slovákov oproti Čechom, no napriek tomu je možné odsledovať rozlišovanie medzi príťažlivými a elegantnými Slovenkami a neohrabanými, málo reprezentatívnymi alebo hlučnými Slovákami.

Túto diferenciáciu, nech je akokoľvek stereotypná, je v určitom zmysle možné vnímať ako pozitívnu oproti výraznej maskulinizácii identity českej. Upozorňuje na ňu opäť Petra Hanáková, ktorá pripomína, že ženské postavy v českých filmoch obvykle nezastupujú kolektívnu identitu v zmysle národa.⁵ Práve vďaka rozlišovaniu medzi Slovákami (mužmi) a Slovenkami (ženami), kde prví zastupujú provinčné, prípadne aj rurálne životné štýly a identity, a druhé sú často výrazne urbanizované, sa dá hovoriť o určitej aktivizácii zdanlivo pasívnej slovenskej identity. Postavy Sloveniek evokujú vôľu prebýjať sa životom, vyťažiť z neho viac ako momentálne majú. Postava slovenskej milenky má obvykle v pozadí práve takúto, vedomú alebo nevedomú túžbu vydobýť si prostredníctvom nového milenca vyšší sociálny status. Jednou z verzií je vzťah študentky a bývalého profesora vo filme *BrainStorm*, ďalšou je vzťah Slovenky Renaty vo filme *Paralelní světy* (vydatej za, podľa vlastných slov neaktívneho muža, „truľa“), s uznávaným architektom, ktorý jej pootvára dvere do urbánnej intelektuálnej elity, akú vo svojom malomestskom živote pravdepodobne nepoznala. A zase ďalšou sú variácie na tému slovenskej milenky, ktorá sa za svojho milenca chce vydať (*Post coitum, Doblba!*). V každom prípade sa predpokladá, že Slovenka je v určitom znevýhodnenom postavení – často ide o imigrantku, žijúcu v Prahe, ktorá potajme

⁵ HANÁKOVÁ, Petra. The Construction of Normality. The Lineage of Male Figures in Contemporary Czech Cinema. In LEEUWEN-TURNOVCOVÁ, Jiřina van – RICHTER, Nicole (Eds.). *Mediale Welten in Tschechien nach 1989: Genderprojektionen und Codes des Plebejismus*. München : Verlag Otto Sagner, 2005, s. 149-159.

stelesňuje strach majority z „druhého“, ktorý kradne nielen „našu“ prácu, ale najmä „naše“ potešenia.⁶

Napriek tomu, že jej identita je pravidelne konštruovaná cez prizmu podriadnosti alebo outsiderstva vo vzťahu k nejakej zvýhodnenej sociálnej skupine, slovenská žena v českom filme je spravidla elegantná, príťažlivá, žiaduca. A to bez ohľadu na to, či jej sexappeal je explicitne „ženský“ ako v prípade Beaty Greneche v *Post coitum*, alebo ide o mužatkovský, vychrtlý typ (Dorota Nvotová v *Děvčátka*), příjemnú a neškodnú ženu „odvedľa“ (takýto typ reprezentuje, napriek tomu, že ide o postavu českej ženy, Anka Šišková v *Musíme si pomáhat*) či jednoduché dievča, ktoré akoby práve vystúpilo z nákupného centra, kde si hľadalo ďalšieho sponzora (Gabika Škrabáková v *Paralelních světoch*, slovenská milenka-sekretárka v *Doblba!*). Vo všeobecnosti sa dá hovoriť o tom, že v posledných pätnástich rokoch slovenské herečky reprezentujú pomerne jednotný typ nežnej, nenápadnej, „srnčej“ krásy, akú mala Emília Vášaryová. Spomedzi mladších tento typ jednoznačne predstavujú Táňa Pauhofová, či Monika Hilmerová, ale aj Zuzana Norisová či Danica Jurčová. Práve útle, štíhle a nenápadné krásy sú aj Anna Šišková či Jana Hubinská spomedzi reprezentantiek strednej generácie, zatiaľ čo sama Emília Vášaryová je v posledných rokoch obvykle obsadzovaná do rolí životom dobytých matiek, ktoré svoju krásu zanedbali (takže tento úzus nakoniec poruší až najnovší Hřebejkov film *Nestyda*, 2008). Prvá výrazná česká rola Doroty Nvotovej zdôrazňuje jej mužatkovský šarm, hoci na rozdiel od jej rolí vo filmoch Martina Šulíka *Orbis pictus* a *Krajinka* tentoraz ide o typ mladej ženy, ktorá sa chce páčiť a byť zaujímavá. Vedľa *Děvčátka* sa však Nvotová v roku 2002 objavila aj v role zavraždenej lásky hlavného protagonistu Věry vo filme *Perníková věž* (r. Milan Šteindler). V tomto filme jej krása nie je spochybňovaná a od tejto chvíle Nvotovej role hľadajú v jej rebelskom type potlačenú ženskosť, či už ide o role českých dievčat (v ďalšom Šteindlerovom filme *O život*, 2008) alebo o rolu v slovenskom filme *Muzika* (r. Juraj Nvota, 2007), kde Nvotová hrá radodajnú Anču Prepichovú. Časté obsadzovanie Zuzany Kronerovej (*Lea*, 1996, *Divoké včely*, 2001, *Štěstí*, 2005, *Václav*, 2008) do rolí nepekných, ale životaschopných a často drsných žien je jedným z mála vybočení z dominujúceho trendu.

Variácie typu „truľa“

Koncept slovenského muža je oproti konceptu vždy elegantnej slovenskej ženy v českom filme menej zreteľný a rozvetvenejší. Niekedy sa objavuje ako potomok „hlúpeho Jana“, je pasívny, na nič konkrétne súci, nezaujímavý: Renatin manžel vo filme *Paralelní světy*, ktorého poznáme iba z jej reči, je opísaný ako „truľa“, no tento opis môže sedieť aj na Petra z filmu *Duše jako kaviár* (kde však na rozdiel od neviditeľného manžela Petr oplýva zreteľnou fyzickou príťažlivosťou a mužným zjavom Romana Luknára). V tomto prípade môžeme o slovenskom mužovi uvažovať ako o obeti prenesenia pasivity z českého muža na figúru „iného“, ktorý sa nám síce podobá, ale zostáva voči nám stále inferiórny. V oboch uvedených prípadoch mužská pasivita a neschopnosť vrcholila práve vo figúrach Slovákov, a dá sa o nich uvažovať ako o vlastnostiach, ktoré českí muži v oboch filmoch navonok úspešne skrývajú.

⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *Metastases of Enjoyment. Of Women and Causality*. London : Verso, 1995.

Povestná neschopnosť, outsiderstvo, neúspešnosť a malosť ako tradičné vlastnosti českých mužov sú vlastne prenesené na Slovákov, aby české postavy nezostali na ne zredukované. Hlavný protagonistu filmu *Paralelní světy* je napríklad úspešný architekt a jeho neschopnosť, s ktorou sa bude musieť popasovať, nesúvisí s verejnou sférou, ale so sférou súkromného partnerského spolužitia. V tomto prípade je lepšie, keď sa „truľom“ explicitne stane neviditeľný Renatin manžel, ako sám protagonista. Jeho implicitné zlyhanie sa bude týkať až neschopnosti byť svojej priateľke dobrým partnerom. Nie je to len „mužská“ slabosť, ale súčasť rozchádzania vnútorných svetov milencov. Kryštof (Karel Roden) reaguje zbabelo a uniká pred partnerkinou depresiou do mileneckého vzťahu – kde sa opäť nechová partnersky a pred možnými komplikáciami znova utečie.

Ako variáciu typu „truľa“ môžeme chápať niektoré postavy naivných chlapcov, do ktorých je obsadzovaný Luboš Kostelný (Eman v *Rebeloch*, 2001, Vinco v *Slnéčnom štáte*, 2005), čo však skôr súvisí s jeho zjavom ako s latentnými slovenskými atribútmi jeho postáv (podobné postavy príležitostne stvárňuje v slovenskom kontexte). Charakteristický zjav niektorých slovenských hercov je dôvodom ich obsadzovania v mnohých českých filmoch. Často je s ich zjavom spojená nostalgická spomienka na konotácie, ktoré sa spájajú s ich hereckou minulosťou v spoločnom česko-slovenskom kontexte. Je to nielen prípad Mariána Labudu, ale aj Milana Lasicu či Júliusa Satinského, ktorých role obvykle rátajú s ich polodisidentskou minulosťou.

Tendenciu prenášať javy známe z českého konextu na slovenské postavy je zreteľný aj vo vymyslenej postave slovenského režiséra Roberta Karpattiho vo filme *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště*. Karpatti je na úteku zo Slovenska po tom, ako nakrútil dokument o otváraní neexistujúceho hypermarketu na lúke. Medzi jeho predchádzajúcimi projektmi sa nachádza aj film *Slovenský sen*. Sú to samozrejme narážky na dokument *Český sen*, ktorý v roku 2004 o otváraní rovnomeného fiktívneho hypermarketu nakrútila dvojica českých režisérův, Vít Klusák a Filip Remunda. Osud Karpattiho filmu je však omnoho tristnejší ako osud *Českého sna*: napriek tomu, že o ňom podľa slov jednej z postáv filmu slovenský spisovateľ E. Feldek vyhlási: „Čomu sa smejete, Slováci? Sebe sa smejete“, nikomu zo Slovákov nie je do smiechu a Karpatti sa o šťastie musí pokúšať v Čechách.

Postava rebelského, ale neúspešného slovenského režiséra v sebe spája predstavu o tajomných slovenských tvorcoch, o ktorých sa málo vie a ktorí sa pokúšajú o realizáciu projektov, na ktoré v Čechách ešte nedozrela odvaha. Do istej miery môže zodpovedať falošnej bubline, ktorá vznikla po uvedení slovenského celovečerného amatérskeho filmu *Nič nekvráca večne* (r. Matej Hradský, 2003): už o rok neskôr zo Slovenska prišiel ďalší dlhometrážny amatérsky film, *City.com* (r. Slavomír Bachratý, 2005), takisto uvedený na Letnej filmovej škole v Uherskom Hradišti., avšak oveľa menej úspešne. Predstava, že by zo Slovenska mohol aspoň v oblasti nízkorozpočtovej, štátom nedotovanej kinematografie zaviesť svieži vietor sa rozplynula rovnako rýchlo, ako vznikla.

Na záver sa ešte možno zmieniť o predstave živelnej, ale aj mierne patologickej slovenskej sexuality, s ktorou sa spájajú niektoré mužské postavy. Je to prípad niektorých postáv, obsadených hercom Markom Igondom. Vo filme *Restart* (2005, r. Július Ševčík) hrá po slovensky hovoriaceho Václava, cynického vtipálka, ktorý si musí objednávať prostitútky s nadváhou, aby sa vôbec vzrušil. Vo filme *Milenci a vrazi* hrá českú postavu Alexa Sarafina, ironického zvodcu, ktorý neváha vyspať sa ani s vlastnou

sestrou. Typický obraz Slováka ako stádovitého provinčného chlapa je tak narušený, stále však v ňom zostáva konotácia slovenskej marginálnosti. Tá je napríklad veľmi zreteľná v jednom z najnovších českých filmov *O rodičích a dětech* (Vladimír Michálek, 2008), kde je hlavný protagonista konfrontovaný s nemanželským synom, ktorého mal s dávnou slovenskou milenkou. Tento film znova potvrdzuje trend podľa ktorého slovenská žena môže byť českému mužovi iba milienka, nikdy však nie manželka, alebo stála partnerka. Postava nemanželského syna ukazuje, že slovenský muž je rovnako pre českú ženu iba dočasným zvedením z cesty. Luboš Kostelný v role syna síce vystupuje asertívne, je vtipným, talentovaným a radostným protipólom svojho otca (čím sa vzdáva svojim doterajším filmovým rolám), ale v konečnom dôsledku je len postavou, ktorá sa v živote svojho otca i jeho mladej milienky objaví síce osudovo, ale pritom dočasne.

NICE OTHER: THE SLOVAK INDENTITY IN CZECH FILM AFTER YEAR 1993

JANA DUDKOVÁ

The representation of Slovak people in czech film is nearly connect with searching advisable pictures of our – selfs, with national self – identification, for which is Slovak's vision likeable, but mostly social, culture and economic worse, the important component of support to our national self – confidence. The author calls basic movements in representation of Slovak in czech film in last years, include wider box no explicative „too slovakian“ characters, which are play by actors from Slovakia. She is interests about what is behind explicate and implicit transmission on concept „too slovakian“, from which this concept (seened and cultivated by actual moving picture in Czech republic) consist of and which strategies are for innovation and debugging, whether even reevaluate.

Tento príspevok je výstupom z štipendijného pobytu na Katedre filmových štúdií FF UK v Prahe, financovaného Medzinárodným Visegrádskym fondom v školskom roku 2007/2008 (projekt "Relations to Memory and History in the Czech-and-Slovak Film Context after 1989", číslo zmluvy 977027).

MIESTO A PODOBY ÚSTNEHO PREJAVU V STREDOVEKOM UHORSKU

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

Mgr., PhD., Národné osvetové centrum, šéfredaktorka časopisu Javisko

Slovo a literatúra sa v stredovekom Uhorsku ústne šírili v štyroch spoločensko-kultúrnych vrstvách – v dvorskej, v cirkevnej, v ľudovej a neskôr meštianskej, a vo vzdelaneckých kruhoch. V každej vrstve nadobudlo vystupovanie prednášača alebo interpreta iný charakter v závislosti od repertoáru a od cieľa produkcie.

V čase nájzdov maďarských kmeňov v závere 10. storočia môžeme predpokladať silnú prítomnosť veľkomoravských igrecov, ktorí svojimi spevmi a vystúpeniami udržiavali pohanskú kultúru Veľkej Moravy, históriu, legendy o Svätoplukovi, reč a interpretačný štýl vo vedomí pôvodného obyvateľstva, a ovplyvňovali aj poznanie a kultúru okolitých kmeňov a rodiačich sa národov. Vďaka nim sa veľkomoravská minulosť, najmä legendy o Svätoplukovi dostali do českých kroník a uchovali sa vo vedomí národa až do novoveku¹. Časť igrecov sa zrejme dostávala na dvory prichádzajúcich maďarských kmeňov², kde sa časom asimilovala.

K pohanským kultúram celého sveta patrí postava a funkcia prednášača – rozprávača³ dárnych príbehov etnika, oslavovateľa jeho veľkých osobností, udalostí, situácií, ale aj mága, zabávača, hráča a speváka. Stredovekí igrici, po maďarsky regösök (rege – stará poveseň, mýtus), teda rozprávači alebo prednášatelia, interpreti povestí a príbehov v sprievodoch kniežat maďarských kmeňov v 11. a 12. storočí z pochopiteľných príčin nadobúdali spoločenskú prevahu voči slovanským igrecom.

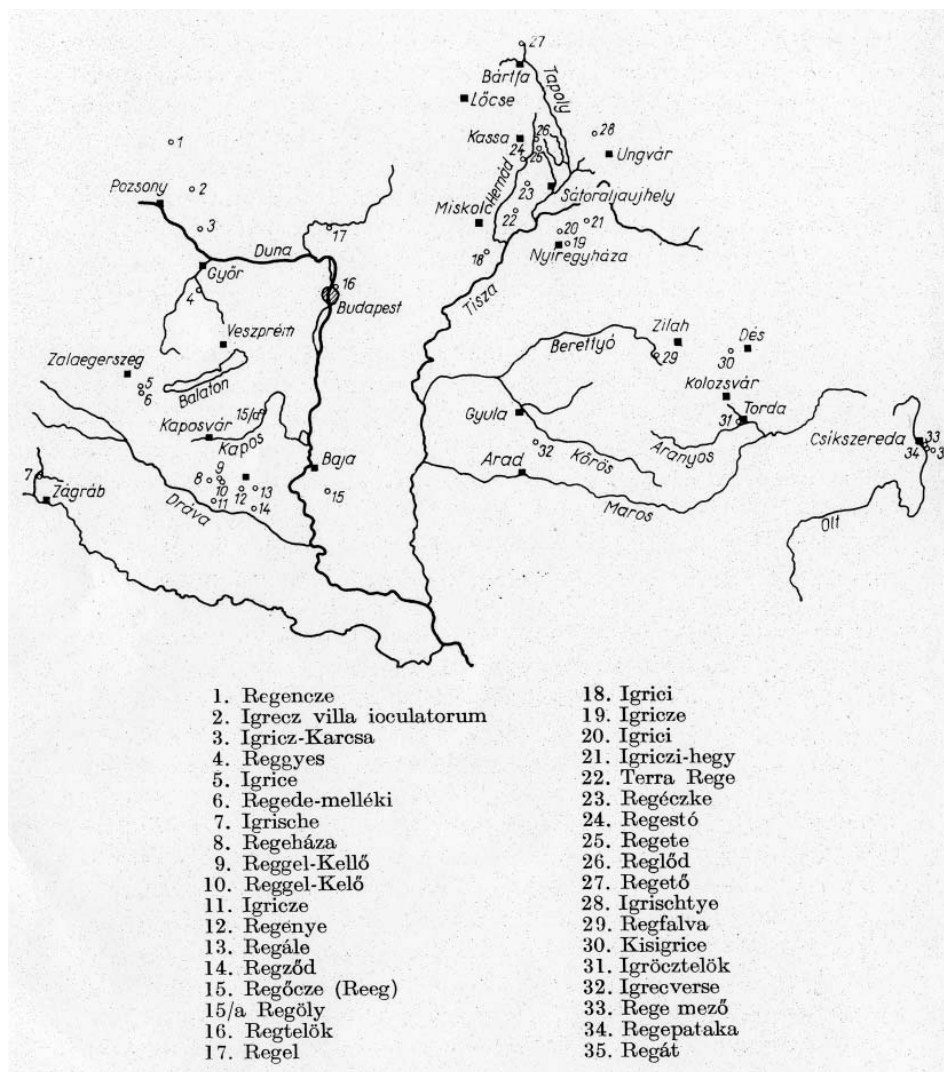
Pohansko-svetský vplyv oboch národno-kultúrnych skupín od začiatku svojho nástupu však oslabovala a vytlačala cirkev, s ňou spojená kresťanská kultúra, a nástup písma a latinčiny ako nových nositeľov kultúry a vzdelanosti. Ale aj naopak stará slovanská a maďarská kultúra prenikali, hoci nevítané, do kresťanských obradov a prejavov prostredníctvom „slovanského panónskeho zvykoslovía“, „slovanskej hudby“ a „maďarských historických povestí“⁴.

¹ Pozri: *Kosmova kronika česká*, Praha : Svoboda, 1975 a *Scriptores rerum bohemicarum Tomus I*. Praha : 1783. Český kronikár Kosmas (1045-1125) uvádza dva možné konce Svätoplukovho života. V jednom z nich „– jak se všeobecně vypravuje (sicut vulgo dicitur) – zmizel uprostřed svého vojska a nikde se již neobjevil“, v druhom, podľa Kosmu pravdivom („re vera“), žil niekoľko rokov v askéze s pustovníkmi pri Nitre na Zobore. Podľa Kosmovej štylizácie mohla byť práve prvá verzia témou igrecov. Druhú verziu Svätoplukovej smrti rozvíja aj *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila*. K celej problematike pozri tiež KUZMÍK, Jozef. Slovenská literatúra v románskom období (Od 10. do pol. 13. stor.). In *Literárnomyšľejný letopis*, 10, 1977.

² SEBESTYÉN, Gyula. *A regösök*. Budapest : vydavateľ neuvedený, 1902 a MOÓR, Elemér. *Igric*. Zur Frage der Spieleute der Arpadenzeit, In *Ungarische Jahrbücher*, 8, 1928. Obaja autori predpokladajú, že v čase Arpádovcov pôsobili súčasne nielen maďarskí, ale aj slovanskí „Spieleute“, a „že slovanskí igreci čiastočne prevzali tradície starých maďarských spevov.“

³ O zmysle a funkcii tohoto inštitútu medzi súčasnými prírodnými kmeňmi v Južnej Amerike rozpráva román José Vargasa Llosu *Rozprávač*.

⁴ PRAŽÁK, Richard. *Legendy a kroniky koruny uherské*. Praha : Vyšehrad, 1988.



Osady igrecov v ranom Uhorsku. Snímka archív autorok.

Spojenie starých orálnych žánrov a novej latinsky písanej literatúry predstavujú nielen legendy a staré kroniky, ale v Uhorsku napríklad *Epištola Magistra Rogeria (Epistola Magistri Rogerii) Miserabile Carmen...*, ktorá vznikla po tatárskom vpáde a je akýmsi rytmickým rozprávaním o krajine a otriasajúcich zážitkoch počas tatárskeho vpádu, o bojoch a vraždení. Hoci bola venovaná biskupovi Pecorarimu ako epištola, jej pomenovanie carmen samotným autorom hovorí o snahe vyjadriť sa prostredníctvom básne alebo piesne, akoby chcel nadviazať na ústne literárne žánre – rozprávania, žalostné a historické piesne, ktoré určite vznikali počas tatárskeho vpádu a bez-

prostredne po ňom. Šírili ich uhorskí igríci⁵, ktorí postupne strácali svoje postavenie v najvyššej spoločnosti a po tatárskom vpáde sa už na kráľovskom dvore ani neobjavujú. Ako poddaní svojich pánov boli za dobré služby buď odmenení majetkami, prípadne inými darmi, alebo sa zaradili k nižším sociálnym vrstvám.

Igríci, pod latinským názvom ioculatores, poslovenčenom na jokulători, boli kultúrno-sociálnym zjavom od 11. storočia nielen na našom území. V celej Európe nachádzame údaje a zobrazenia hudobníkov, artistov, prednášateľov, spevákov, neraz v jednej osobe. Václav Černý charakterizuje jokulátora ako „remeselného a veľmi často potulného prednášateľa, niekedy aj spolutvorcu orálnej literatúry“.⁶

O existencii našich jokulátorov (igrícov) nachádzame zmienky v *Anonymovej kronike*, aj v cirkevných nariadeniach a zákazoch, a v darovacích kráľovských a šľachtických listinách. Zo zachovaných prameňov vidíme, že aj u nás existovalo niekoľko sociálnych a kultúrnych skupín a úrovni tohto zamestnania, z pochopiteľných dôvodov aj preto, že zabávať sa chcel každý, bohatý aj chudobný.

Repertoár jokulátorov tvorili prevažne historické piesne, rozprávania o víťazných bojoch, o hrdinských osudoch výnimočných osobností a kniežat z domáceho regiónu aj z iných častí Európy. K nim sa pripájali rôzne legendy, epické útvary, veselé príbehy a piesne. Tvorivý a umelecký, či remeselný profil jokulátora si vyžadoval schopnosť prednášať, recitovať, spievať, hrať na hudobný nástroj (píšťala, lutna a pod.), obratne a elegantne sa pohybovať, orientovať sa v nových politicko-spoločensko-kultúrnych informáciách, a najmä upútať, poučiť a zabaviť svojich poslucháčov. Znalosť histórie a kultúry, ale aj pohotovosť a improvizácia, a tiež spoločenské vystupovanie, vtip, pohybová disponovanosť museli byť preto jeho vrozenými, aj pestovanými schopnosťami.

Na našom území pôsobili z tohto okruhu v 11. a 12. storočí podľa náznamu *Anonymovej kroniky* dva základné typy prednášateľov – vidiecki rozprávači a igríci.

Ludový alebo vidiecky rozprávač (rusticorus) šírili rôzne historické príbehy, rozprávky, povesti, humorné príbehy a vtipy – pre poučenie aj zábavu, a kládol tak svojím obsahom a formou základy budúcim literárnym prozaickým útvarom. Do značnej miery uchovávali rozprávači aj najstaršie historické udalosti, kým sa dostali do písanej podoby. „Nepravdivé povesti vidiečanov“ („falsis fabulis rusticorum“) sa určite spájali s hyperbolizáciou, od ktorej je len kúsok k vymýšľaniu. Kompozíciu rozprávania mohli tvoriť pevné línie príbehov, udalostí, života, ale určite ich dotvárali podľa toho, či rozprávač mal sklon opakovane interpretovať, alebo improvizovane tvoriť.⁷ Aj český kronikár Kosmas pri svojej orientácii na písanú literatúru a záznamy, uznával význam rozprávačov⁸, hoci „jen něco málo“, čo „poznal z báječného podání starců (senum fabulosa relatio)“, zaznamenal vo svojej *Kronike*, „aby pověsti neupadly vůbec v zapomenutí“.

⁵ *Epistola Magistri Rogerii in Miserabile Carmen, super Destructione Regni Hungariae per Tartaros Facta in Scriptoribus Rerum Hungaricarum Veteres ac Genuini*. Tyrnviae : 1765. Citované podľa: PRAŽÁK, Richard. *Legény a kroniky koruny uherské*. Praha : Vyšehrad, 1988.

⁶ ČERNÝ, Václav. *Stredoveká dráma*. Bratislava : ŠVKL, 1964, s. 24 a ďalej.

⁷ Podobným prístupom sa utvárali a formovali aj ruské byliny. Pozri KOMOROVSKÝ, Ján. Bohatiersky vek ruských dejín. In *Byliny*. Bratislava : SVKL, 1965.

⁸ „Nepokládali jsme za zbytečné do tohoto našeho díla na tomto místě vložit stručné vyličení toho, čeho jsme se z pověsti doslechli...“ In *Kosmova kronika česká*. Praha : Svoboda, 1975.

Kosmova kronika (Chronicon Boemorum). Stocholm, Kungl. Biblioteket Cod. Ms. 1. Prevzaté zo: Spunar, Pavel. Kultura českého středověku. Snímka archív autorky.



Uhorský igríc (ioculatorus) tiež prednášal historické udalosti a legendy, no dopĺňal ich aj hrou na hudobnom nástroji, alebo iným zvukovým spracovaním – frázovaním, melodizáciou, rytmizáciou, recitatívnosťou, spevom. Jeho prednášanie dosahovalo vyššiu mieru umeleckej tvorby a štylizácie než u rozprávača, a stojí tak na začiatku stredovekej svetskej poézie, najmä historických piesní, veršovanej epiky, ale aj ľúbostnej lyriky, či satirickej poézie.

V čase formovania uhorskej histórie a literatúry v písomnej podobe na prelome 12. a 13. storočia sa Magister P. v spomínanom diele vyjadruje už o týchto interpretoch a ich repertoári s dešpektom, hoci určite aj z nich vychádzal. „Veď by bolo náramne nedôstojné, a neprimerané, keby sa (ten) tak veľmi vznešený národ maďarský len tak, akoby vo sne, dopyčul o svojom pôvode a o svojich udatných činoch a skut-

koch z nepravdivých povestí vidiečanov alebo z táravého spevu igrícov.⁹ Napriek tomuto úvodnému vyhláseniu sa k nim v závere svojho diela predsa len vracia ako k podpornému pilieru svojej kroniky: „A ak nechcete uveriť (rozprávaniu) o bojoch a udatných činoch týchto (bojovníkov) z písma týchto stránok, uverte táravému spevu igrícov a nepravdivým povestiam vidiečanov, ktorí do dnešného dňa nedávajú zabudnúť na udatné činy a boje Maďarov.“¹⁰ Táto odvolávka poukazuje nielen na repertoár igrícov, ale aj na ich nie bezvýznamné postavenie a ich mienkotvorný vplyv v spoločnosti v ranom Uhorsku. Ako notár a historik raných maďarských dejín na kráľovskom dvore Belu III. sa však chcel od improvizovanosti a premenlivosti ústnej tvorby jednoznačne odvrátiť a nahradiť ich „pravdou“ a istotou písma.

Muzikológ Richard Rybarič zaznamenáva improvizovanosť nielen v rovine slovej, ale aj hudobnej. Vo svojej rekonštrukcii pripúšťa, že „jestvovala síce akási pomerne stála textová i melodická kostra“, ale tá „sa pri prednese – historická pieseň sa prednášala v sprievode strunného nástroja – podľa pohotovosti recitujúceho vždy znova a znova vyplňovala, obmeňovala, čím sa vlastne pri každej reprodukcii objavovali stále nové skladby.“¹¹ Jokulátorský spev (cantu), ktorý nám Magister P. spojil možno opisne, možno pejoratívne s epitetom „garrulo“ (lat. táravý, zachrípnutý), mal pravdepodobne charakter istého štylizovaného, pravdepodobne rytmizovaného, možno aj hlasovo modulovaného prejavu medzi spevom a recitáciou.

Tvorbu jokulátorov charakterizovali súčasne premenlivosť i stabilitu. Druhá vlastnosť sa týkala používania vybraných tém a príbehov, ale aj zaužívaných syntaktických spojení. K vybraným témam patrili panovnícke, kniežacie a legendárne osobnosti (Artuš, Roland, Alexander a i.), zo syntaktických spojení nám Magister P. jedno zaznamenal v 25. kapitole svojho diela: „Ut dicunt nostri ioculatores: Omnes loca sibi aqirebant et nomen bonum accipiebant.“ (Tak ako hovoria naši igríci: Všetky zeme pre seba vymohol a meno dobré nadobudol. *Prel J.Č.*)¹² Takýmito slovami igríci (jokulátori) zrejme završovali a končili úspešné životné osudy a cesty svojich hrdinov a chleboďarcov. Kronikár nám zaznamenal aj rým, ba z metricko-melodického pôdorysu spojenia môžeme dedukovať, že šlo o desať a deväťslabičné dvojveršie, pričom desiatu slabiku v druhom verši mohol tvoriť záverečný hudobný tón. Aj Kosmas nám zachoval, vo veršovanej forme, pravdepodobne jedno z jokulátorských poučení: „Chválu pěj knížecích ctností, / až čestně se života zhostí“¹³, teda ospevuj a oslavuj len toho, kto si to svojím životom zaslúži a statočne ho završil. Na rozdiel od vidieckeho rozprávača, ktorý minulosť oživoval, úlohou jokulátora (igríca) bolo ju pred spoločnosťou aj velebiť, sláviť a ospevovať. V tejto podobe jokulátor spoločnosť nielen vzde-

⁹ Zmysel pre fantastickosť rozprávačov si uvedomoval aj Kosmas: „Pověst, nad niž nebují žádná horší přišera na světě, jež lžemi sílí, a přiměšující více k málu a klam k pravdě, letem roste...“ Ref 1.

¹⁰ MÚCSKA, Vincent. Kronika anonymného notára kráľa Bela. In *Gesta Hungarorum*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 2000. Pozri úvod a 42. kap.

¹¹ RYBARIČ, Richard. Igríci a ich kultúra na Slovensku. In *Hudební rozhledy*, 8, 1955.

¹² ANONYMI (P. MAGISTRI). *Gesta Hungarorum*. In MÚCSKA, Vincent. Kronika anonymného notára kráľa Bela. In *Gesta Hungarorum*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 2000. Porovnaj s prekladom V. Múcsku. K politicko-spoločenskej problematike pozri štúdiu Petra Ratkoša Anonymove *Gesta Hungarorum* a ich pramenná hodnota. In *Historický časopis*, 31, 1983, č. 8.

¹³ Lauda virtutem ducis, / sed post huius bravium lucis. In *Scriptores rerum bohemicarum Tomus I*. Praha : 1783.

Jokulátor s hudobným sprievodom z Velislavovej biblie (1. pol. 14. st.). Snímka archív autorky.



lával („nebo uslyše múdry řeč múdrú, múdřejší bude“)¹⁴, ale aj vytváral a upevňoval vzťah u počúvajúcich a publika k národnej histórii a osobnostiam, ktoré ju vytvárali. Jokulátori tak potvrdzovali historickú a kultúrnu identitu rodov a národností, šírili s nimi spojené kultúrne hodnoty a prijímali vplyvy z iných kultúrnych entít. Hrdinská epika, ktorú vytvárali alebo prednášali, oslavovala hrdinstvo, odvahu, boj,¹⁵ a jokulátori takto príkladmi pripravovali a vychovávali budúcich hrdinov, bojovníkov, cnostných rytierov. Svoje mravné pôsobenie dopĺňali aj interpretáciou kratších a ľahších útvarov – rôznymi bájkami, prísloviami, rozprávkami a legendami.

Interpretačná forma sa vedome alebo nevedome opierala o rytmickú recitatívnosť veršov antických foriem, najmä ich rôzne úpravy a skomoleniny hexametra a elegického disticha, pričom vznikali aj ich moderné metamorfózy – alexandrín. Ďalším zvukovým zdrojom bola melodickosť a spevnosť piesňových foriem jednotlivých dvorov,

¹⁴ Staročeská kronika tak řečeného Dalimila 1. Praha : Academia, 1988. Forma Dalimilovej kroniky (tiež rýmované dvojveršia) by mohla naznačovať, že bola písaná aj ako predloha a text pre jokulátorov, aby spievali a šírili to, čo vládnuca vrstva potrebuje. Preto bola veršovaná, rýmovaná, teda kronika určená na prednášanie.

škôl a národov. Prednes či recitáciu sprevádzal totiž veľmi často strunový nástroj. Aj takto sa formovala na kráľovských, vojvodských a grófskych dvoroch dvorská kultúra, ktorá spájala antické témy a formy s kresťanskou teológiou, filozofiou a cnosťou, aj so špecifikami utvárajúcich sa európskych národov a ich kultúr.

V uhorskej šľachtickej kultúre slova prvých Arpádovcov sa spájalo hudobno-interpretáčne umenie maďarských a slovanských igrícov s vplyvmi talianskych trubadúrov a nemeckých minnesängrov. Tí prinášajú vo svojich vystúpeniach aj novú tému – lásku a oslavu ženy ako stelesnenia krásy a cnosti.

Významní jokulátori z cudzích krajín sa k nám dostávali v sprievodoch kráľovských a grófskych hostí, ktorí prichádzali do Uhorska zo západnej, južnej a východnej Európy pri plnení rôznych kultúrnych a diplomatických misií, často v sprievode budúcich partneriek uhorských kráľov, prípadne pytačov kráľovských dcér. Talianske vplyvy sa k nám dostávajú už v 11. storočí (vláda Petra Orseola v 30. a 40. rokoch 11. storočia, 1097 prichod dcéry sicílskeho kráľa a manželky uhorského kráľa Kolomana). V roku 1198 prichádza za uhorským kráľom Imrichom aragónska princezná Konštancia a v jej sprievode boli aj slávni provensalskí trubadúri Peire Vidal a Gaucelm Faidit, ktorí údajne navštívili aj Bratislavu¹⁶. Na blízkom viedenskom dvore pôsobili a súťažili koncom 12. storočia jedni z najslávnejších minnesängrov – Walther von der Vogelweide a Reinmar von Hagenau. Panské spoločenstvá a dvory sprevádzali a teda spoluvytvárali tvoriví, kultivovaní a vzdelaní hudobníci, básnici a prednášatelia. Pochádzali z vyšších vrstiev, alebo boli pre svoj výnimočný talent, vzdelanie prizývaní k dvoru aj z nižších radov spoločnosti.

Je možné, že v roku 1211 v sprievode pytačov z durínskeho hradu Wartburg, ktorý bol preslávený tým, že sa na ňom žilo intenzívnym spoločenským a kultúrnym životom, súťažami spevákov a recitátorov, keďže na ňom v tom čase „žili šiesti rytieri vysokého rodu, vynikajúcich schopností, vyznačujúcich sa počestnými mravmi, veľmi pozoruhodní skladatelia piesní, ktorí vzájomne súperili“, prišiel niektorý z nich aj do Bratislavy po dcéru uhorského kráľa Ondreja II, Alžbetu. Na bratislavskom hrade celý nemecký sprievod „radostne a na kráľovský spôsob prijali“¹⁷. Podľa opisu Alžbetinho vena predchádzajúci citát nebol len zdvorilostnou formulkou, ale svedčí o vysoko kultúrnom a noblesnom životnom štýle na našom hrade a možno sa právom domnievať, že k radostnému a kráľovskému spôsobu prijatia patrili aj básnické verše a spevy. Uhorský kráľ Béla IV. v roku 1244 dovolil Farkasovi a Dávidovi, ktorí sprevádzali jeho sestru sv. Alžbetu v Durínsku a ktorí sa po jej nešťastnej smrti vrátili do Uhorska, vystaviť na jej počesť kostol v Kaplnej a pričlenil im za farnosť, medzi inými územiami, aj Igrech (dnešný Igram) – osadu jokulátorov¹⁸. Niektorí autori sa na základe týchto faktov domnievajú¹⁹, že obaja menovaní boli tiež jokulátormi.

Ďalšia osada jokulátorov sa spomína z roku 1253 v blízkosti Bratislavy – Karcsa,

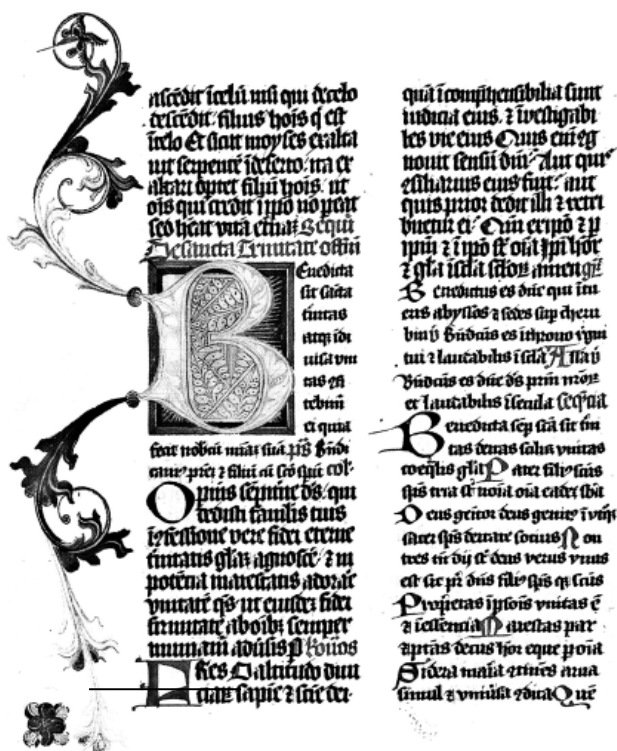
¹⁵ Pozri SPUNAR, Pavel. Středověké národní literatury. In *Kultura středověku*. Praha : Orbis, 1972.

¹⁶ MINÁRIK, Jozef. *Stredoveká literatúra svetová, česká, slovenská*. Bratislava : SPN, 1977.

¹⁷ O živote a smrti aj o zázrakoch svätej Alžbety. In *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1997. O živote na wartburgskom hrade zanechal svedectvo v básnickej podobe aj Walther von der Vogelweide – Durínsky hrad. In *VOGELWEIDE, Walther von der: Spevák pod hradbami*. Prel. Július Lenko. Bratislava : SVKL, 1965.

¹⁸ „...Igrech, villa ioculatorum eiusdem castris nostri circa fluvium Barzanch...“ In MARSINA, Richard (ed.). *Codex Diplomaticus et Epistolaris Slovaciae 2*, num. 171, Bratislava : Obzor, 1987.

Bratislavský misál, 1430, Snímka AMB Bratislava. Snímka archív autorky.



presnejšie Igrickarcsa (dnes časť Šipošove Kračany ako súčasť obce Kráľovičove Kračany na Žitnom ostrove). S touto osadou sa spája niekoľko mien prehratého sporu – Fyntur, Fenies, Tukam, Mezam, Chiper – medzi ktorými sú pravdepodobne mená jokulátorov, určite posledný z nich²⁰. O desaťročie neskôr sa uvádza nemenovaný jokulátor, ktorý dostáva majetky na Liptove. Niektoré osady len nadviazali na existenciu a tradíciu starších osád z čias Veľkej Moravy. Vznik podobných osád predstavoval možnosť spájania sa ľudí s rovnakým zameraním, istú špecializáciu pracovnej činnosti, a tým aj jej profesionalizáciu. Stojíme tak pri vzniku cechov s ich odbornými požiadavkami a hierarchiou. Môžeme sa teda domnievať, že osady boli aj akými prvými umeleckými školami hudby, spevu, prednášania, ale aj tanca, akrobatiky, kde sa jeden jokulátor učil od druhého v tom, v čom vynikal, a zároveň boli osady akými azylom pri ich ustavičnom putovaní.

Hoci sa jokulátori vytrácajú z najvyššieho dvora v priebehu 13. storočia, na nasledujúce dve-tri storočia ešte zostali pevnou súčasťou spoločenskej hierarchie. Prispelo k tomu aj pevné spoločenské, tvorivé a teoretické ukotvenie tejto skupiny a ich

¹⁹ SEBESTYÉN, Gyula: *A regösök*. Budapest : vydavateľ neuvedený, 1902.

²⁰ „...de alia villa Karcsa Fyntur, Fenies, Tukam, Mezam, Chiper ioculatore et cognatos eorundem...“ In MARSINA, Richard (ed.). *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae*. Bratislava : Obzor, 1987. Pozri tiež www.dunajinfo.sk/kracany/sk/default.asp.

tvorby v západnej a strednej Európe²¹. Autorská a interpretačná tvorba jokuátorov sa šírila v čase, aj v priestore. Uhorských igrícov dopĺňajú benátski, talianski a dalmátski, od západu nemeckí speváci a hudobníci. Mnohí z nich vedú potulný život chudobných umelcov. Vystupujú na miestach, kde sa zhromažďujú ľudia, teda v kostoloch, pred kostolmi, na jarmokoch, trhoch, v krčmách a zájazdových hostincoch. S hudbou a spevom prinášajú aj nový životný a umelecký postoj – humor a paródiu a spolu s nimi smiech a zábavu²². Je pochopiteľné, že ak ľudia v mestách a obciach vítali tieto vystúpenia ako spestrenie a obohatenie života, cirkev ich vyhánala, pretože narušali dôstojnosť a kolektívnosť kresťanského obradu, a samotní jokuátori svojím životným štýlom aj kresťanskú morálku. Prvá kritika takýchto vystúpení v Uhorsku vznikla už v polovici 11. storočia.²³ Nežiadúci boli v časoch nešťastia a smútku, napr. po smrti kráľa Ladislava (1095) „hry hudobníkov na všetkých druhoch nástrojov za ten čas mlčali“²⁴ a spolu s nimi pravdepodobne aj poézia, ktorá hudbu sprevádzala. Neskôr sa pripájala cirkev svojimi synodálnymi rozhodnutiami. Prvá ostrihomská synoda, ktorá sa konala v roku 1114 za vlády Kolomana I., zakázala v kostoloch spev svetským spevákom za sprievodu píšfaľ. Ale fakt, že tieto formy preukazovali svoju životaschopnosť a získavali si publikum, dokladá opätovný zákaz o storočie neskôr už nielen cirkvi, ale aj samotného kráľa Belu IV. (1244). Jeho listina sa neobmedzuje len na kostoly, ale je napísaná vo všeobecnosti proti pôsobeniu potulných muzikantov a spevákov, zdá sa však, že činnosť týchto interpretov nebolo možné v tom čase zastaviť. Ľud sa chcel zabávať a smiať, a na úroveň sa nepozeral. Navyiac potulní spe-

²¹ Galfredus de Vino Salvo: *Nová poetika* (1210). In VIDMANOVÁ, Anežka (ed.). *Sestra Múza. Světská poezie latinského středověku*. Praha : Odeon, 1990.

Obecně o umění

Ruka ať k peru nechvátá zbrkle a jazyk ať k slovu
 nespěchá příliš chtivě: je řídit náhoda nesmí,
 avšak pečlivá mysl, jež každý čin předchází bděle.
 Prozíravě jak do hradu do srdce zavři
 celé dílo a ať je v srdci tvém dřív než v tvých ústech.
 Až bude utříděna věc důkladně v úkrytu mysli,
 látku poezie ať začne oblékat do slov.
 Když se však do služby dá, nechť vhodně se připraví, aby
 paní svou poslouchala, nechť pozor si dá, aby hlava
 nelibost nevzbudila vlasy rozježenými, či tělo
 šatem otrhaným, ať jedna část nezmaže druhou.
 Látku jak zdvořilý sluha ať uvede důstojně úvod
 básně, střed ať připraví jak hostitel vzorný
 slavnostní pohoštění, a konec jak vyvolavatel
 konce závodu ať látku propustí se ctí.
 Každý nápěv každou svou částí nechť písni čest dodá,
 aby o rovnováhu či o lesk nepřišla v něčem.
 Třetím snažením je, by tělo slov nebylo hrubé,
 ale zušlechtěné, práci konečnou, aby hlas v uši
 vstupoval zkrocený a krmil sluch s patřičnou mírou,
 aby mu mimika tváře a gesta správnou chuť dala.

²² Podrobnejšie pozri BACHTIN, Michail, M. Tvorba Francois Rabelaisa a ľudová kultúra stredoveku a renesancie. In BACHTIN, Michail, M. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973.

²³ Dielo *Deliberatio Gerardi Moresanae ecclesiae episcopi supra hymnum trium puerorum*.

²⁴ Život uhorského kráľa svätého Ladislava. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo Rak, 1997.

váci a prednášatelia plnili v tom čase aj funkciu stredovekých novín²⁵. Ľud sa tešil nielen na lascívne piesne, frivolné rozprávania a oplzlé vtipy, ale aj na novinky, ktoré sa stali vo svete. A skutočný tvorca so zmyslom pre humor si iste nenechal ujsť príležitosť zodpovedajúco ich skomentovať a prikoreniť. V súboji cirkevnej, či svetskej vrchnosti a putujúcich interpretov orálnej literatúry zrejme na dlhé desaťročia víťazila prostota a sprostota, neviazaná zábava a smiech každého druhu. Opätovné zákazy budínskej synody proti pôsobeniu muzikantov, igrícov-jokulátorov v roku 1279 a Bratstva farárov 24 spišských kráľovských miest (1298), ktorí igricom zakazujú už nielen pôsobiť, ale vôbec vstúpiť do ich obvodu, sú toho jasným dôkazom.

Tieto sociálne nižšie skupiny jokulátorov sa spájali od 12. storočia s iným autorsko-interpretačným okruhom, na ktorý sa vzťahovali predchádzajúce zákazy, a ktorý sa formoval nielen na šľachtických dvoroch, ale aj na stredovekých univerzitách, školách a v kláštoroch. Z radov dvorských básnikov (v západnej Európe Primas, Archipoeta), študentov, žiakov, klerikov, potulných vzdelancov a nedovzdelancov – vagantov sa vyčleňujú autori a najmä interpreti ľúbostnej, satirickej, pijanskej poézie (cyklus básní *Carmina burana*) a krátkej prózy, či dramatických výstupov. Tento druh vystúpení určených pre výsmech a zábavu si nachádzal priateľov na ulici, námestí, jarmoku, v hostinci, ale aj na rôznych oslavách a hostinách. Ak jokulátor na šľachtickom dvore



Bratislavský misál I, začiatok 14. st. Snímka AMB Bratislava. Snímka archív autorky.

²⁵ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. Slovenské divadlo v stredoveku a za renesancie. In zborník *Humanizmus a renesancia na Slovensku*, Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967.

lásku a cnosti velebil, kňaz s vážnosťou a dôstojnosťou čítal a prednášal liturgické texty, vagant ich na ulici všetkých zosmiešnil, až zneuctil (*Abeceda o ženách, Kláštorňá pitka* a i.), spočiatku v latinčine, neskôr aj v národných jazykoch, čím vytváral základ jarmočnej a ľudovej poézii renesancie a baroka. Spevy alebo recitácie, v ktorých verš plynul ľahko, hovorovo a prekvapoval rýmom, často sprevádzal hudobný nástroj, najčastejšie strunový. Okrem toho interpret musel mať zmysel pre humor, satiru, nadsádzku, byť pohotovým, spontánnym a autentickým v kontakte s poslucháčmi. Tento druh kultúry sa šíril najmä z Francúzska a Nemecka, aj Talianska, udomácnil sa v Čechách, a cirkevné a mestské zákazy naznačujú, že interpreti stredovekej svetovej poézie neraz zavítali aj do našich miest. Ako ukážku tohto typu poézie uvádzam strofu zo *Spovedi Archipoetovej*.

Meum est propositum in taberna mori,
ibi sunt vina proxima morientis ori,
dum cantates venerint angelorum chori:
deus sit propicius huic potatori.

Mojím predsavzatím je zomrieť kdesi v šenku,
v smrti ústam ešte raz podať vína sklenku,
nech zbor príde anjelov vyriešiť o mne mienku:
„Bože, milostivý buď pijanovi v šenku!“

(Preložil Jozef Minárik.)²⁶

Počas 14. storočia produkcie jokulátorov pretrvávajú naďalej v individuálnej, ale aj skupinovej forme. Zo septembra 1413 sa zachovala sťažnosť proti bratislavskému richtárovi Ulrichovi Rauchenwarterovi, ktorý okrem iného nabádal komediantov, „ľudovo nazývaní gömpler“, že „si majú ustanoviť jedného richtára, aby mohli o to účinnejšie a lepšie predviesť komediantské hry (ludibria parasorum).“²⁷ Je to jasný dôkaz nielen ich existencie a produkcie, ale aj formy ich spoločensko-politickej organizácie. V západných krajinách si totiž volili spomedzi jokulátorov čelného predstaviteľa, ktorý obhajoval záujmy týchto skupín v jednotlivých mestách a štátoch.

Kostoly a cirkevné inštitúcie vytvárali priestor pre iný obsah a interpretáciu slova. Oproti interpretačnej voľnosti jokulátorov v ich narábaní so slovom vládla za múrom kostola úcta k slovu, čo sa potvrdzovalo aj cirkevnými predpismi o tom, aké reči, akým spôsobom a kým môžu byť čítané, prednášané, recitované alebo spievané. Napriek tomu kostol v stredoveku bol priestorom pre dosť široký diapazón literárno-interpretáčnych žánrov. Ich základným a východiskovým literárnym zdrojom bola Biblia, formu určoval a spoluvytváral omšový obrad a rôzne cirkevné slávnosti. Kostolmi tak zneli okrem modlitieb aj spevné recitácie žalmov a graduálov, spevy hymnov, antifón a sekvencií, čítané príbehy, legendy, kázne a iné postupne sa rozras-

²⁶ K tejto problematike pozri literatúru VILIKOVSKÝ, Ján. *Latinská poesie žakovská v Čechách*. Bratislava : zborník FF Univerzity Komenského, 1932. *Středověké písně cechu žakovského*, prel. Radovan Krátký. Praha : Melantrich, 1958. MINÁRIK, Jozef (ed.). *Starodávne piesne rádu pijanského. Antológia anonymnej latinskej pijanskej lyriky*. Zostavil a preložil Jozef Minárik. Bratislava : Tatran, 1990.

²⁷ *Prvý cisár na uhorskom tróne*. In *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov V*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2001.

tajúce literárne a hudobné formy, ktoré neskôr viedli až k vzniku liturgickej drámy – mystériám, pašiovým, vianočným a legendovým hrám.

Liturgický poriadok uhorských kostolov určovalo *Benedictionale* z Ostrihomu (1075-83) a významne sa do neho začlenilo svätorečenie prvých uhorských svätcov (Štefana, Imricha, Svorada a Benedikta), čo R. Pražák pokladá za „najvýznamnejší podnet pre rozvoj uhorskej liturgie“²⁸, a tým aj interpretácie pôvodnej literatúry.

Následnosť a spôsob obradu omše a slova s ním spojeného nachádzame v misáloch (z nášho územia najstaršie zachované Bratislavské misály zo 14. st.). V nich zisťujeme, že okrem obradu eucharistie je druhou najdôležitejšou súčasťou omše liturgia slova. Prvou z interpretačných foriem cirkevného chrámu tak bolo čítanie z *Písma Svätého*. „Keď sa v Cirkvi číta Sväté písmo, sám Boh hovorí k svojmu ľudu a Kristus... ohlasuje evanjelium“, „preto ho všetci majú počúvať s úctou“. Aby sa v tejto podobe dosiahla osobitosť danej chvíle, čítanie má mať charakter nie obyčajného, ale prednášaného čítania, t. j. čítania so schopnosťou rozumieť a vidieť obsah a zmysel textu. Z *Bible* čítali kňazi, ale aj ich pomocníci lektori. „Aby sa u veriacich pri počúvaní posvätných kníh vznieta láska k Svätému písmu a živý záujem oň, treba, aby tí, čo sú poverení čítať *Sväté písmo*, boli naozaj schopní a starostlivo pripravení.“²⁹ Aj napriek tomu ľuďom nebolo možné pozorne vnímať dlhé texty z *Písma*, čítanie bolo preto rozdelené na viac častí. Sv. Gerard v 1. pol. 11. st. vo svojej diecéze v Maroši „v každú sobotu konal službu... s deviatimi lekciami (čítaniami) s veľkými prosbami a chválami“³⁰.



Dobové zachytenie postoja pri výklade Písma. 3. decénium 13. st. Snímka archív autorky.

²⁸ PRAŽÁK, Richard. *Legendy a kroniky koruny uherské*. Praha : Vyšehrad, 1988.

²⁹ *Rímsky misál*. Vatikán : 1981.

³⁰ Menšia Gerardská legenda. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1997.

Okrem *Písma* sa čítali legendy (z lat. – to, čo sa má čítať), ktoré sa v cirkevnej oblasti sústreďovali na životy svätých. Čítali sa v kostoloch v deň sviatku svätého. Preto boli viaceré legendy napísané v takom rozsahu, „aby prílišná hojnosť (*zázrakov a dobrodení svätých*), neunavovala čítajúcich“³¹. Niektoré legendy o svätcoch vznikli najprv na ústnom základe, ich tvorcami boli rozprávači, až neskôr ich zaznamenali mnísi a cirkevní autori alebo skriptori. Na význam rozprávačov upozornil autor (pravdepodobne benediktínsky mních z Pannonhalmy z prelomu 11. a 12.st.) *Menšej legendy sv. Štefana kráľa* v jej úvode: „Svet kedysi zažil mnohé ich slávne zápasy (t.j. mučeníkov – pozn. autorky), ktoré pre svoju starobylosť neostali zachované v pamäti veriacich, pretože im chýbal posvätný veštec“. Zároveň aj formuluje svoju predstavu o vlastnostiach autora legendy. Mal by byť predovšetkým pravdivý, vecný a pokorný³².

K nášmu územiu sa viaže najstaršia uhorská legenda z 11. storočia o svätých pustovníkoch Svoradovi a Benediktovi, ktorú písomne (asi 30 rokov po ich smrti) spracoval v Pannonhalme biskup Maurus³³. Z ďalších uhorských prameňov sa čítali legendy o prvom uhorskom kráľovi Štefanovi, jeho synovi Imrichovi, biskupovi Gerardovi, uhorskom kráľovi Ladislavovi, ale aj o kráľovských dcérach Alžbete a Margite Uhorskej. Okrem uhorských svätých sa čítali podľa cirkevného kalendára aj legendy o svätých z minulých období iných krajín a území (napr. zo zbierky legiend Jakuba de Voragine *Legenda aurea*). Ak bola legenda príliš dlhá, čítali sa, alebo spievali orácie (modlitby) o svätom³⁴, a do nich boli zahrnuté úryvky z legiend. Aj keď čítanie legendy spĺňalo prevažne etický cieľ, čomu nasvedčoval nielen životný príbeh svätca a jeho zázraky, ale aj občasné poučenia³⁵ a odvolávania sa na Bibliu, vďaka interpretovi sa mohla stať legenda pre poslucháča aj zaujímavým a dobrodružným rozprávaním, ktoré prešlo cez kostolnú bránu do živých predstáv ľudí, neraz v zjednodušenej alebo modifikovanej podobe aj do repertoáru igrícov.

Spisovateľ *Menšej legendy sv. Štefana kráľa* však odmieta pri zázname legendy akékoľvek pokusy o filozofovanie, či poetizovanie³⁶. Nepriamo tým naznačuje, že aj štýl čítania, či prednášania by mal byť vecný, bez zbytočného mudrovania, učenej pový-

³¹ Život uhorského kráľa svätého Ladislava. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1997.

³² „...čo sa od dôveryhodných naučil, to podáva ďalej“. V duchu „pravdivosti a vecnosti“ napísal aj svoju legendu, lebo „je hodné a dôstojné sprostredkovať potomstvu život a skutky najsvätejšieho vyznávača Štefana, kráľa Panónov, tak ako sme sa to dozvedeli z hodnovernej správy od žijúcich v tých časoch.“ In Menšia legenda svätého Štefana kráľa. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1997.

³³ Život svätých pustovníkov Svorada vyznávača a Benedikta mučeníka (Vita sanctorum heremitarum Zoerardi confessoris et Benedicti martiris). In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.

³⁴ MARSINA, Richard: O stredovekých legendách. In *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.

³⁵ „aby počúvajúci a čítajúci prispením najzbožnejšieho Ladislava pristupovali k svetským radostiam tak, aby potom bezprostredne nasledovali aj večné radosti“. In MARSINA, Richard: Život uhorského kráľa svätého Ladislava. In *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.

³⁶ „Nechceme napodobňovať ani učené skladby gramatikov alebo vysvetľovania filozofov či vtipnosť sofistov, pretože je hlúpe plávať na šíre more, ak sa nemožno vrátiť do prístavu. Iní, ktorí sa podľa poetickéj fabule chvália, tvrdia to, že sú živení prameňom Pegasa, ktorý rojčil na posvätnom Parnase. Ich múdrosť sa rozplynie z márnosti na márnosť a neprinesie nijaký úžitok, „stanú sa hlúpyimi“ (Rim 1,22).“ In Menšia legenda svätého Štefana kráľa. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.

šenosti, príkras, s dôrazom na fakty života a zázrakov, pokoru a prirodzený ľudský príhovor.

Čítania striedali texty, ktoré kňaz a ľud odriekavali spamäti, najčastejšie pri odpovediach kňazovi. V tejto forme často zneli a znejú formuly – predpísané texty kňaza a zboru pri niektorých úkonoch omše.

Prednes vo svojej najvlastnejšej podobe uplatňoval kňaz pri modlitbách, ktoré prelínajú omšu. Cirkevné predpisy vyžadovali, „aby ich kňaz predniesol jasne a nahlas a aby ich všetci pozorne počúvali“³⁷. Modlitbou kňaz prosí Boha v mene svojom a v mene veriacich, do výrazu preto vkladá aj vrúcnosť a naliehavosť. Navyiac veršované modlitby si vyžadovali a vyžadujú aj presné členenie textu, pritom schopnosť udržať rozsiahle myšlienkové celky v jednote pomocou polokadencie, a tiež schopnosť tvoriť melodiku verša.

Prozaický žáner, ktorý sformoval cirkevný chrám a ktorý stojí na hranici rečníctva a prednesu, bola kázeň a mala viacero podôb. Kázne neboli len rétorickými výkladmi, či poučaním, kázňou sa kňaz prihovárал ľudu a svojím prejavom ho uvádzal do vyššieho duchovného sveta a stavu, preto si kázeň vyžadovala aj literárne spracovanie, pričom kňazi alebo autori využívali ozdobné stylistické prvky a postupy, narábali s obrazmi, metaforami, symbolmi.³⁸ Aj niektoré legendy boli napísané pre potreby kázne, resp. kázne predchádzali ich spracovaniu do podoby legendy.³⁹

Kázňou kňaz vysvetľoval, oslovoval („Ty, čo si označený znamením kresťanskej viery, nevyptuj sa ma...“⁴⁰), poučal, aj očarúval. Schopnosťou pútavo fabulovať, citlivo a osobne osloviť, jasne, obrazne a sugestívne prehovoriť, mohol kňaz nadväzovať s počúvajúcimi bližší kontakt a byť pre nich zároveň zástupcom Krista v kostole. Okrem kázni, ktoré vznikli v Uhorsku, sa prednášali aj kázne a sermá cirkevných autorov zo západnej Európy (Jakub de Voragine, Jakub z Vitry, Jakub z Lausanne, Viliam Perault, Izidor Sevillecký a i.).

K prednesovým formám patrili tiež kňazské a zborové aklamácie (zvolania) na oslavu Boha, ale aj želania, prosby, výzvy k nemu.

Hovorené slovo striedali počas omše rôzne spevy, ktoré využívali poéziu *Starého zákona* a formovali novú náboženskú poéziu. Spočiatku cirkevný hudobný prejav využíval aj odkaz pohanských igricov, rovnako maďarských ako slovanských.

³⁷ *Rímsky misál*. Vatikán : 1981.

³⁸ Jeden bod alebo jednu tému, najčastejšie z *Písma*, rozvíjala homília. Samotná kázeň sa neuspokojila len s jednou myšlienkou, preto pôsobila myšlienkovito košatejšie. Sermo – reč obsahovalo aj postupy dejového rozprávania.

³⁹ Napríklad úvod *Legendy o vojvodovi svätom Imrichovi*, ale aj časté odvolávanie sa na *Bibliu*, poukazovanie na Imrichovo konanie ako na vzor cnotného a duchovného života svedčí o tom, že legenda mohla byť napísaná práve pre potreby kázania. Nemecký kňaz Teodorik, tvorca legendy o sv. Alžbete, vychádzal zasa pri jej písaní z kázni iných autorov. „Okrem toho som čítal kázeň veľmi učeného a veľmi zbožného brata Ota z rehole kazateľov, ktorá sa začínala takto: O silnej žene, a druhú kázeň, ktorá sa začínala (slovami) : Na slávu a česť.“ (*O živote a smrti aj o zázrakoch svätej Alžbety*. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.) Ako reč bola napísaná aj *Menšia Gerardská legenda* pripravená na deň umučenia sv. Gerharda (29. 8. 1046). Nasvedčuje tomu úvod legendy: „Radosť, ktorú priniesol priateľom Krista dnešný deň, vzišla zo zásluh nášho blahoslaveného otca a Kristovho mučeníka Gerarda.“ In *Menšia Gerardská legenda*. In MARSINA, Richard: *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.

⁴⁰ „Ty, čo si označený znamením kresťanskej viery, nevyptuj sa ma podľa ľudskej múdrosti, či tento svätý vykonal za svojho života telesné zázraky... Nič z toho od teba Boh nežiada...“ In *Legenda o svätom Gerardovi biskupovi*. In MARSINA, Richard. *Legendy stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1997.

Naozajstnou poéziou v chrámoch boli žalmy, nielen preto, že boli veršované, ale najmä preto, že tieto verše obsahovali realitu symbolov, z hľadiska cirkevného tzv. plnší zmysel.⁴¹ Peter Liba charakterizuje žalm ako „náboženskú báseň – pieseň“, „spevnú modlitbu“, ktorej obsahovo-žánrovou podstatou je „verbalizovaný poetický dialóg s Bohom, v ktorom Boh mlčí... Je to verejný prejav a prednes „problému“, verejný dialóg s Bohom a očakávanie odpovede.“⁴² Kresťanská liturgia prebrala žalmy zo starozákonnej Knihy žalmov⁴³. Odpisovaním žalmov vznikali v stredoveku samostatné knihy – žaltáre, z ktorých sa žalmy prednášali v podobe recitácie na jednom tóne s niekoľkými štandardnými typmi melodického úvodu a záveru.⁴⁴ Neskôr vznikajú nové žalmy spájaním úryvkov z Biblie, ale aj poetickým spracovaním jej obrazov a myšlienok. Žalmy spievali jednotlivci – žalmisti, aj celé zbory v latinčine, aj v národnom jazyku. Mali miesto na začiatku omše a počas jej eucharistickej časti. Na začiatku a na konci žalmu, prípadne medzi jeho strofami sa mohol objaviť krátky jednoduchý spev – antifóna, ktorá neskôr nadobudla samostatnú formu.

Jednotlivé čítania z Biblie počas omše oddeľovali rezponzoriálne žalmy celého zboru (rezponzórium), ktoré spevom odpovedali na spev žalmistu, alebo spoločné zborové graduály.

Slávnostnejší charakter mal hymnus, ktorý vzišiel z antickej kultúry a v stredoveku znel pri sviatočných obradoch (Veľká noc) v podobe zborovej piesne. Slovný základ hymnu tvorili postupne rýmujúce sa verše s pravidelným počtom slabík a opakujúci sa refrén. Hymnus oslavoval Boha a svätých, sprevádzal výnimočné a slávnostné momenty význačných ľudí, prenášania ostatkov svätých a mučeníkov. Svedectvo o zakonponovaní hymnov do slávnostného obradu nám zanechal už Konštantín v diele na počesť prenášania ostatkov sv. Klimenta. V Uhorsku to bol napríklad sv. Gerard, ktorého telo „za spevu hymnusov preniesli do (biskupského) sídla...“⁴⁵

Stredoveký kostol bol teda miestom, kde slovo malo dôležitú rolu a spolu s architektúrou a výtvarným umením chrámu najsilnejšie pôsobilo na zmysly a myseľ zúčastnených. Interpretom slova bol z najväčšej časti kňaz, ktorý musel (a dodnes musí) byť schopný hlasovo a rečovo zvládnuť rôzne interpretačné polohy a žánre prednesu, ako sme videli, od jednoduchého odriekania, cez zreteľné čítanie, deklamáciu, sugestívny prednes, recitatívy až po spev. Na to, aby sa omša stala pre ľudí estetickým, prípadne umeleckým zážitkom boli potrebné aj ďalšie jeho interpretačné schopnosti a dispozície – najmä schopnosť empatie pri vytváraní obrazového sveta minulosti a fiktívnosti, citlivosti pri oslovovaní a získavaní adresáta a sugescie pri sile pôsobenia na zhromaždených, s ktorými striedavo v zborových interpretáciách vytváral zvukový obraz cirkevných obradov.

⁴¹ Pozri Kniha žalmov. In *Sväté písmo Starého i Nového zákona*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 1996.

⁴² LIBA, Peter: O žánrovej povahe žalmov. In ŽILKOVÁ, Marta (ed.). *Kresťanstvo a kultúra na Slovensku*. Nitra : Konferencia biskupov Slovenska, 2002.

⁴³ Autorstvo väčšiny starozákonných žalmov sa pripisuje kráľovi Dávidovi. Už v staroveku sa žalmy spievali, prípadne ich spev sprevádzal strunový alebo dychový hudobný nástroj.

⁴⁴ HOLZKNECHT, Václav, POŠ, Vladimír, NEDBAL, Miroslav (ed.). *Kniha o hudbě*. Praha : Orbis, 1962.

⁴⁵ SOPKO, Július. *Kroniky stredovekého Slovenska*. Budmerice : Rak, 1995.

**THE PLACE AND APPEARANCE OF VERBAL EXPOSE
IN MEDIEVAL UGRIAN LAND****JAROSLAVA ČAJKOVÁ**

Author of study follow destinies of verbal expose in medieval Ugrian land. The tradition of Igrici from big Moravia imperium never pass away, by their songs and performances kept paganism culture in Big Moravia, legend about Svätopluk, speech and interpretation style in minds of authentic population and also influence knowledge and culture of ambient clans and aborning nations. The part of igirici got on courts of incoming hungary clans. There have been two basic types of rhapsodists on our land – country narrators and igirici in 11. and 12. century. Folk or country narrator (rusticorus) to spreaded variety historic stories, fairy tales, narrative, funny stories and jokes – for edification and also for fun, so he put by content and form bases for future literary and prosaic array. Igric (ioculatorus) also lectures historical facts and legends, but he also fills it up with play on musical device or other sound processing – declamate, melody, rhythm, recital, song. His lecturing achieve higher constant in art work and stylization than had narrator and thats why igric stays on begining of mediaeval world poetry, especially historical songs, verse epic, but also love lyric, whether satiric poetry. Cathedral became as a second area for development art recitation – church in mediaeval was a place for enough expand diapason literature – interpretation genres. Their assumed literature origin was Bible, the form determinante and co-create Mass ceremonial and different sacral ceremonies. In the churches sounds besides prayers also song recitation of psalm and gradual, song of hymns, antiphon and sequences, reading stories, legends, homilies and other literature and musical forms, which redound to creation liturgical drama lately – sacrament, passion, Christmas and legend plays.

PRVKY INTERKULTURALITY V OPERNEJ TRILÓGII PORTRÉTOV PHILIPA GLASSA

KATARÍNA HAŠKOVÁ

Mgr.art., ArtD., Katedra teórie hudby,
Centrum výskumu na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU

Opernú trilógiu portrétov Philipa Glassa považujeme za významný medzník vo vývoji opery druhej polovice 20.storočia (resp. poslednej tretiny 20.storočia). Z trojice opier *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* a *Akhnaten*, ktoré opernú trilógiu vytvárajú, sa najmä opera *Einstein on the Beach* často považuje za „kultové“ operné dielo, ktoré posunulo hranice tohto žánru k novým podobám a definovalo nové kritéria hudobno-dramatického diela v 20. storočí. Minimalistická operná tvorba vo všeobecnosti prináša mnoho zaujímavých a často aj rozporuplných otázok týkajúcich sa spojenia hudby a divadla. Typickou črtou minimalizmu je hľadanie nových inšpirácií, ktoré často smerujú k vzdialeným kultúram. Aj v tvorbe Philipa Glassa nachádzame rôznorodé inšpiračné zdroje a takisto zaujímavú kombináciu prvkov pochádzajúcich z rôznych kultúr. Okrem tradičných vplyvov, nájdeme u Glassa aj prvky experimentálneho divadla, vplyvy postmoderného divadla, ako aj niektoré prejavy interkulturality. Interkulturalita je v umení 20. storočia natoľko významný fenomén, že ho pri reflexii veľkého množstva diel jednoducho nemožno obísť. „V minulosti aj prítomnosti môžeme pozorovať cestu divadla k permanentnej interkulturalite, ktorá plní funkciu transformačnú (využitie kódu jednej kultúry smeruje k obohateniu kultúry domácej) a môže rovnako – ako sme toho svedkom predovšetkým v divadelných umeniach súčasnosti – priniesť poznanie „pospolitosti“ kultúr ako východiska k vytvoreniu akejsi „svetovej kultúry“, chápanej v jej nedeliteľnosti a osobitosti.“¹ V divadle, ale aj v hudbe, sa proces intenzívneho prelínania kultúr začal prejavovať ešte na začiatku 20. storočia. Kým v hudbe takéto dianie predstavuje napríklad tvorba Clauda Debussyho (inšpirácia balinézskym gamelanom, pentatonikou a celotónovými stupnicami) v divadle sa za jeden z prvých počínov v tejto oblasti považuje tvorba Edwarda Gordona Craiga (koncept herca ako nadbábky). Divadelné koncepcie mnohých ďalších zástupcov európskeho divadla 20. storočia, potom v tomto interkulturalnom spájaní rôznych ideí pokračovali (Reinhardt, Mejerchoľd – scénografické prvky japonského divadla, Brecht – zmena vnímania diela čiastočne spôsobené inšpiráciou vo východných divadlách a pod.). Všetky tieto vplyvy vychádzali z jednoduchej potreby nahraďiť stagnujúci systém (hudobný i dramatický) novými prvkami. Najsilnejšie sa tieto snahy o interkulturalitu začali prejavovať od šesťdesiatych rokov. V hudbe je to potreba niektorých (najmä amerických) skladateľov hľadať nové inšpiračné zdroje, najmä v ázijskej hudobnej kultúre. Táto inšpirácia sa nespája iba s hudobnou štruktúrou, ale

¹ SPURNÁ, Helena. Pohľad do dejín a prítomnosti divadelní interkulturality. In *Divadlo ve světě. Interkulturalní procesy a divadlo*. Zborník z II. sympozia mladých teatrologů, Brno : Ústav divadelní a filmové vědy, 1999, s. 85.

aj s otázkami z oblasti filozofie hudby (La Monte Young, Cage...). V divadle zase môžeme sledovať pokračujúcu snahu o definitívnu zmenu konceptu reálneho divadla na divadlo ilúzie, fantázie, obrazov, rituálov a asociácie. Od začiatku šesťdesiatych rokov vznikali mnohé divadelné súbory, ktoré sa takémuto snaženiu cielene venovali. Tu môžeme zaradiť osobnosť Jerzyho Grotowského (herecká technika inšpirovaná aj ázijskými divadelnými tradíciami), Odin Teatret pod vedením Eugenia Barbu, tvorbu Petra Brooka, ako aj tvorbu Roberta Wilsona a ďalších. Helena Spurná vo svojej štúdií o interkulturalite v divadle o Wilsonovej tvorbe uvádza: „Pozoruhodným príkladom prestupovania rôznych svetov v divadle je tvorba pôvodom amerického režiséra Roberta Wilsona. Pripomeňme aspoň jeho veľkolepý projekt *The CIVIL warS* (*Občianske vojny*), s ktorým v osemdesiatych rokoch precestoval takmer všetky svetové metropoly. Podľa toho, kde sa inscenácia práve hrala, bola aj zodpovedajúcim spôsobom pohotovo modifikovaná. Keď mal divadelný súbor s *Občianskymi vojnami* vystúpiť napríklad v Japonsku, Wilson včlenil do inscenácie niekoľko postupov, ktorými sa vyznačuje divadelný výraz tradičného domáceho nó, keď v Kolíne nad Rýnom, boli do inscenácie boli zase vmontované ukážky z Goetheho alebo Hölderlinovej tvorby a s nimi nechal zaznieť aj Schubertove piesne a pod. Celá inscenácia tak predstavovala jednu veľkú „kultúrnu montáž“. Divák však mohol pozorovať zaujímavý moment – Wilsonove spájanie rozličných prvkov, elementov pochádzajúcich z rôznych kultúr, malo svoj zmysel v sebe samom. Režisér týmto postupom nechcel na niečo poukazovať, niečo vyjadrovať, o niečom vypovedať. Nemal v úmysle signalizovať nejaký „kultúrny kód“. Ako ale výstižne poznamenáva nemecká teatrologička Erika Fischerová-Lichteová, táto wilsonovská montáž na druhej strane otvárala možnosť, aby si divák všetky scénické objekty a procesy slobodne spojil so svojou vlastnou kultúrou.“² Bez znalosti interkultúrnych kontextov a kódov teda mnohé diela aj z oblasti opery druhej polovice 20. storočia nie je možné jednoznačne dešifrovať. V prípade opernej trilógie portrétov Philipa Glassa, sa týmto kódom stalo spojenie európskej, americkej a indickej kultúry na úrovni hudobných a divadelných procesov.

V trilógii portrétov sa z oblasti mimo západnej kultúrnej tradície objavujú najmä prvky indického divadla kathakali. Indické divadlo kathakali je forma tanečného divadla, ktoré je typické a zároveň mimoriadne rozšírené v oblasti Kerala v južnej Indii. Má veľmi dlhé historické korene a v Indii je táto forma divadelného prejavu rozšírená dodnes. Spája v sebe nielen prvky indické, ale aj mnohé veľmi staré formy divadelného prejavu, vychádzajúce aj z iných ázijských kultúr (najmä čínskej). Niektoré definície divadla kathakali a jeho historické i ďalšie väzby spomína vo svojej publikácii *Ázijské divadlo na konci milénia* Dana Kalvodová. Kalvodová uvádza, že kathakali divadlo sa vyznačuje niektorými typickými prvkami a to napríklad – zbožštením obyčajných ľudí pomocou poloplastických masiek, ktoré transformujú obyčajných, zväčša chudobných členov indickej spoločnosti, na božské a mytologické postavy, ďalej pohybovou inšpiráciou v starých bojových umeniach, najmä v staroindickom bojovom umení kalaripajattu, dokonalou prezentáciou pohybov tela a taktiež vysokou mierou narábania s vnútornou energiou. Divadlo kathakali sa tak stáva výraznou formou

² SPURNÁ, Helena: ref.1, s. 90.

reprezentujúcou najmä dokonalý pohyb tela a vysokú mieru perfekcionizmu a kultúrnosti týchto pohybov.³

Oveľa podrobnejší pohľad na katakali prináša vo svojej publikácii *Singing archeology Philip Glass's Akhnaten* (*Spievajúca archeológia. Akhnaten Philipa Glassa*) z roku 1999 americký muzikológ John Richardson. V mnohých otázkach sleduje priamo aj Glassov záujem o tento typ divadla, s ktorým sa skladateľ stretol počas viacerých svojich ciest do Indie. Richardson o tomto vzťahu Glass a divadlo katakali uvádza: „Glass si všíma niektoré kvality tejto tanečno-dramatickej formy, z ktorých najzaujímavejšou je pre neho schopnosť prepájať vysoko sofistikovanú úroveň myšlienok s veľmi jednoduchou komunikatívnosťou. Toto všetko navyše priamo vychádza zo základných ideí života Indie“.⁴ Richardson vo svojej publikácii následne definuje niekoľko všeobecných znakov divadla katakali, ale naproti Kalvodovej si Richardson omnoho intenzívnejšie všíma aj elementárne otázky hereckej a tanečnej techniky divadla katakali. Katakali je podľa neho zvláštnou formou esenciálneho divadelného tvaru, ktorý sa nachádza v rovine neliterárnych umeleckých produkcií (vo význame diela bez scenára, alebo diela bez pevného a vopred určeného libreta). Najčastejšie sa viaže na indické mytologické a náboženské prvky alebo aj celé príbehy, napríklad z textov Mahabharáta a Ramajána, ale aj ďalších posvätných textov.

Keďže je divadlo katakali postavené na príbehoch z posvätných kníh, preberá, zrejme aj z úcty k týmto príbehom a myšlienkam v nich obsiahnutým, aj pôvodný posvätný indický jazyk – sanskrit, ktorý vyniká najmä mimoriadnou komplikovanosťou a pre bežného obyvateľa Indie je v mnohých ohľadoch nezrozumiteľný. Preto sú texty v katakali tlmočené cez postavu Rozprávača počas predstavenia do jazyka, ktorý je typický pre región, v ktorom sa predstavenie uskutočňuje. Postava Rozprávača môže reprezentovať v divadle katakali aj alter ego hlavného hrdinu. Rozprávač je teda primárne chápaný ako prekladateľ, ale často aj ako vykladač veľmi náročných duchovných textov. Z trilógie portrétov Philipa Glassa pozostávajúcej z opier *Einstein on the Beach*, *Satyagraha* a *Akhnaten*, sa tento prvok naplno prejavil najmä v opere *Akhnaten* a čiastočne aj v opere *Satyagraha*. Richardson upriamuje vo svojej publikácii pozornosť najmä na postavu Amenhotepa z opery *Akhnaten*, ktorá je jedinou hovorenou postavou v tejto opere. Všetky hovorené texty sú v anglickom jazyku, ostatné vokálne texty sú spievané v staroegyptskom jazyku, prípadne akádskom alebo hebrejskom jazyku. Úlohou Amenhotepa je teda primárne prekladať vnútorný obsah myšlienok zo starovekých jazykov do jazyka, ktorý je typický pre európsku kultúru dneška. Jeho výstupy však nemôžeme chápať úplne doslovne v zmysle prekladov, resp. výkladov týchto textov. V opere *Satyagraha* sa postava tlmočníka neprejavuje vo forme prekladateľa pôvodných textov, keďže úplne celá opera je v staroindickom sanskrite. Postava tlmočníka, resp. tlmočnikov (Gándhí a ďalšie postavy) má za úlohu priniesť obsahový preklad, resp. zjednodušenia náročných duchovných a sakrálnych textov a odkazov obsiahnutých v opere. Cesta priblíženia teda vedie cez zjednodušenie, metaforu, synonymá a pod. Výborne je tento jav vidieť napríklad hneď v prvom výstupe prvého dejstva tejto opery, kde sa nad sebou vrstvia tri postavy, Gándhí, Arjuna

³ KALVODOVÁ, Dana: *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha : Academia, 2003, s. 39-40, 210-214.

⁴ RICHARDSON, John: *Singing archeology Philip Glass's Akhnaten*. Hanover : University Press of New England, 1999, s. 50.

a Krišna (mytologické postavy) a ich texty sa vzájomne obohacujú, a teda prechádzajú od jednoduchej Gándhího myšlienky v úvode až ku komplikovaným tvarom a formuláciám, ktoré sa nabaľujú a pribúdajú následným pripájaním mytologických postáv. Výstup ukončuje zbor, ktorý ďalej zjednodušuje a cituje slova indických božstiev. Treba však doplniť, že podobný spôsob práce, teda využitie postavy rozprávača alebo komentátora nájdeme aj v dielach z prostredia európskej tradície (napr. v oratóriách).

Richardson si vo svojej štúdii všima aj ďalšiu významnú črtu kathakali divadla a tou je systém symbolov a znakov, znázorňovaných v podobe znakovej, resp. posunkovej reči rúk, ktorá sa nazýva *mudras*. V prípade divadla kathakali je tento systém obzvlášť zaujímavý a komplikovaný a obsahuje takmer 64 základných znakov. Znaký však v sebe nenesú iba jednu významovú rovinu a v prípade rôznych kontextov sa môžu viazať až na viac ako 500 významov. Rovnako dôležitá je v kathakali aj práca s telom a dôraz sa kladie aj na postavenie nôh. Táto škála nonverbálnych výrazových prostriedkov umožňuje hercom interpretovať širokú paletu výrazov a pocitov. Zároveň si však vyžaduje skúseného, resp. vzdelaného vnímateľa, ktorý chápe význam jednotlivých posunkov a ich nuansy. Takáto forma prejavu prináša výraznú možnosť vnútorného obohatenia hovoreného slova a nie je viazaná iba na rovinu vypovedaného, ale aj na rovinu videného. Dá sa predpokladať, že táto technika sa vyvinula nadväzne na fakt, že tvár herca je zakrytá maskou so stálym výrazom, preto sú drobné psychologické odtiene a momenty formované telom herca. Mudras sa objavujú vo všetkých troch operách trilógie. Rozdielna je iba ich výraznosť a takisto významové použitie. Najmenej výrazne sa tento prvok prejavuje v opere *Einstein on the Beach*. V americkom predvedení *Einstein on the Beach* z roku 1976 v Metropolitnej opere sa podľa zápisov zo spomienok Roberta T. Jonesa prvky a pohyby pripomínajúce mudras vyskytovali napríklad v *Knee play 1 (Proom intermezze)*, kde „obe ženy znázorňujú, sediac na stoličkách a recitujúc text, niečo, čo by som nazval pohybom prstov a pomalým baletom rúk“⁵. Iným prípadom použitia postojov tela pripomínajúcich mudras je zobrazenie poroty v druhom obraze prvého dejstva, ktorá znázorňuje zvláštne posunky pomocou rúk. Takisto sa v opere objavuje postava, ktorá v sebe nesie aj prvky rozprávača, ale aj postoje tela a gestá, ktoré sú podobné tým v mudras. Takáto postava vystupuje v prvom obraze tretieho dejstva a svojou mimikou a postojmi sa pokúša vyjadriť vnútorný pocit obžalovanej rezignovanej ženy pred súdom.

Kým v prípade inscenácií opery *Einstein on the Beach* je táto inšpirácia divadlom kathakali skôr v rovine domnienky a jej jasná spojitosť s mudras nie je až taká jednoznačná, v štuttgartskej inscenácii opery *Satyagraha* z roku 1983 sa táto črta, vzhľadom na samotný námet opery, prejavila úplne prirodzene. V tomto premiérovom uvedení opery sa na viacerých miestach objavujú mudras. Napríklad hneď v prvom výstupe prvého dejstva, kde Gándhí, Krišna a Arjuna používajú pri speve aj posunky rúk. Celkovú priamu inšpiráciu divadlom kathakali v tomto prvom výstupe opery podčiarkuje výrazná scénografická a kostýmová jednotnosť s indickým originálom. Okrem tohto výstupu, kde je spojitosť s indickou kultúrou úplne jednoznačná, objavujú sa tieto prvky aj v ďalších miestach opery (napr. v prvom výstupe druhého dejstva, kde vystupuje postava pani Alexandrovej, ktorá takisto používa zjednodušenú podobu

⁵ GLASS, Philip: *Opera on the Beach*. Londýn: Faber and Faber, 1988, s. 79.

špeciálnych postojov a pohybov mudras.). Richardson v knihe *Singing archeology Philip Glass's Akhnaten* uvádza, že mudras sa objavujú aj v opere *Akhmaten*. Richardson tvrdí, že na štutgartskej premiére tejto opery v roku 1984, boli použité znakové symboly ľudského tela, ktoré sa veľmi podobajú tým v divadle kathakali. Boli však podľa neho abstraktnejšie a menej prekomponované ako v prípade mudras. Richardson poznamenáva, že rovnako museli autori inscenácie počítať aj so skutočnosťou, že divák európskeho typu nedokáže definovať systém týchto jemných nuáns. Preto celková snaha pri vytváraní tejto zložky smerovala k vytvoreniu akéhosi pohybového jazyka, ktorý pôsobí na diváka skôr esteticky ako významovo. Tento fenomén prílišnej kultúrnej vzdialenosti sa v prípade divadla kathakali musí zohľadňovať pri každej novej inscenácii a použitie týchto vzdialených kultúrnych inšpirácií, ak k nemu vôbec dôjde, musí aspoň čiastočne zasahovať do vedomia a oblasti skúseností európskeho diváka.⁶

John Richardson si okrem čisto javiskových a divadelných prejavov všima v kathakali aj hudobnú zložku a jej postavenie v celkovej koncepcii. V divadle kathakali je zvuková zložka obzvlášť dôležitým prvkom a má charakter veľmi extatickej a takmer démonicky pôsobiacej hnacej sily. Najmä rytmická zložka a veľmi intenzívne používaná široká paleta bicích nástrojov zabezpečuje tento charakter. Často sú používané gongy, triangle, činely a bubny. Z iných nástrojov sa v kathakali najčastejšie používajú flauty, niektoré strunové nástroje a veľmi ojedinele aj harmónium. Z hľadiska formového je kathakali akousi cyklickou formou, ktorá v sebe zahŕňa rozmanitú škálu menších formových jednotiek, medzi nimi napríklad aj piesňové úseky. Významné postavenie rytmickej zložky sa v prípade Glassovej trilógie prejavilo najmä v opere *Akhmaten*, kde Glass použil viacero bicích nástrojov. Ich použitie v opere má charakter vystupňovania a gradácie významných psychologických momentov, rovnako ako aj navodenia duchovnej a spirituálnej atmosféry starovekých obradov v kontexte historických a archaizujúcich momentov. Takto vystavaná plocha, ktorá by obsahovala samostatné rytmické prvky, resp. ktorá by zdôrazňovala rytmické nástroje, sa ani v jednej z ostatných dvoch opier trilógie nevyskytuje. Treba však pripomenúť, že napr. flauta, ktorá má veľký význam v kathakali divadle má významné postavenie aj v inštrumentácii opery *Satyagraha* a veľmi intenzívne vyplňa sopránový register. Operná trilógia portrétov Philipa Glassa je zaujímavou kombináciou troch samostatných a koncepcne odlišných operných diel. Spájajúcim momentom troch opier trilógie je predovšetkým sociologický a filozofický rozmer, ktorý sa premietol najmä do výberu základných tematických okruhov (jedná sa o mozaikové zobrazenie života troch významných osobností ľudských dejín Einsteina, Gándhího a egyptského faraóna Achnatona). Glassova trilógia, ktorá je koncepcne, hudobne i dramaturgicky veľmi rôznorodá, neprináša vo svojich inscenáciách prvoplánovú inšpiráciu indickou divadelnou drámou kathakali, najmä z dôvodu uplatnenia iba niektorých, už spomínaných nuáns tohto typu divadla. Táto inšpirácia sa skrýva skôr v polohe všeobecnej inšpirácie indickou kultúrou, ktorá sa u Glassa premieta veľmi intenzívne v oblasti hudby a hudobných procesov.

Ranný minimalistický štýl Philipa Glassa vyrastal z koreňov pulzujúcich cyklických štruktúr a aditívnej kompozičnej techniky vychádzajúcej z indickej hudby. Ran-

⁶ RICHARDSON, John: *Singing archeology Philip Glass's Akhnaten*. Hanover : University Press of New England, 1999, s. 51-52.

ná tvorba Philipa Glassa je založená na rytmickom spracovaní hudobného materiálu, pričom s rytmom nepracuje na princípe vnútorného delenia rytmických hodnôt, tak ako je to typické pre západoeurópsku tradíciu. Glass využíva princíp aditívneho rytmu, ktorý nachádzame práve v hudbe Indie. „Glassova hudba (viac osobná) je založená na repetícii vychádzajúcej z hudobných modelov tvarovaných na základe aditívnej metódy. Táto metóda štruktúrovania je nepochybne najcharakteristickejším prvkom jeho štýlu. Jej korene sú v indickej hudbe a môžeme ju dať do protikladu k západnému systému pravidelného delenia, v ktorom sú väčšie jednotky vnútorne rozdelené na menšie jednotky. Indická hudba pracuje s omnoho väčšími celkami, ktoré sú vytvárané spojením menších prvkov. Tie majú vnútorne inú štruktúru ako väčšie celky, ktoré sú z nich nakoniec vytvorené. Tieto veľké úseky sú integrované do cyklických procesov. Iné cykly s inými rytmami sú pridávané za nimi ako v diele vystavanom na princípe kruhu. Všetko pracuje simultánne v stálej transformácii,“ uvádza o tejto technike komponovania samotný skladateľ.⁷

Glassova operná trilógia sa v svojich inscenačných interpretáciách stáva pokusom o prekročenie kultúrnych hraníc a vytvorenie jednotného celku zloženého z rôznych vplyvov. Všetky tieto vplyvy, či „kultúrne kódy“, sú následne prefiltrované subjektívnym „sitom“ Glassovho umeleckého prejavu, ktorý v sebe zahŕňa okrem prvkov prevzatých z oblastí mimo západnej kultúry, aj silné vplyvy európskeho a amerického kultúrneho dedičstva. Výsledný efekt týchto diel však jednoznačne odkazuje na mimoeurópske tradície a to najmä svojim dôrazom na meditatívne polohy v diele, ktoré sú dosiahnuté monotónnym opakovaním, striedaním väčších blokov, upustenia od dynamického narábania s napätím a v neposlednom rade aj v spojení diel s konkrétnymi prvkami indickej kultúry.

COMPONENTS OF INTERCULTURE IN OPERA TRILOGY PORTRETS BY PHILIP GLASS

KATARÍNA HAŠKOVÁ

Connect movements in different cultures uphold great place in Phil Glass creation and is one of basic pillar of set up opera (but also clearly musicals) art products. We can find some components of intercultural in opera trilogy of portraits by this composer. The most expressive in this trilogy are components of Indian theatre kathakali. We find in the midst of most expressive components of kathakali, mudras (hands motion, body position), which show up in some performances trilogy of portraits, next character speaker – translator as some musical components, especially expressive using expanded palette of drums. From all three operas are components of kathakali especially in operas *Akhnaten* and *Satyagraha*. From musical arrangement view are in Glass's composition language, noticeable expressive components apart from Europe, especially Indian influences. This influences can find primarily in metrorhythm diameter of setting art product and also in all musical activation (music as meditation, music as a process, et cetera).

⁷ MERTENS, Wim: *American Minimal Music*. London : Kahn & Averill, 1983, s. 68.

MEDZI DEMÝTIZÁCIOU A DEHEROIZÁCIOU alebo OBRAZ LUDOVÍTA ŠTÚRA PODĽA KAROLA HORÁKA A JANY JURÁŇOVEJ

PETER KÁŠA

Doc., PhDr., CSc., Katolícka univerzita Pilišska Čaba, Maďarsko

Aktuálne sociologické prieskumy ukazujú a potvrdzujú, že Ludovít Štúr je stále najvýznamnejšou osobnosťou slovenských dejín. Podľa R. Chmela je „prvým intelektuálom v slovenskej politike“, ktorý „...kanonizoval moderný slovenský nacionalizmus a ... kultúrne normy slovenského národa“¹. V pamäti bežného človeka je však „učebnicovo“ zapísaný ako zakladateľ spisovnej slovenčiny, ochranca Slovákov a bojovník za ich národné práva. Túto predstavu výrazným spôsobom (do)vytvára aj tradičná vizualizácia L. Štúra, sústredená do troch obrazových podôb: obhajoba novej spisovnej slovenčiny na fare u J. Hollého, reč na uhorskom sneme (spor L. Košútom) a dagerotypický portrét vážneho a váženého baľka, „otca národa“.

Životopisné údaje sú plné pozitívnych činov v mene národa, ale do popredia vystupujú aj dva „tajuplné a záhadné“ momenty – negatívny vzťah k opačnému pohľadu a nejasné okolnosti vlastnej smrti. Silne idealizované sú aj spomienky najbližších druhov (J. M. Hurban) a žiakov, ale nemožno zabudnúť ani na význam pestovania Štúrovho „automýtu“, svoju pozíciu duchovného vodcu a koryfeja slovenského národa si budoval sám a to veľmi koncepcne a premyslene už od študentských čias. Viacerí študenti a priatelia spomínajú jeho charizmu a sugestívne vystupovanie. Najbližších vedel zaujať, ale aj ovládnuť. Niektorí ho kritizovali, ale pre iných sa stal modlou aj idolom, pričom práve tento zúžený a mierne zdeformovaný patetický obraz Štúra, „otca a buditeľa národa“, výrazným spôsobom pretrváva do dnešných dní. Čitateľným dôkazom môže byť aj to, že väčšina dnešných maturantov nepremýšľa o „rôzdeliach“ slovenského romantizmu v európskom kontexte, ale o skôr uzavretom a statickom „štúrovskom období a štúrovcoch“. Žiaľ, obraz najvýznamnejšieho Slováka ešte stále zahmlieva slovný balast a ideologické frázy rozličného razenia. Výnimkou je diskusia, ktorú otvoril koncom 80. rokov na stránkach Slovenských pohľadov biológ Ladislav Kováč² a potom prvé slovenské vydanie kontroverzného diela *Slovanstvo a svet budúcnosti* v roku 1993. Do tohto širokospektrálneho „štúrovského diskurzu“ zapadajú aj dva dramatické texty, nad ktorými sa budeme zamýšľať aj v tomto príspevku:

1. Karol Horák: „...príd' kráľovstvo Tvoje ...“ *Život, skutky a smrť proroka Ludovíta (Štúra)*. In: *Štyri hry*. Bratislava: Royal Service, 2001. Divadelná premiéra: 26. januára 1996, Divadlo SNP Martin, réžia Roman Polák.

¹ CHMEL, Rudolf. Prvý intelektuál v slovenskej politike. In *OS*, roč. 11, 2007, č. 7, s. 10.

² KOVÁČ, Ladislav. Premýšľanie o vede v našich dejinách. In *Slovenské pohľady*, roč. 105, 1989, č. 3, s. 12 – 24.

2. Jana Juráňová: *Misky strieborné, nádoby výborné*. Bratislava : L.C.A., 2005. Divadelná premiéra: apríl 2004, amatérsky súbor Rado(sť)dajné divadlo, Kláštor pod Znievom, réžia Igor Mikula.³

Dramatik Karol Horák je nielen dlhoročným tvorcom a propagátorom alternatívneho a otvoreného divadla, ale už asi dve desaťročia ho fascinujú vzrušujúce postavy, situácie a obrazy zo slovenskej histórie. Pod nánosom objektívnych historických faktov, prázdnych rétorických fráz a nudných poučiek objavuje „akčnú“ a dynamickú podobu slovenskej národnej histórie. Novátorsky stvárnil ľudské osudy už niekoľkých „standardizovaných“ čítankových hrdinov (J. Záborský, J. Král, L. Štúr, S. B. Hroboň). Jeho obrazy „búrlivých životov v búrlivých časoch“ rozbili mýtus o tom, že „veľká národná tematika“ si žiada vysoký štýl s povinnou dávkou „piety a pátosu“. Do slovenského divadelníctva vniesol diskurzívnu formu historickej drámy s inovatívnymi prvkami „dekonštrukcie a koláže“. „Horák ako obrazoborec vždy vystupuje proti niečomu, a to aj vtedy a tam, kde je rozporuplná pravda zaliata do bronzu pamätníkov či odetá do hávu národných mýtov a legiend“⁴. Zdá sa, že Horák originálnym spôsobom odkryl nové priestory dlhodobo zakonzervovanej a nevýraznej slovenskej historickej drámy, pričom jeho inšpiratívnosť sa prejavila aj v tom, že asi o desaťročie neskôr prichádzajú „na scénu“ mladší tvorcovia s podobnými, aj keď o niečo kontroverznejšími, historickými projektmi (V. Klimáček: *Dr. Gustáv Husák* a najmä R. Ballek: *Tiso*).

Jana Juráňová, je jednou zo zakladateľiek slovenského feministického hnutia, spisovateľka a publicistka, ktorej meno sa spája s niekoľkými prozaickými knihami a najmä aktivitami vo feministickom vydavateľstve Aspekt. Krátko, v polovici 80. rokov, bola dramaturgičkou v Trnavskom divadle, kde spolupracovala aj so známym divadelným experimentátorom, režisérom Blahom Uhlárom, napríklad na „javiskových improvizáciách“ o L. Novomeskom či V. Majakovskom. Tento spätný pohľad objasňuje, že Juráňovej dramatický text/divadelná koláž *Misky strieborné, nádoby výborné*, nevznikol náhodne, ale ako „logická syntéza“ a prirodzená fúzia dvoch línii postmodernej ideológie – feminizmu a dekonštruktivizmu.

* * *

Obaja autori sú ukotvení v alternatívnom divadle, ktoré vychádza z princípov avantgardy a otvorenej formy a programovo smeruje k narúšaniu estetických konvencií a myšlienkových stereotypov. Je teda logické, že polemický charakter majú aj ich dramatické texty o „najvýznamnejšom Slovákovi“, ktoré tak otvárajú problematické miesta kolektívneho kultúrneho kódu a zakonzervovaných národných stereotypov. Veď zo „slov a gest“ L. Štúra a štúrovskej generácie, sa dlhé desaťročia, so všetkými plusmi i mínusmi, kreovala kľúčová paradigma slovenského kolektívneho vedomia. Autori sa koncentrujú na „neuralgické body“, skrývajúce širšie ideové, ale aj užšie osobnostné spory a napätia.

Východiskovým znakom poetiky Karola Horáka je individuálny „iskrivý a šfav-

³ Všetky citáty v príspevku uvádzame z vyššie uvedených knižných vydání.

⁴ PALKOVIČ, Pavol. Rozhlasové štúdio Karola Horáka. In *Slovenské divadlo*, roč. 47, 1999, č. 2 – 3, s. 209.

natý“ jazyk prerastajúci do široko chápanej dialogickosti a dramatickosti a to nielen v štruktúrach textovej formy a divadelného tvaru, ale aj v kontextuálnych súvislostiach – v modernom (pluralitne – demokratickom) výklade histórie. V popredí síce stojí postava L. Štúra, ale jeho pozícia hlavného hrdinu a hýbateľa deja nie je aprioristicky určená a vymedzená. Od prvého výstupu si hľadá miesto a svoje názory presadzuje v permanentných sporoch a konfliktoch s inými a sám so sebou. Jeho spovede „o stave slovenskej spoločnosti“ sa spájajú s obrodeneckými myšlienkami a sú prepojené idealistickými víziami o slovenskom (slovanskom) národe a jeho budúcnosti. Štúrov „ideálny svet“ sa kryštalizuje v permanentných dialógoch, dynamických replikách, osobných sporoch a napätiach. Dramatický text tak tenduje k metóde „klipovosti či filmového strihu“. Mnohovrstevný textový labyrint a zložitá sieť intertextuálnych a kontextuálnych väzieb a súvislostí vytvárajú spolu so Štúrom ešte tri postavy: Ona (milienka a žena, empatická, milujúca a inšpirujúca) Šepkár (rozvážny, pozitívne myslíaci a pomáhajúci) a Inšpicient (impulzívny, pokúšajúci a zavádzajúci).

V dramatickej koláži Jany Juráňovej sa dekonštruuje radikálnejšie a pomocou „nástrojov“ z inštrumentária feministickej ideológie. Ako kľúčové médium slúži postava Adely Ostrolúckej, ktorá vymedzuje hrací priestor, určuje pravidlá hry, jazykový diskurz a v neposlednom rade si (sama sebe) stavia otázky, na ktoré si často aj sama odpovedá. Text je koncipovaný ako oneskorená rozlúčka či posmrtná spoveď, alebo jednoducho ide o rekapitulácia krátkeho života vzdelanej, urodzenej, ale nešťastnej ženy. Rovnako, je to však aj žalobná reč zatrpknutej a trochu aj pomstychtivej dámy, ktorá si až „ex post“ uvedomuje skutočnú váhu svojho ega a stratený život prekrytý falošným a prázdny svetom, ktorý ju obklopoval a obmedzoval. Na „lavicu obžalovaných“ sa dostáva L. Štúr a jeho najbližší druhovia (Hurban, Francisci a Sládkovič). Ich miesto v dráme je tak normatívne určené a vymedzené. Proti nim svedčia aj „dôkazové materiály“: literárne fakty a dokumenty, výpovede rozličného žánrového charakteru (spomienky, listy, politické články, proklamácie, verše...). Tieto (ne)postavy či skôr scénické prvky (bábky, ktoré sa rozhýbu až vo finálnych scénach) nevypovedajú svoje životné príbehy, ale iba ožívajú ako figúrky pozliepané z vytrhnutých stránok učebníc či rozpadnutých textových fragmentov, ktoré sa k jednotlivým postavám účelovo priradujú. Tieto „knižné figuríny“ sú uložené v pozadí (ešte nie v depozite), každý výstup na nich priamo alebo nepriamo odkazuje, ale oni nemôžu vstúpiť do hry a nemajú právo ani na vlastnú obhajobu. Už dohrali, ich čas sa už naplnil. V tejto dráme sa nič sa nedá „odčiniť či inak prerozprávať“, limity romantického a národnobuditeľského jazyka sa definitívne vyčerpali a uzavreli.

* * *

Možno povedať, že kým autorské zámery v oboch textoch sú veľmi blízke a podobné (demýtizácia, deheroizácia, reinterpretácia a problematizácia zaužívaných národných symbolov a kultúrnych kódov...), tak tvarovo a poetologicky sa od seba odlišujú. Je to prekvapujúce a paradoxné, veď oba texty sú výrazne preniknuté poetikou postmoderny a to najmä v rovine manifestovanej i skrytej intertextuality. Horákov text žije v dialógoch a prekypuje vnútornou energiou, ktorá je nasmerovaná k hľadaniu optimálneho dramatického tvaru a scénickej „pravdy o histórii“. Vzniká tak pestrý a dynamický kaleidoskop, ktorý môže byť aj alternatívnym obrazom statického a formálne pre(od)pisovaného „učebnicového životopisu“. Tento autorský zámer

je načrtnutý aj v úvodnej dedikácii: „... V dramatickom texte sa osobitým spôsobom reflektuje aj problém genézy divadelného diela prostredníctvom divadelnej skúšky, ktorá sa prepája na problém 'skúšky národa' ... vytvára sa viacnásobný obraz divadla v dejinách a dejín v divadle...“⁵. Podobným spôsobom už aj prvé repliky problematizujú hranice „jazyka, témy i tvaru“: „Čo tu chcete? Je skúška. Posledná! Ktovie, či bude predstavenie. Zas to niekto poplietol. Je to len moja skúška Štúra. Keď ste už tu, tak ostaňte. (sám v priestore) Toto mám najradšej. Prázdna scéna. Skutočnosť sa ešte nepredstiera, život sa nekaširuje A čo to bude o pár hodín po premiére? Aplauz, kvety, ale kdesi vzadu v hlave pocit, že je zas KONIEC malého sveta HRY: Ludský osud sa nedá adekvátne stvárniť v klasickom divadelnom tvare ...“⁶. Východiskový text je teda štylizovaný ako divadelná skúška, pričom práve táto neukončená a nedokonalá forma sa stáva aj hlbšou metaforou „pohybu a večného návratu“ a stále nového tvorivého čítania histórie. Je to signál k reinterpretácii, odkrývaniu falošných obrazov a k eliminácii prázdnych pokryteckých vlasteneckých gest a nekultúrneho národovectva..

Na rozdiel od „vitalistu“ K. Horáka, v scénickom tvare J. Juráňovej sa metaforizuje statickosť, sterilita a trúchivosť. Rovnako aj „historický diskurz“ je vo vzťahu k národným tradíciám koncipovaný s principiálnou radikálnosťou. Od prvého výstupu sa uskutočňuje „dôsledná deheroizácia štúrovcov“, programovo sa deštruujú všetky „štúrovsko – hurbanovské“ národné paradigmy, vlastenecké ideály sa obracajú naruby a z idolov sa strhávajú nielen vavrínové vence, ale aj figové listy. Autorka, ako sa to píše na knižnej záložke: „Grotesknou formou stavia na hlavu jednu vyše storočie pretrvávajúcu paradigmu, ktorá sa bezprostredne dotýka identity a občianskeho povedomia každého Slováka a Slovenky“⁷. Naozaj, Juráňová veľmi dôsledne a pritom efektne a sugestívne „premaľovala“ harmonizujúcu národnobuditeľskú kompozíciu preplnenú „junákmi a mladoňmi“, ktorí sebavedomo a víťazoslávne budujú základy modernej slovenskej spoločnosti a kde sa len občas mihnú dekoratívne „ružové čipky“ a nežné hlasy inšpirujúcich múz. V *Miskách strieborných* síce ženy slávnych Slovákov nestoja v úzadí, sú protagonistkami, ale svoju rolu „čakajúcich misiiek“ a oddaných milujúcich žien a matiek prijímajú s príslovečnou pokorou a zodpovedne. Jedine Adela, dlhoročná priateľka „vodcu družiny“, sa nevie sa zmieriť s „objektívnou realitou“ malého slovenského sveta a najmä s romanticko – mesianistickým snívaním časti mladej slovenskej inteligencie. Od počiatku vylieva svoje srdce, otvára staré rany a naznačuje, že všetko mohlo byť inak, keby si tí poblúznení muži popri národe ctíli a vážili aj ženy. Adela uvažuje v takýchto reláciách: prečo sme pre mužov len tvory a prázdne nádoby, prečo sa všetko stalo tak, ako sa stalo, alebo čo by bolo keby... Tieto rozhovory sa odohrávajú bez mužov v uzavretom priestore „ženského salónu“ (možno kuchyne?). Jediným prizvaným mužom a zasväteným svedkom tohto stretnutia je aristokrat a realista Ján Kalinčiak.

Autorka zámerne vytvára dva nezávislé svety, čo celkom jasne signalizuje už v úvodnej poznámke: „Javisko je rozdelené na dve polovice, ktoré spolu nekomu-

⁵ HORÁK, Karol. „...príd' kráľovstvo Tvoje ...“ Život, skutky a smrť proroka Ludovíta (Štúra). In: *Štyri hry*. Bratislava : Royal Service, 2001, s. 141.

⁶ HORÁK, Karol. Ref. 5, s. 143.

⁷ GRUSKOVÁ, Anna. Text na prebale. In JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*. Levice : LCA, 2005.

nikujú, ani o sebe nevedia. V niektorých momentoch sa môžu náhodne prelínať, je to však výnimočné. V jednej polovici sú živé herečky a herec, v druhej polovici sú ostatné postavy či už sú stvárnené ako busty alebo ako skupinová fotografia či tablo /prípadne kombinácia viacerých techník/⁸. Juráňová radikálne narúša princípy dramatickej výstavby textu, apriorne odmieta priame, otvorené a polemické dialógy postáv z mužského a ženského sveta. Vnútorň dramatismus buduje na princípe paralelne plynúcich epických monológov, ktoré však často prechádzajú do čierne – bielych opozícií a didaktizujúco – moralizujúcich schém a školáckeho „trucfeminizmu“. Tento moment vystihla aj S. Chrobáková: „... intelektuálnym konceptom autorka uspela a prehĺbila naše poznanie, ak však hodnotíme autorkino podujatie optikou dramatického tvaru jej diela, jeho didakticko – osvetové rámcovanie výrazne vystupuje do popredia...“⁹

Tento zámer ukázať národnobuditeľský pátos ako formu kolektívnej úchyľky, kde sa popierajú základy občianskej a individuálnej slobody a „prirodený spôsob komunikácie“, vychádza z kľúčovej postmodernistickej i feministickej tézy o agresívnom, ale vyprázdnenom jazyku „silného“, ktorý chce vládnuť a ovládať. Vo vzťahu k slovenským národovcom je to možno ostré a radikálne stanovisko, ale treba poznamenať, že v Štúrových filozofických názoroch a predstavách „vznešená kolektívna idea“ stojí vždy „nad banálnou individuálnou túžbou“. Svojím študentom na prešporskom lýceu neustále pripomínal tézu, že v slovanstve „jednotlivec nemôže žiť len pre seba, ale stojí v službe pravdivej všeobecnosti“¹⁰. Z rovnakých pozícií často komentoval aj lásku k žene a manželstvo. Považoval to za prejav prízemných a profánnych emócií, ktoré sú nehodné pre vyvolených za veci národné. Podľa Hurbana: „Ludovít bol žertva sebou samým národu prinesená“¹¹. Aj v týchto výpovediach možno odhaliť znaky nezdravého fanatizmu a vizionárstva, v ktorých sa vždy skrýva latentné nebezpečenstvo kolektívnej či individuálnej nadradenosti a netolerancie voči „inakosti“ v najširšom zmysle slova.

Juráňová od prvej vety voľne manipuluje (pohráva sa) s citátmi a parafrázami, čím dosahuje výrazný efekt hyperbolizácie „národnobuditeľskej“ rétoriky, ktorá sa nielen nadľahčuje a ironizuje, ale často sa aj zosmiešňuje, degraduje a desémantizuje. Do tejto polohy sa však dostávajú nielen mužské slogany a heslá, ale aj niektoré ženské výpovede priamo z kuchyne. „V tomto ohľade je hra Jany Juráňovej dvojlomná. Láme heroickú i tragickú predstavu sebaobete štúrovcov, ktorú profanizuje a banalizuje, ale nič nezostáva dlžná ani ženským postavám, topiacim sa v nemohúcnosti. Ono slovenské potom nie je len mužské, ale rovnako aj ženské“¹². Zmysluplné dialógy vznikajú len medzi Adelou Ostrolúckou (odkrývajúcej faloš a pokrytectvo mužského sveta, národa) a Jánom Kalinčiakom (chápajúcim realitu života i problémy žien). Ženská protagonistka je typom sebavedomej a vzdelanej ženy, ale svet, v ktorom žila jej dával iba minimálne šance. Pre Adelu je to frustrujúci pocit smerujúci k autodeštrukcii. V záverečných scénach s jej fyzickým umieraním prichádzajú aj stavy

⁸ JURÁŇOVÁ, Jana. *Misky strieborné, nádoby výborné*. Bratislava : L.C.A., 2005, s. 5.

⁹ CHROBÁKOVÁ – REPÁR, Stanislava. „Mátohy“ alebo Chcela by som byť blchou v tvojej brade. In *Romboid*, roč. 41, 2006, č. 2, s. 21.

¹⁰ ŠTÚR, Ludevít. 1987. *O poézii slovenskej*. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 45.

¹¹ JURÁŇOVÁ, Jana. Ref. 8, s. 42.

¹² ZAJAC, Peter. *Litánie za stratené v húfe stratených*. <http://knihy.sme.sk/clanok/> 9.06. 2007, s. 3.

duševnej prázdnoty, beznádeje a existenciálnej úzkosti. Tieto obrazy sú dramaticky tenzívne a sugestívne, ale pod tlakom aprioristickej konštrukcie dramatického textu sa postava Adely nemôže výraznejšie a plnokrvne individualizovať. Podobne ako muži, aj ona sa po istom čase stáva iba „živou“ bustou z druhej strany – prototypom feministickej ideovej vodkyne a bojovníčky, ktorá musí narušiť pevný múr mužskej ingnorancie v podobe štúrovskej rétoriky a komunikačných modelov. Práve v tejto rovine sú najviac citeľné a čitateľné disproporcie v dramatickom texte a posun od estetického k ideologickému.

Prehľbuje sa to aj v spôsobe kreácie postavy Štúra, ktorý je zámerne umlčaný a démonizovaný. Krásny, charismatický a vzdelaný mysliteľ a bojovník za národ z titulných strán učebníc sa mení na netolerantného a samolúbeho karieristu. „Bol to suchár“, ktorý podľa Adely, „kazil ľuďom zábavu a ničil ľudské životy“. Rovnako aj v ďalších replikách je skrytá evidentná túžba po pomste. „Ak ma nazval len tvorom, nie ženou, nie človekom, nie bytosťou, urobím z neho netvora s homosexuálnymi sklonmi, lebo všetko čo robil, robil s mužmi“... „aby Tatrám a zbiedenému národu nebol neverný, devy nechával tak. Miloval národ, dával sa obdivovať mužmi aj ženami a Kalinčiak mu zaväzoval šatku“¹³. Sú to síce (z)dravo provokatívne, efektne a príťažlivé výpovede, ale umelecky veľmi labilné, zaváňajúce aprioristickým a účelovým schematizmom.

* * *

Hravo, vtipne, s ironickým šarmom a s dávkou mystifikácie rozohráva Štúrovo mizogýnstvo aj Karol Horák, ktorý „tému“ vsadil do kompaktného a humorne ladeného výstupu, štylizovaného do podoby kabaretnej maloformistickej scény. Kým pre Juráňovú sa táto mužská slabosť či úchylka stala východiskovou látkou, kľúčovým dramatickým motívom a ťažkým ideologickým „kladivom“ v boji medzi „národovectvom a feminizmom“, tak Horák to zvládol s excelentnou ľahkosťou a žoviálnosťou. Pohral sa s témou a v podtexte naznačil, že romantický idealizmus spojený s rétorickým krasorečnením o jazyku, tradícii a národe, mal síce slovenské špecifiká, ale východisková báza bola celoeurópska. Štúr bol typickým dieťaťom svojej doby a jeho aktivity sú len ťažko predstaviteľné bez exponovanej emocionality a dostatočného „zápalu a horlenia za národ“. „Romantické myslenie nie je v klasickom zmysle účelové, je to bytostné myslenie“¹⁴, a preto „mladoslováci vo svojom romantickom zápale naozaj často viac milovali tušené ako poznané“¹⁵.

Do tohto kontextu zapadá aj otázka nového (spisovného) jazyka, ktorú riešili takmer všetci európski romantickí vzdelanci a spisovatelia. Je to problém, ktorý dodnes súvisí nielen s pragmatickou komunikáciou, ale aj s kultúrnou pamäťou a vyspelosťou národa. Veď ochrana malých jazykov a kultúr, teda inakosti, prirodzenosti a zachovania kultúrnej rovnováhy proti totalite „computer english“, nie je len agendou konzervatívnych puritánov, ale aj liberálov z kruhu teoretikov postkolonializmu

¹³ JURÁŇOVÁ, Jana. Ref. 8, s. 36 a 69.

¹⁴ PICHLER, Tibor. Okcidentalista? In OS, roč. 11, 2007, č. 7, s. 45.

¹⁵ MATULA, Vladimír. L. Štúr a začiatky formovania generácie mladých synov Slovenska. In *Historický časopis*, roč. 53, 2005, č. 4, s. 647.

a feminizmu. Znalci života L. Štúra, často pripomínajú, že Adela (aj pod vplyvom Štúra) pochopila možnosti novej slovenčiny a slovenskej literatúry. V interpretácii Jany Juráňovej sa však slovenčina a slovenská literatúra bagatelizuje a dehonestuje. Adela si práve v tejto súvislosti sputuje svedomie, že uverila ďalšej ilúzii a svoje intelektuálne pošmyknutie aj dáva jasne najavo: „Koľko dobrých kníh som mala doma: vo francúzštine, v nemčine, v maďarčine, všelijakých... Ale keď on chcel, aby som čítala aj po slovensky, tak som čítala, hoci mi z tých písáčiek bolo zle. Také nezdarné slohové úlohy to boli. A aké krčovité. No načo také veci treba písať, povedzte?“¹⁶

Ako sme už v úvode naznačili pre Horáka je práca so slovom „alfou i omegou“ slovesnej i divadelnej tvorivej činnosti, pričom jazyk sa v textoch často aj tematizuje. Zákonite a logicky sa aj pri postave L. Štúra tento motív rozvíja a metaforizuje v jednej z kľúčových scén. Prechod od češtiny k slovenčine je prechodom od naučených foriem k slobode výrazu, od racionálnej štruktúry k živej hovorovosti a nečakaným objavom tvorivej slobody. V intenciách romantizmu sa prostredníctvom jazyka odohrá hlbšia existenciálna transgresia. Originálne a prostredníctvom zvukov sa v texte vyjadruje aj opozícia ťažkej a drsnej češtiny (blbý – brouk – brýle) a hravej spevavej slovenčiny (ďumbier – jamôčka – potôčik).

Aj tieto momenty naznačujú, že Horák ani dnes, v čase pragmatického skepticizmu a racionalizmu, sa neobáva rehabilitácie romantickej mladosti a vitality, prekypujúcej ideálmi, aj napriek večnému improvizovaniu, nedokonalosti a často až fatálnym omylom. Ukázal „skúšku národa a človeka“, ktorý možno nie vždy racionálne zvažoval možnosti a limity svojej osobnosti a národa. Predstavil ho vo víre a chaose malého i veľkého sveta, vo chvíľach eufórie i beznádeje. Horákov text je aj „alúziou“ na známu „schlegellovskú“ tézu o romantickom umení, ktoré „stále iba vzniká a nikdy nemôže byť zavŕšené“. Práve „otvorená forma“ a úderné a dynamické dialógy vypovedajú nielen o snoch a ideáloch, ale (najmä) o univerzálnych etických princípoch – svedomí a pocite zodpovednosti. Dramaticky štylizované Štúrove deklamácie i pochobyvačné otázky tak až nečakane a prekvapujúco smerujú aj k súčasným tvorcom „národno-štátnych“ doktrín nech sú to (kvázi)pokračovatelia či polemici.

Na rozdiel od J. Juráňovej si myslíme, že Štúrov príbeh možno (treba) čítať aj ako novodobý mýtus, ktorý tvorí jeden z dôležitých pilierov slovenskej identity a ktorý má presne vymedzené funkcie. Prisudzovať mu nové hodnoty, oberať ho o „pravý zmysel“, násilne ho vysúvať na okraj, búrať a likvidovať, neznamená nič iné, len budovať nové mýty, lebo: „Aj popieranie mýtov je mýtus. Z kruhu, do ktorého nás vmontovala biologická a po nej kultúrna evolúcia sa nedá vystúpiť. Celá civilizácia vyrástla z mýtov a iba z malej časti z vedy“.¹⁷

Literatúra:

Grusková, A.: Text na prebale. In: Juráňová, J.: *Misky strieborné, nádoby výborné*. Levice : LCA, 2005.

Horák, K.: *Štyri hry*. Bratislava : Royal Service, 2001.

¹⁶ JURÁŇOVÁ, Jana. Ref. 8, s. 10.

¹⁷ KOVÁČ, Ladislav. Ref. 2, s. 2.

- Chmel, R.: *Prový intelektuál v slovenskej politike*. OS , roč. 11, 2007, č. 7, s. 7 – 17.
- Chrobáková – Repar, S.: „Mátohy“ alebo *Chcela by som byť blchou v tvojej brade*. Romboid roč. 41, 2006, č. 2, s. 19 – 23.
- Juráňová, J.: *Misky strieborné, nádoby výborné*. Levice : LCA 2005.
- Kováč, L.: *Premýšľanie o vede v našich dejinách*. Slovenské pohľady, roč. 105, 1989, č.3, s. 12 – 24.
- Kováč, L.: *Od mýtu k logu: cesta zarúbaná?* Knihy a spoločnosť, roč. 2, 2005, č. 11, s. 2.
- Matula, V.: *L. Štúr a začiatky formovania generácie mladých synov Slovenska*. Historický časopis, roč. 53, 2005, č. 4, s. 643 – 658.
- Palkovič, P.: *Rozhlasové štúdio Karola Horáka*. Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č. 2 – 3, s. 209 – 227.
- Pichler, T.: *Okcidentalista ?* OS, roč. 11, 2007, č. 7, s. 39 – 48.
- Zajac, P.: *Litánie za stratené v húfe stratených*. <http://knihy.sme.sk/clanok/> 9.06. 2007.

BETWEEN DEMYTH AND RELATIVISM OF HEROES OR A PICTURE OF LUDOVÍT ŠTÚR BY KAROL HORÁK A JANA JURÁŇOVÁ

PETER KÁŠA

The allowance analyse and compare two dramatic text from actual slovak dramatists – Karol Horák („... come your kingdom of God...“, 1996) and Jana Juráňová (*Silver bowls, excellent cases*, 2005), making from Ludovít Štúr subject survey (1815 – 1856), who was creator of national romantic program and up to this date is regarded as very considerable persona of history slovak culture. Both authors come out from principles alternate theatre and open form. Dramatic texts have controversial character and to open problematic places of collective culture code and conservation to national stereotypes. K. Horák conceive his drama as text collage intro rehearsal, where are model historical situation and national watch-word to non construct. Štúr as a character representate in swirl and chaos small and big world and in the whiles subject euphoria and tragedy. Poetics of Jana Juráňová come out from postmodern aesthetics non construct and feminist ideology. Her „historical discursus“ is more radical and provocative. Štúr shows up as not life puppet (bust, figurine), which activates his own „pathetic words“, which are purposely fragmentary and whip away from context as well from Adela Ostrolúcka’s discourse, who honestly love him for many years, but he refuses her cold in the name of higher and greatly national ideals.

OHLASY NA PRVÉ ČESKÉ UVEDENIA JANÁČKOVEJ OPERY VEC MAKROPULOS

LENKA KŘUPKOVÁ

PhDr., PhD., Katedra muzikológie FF Palackého univerzity v Olomouci

Recenzie na prvé uvedenia opery Leoša Janáčka *Vec Makropulos* – v Brne sa uskutočnilo 18. decembra 1926 a v Prahe v Národnom divadle 1. marca 1928 – vyšli v rozmedzí niekoľkých dní po premiére v celoštátnych aj regionálnych denníkoch a v hudobných periodikách. Janáček sa vždy zaujímal o ohlas svojich diel. Novinové výstrižky kritik si starostlivo uchovával, preto sú dnes z väčšej časti kritiky na operu *Vec Makropulos* zhromaždené v hudobnom oddelení Moravského zemského múzea v Brne. Okrem česky písaných článkov venovali opere pozornosť aj referenti nemeckých pražských novín – *Prager Tagblatt* a *Prager Presse*, k dispozícii sú aj rozsiahlejšie state vydané v denníkoch *Leipziger Neueste Nachrichten*, *Berliner Tageblatt* a *Neue Zürcher Zeitung*. Recenzie sú v rozmanitej miere profesionálne a originálne, je zrejmé, že ich autori majú rozličnú úroveň hudobného vzdelania, takisto je bežné, že sú autormi súčasne aj niekoľkých viac či menej podobných kritik na túto operu vo viacerých časopisoch. K hudobne vzdelaným čitateľom mierila predovšetkým rozsiahlejšia analytická štúdia *Ludvíka Kunderu*, vydaná v časopise *Hudební rozhledy* a text *Ericha Steinharda* v nemeckom hudobnom periodiku *Die Auftakt*, ktorý bol na území Československej republiky vydávaný pre nemecky hovoriacu odbornú verejnosť. Autormi ďalších recenzií, ktoré sú podpísané, alebo ich šifry možno odhaliť, sú *Vladimír Helfert*, *Otakar Šourek*, *Jan Racek*, *Karel Boleslav Jiráek*, *Ludvík Kundera*, *František Neumann*, *Jaroslav Horáček*, *M. Vignati*, *A. Janeček*, *Karel Sázaavský*, *Vilém Petrželka*, *Vítězslav Kaprál*, *Max Brod* a *Erwin Felber*, ďalej azda *Osvald Chlubna*, *Břetislav Bakala*.

Recepčný výskum v hudobnej vede

„Vývin hudby neurčuje iba pokrok kompozičných metód, ale zahŕňa aj dejiny pôsobenia hudobných diel a pre duch určitej epochy je novo recipované sotva menej príznačné než novo komponované.“¹ Týmito slovami, ktoré vyslovil v súvislosti s problematikou mahlerovského bádania, sa Carl Dahlhaus pripojil do diskusie, ktorá sa približne od 70. rokov minulého storočia najmä v Nemecku rozvíja v okruhu tzv. Rezeptionsforschung. Muzikológia, teatrologia aj ostatné umenovedy si už dlhší čas uvedomujú nutnosť analýzy reflexie umeleckých diel, ktorá môže prispieť k pochopeniu hudobného diela. Podstatou výskumu recepcie je vedomie toho, že existencia hudobného diela sa potvrdzuje až jeho reprodukciou a prijatím publika, systematické poznanie kritických ohlasov jedného diela v časovej ose nám umožňuje dešifrovať

¹ DAHLHAUS, Carl. Rätselhafte Popularität. In RUZICKA, Peter (ed.). *Mahler – eine Herausforderung*. Ein Symposium. Wiesbaden : 1977, s. 5.

premenlivý proces jeho estetického hodnotenia. Problematika recepčného výskumu sa skúma v kontexte diskusií o metódach dejepisectva, špeciálne v kontexte kritiky historizmu. Jej korene siahajú až do prelomu 19. a 20. storočia, historizmus sa podľa nej dostáva pod nadvládu dogiem jednotlivých faktov.² Okolo komplexu kritiky historizmu sa zoskupujú rozmanité argumentácie, ktoré sú dôležité pre kladenie muzikologických otázok. Namiesto jednotlivých štádií a epoch má nastúpiť model popisu horizontov, pričom pod pojmom horizont sa rozumejú predovšetkým inštitucionálne koncipované normatívne modely estetických hodnôt.³ Hudobná veda preto kladie dôraz na výskum recepcie aj výskum normatívnych inšancií. Okrem Carla Dahlhau- sa to bol takisto H. H. Eggebrecht, ktorý poukázal vo svojej publikácii o beethovenovskej recepcii už na začiatku 70. rokov na význam normotvorných a normu raziacich inšancií. Eggebrecht si vo svojej knihe *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*⁴ nevyšma počet uvedení, analýz a recenzií, ale porovnáva rôzne beethovenovské biografie a prichádza k zisteniu, že väčšina vzorcov beethovenovskej recepcie je postavená na troch významoch – utrpenie–boj–prekonanie. Táto kniha sa často cituje a predstavuje jeden z nemnohých prameňov výskumu recepcie. Z tohto pozadia sa odvíja aj výskum mahlerovskej recepcie, ktorého hlavný záujem spočíva v sledovaní vývoja estetického hodnotenia. V centre výskumu stojí otázka, ako sa určité modely, naznačené už v ohlasoch na premiérové uvedenia, ďalej v priebehu rokov a desaťročí vyvíjali.⁵ So zreteľom na muzikologický výskum recepcie je zrejmé, že existuje vedomie preukázateľných dejín recepcie, muzikológovia si však stále jasnejšie uvedomujú, že tento výskum musí mať nielen teoretický, ale aj empirický charakter. Pokusom o toto spojenie je kniha nemeckého muzikológa Christoph Metzgera o recepcii Gustava Mahlera z roku 2000⁶, v ktorej sa autor pokúsil rekonštruovať historickú situáciu účinku Mahlerových diel. Podobne ako H. H. Eggebrecht vo svojej knihe o beethovenovskej recepcii posudzuje aj Metzger dobové texty primárne podľa ich tematických koreňov a zaraďuje ich do vymedzených polí podľa esencie v nich obsiahnutej.

Česká hudobná veda reflektovala tento trend bádania už v čase vzniku Dahlhausových a Eggebrechtových prác. Brnianske muzikologické kolokvium v roku 1978 sa tematicky zameralo na otázku recepcie diel Leoša Janáčka a v tom istom roku Jiří Fu-

² Metódy dejepisectva a techniky prijatia historického materiálu boli podrobené novej revízií práve pomocou prostriedkov výskumu recepcie. Na začiatku 70. rokov sa aj v literárnej vede etabloval smer zaoberajúci sa historickými fenoménmi rozšírenia a recepcie literárnych diel. Základnou tézou práce Hansa Roberta Jauße *Literaturgeschichte als Provokation*, vydané v roku 1970, bolo presvedčenie, že v popredí záujmu stoja nielen samotné diela, ale aj ich vplyv na nasledujúce generácie literátov (METZGER, Christoph: *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven : 2000, s. 32-33).

³ Inštitúcie sedimentujú určité štandardy a vytvárajú predpoklady pre vytváranie kánonov. Ak chceme rekonštruovať procesy prijatia a stratégií, je nutné reflektovať tiež sociálnu, funkcionálnu a štrukturálnu históriu. Estetické postoje, ktoré sme naučení zaujať pri tradičných dielach, môžu byť pri tých nových ne-dôležité, je otázne, nakoľko sú estetické postoje flexibilné a ako môže byť opísaná vzájomná hra nového s tradíciou. Práve tak sa javí byť zaujímavá väzba medzi individuálne registrovanými predpokladmi poslucháčov a podmienkami historicky razeného vedomia (METZGER, Christoph. *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven : 2000, s. 33).

⁴ EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Mainz : 1972.

⁵ Modely mahlerovskej recepcie sú určené pojmi ako absencia formy, trivialita, chcenie a moc (Wollen und Können), dychovková hudba (METZGER, Christoph. *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven : 2000, s. 34).

⁶ METZGER, Christoph. *Mahler-Rezeption. Perspektiven der Rezeption Gustav Mahlers*. Wilhelmshaven : 2000.

kač vydal v časopise *Opus musicum* štúdiu, v ktorej sa pokúsil objasniť základné problémy výskumu recepcie Janáčkovej hudby⁷. A pretože táto štúdia predstavuje najuželejšiu úvahu o janáčkovskej recepcii, venujme jej pozornosť. Jiří Fukač vo všeobecnej rovine navrhuje, že záujem o recepciu Janáčkovho diela by sa mal orientovať dvoma smermi. Jednak na bilancovanie a hodnotenie existujúcich reflexií Janáčkových diel, a jednak na výskum vlastných špecifik janáčkovskej recepcie. Pre riešenie prvej úlohy Fukač navrhuje systém triedenia výpovedí o Janáčkových dielach založený na princípe historicity recepčného procesu, proveniencie jednotlivých výpovedí, pôvodcu výpovede a funkčného kontextu, v ktorom bola výpoveď vyslovená. Fukač vysvetľuje dôležitosť štúdia reflexií recepcie tým, že jedine takto dôjde k náprave určitých chýb v hodnotení a odstráni sa závislosť na individuálnych stanoviskách. Špecifiká Janáčkovej recepcie sa podľa Fukača prejavia predovšetkým vo vývinovom procese recepcie skladateľovho diela, ktorý je celkom iný než v prípade spoločenského prijatia diela Smetanu, Dvořáka či iných veľkých klasikov svetovej hudby, a dá sa v ňom rozlíšiť päť čiastkových fáz. Prvá fáza je časovo ohraničená deväťdesiatymi rokmi 19. storočia, kedy mal Janáček len minimálnu šancu vstúpiť do dobovej recepcie, ďalšia fáza zachytáva Janáčkovu folkloristickú činnosť v deväťdesiatych rokoch a vedie až k prijatiu *Jej pastorkyne* v Prahe. Kľúčovou fázou, pretože sa v nej formulujú zásadné stanoviská za a proti, má byť podľa Fukača krátke obdobie medzi rokmi 1916-1918, predstavujúce dobu medzi pražskou premiérou *Jej pastorkyne* a jej úspešným prijatím vo Viedni. Záverečné desaťročie skladateľovho života tvorí ďalšiu fázu a Fukač sa nazdáva, že vzostup skladateľovej tvorby mohol byť motivovaný aj spätným pôsobením pozitívnej recepcie. Posledná fáza procesu recepcie Janáčkovho diela sa rozvíja po skladateľovej smrti a je pre ňu charakteristické, že vzťah verejnosti k Janáčkovej hudbe stále viac závisí na pôsobení popularizačných mechanizmov.

Tematické okruhy vo výpovediach o opere

Sonda do recepcie premiérových uvedení Janáčkovej opery *Vec Makropulos* patrí teda do Fukačovej štvrtej fázy procesu vývoja janáčkovskej recepcie, kedy sa v českej hudbe skladateľovo dielo prijíma ako významná hodnota a stáva sa akousi alternatívou k smetanovskému typu českej národnej hudby.⁸ Z tohto dôvodu takisto nehrá dôležitú úlohu v sledovaných výpovediach o Janáčkovej opere hľadisko proveniencie autorov. V čase vzniku *Veci Makropulos* teda už nájdeme podstatnejšie rozdiely medzi prijatím jeho diela brnianskym a pražským publikom. Pre čitateľov premiérových reflexií na predposlednú Janáčkovu operu môže byť prekvapivým zistením, aká veľká názorová jednota panovala medzi ich autormi, a to nielen v samotných hodnotiacich postojoch, ale predovšetkým v tom, čo recenzenti považovali v opere za podstatné, teda čo predstavovalo relevantný okruh ich kritického záujmu. Takisto v recepcii tohto diela, hoci je tu skúmanie obmedzené len na jeden časový výsek, nájdeme niekoľko konštantných tematických okruhov v hodnotení diela. Čo sa týka libreta, je to predovšetkým problém vzájomného vzťahu Čapkovej predlohy k Ja-

⁷ FUKAČ, Jiří. Recepcie Janáčkovy hudby jako vědecký problém. Na počátku výzkumu. In *Opus musicum*. R. 10, 1978, č. 5-6, s. 153-160.

⁸ FUKAČ, Jiří. Ref. 7, s. 160.

náčkom upravenému libretu. Recenzenti porovnávajú Čapkovu komédiu na jednej strane a Janáčkovu vážnu operu na strane druhej, Čapkov intelektualizmus a Janáčkovu intuíciu, vášeň a súcit. V hodnotení kompozičnej štruktúry opery sa najčastejšie operuje s pojmom primitivizmus, a to najmä v spojení s Janáčkovou technikou motívickej práce. Vo vnímaní diela prevažuje dojem absencie hudby, čo sa často dáva do súvislosti s novátorstvom, dramatickosťou, dynamickosťou a dejovosťou ako výsledkami intuície či konštrukcie. Janáčkova hudba sa dobovým posudzovateľom javí ako súdržná, ale súčasne aj ako roztrieštená a nesúrodá mozaika.

V ďalších častiach štúdie sa pokúsime z dobových reflexií vyčítať, ako bol premiérovým publikom operný sujet prijímaný, najmä jeho transformovaná podoba v Janáčkovom librete, zhodnotiť spôsob chápania Janáčkovej kompozičnej techniky a vôbec hudobnú štruktúru opery a konečne sa pokúsime pochopiť, ako sa opera chápala v čase svojho vzniku z hľadiska architektúry hudobne dramatického celku, ako bola pre svojich premiérových divákov dramaticky pôsobivá. Stranou nášho záujmu zostane interpretačné hodnotenie a rovnako aj režijná a javisková stránka opery, a to aj preto, že v samotných recenziách týmto zložkám venovali iba minimálnu pozornosť. Problém interpretácie tohto diela nadobúda pre recenzentov na dôležitosť úmerne s časom, ktorý uplynul od vzniku diela.

Libreto v dobovej recepcii

Zvýšený záujem recenzentov vyvolala otázka vhodnosti zhudobnenia Čapkovej hry. Napriek v podstate pozitívnej reakcii títo kritici diskutovali o tom, či možno skomponovať operu na námet, v ktorom sa na scéne objaví advokátska kancelária a rieši sa súdny spor. Dobových poslucháčov do istej miery iritovala skutočnosť, že východiskom opery je čisto konverzačný text. Určitá miera pochybností je obsiahnutá aj v tom, že Janáčkove úpravy, ktoré napokon hodnotili veľmi kladne, zdôvodňovali ako nevyhnutnú cestu prispôsobenia tohto podľa ich mienky očividne nehudobného textu dramatickým potrebám opery. Najpozitívnejšie prijali vypustenie textu a scénickej premeny v treťom dejstve, „ktoré je u Čapka slabšie“,⁹ čím sa vytratilo to, „čo v Čapkovej hre bolo zbytočné a nechutné...“.¹⁰ Janáčkovo skrátenie pôvodnej predlohy sa zdalo byť pre kompozíciu opery nevyhnutné – „vypúšťal podrobnosti, aby získal ešte rýchlejší spád“¹¹ a súčasne v tejto snahe o stručnosť videli pre Janáčka najpríznačnejší prístup k materiálu: „Skratka je jedným z hlavných Janáčkových tvorivých hesiel.“¹² Janáčkovými škrtmi došlo k zvýrazneniu hlavnej idey diela, ktorá je v konečnom výsledku odlišná od Čapkovej. Činoherná komédia bola zbavená grotesknosti a Janáčkova „hudba povzniesla cynickú hrdinku na trpiacu ľudskú bytosť, ktorá túži po vykúpení smrťou...“.¹³ Zatiaľ čo Čapkova komédia je len hrou s efektným námetom, „Janáčkovo zhudobnenie tejto predlohy zmenilo hru na výsek umocneného života so zvláštnou sugestívnou silou, ktorá nás presviedča nie prostred-

⁹ -lk (= Ludvík Kundera). Moravské noviny. 20. 12. 1926.

¹⁰ Ref. 9.

¹¹ -na- (= Osvald Chlubna?). Národní listy, 21. 12. 1926.

¹² Ref. 11.

¹³ K.B.J. (Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

níctvom ilúzie pravdepodobnosti, ale ilúziou plnou pravdy.“¹⁴ V tejto súvislosti sa môžeme stretnúť s opačným názorom: „...démonickosť postavy sa zhudobnením stáva menej zhubnou“,¹⁵ „Čapkova dramatická predloha nevolala po hudobnom vyjadrení, naopak vo väčšine výstupov sa mu vzpiera, len v činohernom znení zostane tou ozajstnou Čapkiádou. Hudba mohla zachytiť len metafyzické a ľudské momenty, ktorých je v opere málo.“¹⁶

V porovnaní s Čapkovou komédiou vyznelo Janáčkovo dielo ako vážna opera, ktorá prevzala z predlohy iba slová a vonkajší dej. Tak to vníma aj recenzent v Moravských novinách – „Janáček nevidel v hre nič komického a preto ju poňal ľudskejšie, najmä vyzdvihol hudobne hlavnú ideu diela: nechceme žiť večne,“¹⁷ podobne čítame aj inde: „To nie je zhudobnená Čapkova komédia, lež nesmierne smutná, až do konca vážna opera, ktorá si z Čapka vzala len slová a vonkajší dej (...). Teda hudbou a úpravou textu prenesená Čapkova kniha do novej oblasti, k tragédii.“¹⁸

Tragický záver, smrť hlavnej hrdinky, väčšinou poslucháčov uspokojoval viac než filozoficky otvorený koniec Čapkovej hry. Recenzenti tradičnému veľkoryso koncipovanému finále odpustili menšiu originalitu, ocenili predovšetkým jeho veľkú dramatickú pôsobivosť: „Tento etický vrchol drámy Janáček vyzdvihuje oveľa účinnejšie než Čapek a tvorí teda ťažisko celého diela, z ktorého vychádza psychologická motivácia a ku ktorému všetko speje nezadržateľným tempom prudkej dramatickosti.“¹⁹ „Lúčenie sa so svetom speváčky Emílie Marty možno porovnať iba s posledným výstupom vo Verdiho *Othellovi*, Wagnerovom *Tristanovi* alebo Straussovej *Elektre*.“²⁰ Janáčkovým spracovaním sa teda záver Čapkovej predlohy významovo posúva, „z pôvodnej komédie sa teraz stáva akýsi moderný druh opery vykúpenia.“²¹

Vysoko hodnotili Janáčkovu intuíciu, keď za všednosťou Čapkových dialógov našiel ľudskú citovosť a vášeň, podľa recenzentov skladateľ objavil, že veľká akumulácia slov – pojmov práve vyhovuje možnostiam hudby úplne ich dešifrovať. Rovnako na zachytenie aury výnimočnej, tristo rokov žijúcej hrdinky, ktorú nie sú slová schopné bezo zvyšku vyjadriť, javila sa byť Janáčkova hudba vhodná. Recenzenti si všimli ústredné postavenie hlavnej hrdinky v Janáčkovej opere, keď – na rozdiel od Čapkovej dramatickej predlohy – Janáček v dramaturgickej koncepcii libreta prehĺbil stavbu dramatického charakteru hlavnej hrdinky: „Sústreďuje všetok dramatický záujem na túto postavu a necháva stranou zvláštnym, nenapodobiteľným spôsobom všetko vedľajšie,“²² Janáček „vie zobudiť pri výstupoch Emílie nielen hnus a odpor proti nej, ale aj prostý ľudský súcit s touto úbohousťou bytosťou a ak porovnáme svoje divadelné zážitky, musíme povedať, že iba Čapkovo slovo toto nedokázalo.“²³

Námetová výstavba opernej predlohy, rátajúca s myšlienkou oslavy ľudskej smr-

¹⁴ Jaroslav Horáček. Svoboda, Brno. 21. 12. 1926.

¹⁵ R.B. Pozor, Olomouc. 22. 12. 1926.

¹⁶ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození. 3. 3. 1928.

¹⁷ -lk (= Ludvík Kundera). Moravské noviny. 20. 12. 1926.

¹⁸ -jh (= Jaroslav Horáček). Tribuna. Praha. 21. 12. 1926.

¹⁹ -la (= Břetislav Bakala?). České slovo. 3. 3. 1928.

²⁰ F.N. (= František Neumann). Divadelní noviny, r. 1926-7, č. 16-17, s. 250-252.

²¹ anonym. Práger Presse. 8. 3. 1928.

²² kbj (= Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození. 19. 12. 1926.

²³ jr (= Jan Rácek). Moravské národní noviny, Brno. 22. 12. 1926.

teľnosti, sa javila Janáčkovej prirodzenosti ako veľmi blízka. Kritici väčšinou rezonujú s autorom opery, ktorý má k hlavnej hrdinke viac-menej pozitívny vzťah a prejavuje k nej pochopenie a súcit, ktorý dáva divákovi najavo prostredníctvom konajúcich postáv nepatrnými náznakmi v celej opere, aby na konci tretieho dejstva ovládol myslenie všetkých osôb. V kritických úsudkoch možno však počuť aj moralistické odsúdenie pudovej a živočíšnej Emílie Marty, súcit s ňou sa odmieta: „Je zrejmé, že život tak plne sa vyžívajúci v sfére nízko pudovej, ako život Emílie Marty, kde aj spevácke umenie svetového formátu nie je ničím iným než podnožou živočíšnych a pôžitkárskeho sexuálnych podnetov, viedol by aj skôr než za 300 rokov k úplnému zhnuseniu, nie je však pravdepodobné, že by to tak muselo byť v prípade života nazo-
razaj na vysokej intelektuálnej a etickej úrovni.“²⁴

„Bolo by nepochopením diela konštatovať, že došlo iba k zhudobneniu Čapkového drámy. Janáček tu vytvoril celkom nové a nanajvýš hodnotné umelecké dielo, ktorého elementárna sila musí presvedčiť každého.“²⁵ Obe diela, Čapkového aj Janáčkového, boli hodnotené ako vysoko originálne plody dvoch najvýznamnejších dobových predstaviteľov českého umenia. Kritici nachádzali styčné body predovšetkým v technike ich umeleckej tvorby, spoločnými znakmi ich tvorby sa javil v očiach kritiky zmysel pre prudký dramatický spád, zhustenú výpoveď, fragmentárnosť a vysokú expresivitu: „Krátke úryvkovité prejavy osôb, ktoré Čapek necháva vystupovať vo *Veci Makropulos*, príťahovali Janáčka, či vedome, či podvedome, lebo zodpovedali jeho skladateľskej stavbe z úryvkov.“²⁶ Podobne pociťuje umeleckú paralelu medzi Janáčkom a Čapkom recenzent *Českého slova*: „Úžasné motivické bohatstvo, ktorého prvky prinášajú stále nové a nové nálady a tie pramenia priamo zo slova a jeho prirodzeného melodického spádu, pregnantnosť hudobných myšlienok, ich podmanivá sila výrazu, fragmentárnosť celkového prúdu a azda aj známy primitivizmus jeho tvorby, to všetko sú znaky zhodné s Čapkovou dramatickou tvorbou.“²⁷ Recenzenti mali potrebu porovnávať kvalitu Čapkového predlohy s Janáčkovým operným spracovaním. Autor kritiky v olomouckom periodiku *Pozor* sa nazdáva, že „obe diela, Čapkového slovné aj Janáčkového hudobné, zostali vedľa seba rovnocenné a že Janáčkovu opera nevytláči Čapkovu činohru.“²⁸ Podobný názor nájdeme aj v *Národnej politike*: „Janáček aj Čapek sú obaja majstrami konštrukcie. Každý podľa povahy svojho umenia. Spisovateľ ideovej konštrukcie. Hudobník náladovej konštrukcie. Obaja sa však vyrovnávajú v charakteristike ľudských typov, ktoré vytvorili.“²⁹ Pre časť kritikov sa však stal v tomto porovnaní víťazom Janáček: „V Čapkového hre, operujúcej s pojmami, teda s elementmi celkom nemuzikálnymi, zostáva mnoho nedopovedaného, v čom môže mať posledné slovo iba hudba“.³⁰ Ba boli dokonca presvedčení, že „v Janáčkovom je dramatik nad Čapka“ a že „vlastne hudba zachraňuje predlohu.“³¹

Recenzentom sa javilo, že Janáček mal vskutku šťastnú ruku, keď siahol práve po

²⁴ -il. Národní listy. 21. 12. 1926.

²⁵ M.V. (= Miloš Vignati). Vlast, Brno. 24. 12. 1926.

²⁶ -na (= Osvald Chlubna?). Národní listy. 21. 12. 1926.

²⁷ V.P. (= Vilém Petrželka). České slovo. 21. 12. 1926.

²⁸ R.B. Pozor, Olomouc. 22. 12. 1926.

²⁹ Dr. J.B. (= pravdepodobne Dr. Josef Bartoš alebo Dr. Josef Bachtík). Národní politika. 3. 3. 1928.

³⁰ oš (= Otakar Šourek). Národní listy. 3. 3. 1928.

³¹ jr (= Jan Racek). Moravské národní noviny, Brno. 22. 12. 1926.

Čapkovej dráme: „Už táto šťastná voľba libreta zaručuje Janáčkovmu dielu značnú časť trvalého úspechu. Čapkova fantastická poviedka (...) sa veľmi dobre hodí ako libreto ku spevohre.“³² „(...) je veľké Janáčkovo šťastie, že sa dostal v tej chvíli k literárnemu námetu, ktorý je tak blízky jeho vlastnému založeniu“.³³ „V Čapkovej komédii *Vec Makropulos* našiel konečne Janáček to, čo hľadal vo svojich operných dielach po *Pastorkyni*: text k opere, v ktorom by postup deja umožňoval nerušený a prudký dramatický spád a v ktorom by súčasne bolo možné hudobne vyzdvihnúť centrálnu myšlienku.“³⁴ Čapkova tradícií vzdialenejšia dramatická dikcia pôsobila však niekedy príliš intelektuálny a dramatická dynamickosť trochu mechanicky. Do Čapkovho textu sa po Janáčkových úpravách dostáva lyrika, aj keď vzhľadom k skoršej opernej tvorbe jej minimálna dávka, a tým sa stáva libreto pre mnohých poslucháčov zrozumiteľnejšie: „Účinok, ktorý by dielo vo svojej slovesnej forme nikdy nedosiahlo.“³⁵ Opera „v niektorých častiach hudobným dokreslením nálad len získava.“³⁶ Libreto opery *Vec Makropulos* napokon bolo hodnotené ako najlepšie Janáčkovo libreto popri *Jej pastorkyni*.

Kompozícia opery stála pred problémom konverzačných princípov, na ktorých spočíva jej dramatická predloha. „Bolo treba (...) pre nezvyklé obsahové požiadavky libreta nájsť príbuzný výraz aj spôsob skladby (...). Spevné party bolo pravdaže nutné podať prísne deklamačne, hoci skladateľ sa nevyhýba aj pasážam melodického útvaru, kde je to prípustné alebo aj žiaduce.“³⁷ Ako je z recenzií zrejme, ich autori už boli do istej miery schopní akceptovať niektoré avantgardné prvky súčasnej hudby. Poznali doterajšiu Janáčkovu tvorbu, v ktorej boli zvyknutí na rozsiahlejšie deklamatívne plochy vyplnené vokálnymi nápevkami či krátkymi nemelodickými figuráciami. „Oproti najvyššie vypätej vokálnej línii skorších Janáčkových diel má jeho nová opera vo vokálnych hlasoch mnohé miesta na spôsob parlanda, čo prináša štýl a prostredie zvolenej látky.“ Premiéroví kritici zhodne konštatovali, že zatiaľ čo v predchádzajúcich operách sa Janáček opieral predovšetkým o „rýdze hudobné hodnoty“, v opere *Vec Makropulos* pod vplyvom Čapkovho diela, ktoré predstavuje len prudké zachytenie deja smerujúceho k svojmu rozuzleniu, prevládne práve len hudba reflektujúca vonkajší dej. Vladimír Helfert v tejto situácii nachádza pozitíva, je presvedčený, že Janáček práve „(...) najväčší účinok docieľuje tam, kde nositeľom výrazu aj celej situácie je samotné hovorené slovo, kde toto slovo samo osebe stačí, a kde je treba, aby reč hudby dokreslila a dohovorela to, o čom sa hovorí a čo slovom nemožno povedať.“³⁸ Recenzenti toto Janáčkovo dielo charakterizovali ako prvú českú modernú konverzačnú operu: „Nová opera, *Vec Makropulos*, znamená medzi doterajšími Janáčkovými operami nový typ, tým že je tu zrejme hlavný dôraz položený na dramatický spád, zatiaľ čo lyrické momenty stoja proti tomu stranou.“³⁹ „Ide o vec –nevdojak – konverzačnú, dosiaľ Janáčkom nedotknutú, úplné nóvum.“⁴⁰ Lipský

³² Ludvík Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 38.

³³ -k (= Ludvík Kundera). Lidové noviny. 19. 12. 1926.

³⁴ Vladimír Helfert. Národní politika. 21. 12. 1926.

³⁵ -st. Rovnost, Brno, 21. 12. 1926.

³⁶ A. Janeček. Československá republika. 21. 12. 1926.

³⁷ K.S. (= Karel Sazavský). Moravská Orlice. 21. 12. 1926.

³⁸ Vladimír Helfert. Národní politika. 21. 12. 1926.

³⁹ Vladimír Helfert. Národní politika. 21. 12. 1926.

⁴⁰ -jr (Jan Racek). Moravské národní noviny, Brno. 22. 12. 1926.

recenzent Erwin Felber však konverzačné princípy nachádza už v predošlej Janáčkovej tvorbe a vo *Veci Makropulos* vidí dokonca určitú spriaznenosť s opernou tradíciou: Janáček „vo *Veci Makropulos* naplno a dôsledne uskutočnil to, o čo sa usiloval už v *Líške Bystruške*, teda vytvoril štýlovo čistý hudobne dramatický kus, ktorý bez toho aby odsunul celkom stranou starú dobrú operu s jej áriami, romancami a dlhodychými milostnými kantilénami, sa nezadržateľne derie, takmer bez dychu k záveru.“⁴¹ Práve v tejto opere, ktorej libreto je postavené na dialógu v próze, mohol Janáček do všetkých dôsledkov uplatniť svoju nápevkovú techniku. „Vokálna línia je vo *Veci Makropulos* skrátka majstrovským dielom. Janáček síce zachádza so sebe obvyklou bezohľadnosťou až ku krajnostiam vo vokálnej línii, ale vždy je jeho vokálna fráza zvrchovane výrazná a vždy priam rastie z utajenej melódie hovoreného slova (...). Toto slovné iskrenie sa stáva (...) hlavnou dramatickou silou.“⁴² Cenili si skladateľove riešenia deklamácie spevu, vychádzajúce čo najprirodzenejšie zo spádu hovorenej reči, premeny jej hybnosti, sily, výšky, či dokonalé členenie otázok a odpovedí pauzami. Kladne tiež hodnotili zrozumiteľné zrovnoprávnené parlando, založené na príkladnej Čapkovskej dikcii, ktoré dokonale charakterizuje každú dramatickú figúru.

Recenzenti v podstate porozumeli Janáčkovým zámerom v hudobnom riešení konverzačných princípov dramatickej predlohy. Zostávali však bezradní pri rozsiahlejších konverzačných plochách, vystavaných dôsledne z dialógu. Vtedy pocítovali únavu, nudu a celkové neuspokojenie: „V doterajších Janáčkových operných dielach predsa len mal lyrický živel navrch a operu posväcoval, a to hlavne z dôvodov čisto hudobných, lebo práve v týchto tónoch vytváral Janáček predsa len svoje vrcholné hlboko pôsobiacie výkony.“⁴³ „Na rozdiel od skorších Janáčkových spevohier nie sú vo *Veci Makropulos* lyrické prvky. Skladateľ sa im zrejme usilovne vyhýba a tak len zriedkavo a krátko prebleskne hudobným pásmom melodická myšlienka typickej janáčkovskej vrúcnosti a hebkej lahodnosti. Skladateľovi ide len a len o prehlbenie a vystupňovanie dramatického účinku, pričom vo voľbe prostriedkov, ako v hudobnej deklamácii slova, tak v orchestrálnom výraze, je bezohľadne dôsledný.“⁴⁴ Žiaden z poslucháčov sa taktiež neubránil konštatovaniu, „že vlastná Janáčkova sila spočíva v tom, kde sa započúva vrúcna reč srdca.“⁴⁵

Hudobná štruktúra v dobovej recepcii

Doboví recenzenti vo svojich článkoch predkladali pomerne obsiahle úsudky o Janáčkovej kompozičnej metóde a jej fungovaní v hudobnej štruktúre opery *Vec Makropulos*. Vari vo všetkých operných ohlasoch sa možno dočítať o „primitivizme“ Janáčkovej skladobnej metódy. Toto zľahka pejoratívne znejúce označenie kompozičnej techniky sa vykladalo ako „výsledok Janáčkovej vedomej snahy o zjednodušenie, nie ako príznak nemohúcnosti.“⁴⁶ Niektorí v tomto zámere vidia aj „umelecko-demokratizačné“ dôvody: „Toto zjednodušenie sa dá vysvetliť Janáčkovou snahou, aby bola

⁴¹ Erwin Felber. Leipziger Neueste Nachrichten. 21. 12. 1926.

⁴² Ref. 41.

⁴³ Vladimír Helfert. Národní politika. 21. 12. 1926.

⁴⁴ -l-. Stráž socialismu. 21. 12. 1926.

⁴⁵ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

⁴⁶ -k- (= Ludvík Kundera). Lidové noviny. 19. 12. 1926.

jeho hudba čo najbližšia duši českého ľudu“.⁴⁷ Prípadne hľadajú prameň v Janáčkových hudobne dramaturgických zásadách. Tie sú podľa týchto názorov konštituované na synkretických princípoch operného žánru, ktorý spája scénické, básnické a hudobné umenie. Všetko je nutné vnímať v celistvosti. Žiadna zo zložiek by nemala byť výraznejšia, „krásnej práce“ by nemalo byť v opere príliš mnoho, pretože „môže to vnímaniu opery skôr škodiť.“⁴⁸ Svojím primitivizmom v kompozičnej technike Janáček vraj reaguje na aktuálnu situáciu vo svetovej hudbe: „Oproti skorším majstrovým prácam znamená *Makropulos* ešte ďalšie, už krajné zjednodušenie skratkovej reči v úplne homofónnej štruktúre diela a nápadne jednoduchej inštrumentácii. Dnes je už isté, že Janáčková osobnosť sa stáva účinným protipólom veľkým moderným smerom, usilujúcim o extenzívne mechanické zmnoženie výrazových prostriedkov a neraz ich usvedčuje z ich vonkajškivosti.“⁴⁹

Korene Janáčkovej skladobnej techniky nachádzali recenzenti práve však v svetovej hudbe, ktorá „uplatňuje tendenciu utkvievať skôr na povrchu dynamického prúdu, než zostupovať k duševným zdrojom.“⁵⁰ Janáčkovu kompozíciu pozostávajúcu z ostinátne sa opakujúcich situačných motívov prirovnávali k mozaike, kde skladateľ hudobné myšlienky nerozvíja a nerozpracováva, ale „stavia kameň ku kameňu“⁵¹, „rozhoduje tu invencia, nápad, nie skladateľská práca v bežnom zmysle slova.“⁵² Práve túto na prvý dojem zdanlivú nejednotnosť hudobného materiálu, ktorá sa vďaka skladateľovmu majstrovstvu stáva funkčným celkom, sledovali kritici s obdivným nadšením: „v tej motivickej triešti a v tej zdanlivo prostej priradenosti úsekov, z ktorých každý pracuje s inou témou, spočíva logika pevne tmelenej a do šírky klenutej stavby.“⁵³

Väčšina recenzentov venovala pozornosť špecifikám Janáčkovej práce s motívmi. Vladimír Helfert sa domnieva, že „možno v tomto diele hovoriť o motivickej práci, pravdaže Janáčkovou metódou.“ A dokonca nachádza porovnanie s Janáčkovou ranou opernou tvorbou, keď hovorí, že „je to niečo, čo sa v tej miere u Janáčka po jeho prvej opere *Šárka* už neobjavilo, až opäť teraz.“⁵⁴ Janáčkova kompozičná technika, založená na ostinátnom opakovaní krátkych motívov trvajúcich často len po dobu určitej dramatickej situácie, bola vlastná už predchádzajúcim operám: „Je tu stále identický materiál: úsečné melodické úryvky, pôsobiace skôr ako figurácie, ktoré sa bezo zmeny opakujú a transponujú.“⁵⁵

Poslucháči rozlišovali nemelodické úryvky figuratívneho charakteru, rytmicky komplikované motívy aj kantabilné, len kuso rozvité spevné melódie, ktoré sa niektorým javili dokonca „vždy trochu talianske“⁵⁶, alebo „dosahujúce až smetanovskú prostotu.“⁵⁷ Melodický materiál opery analyzuje Ludvík Kundera takto: „Tu lyrické

⁴⁷ L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 20.

⁴⁸ L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 21.

⁴⁹ st. Rovnost, Brno. 21. 12. 1926.

⁵⁰ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

⁵¹ V.P. (= Vilém Petrželka). České slovo. 21. 12. 1926.

⁵² -k. (= Ludvík Kundera). Lidové noviny. 19. 12. 1926.

⁵³ O.Š. (= Otakar Šourek). Venkov. 2. 3. 1928.

⁵⁴ Vladimír Helfert. Národní politika, 21. 12. 1926.

⁵⁵ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

⁵⁶ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

⁵⁷ -lk. (= Ludvík Kundera). Moravské noviny. 21. 12. 1926.

epizódy takmer vôbec nie sú. Len niektoré motívy sú lyrické. A aj to nie sú žiadne voľne sa rozospievajúce melódie, ale len niekoľkotaktové úryvky, lyrika zhustená do niekoľkých tónov, lyrický extrakt.⁵⁸ Na inom mieste však tvrdí: „čím viac je lyrických, kantabilných nápevkov, tým bude dielo pôsobivejšie. A aj tým sa mi zdá Vec Makropulos vydarená.“ A ďalej vytvára akúsi motivickú typológiu v opere: „Motivický materiál je (...) značne rovnomerne rozdelený na motívy dvojakého druhu: motívy lyrické, kantabilné, melodické, v ktorých spočíva hlavná pôsobivosť Janáčkovej hudby a motívy, povedal by som dramatické.“⁵⁹

Recenzenti vo svojich hodnoteniach ctili „úžasné motivické bohatstvo,⁶⁰ „nesmieerne bohatstvo muzikálnych nápadov so vzácnu cenou,⁶¹ písali, že „Janáčkova skladba priam plytvá invenčným bohatstvom,⁶² ale naproti tomu oceňovali Janáčkovo majstrovstvo, „ako na základe (...) pomerne skromného materiálu dokáže vystavať veľký rozľahlý celok.“⁶³ Hudobný tok, zostavený z množstva striedajúcich sa motívov, bol prirovnávaný k filmu: „Stavba zdanlivo nadmieru prostá. Avšak veľkosť diela je v tom (...), že napriek tejto primitívnej formálnej schéme môže dielo docieľiť tak silný úspech.“⁶⁴ Recenzenti väčšinou nenašli medzi veľkým množstvom drobných motívov tematickú jednotu, L. Kundera hovorí priam o polytematizme v tejto opere a všima si aj mechanizmus fungovania motívov v opere: „Jednotlivými motívkami chce Janáček vystihnúť hlavnú náladu danej situácie, preto väčšinou so sebe menšou náladovou zmenou nastupuje nový motív.“⁶⁵ Poslucháči nachádzajú v opere aj príznačné motívy, ktoré sa viažu na určité osoby či veci, zhodne však konštatujú, že ich je tu veľmi málo.

„O bežnej motivickej skladobnej práci tu nie je ani zdanie. A predsa. Aká súdržnosť týchto častíc, aká monumentálna výstavba!“⁶⁶ Recenzenti hľadali odpoveď na otázku, ako bol schopný Janáček dosiahnuť súdržnosť hudobného procesu pri existencii toľkých vzájomne nesúvisiacich motivických útvarov. Okrem vysvetlenia Janáčkovou geniálnou intuíciou, vďaka ktorej mohla byť z tejto motivickej rozptýlenosti vytvorená architektúra – „Janáček sa tým vystavuje veľkému nebezpečenstvu formálnej roztrieštenosti, ktorej sa často neubrání, ale jeho spontánna hudobnosť tieto stavebné nedostatky stmeluje úžasnou invenčnou vynaliezavosťou“⁶⁷, nachádzali aj konkrétne kompozičné technické postupy: „Janáček, obhajovateľ nápevkovej teórie, si celú túto operu založil na akordoch kvartového systému a fanfárka z nich vyvedená je skutočne tmelom diela, ktoré by inak po hudobnej stránke nieslo ráz skoro výlučne kaleidoskopický.“⁶⁸ Ten istý autor je však vo svojej recenzii veľmi kritický: „Janáček nikdy nebuduje architektonicky, ale necháva sa niesť napredovaním svojho

⁵⁸ Ludvík Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 20.

⁵⁹ Ludvík Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 39.

⁶⁰ V.P. (= Vilém Petrželka). České slovo. 21. 12. 1926.

⁶¹ Jaroslav Horáček. Svoboda, Brno. 21. 12. 1926.

⁶² -k- (= Ludvík Kundera). Lidové noviny. 19. 12. 1926.

⁶³ L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 39.

⁶⁴ lk (= Ludvík Kundera). Moravské noviny. 21. 12. 1926.

⁶⁵ L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 39.

⁶⁶ V.K. (= Václav Kaprál). Venkov. 20. 12. 1926.

⁶⁷ J. Racek. Moravsko-slezský denník, Moravská Ostrava. 24. 12. 1926.

⁶⁸ hrč (= Jaroslav Horáček?). Brněnská Svoboda. 3. 3. 1928.

diela, skrátka improvizuje (...). Nesmieme byť tak zhovievaví, aby sme to považovali za dajakú veľkú skladateľskú cnosť, ktorá by si vyžadovala nasledovať ho.⁶⁹

Zatiaľ čo niektorí kritici konštatovali, že vo *Veci Makropulos* sa Janáček „drží svojej známej nápevkovej teórie“⁷⁰, že „v hudobnom ústrojenstve niet prínosu,“⁷¹ „oproti skorším dielam neprináša zásadné novoty“,⁷² prevaha figuratívnej nemelodickej hudby v doterajšej skladateľovej tvorbe, určenej „pre scény prostého vonkajšieho deja popri tónoch plnej výrazovej sily, tvoriacej podstatu jeho doterajších opier“⁷³ však viedla tiež k názoru, že ide o celkom nový skladobný štýl: „Svojou operou *Vec Makropulos* sa pokúsil Janáček o nové riešenie operného problému, kladúc jednostranný dôraz na dramatický dynamizmus, na prúd dramatického deja. Za hlavný problém nepovažuje zhudobniť dramatický a ideový obsah slova, ale zachytiť hudbou dejový prúd.“⁷⁴ Vždy sa však Janáčkovu novotárstvo nestretlo s obdivom: „Jeho snaha o mladícku modernosť a odlišnosť v ňom často potlačuje to, čo by sa práve mohlo rozvinúť do najkrajšieho kvetu (...). Pripúšťam, že ide o originalitu, ale pôvodnosť a svojrôznosť sa nemusia vždy prekrývať s pojmom umenie.“⁷⁵ Takisto K. B. Jiráček konštatuje, že „pri výklade Janáčkovho úspechu zlyhávajú všetky teórie. Za mnohé, čo skomponuje, by musel dostať na každom ctihodnom konzervatóriu päťku (...) a napriek tomu je obľúbený.“⁷⁶ Originalitu tejto opery si uvedomuje aj Erich Steinhard, keď hovorí, že je nemožné hľadať slová, ktoré by adekvátne charakterizovali jej hudobnú reč vo výrazovom registri hudby, ale skôr v oblasti psychiatrie. Janáčkova hudba je podľa neho „manicky vzrušujúca“. Označovanie hudobnej štruktúry tejto opery za dramatickú nevytvára o ničom, keďže svoje miesto má v dráme stupňovania a katastrofy. „V tejto opere existuje iba jediný ozajstný stav, stav vzrušenia.“⁷⁷

Dôsledkom toho, že skladateľ vo *Veci Makropulos* kladol hlavný dôraz na dramatický spád, je podľa Vladimíra Helferta to, že „(...) v tomto diele vedú slovo ony krátke, úsečné motívky, exponované často vo svojej surovej prostote a tvrdošijne opakované.“⁷⁸ Hlavným kompozičným princípom sa tu podľa neho stáva to, s čím sa v predchádzajúcich operách stretáme len na niektorých miestach. „Úcta k Janáčkovmu dielu núti povedať, že presunutie skladobného princípu týmto smerom nie je v porovnaní so skoršími dielami možné z čisto hudobného stanoviska považovať za zisk.“⁷⁹

Výpovede dobových recipientov majú jednu spoločnú myšlienku. Ide o dojem akéhosi nedostatku „hudby“: „(...) je tu (v *Makropulos*) málo hudby. Áno je jej tu menej, bežná skladobná práca tu nie je takmer vôbec (...), avšak toto obmedzenie je celkom uvedomelé, vyplýva priamo z Janáčkových zásad dramatickosti.“⁸⁰ Kritici boli

⁶⁹ hrč (= Jaroslav Horáček?). Brněnská Svoboda. 3. 3. 1928.

⁷⁰ oš (= Otakar Šourek). Národní listy. 3. 3. 1928.

⁷¹ -jh. (= Jaroslav Horáček?). Tribuna, Praha. 21. 12. 1926.

⁷² Ludvík Kundera. Listy Hudební Matice, r. 1926-1927, s. 164-165.

⁷³ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo 21. 12. 1926.

⁷⁴ Vladimír Helfert. Národní politika. 21. 12. 1926.

⁷⁵ hrč (= Jaroslav Horáček?). Brněnská Svoboda. 3. 3. 1928.

⁷⁶ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

⁷⁷ Erich Steinhard. Auftakt, r. 1926-1927, s. 97.

⁷⁸ Vladimír Helfert. Národní politika. 21. 12. 1926.

⁷⁹ Ref. 78.

⁸⁰ Ludvík Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 21.

schopní zdôvodniť aj porozumieť Janáčkovým zámerom, neubránili sa však pocitu, že prevaha „strohých, nepokojných, svetielkujúcich? a ráznych motívov – hudobného dynamizmu, čisto hudobne dielo ochudobnila“.⁸¹

Recepcia hudobno-dramatickej štruktúry celku

V analýze dramaturgickej koncepcie opery sledovali doboví kritici predovšetkým výstavbu *Veci Makropulos* ako celku, tak aj jej jednotlivých dejstiev. Najnápadnejší moment nachádzali v neobyčajnej dynamickosti opery: „všetko má dravý dejový prúd,“⁸² „je to ako vo filme. Množstvo statických obrázkov, ktoré ožívajú tempom, s akým sa vynárajú“⁸³ „hudba neskrotne napreduje,“⁸⁴ „nervózna nedočkavosť je tu vystupňovaná do útočnosti.“⁸⁵ Vladimír Helfert charakterizuje kompozičný princíp tejto opery ako „časť je tu iba atómom, zložkou celkového dejového prúdu.“⁸⁶ Práve vpred mieriaci dej bez okamihu stagnácie chápaní ako prostriedok pre budovanie jednotnej stavebnej línie. Zhustená dramatickosť deja prekonávala nebezpečenstvo roztrieštenosti, ktorého možnosť si uvedomovala väčšina poslucháčov navyknutých na klasicko-romantické spracovanie obmedzeného množstva hudobného materiálu. Zatiaľ čo recenzenti za týmto väčšinou videli Janáčkov geniálny dramatický intuitívny cit, zaznel aj názor, že „vo *Veci Makropulos* je všetko chladný výpočet, a ak dej púta, ak je napínavý, je to práve výsledkom konštrukcie budovanej na základe výpočtu, rovnako sa nám javí ako dynamická stavba smelého oblúka, ktorý jediný má preklenúť hlboké údolie.“⁸⁷

O tom ako pôsobila opera z hľadiska organizácie celku sa recenzenti vyjadrovali v superlatívoch. Obdivovali organizáciu, ktorá sa vyznačovala neobyčajnou súdržnosťou a gradáciou. Takmer bez výnimky sa však zhodli, že jednota dramatického deja druhého dejstva je menšia, „divadelne zakolíše“⁸⁸ „pretože Janáček tu veľmi často strieda orchestrálny sprievod a deklamované slovo.“⁸⁹ „Len tam, kde výstup pozostáva zo samých drobných otázok a odpovedí, a to ešte navyše medzi väčším množstvom osôb, sa dostavuje pocit nespokojnosti a únavy, preto nemalo druhé dejstvo taký úspech ako dejstvo prvé a tretie.“⁹⁰ Druhé dejstvo vo všeobecnosti prijímalo publikum s menším ohlasom. Recenzenti pripúšťali, že „tam, kde by bolo treba viac sa ponoriť do duše, ako v druhom dejstve, tam dynamizmus už nepostačuje.“⁹¹ Chýbala im expozičná invenčnosť prvého dejstva a sugestívnosť tretieho, „hoci čisto hudobne je z mnohých hľadísk dokonca zaujímavejšie.“⁹² Jednotný dynamický prúd sa im zdal byť násilne prerušovaný kontrastnými náladami a rozsiahlejšími plochami

⁸¹ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

⁸² V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

⁸³ -k (= Ludvík Kundera). Lidové noviny. 19. 12. 1926.

⁸⁴ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

⁸⁵ -jh- (= Jaroslav Horáček?). Tribuna. 21. 12. 1926.

⁸⁶ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

⁸⁷ Dr. J.B. (= pravdepodobne Dr. Josef Bartoš alebo Dr. Josef Bachtík). Národní politika. 3. 3. 1928.

⁸⁸ V.P. (= Vilém Petrželka). České slovo. 21. 12. 1926.

⁸⁹ J. Racek. Moravsko-slezský deník, Moravská Ostrava. 24. 12. 1926.

⁹⁰ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

⁹¹ V.H. (= Vladimír Helfert). 21. 12. 1926.

⁹² K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

uvoľnenia napätia. Oceňovali však širokú škálu výrazovej farebnosti v tomto dejstve, „hlboký a vzápätí groteskný smútok,“ a predovšetkým záver dejstva, ktorý hodnotili ako jednu z najlepších Janáčkových finálnych scén, „kde je majstrovsky znázornený osudový výraz Veci Makropulos.“⁹³

Tretie dejstvo hodnotili kritici zhodne najvyššie, zvlášť vyvrcholenie opery, v ktorom plne vystupuje hlavná idea diela. Podľa názorov recenzentov tu vložil Janáček práve kvôli jej zdôrazneniu mužské hlasy – „zbor ľudu“. Okrem „nového zvukového efektu sa k tomu ku koncu diela pridružuje etická sila deja a jeho šialený dramatický spád – a tak je výsledný konečný dojem Janáčkovskej novej opery mohutný.“⁹⁴ Poslucháči prirovnávali realizáciu záverečného zboru k antickému divadlu, kedy sa stierajú hranice medzi javiskom a hľadiskom. Väčšina z nich ocenila umiestnenie zboru do hľadiska, aby sa s ním mohol poslucháč lepšie stotožniť. Podľa recenzenta v *Tribúne* však práve takýmto činom Janáček narúša sústredenost poslucháčov: „Ak aj zaznie reálne ako zbor, nota bene viditeľne dislokovaný, vyruší poslucháča zo sústredenosti a láme dejovú jednotu.“⁹⁵

V treťom dejstve, zvlášť v Martinej apoteóze života, nachádzali poslucháči „tóny známe zo skorších Janáčkových diel.“⁹⁶ Tento výstup sa im javil tiež „hudobne najbohatší“⁹⁷, zatiaľ čo v celej opere Janáček „popoháňa dramatickú akciu, bičujúcu nervy a vášne“⁹⁸ a ide len za dramatickým zmyslom scénického výrazu. Janáčekov dodatok – smrť hlavnej hrdinky a zbor ľudu v závere – je na rozdiel od Čapkovej hry síce „menej originálny, zato však diváka viac uspokojuje, je mu sympatickejší a tiež je divadelne pôsobivejší.“⁹⁹

Poslucháči intuitívne vyhľadávali v tejto „opere bez hudby“¹⁰⁰ lyrické momenty, ktorých „výnimky sú nepočítané, ale tým viac pôsobia.“¹⁰¹ Absencia lyrickej roviny, kedy slovami Ludvíka Kundery Janáček vytvára len „lyrické extrakty,“ viedla ku skutočnosti, že recenzenti operu často považovali za vyvrcholenie Janáčkovho dramatismu. Skladateľovi priznávali zmysel pre architektúru opernej kompozície – „Janáček vie, že vrúcne miesta musia byť na začiatku a na konci, aby uviedol divákov do nálady.“¹⁰² „Na dejových uzloch nastupujú ozajstné hudobné motívy, napr. pri charakteristike dávnych čias a prítomnosti; pravej hudobnosti pribúda až k záveru.“¹⁰³

Recenzenti si všimli výstavbu jednotlivých výstupov, pričom obdivovali predovšetkým Janáčkovu schopnosť dať „niekoľkými rázovito stručnými črtami výstupu určitý psychický tvar.“¹⁰⁴ „Tu všade sa Janáček predstavuje nielen ako majster koloritu, ale predovšetkým znalec umeleckej ekonomie, scény a obecnstva, nechybujúci počtár efektu, divadelného účinku.“¹⁰⁵

⁹³ jp. Národní listy. 21. 12. 1926.

⁹⁴ L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 41.

⁹⁵ -jh- (= Jaroslav Horáček?). Tribuna. 21. 12. 1926.

⁹⁶ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

⁹⁷ tamtiež

⁹⁸ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

⁹⁹ -oš (= Otakar Šourek). Národní listy. 3. 3. 1928.

¹⁰⁰ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

¹⁰¹ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráček). Národní osvobození. 21. 12. 1926.

¹⁰² L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 20.

¹⁰³ -la (= Břetislav Bakala?). České slovo. 3. 3. 1928.

¹⁰⁴ O.Š. (= Otakar Šourek). Venkov. 2. 3. 1928.

¹⁰⁵ Dr. J.B. (= pravdepodobne Dr. Josef Bartoš alebo Dr. Josef Bachtík). Národní politika. 3. 3. 1928.

V kompozícii jednotlivých dramatických charakterov videli zhodne centrum v postave Emílie Marty, ktorú „obkolesuje Janáčkova hudba atmosférou mäkkého súcitu“¹⁰⁶, či reprezentuje „pateticko-tragické“ východisko opery a v ktorej scénach „rozkvitá Janáčkova hudobná potencia vo veľkorysých líniiach.“¹⁰⁷ Ostatné postavy boli podľa kritikov dôkladne hudobne charakterizované „vedľa Emílie Marty (...) dostávajú šťastnú a životnú hudobnú charakteristiku“¹⁰⁸, alebo opačne „sú vypracované len skicovito, neschopné nijak dramaticky sa vyžiť v krátkom trvaní opery“.¹⁰⁹ Z vedľajších postáv hodnotili najlepšie postavu Upratovačky a Strojníka z druhého dejstva, v ktorých „vytvoril Janáček dva výborné typy zdravej hudobnej komiky, plné realistickej pôsobivosti“¹¹⁰, a Hauka Šendorfa: „Ako znamenite je charakterizovaný tento starček a aký súcít prostredníctvom neho sa zmocňuje poslucháča. To má vo svojej moci jedine Janáčkova hudba.“¹¹¹

Autori premiérových kritik sa zaoberali otázkou ďalšieho osudu opery, najmä „po skúsenostiach s operami *Výlety pána Broučka* a *Líška Bystruška*, ktoré napriek všetkým pútačným jednotlivostiam nepreukázali dosť trvalý javiskový život.“¹¹² Bezmála vo všetkých kritikách pisatelia referovali o množstve zahraničných publicistov aj umeleckých zástupcov, ktorí boli prítomní na oboch premiérach, a z ovácií, ktoré venovali Janáčkovi, sa nádejali, že zahraničné divadla budú mať o dielo záujem: „Janáček vytvoril svoje najväčšie a najosobitejšie dielo, drama par excellence, ktorého kvality mu otvoria cesty na svetové javiská.“¹¹³ Navzdory vonkajšiemu úspechu u obecnstva však niektorí kritici pochybovali, „že by sa bola nová Janáčkova opera stretla s plným porozumením obecnstva, to by bolo veľmi odvážne tvrdiť“¹¹⁴. Ťažkosti s prijatím Janáčkovho nového diela širokým publikom predpovedal aj A. Janeček vo svojom inak vcelku pozitívnom hodnotení *Veci Makropulos*: „Opera *Vec Makropulos* patrí iste k najhodnotnejším majstrovým prácam (...) a poputuje, ak boh dá, svetom tak ako Pastorkyňa už preto, že so znamenitým, vo svete už uznávaným libretom sa tu spája originálna, markantná hudba. Napriek tomu však vychutnať jej krásu, pôvab a zvláštnosti dokážu nesporne len ľudia širokého rozhľadu ako vo svete literárnom, divadelnom tak aj hudobnom.“¹¹⁵

Recenzenti zdôrazňovali, že sú si vedomí toho, čo je Janáčkovým hlavným zámerom, že Janáček chce divákovi ukázať „dej názorný, viditeľný a počuteľný, skrátka vonkajší“,¹¹⁶ „nejde mu o to, aby zhudobňoval utajený obsah každého slova alebo frázy.“¹¹⁷ Najsilnejšie momenty v opere však videli v tom, čo už u Janáčka poznali – v osobitej skladateľovej lyrike. Recenzenti nachádzali najoriginálnejší prínos novej Janáčkovej opery práve v symbióze jeho predošlej tvorby a novotárstva, ktoré prifa-

¹⁰⁶ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození 3. 3. 1928.

¹⁰⁷ kbj (= Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození. 19. 12. 1926.

¹⁰⁸ oš (= Otakar Šourek). Národní listy. 3. 3. 1928.

¹⁰⁹ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození. 3. 3. 1928.

¹¹⁰ J. Racek. Moravsko-slezský denník, Moravská Ostrava. 24. 12. 1926.

¹¹¹ jr (= Jan Racek). Moravské národní noviny, Brno. 22. 12. 1926.

¹¹² Dr. J.B. (= pravdepodobne Dr. Josef Bartoš alebo Dr. Josef Bachtík). Národní politika. 3. 3. 1928.

¹¹³ Dr. Vignati. Obzor, Přerov. 22. 12. 1926.

¹¹⁴ K.B.J. (= Karel Boleslav Jiráek). Národní osvobození. 3. 3. 1928.

¹¹⁵ A. Janeček. Československá Republika. 21. 12. 1926.

¹¹⁶ L. Kundera. Hudební rozhledy III, r. 1926, č. 2-3, s. 19.

¹¹⁷ V.H. (= Vladimír Helfert). Moravské slovo. 21. 12. 1926.

hovalo aj dráždilo, spočívajúceho predovšetkým v dôslednej, „primitívnej“ kompozičnej práci s motívmi: „Veľkosť diela tkvie v plasticosti, svojráznosti, zhustenosti a výstižnosti jednotlivých motívov a v ich geniálnom rozvrhnutí na celé dielo. A práve vďaka týmto dvom aspektom je *Vec Makropulos* vrcholom doterajšej Janáčkovskej tvorby.“¹¹⁸ Je zrejmé, že Janáček v tomto diele prejavil veľký zmysel pre dramatický efekt. Prekvapivým faktom je potom pre nás to, v čom doboví poslucháči nachádzali najvýznamnejšie doklady Janáčkovskej hudobnej dramaturgie. Napríklad „zbor ľudu“ v závere opery sa nám dnes vždy bude javiť ako moment skladateľovej spätosti s opernou tradíciou. Podstatné v našom skúmaní je zistenie, že reflexia Janáčkovskej opery *Vec Makropulos* môže ukázať, aj keď len do určitej miery, pretože predstavuje len určité názorové pole, a to hudobne vzdelanejšej časti publika, čo sa v dobe jej premiéry pociťovalo ako kľúčové v hudobnej či hudobne dramatickej štruktúre diela.

REFLECTIONS ON THE FIRST CZECH INTRODUCTION JANÁČEK'S OPERA THE CASE MACROPULUS

LENKA KŘUPKOVÁ

The author, who is scientist of music, working on chair music science of Philosophic Faculty Palacký's University in Olomouc, is probe into reception first night opening of last opera art product from Leoš Janáček *The case Macropulus* in Brno and Praha. Although period documents, especially critics expend in czech, if you like, german periodical are represent just view field from musicaly intellectual part of audience, which can demonstrate on that, what they felt on first opening night as keyword in this musical or musicaly dramatic structure of art product. The main principle of dramaturgy this opera is by critics specific method of motivate work at Janáček. Per consequens result disparateness mosaic, which thanks to Janáček's genius intuition effects to in the end of impression like together. If we talk about libreto, we can find in critics solving a problem especially correlative relation Čapek's master toward to Janáček's reclaimed libreto. Critics compared Čapek's comedy on one side and Janáček's classical opera on other side, Čapek's intellectuale and Janáček's intuition, passion and compassion.. In perception to this art product dominace impression of absence music, appreciate innovation, dramatic and dynamic in opera.

¹¹⁸ -lk (= Ludvík Kundera). Moravské noviny. 21. 12. 1926.

BÁBKARSKÁ BYSTRICA 2008

ELENA KNOPOVÁ
PhDr., Kabinet divadla a filmu SAV

Festival BábkarSKá Bystrica sa už od polovice sedemdesiatych rokov koná ako bienále, ktoré postupom času z festivalu slovenských a českých bábkových divadiel prerástlo v 90. rokoch na festival medzinárodného charakteru, s prioritným dôrazom na krajiny V4.¹ XVI. ročník tohto medzinárodného festivalu slovenských bábkových divadiel v konfrontácii s bábkovým divadlom v strednej Európe a vybranými súborami zo sveta prebiehal v dňoch 3. – 7. 10. 2008 v Banskej Bystrici. Hlavným usporiadateľom bolo Bábkové divadlo na Rázcestí. BábkarSKá Bystrica v súčasnosti funguje ako jediná profesionálna, súťažná prehliadka bábkového umenia slovenských profesionálnych divadiel a vybraných bábkových divadiel z Česka, Poľska, Maďarska a ďalších pozvaných krajín na Slovensku. Cieľom, tak ako ho deklarovali aj usporiadatelia v programovom bulletine, je podporovať rozvoj tohto samostatného menšieho divadelného žánru a nadväzovať na predchádzajúce tradície bábkovej tvorby. Festival je zameraný na prezentáciu a konfrontáciu súčasných foriem a prejavov bábkového umenia, vrátane bábkarSKých techník (divadlo bábok, masiek, objektov, predmetov, tieňov, a pod.), slúži ako mimoriadne dôležitá platforma pre vzájomnú inšpiráciu, rozhovory i kritickú reflexiu. Tohtoročná téma bola vzťah histórie a súčasnosti: Inšpirácia – Iniciácia/citácia – Interpretácia. Ako a čím nás inšpiruje naša minulosť (tradičné bábkové techniky alebo rozprávky, témy, klasické príbehy a romány)? Aká je naša interpretácia minulosti...

Prostredníctvom priameho kontaktu umelcov a tvorby jednotlivých bábkových divadiel stredoeurópskeho kultúrneho rámca totiž môžeme sledovať a pomenovať súčasný stav tohto divadelného žánru – vplyvy, inšpirácie, trendy i problémy a neuralgické miesta. A opäť, napriek (alebo skôr vďaka) rozmanitosti tvorby vyvstalo aj z tohtoročnej prehliadky niekoľko styčných bodov, ktoré sú charakteristické pre súčasné bábkové divadlo. Súvisia najmä s metódami divadelnej tvorby a s reflektovaním podobnej problematiky, reflektovaním a artikulovaním takmer identických naliehavých spoločenských otázok a problémov. Zaujímavé je zistenie, že napriek tak širokému priestoru, aký poskytl tematické zameranie festivalu, sa napokon ako nosné inšpirácie ukázali moderné binárne opozície: Zrod – zánik, manipulácia – sloboda, identita – inakosť, rovnosť – rodovosť, tolerancia – bezohľadnosť, spolupatričnosť – odcudzenosť, láska – neschopnosť milovať. Väčšina zúčastnených divadiel pritom vyznáva metódu autorskej a tímovej tvorby, čo je v súčasnosti signifikantné aj pre nezávislé divadelné zoskupenia činoherného charakteru, a podobné je to aj

¹ Ako medzinárodná prehliadka funguje festival od roku 1994.



Bábkarská Bystrica 2008 – Bóbita Bábszínház, Pécs, Maďarsko – *Král drozdia brada*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

s tematickým zameraním. A ešte jedno porovnanie s činohrou. Je až šokujúce, aký obraz nášho sveta a jednotlivca v ňom sa nám skrz jednotlivé inscenácie oboch divadelných druhov ponúka. Svet detí a dospelých akoby trpel tou istou nepomenovanou chorobou a jej symptómy sa prejavujú rovnako u všetkých vekových kategórií. Na tomto mieste je možné náležite položiť si otázku, či „choroba“ už nezašla príďaleko a je vôbec liečiteľná a či už nepostihla príliš veľkú časť ľudskej populácie. Na rozdiel od činohry, nám však „bábkarské“ inscenácie pre deti i dospelých ponúkajú aspoň náznaky riešenia a aspoň trocha ľudskosti oproti vecnému, chladnému konštatovaniu stavu vecí.

Maskotom prehliadky sa stal trpaslík ako zástupný znak motta festivalu „malí veľkí ľudia“. Organizátori takto chceli poukázať na viacero oscilácií: na jednej strane nevyhnutne tvoriť pre najmenších, na strane druhej snaha sprístupniť tvorbu aj mladým ľuďom a dospelým; byť spriaznení s malými, no vo svojom vnútri sa im s narastajúcim vekom prirodzene vzdďalovať; a napokon, trpaslík ako súčasná metafora postavenia bábkového divadla v porovnaní s ostatnými druhmi umenia.

K dispozícii bolo viacero priestorov: divadelná sála Bábkového divadla na Rázcestí, ako aj Teátrium vo Vile Dominike, Dom Slovenského misijného hnutia, Komorné divadlo EEC, Robotnícky dom, šapitó, nechýbalo ani pouličné divadlo a už tradične bohatý sprievodný program (výstavy Hračky a bábky – história a súčasnosť a Svet bábok Antona Anderleho, odposluch rozhlasových hier pre deti: Ján Uličiansky Čarovná chvíľa, Astrid Lindgrenová Emil z Lönnebergu, premiéra dlhometrážneho dokumentárneho filmu Posledná maringotka Idy Hledíkovej-Polívkovej o posledných potomkoch bábkarských rodín v strednej Európe, prednáška známeho poľského kritika a teoretika bábkového umenia prof. Henryka Jurkovského, všetko v duchu nosnej témy festivalu, dokonca aj koncert českej hudobnej skupiny 123 minút).



Bábkaršká Bystrica 2008 – Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica – *Restart : Frankenstein*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

Na festivale sa zúčastnilo 22 súborov – 9 divadiel zo Slovenska, 6 súborov z Česka, 2 maďarské súbory, 3 poľské súbory a zahraniční hostia (hostujúce krajiny mimo stredoeurópskeho regiónu) predstavili súčasnú tvorbu pre deti v bábkovom divadle vo Francúzsku a Taliansku. Odohralo sa 24 predstavení (15 súťažných a 9 nesúťažných), ktoré videlo okolo 8000 divákov (vrátane účastníkov sprievodných akcií festivalu). V rámci umeleckého programu vznikli dve nové sekcie – Mladá zóna, čiže nezávislé slovenské divadelné skupiny, ktoré vznikli len pred pár rokmi (absolventské predstavenie bábkarov z VŠMU *Rodinné príbehy* B. Srbljanović v réžii Z. Zupkovej, pouličné divadlo v réžii P. Oravca *Prométheus* Divadelné spoločenstvo Le Mon Nitra, Dezorzovo lútkové divadlo s vtipnou fraškovitou marionetovou inscenáciou *Desperandula, strašlivá dcára či spravodlivá spláta pýchy i márnivej nádharnosti*, réžia G. Dezorz a Divadlo Pôtoň Levice s autorským textom a inscenáciou *Terra Granus*, réžia I. Jurčová) a projekty V4 (Theatr Ludem Ostrava). Medzi ďalšie novinky patrilo Diskusné fórum o témach a prejavoch súčasného bábkového divadla pre deti a mladých ľudí pod vedením PhDr. Eleny Knopovej a Lenky Dzadíkovej, internetové noviny Fest.In ako existenčné obnovenie Festivalového spravodajcu, ktorý prestal vychádzať ešte v roku 2002 a projekt Čin a Teen – spolupráca s partnerskými základnými a strednými školami z Banskej Bystrice a Zvolena prostredníctvom výmeny divadelných festivalových stimulov a spätnej väzby žiakov a študentov vo forme ankiet, písomných a výtvarných prác. Organizátorom sa takto aspoň čiastočne podarilo aj s pomocou pedagógov sprístupniť divadlo a zapojiť ho ako tematickú zložku do vyučovacieho procesu všeobecne štruktúrovaných škôl.

Festivalový program bol naozaj bohatý. V zásade by sa dal rozčleniť do niekoľkých



Bábkarská Bystrica 2008 – Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica – *Restart : Frankenstein*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

skupín, podľa toho, či išlo o ranné, resp. dopoludňajšie javiskové predstavenia pre najmenších divákov, poobedné predstavenia pre deti a mladých ľudí, alebo večerné predstavenia orientované viac na dospelé publikum. Špecifickú skupinu predstavujú pouličné sprievody a predstavenia (*Vakokodeska* – Continuo, Netolice, ČR; *Othello alebo Škrtič benátsky* – Bábkové divadlo Žilina) a tiež už spomínaná Mladá zóna ako reprezentant nezávislého divadla.

Predstavenia pre najmenších divákov sa svorne vyznačovali veľkou interaktivitou s publikom, vizuálnosťou a farebnosťou, priamou kreativitou, rozpochybovanosťou a hudobnosťou. Väčšinou išlo o fixované variácie na vopred stanovenú tému alebo zjednodušené parafrázy či v niektorých prípadoch zaujímavé dramaturgické výklady známych rozprávok. Napr. inscenácia *Kráľ Drozdia brada* (Bóbita Bábszínház, Pécs – Maďarsko, réžia Á. Kuthy) ponúkla veľmi zjednodušené rozprávkové typy a príbeh, dôraz bol na výraze inscenácie. Inscenácia pracovala s divadelným znakom a ponúkla hru s množstvom rôznych divadelných prostriedkov, od hereckej klauniády, cez hru s bábkou, až po rôzne vizuálne efekty. Domáce Bábkové divadlo na Rázcestí zahralo v réžii M. Geišberga inscenáciu *O vile menšej ako makové zrnko*. Nesmierne intímna (nie len priestorovo) a interaktívna sonda do sveta detskej fantázie. Inscenácia sa zamerala na podporu detskej kreativity a veľmi citlivo pracuje s dôverou najmenších divákov v silu predstavivosti. *Ročné obdobia Palliny* (Teatro all'improvviso, Mantova – Taliansko) bolo zas akousi výtvarnou dielňou pre najmenších. Režisér Dario Moretti priamo pred očami divákov maľoval príbeh loptičky, ktorý vo vzájomnou prepojení s hudbou, poéziou hovoreného slova a ilustratívnym tanečným pohybom predstavoval alternatívne postupy divadla pre najmenších. V podobnom duchu sa niesli aj



Bábkaršká Bystrica 2008 – KREPSKO, Praha (Česká republika) – *Najmenšia žena na svete*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

predstavenia *Noemova archa* (Compagnie boîte noire, Remis – Francúzsko, réžia D. Dubuy), prinášajúca vtipnú a zrozumiteľnú parafrázu, za pomoci divadla predmetov, na biblickú tému Noemovej archy a *Z knihy džunglí* (Divadlo Minor Praha, ČR, réžia J. Adámek) – veľmi zaujímavo priestorovo, zvukovo i výtvarne riešená inscenácia. Tvorcovia využili zrušenie rampy a zjednotili hľadisko s javiskom, pričom sa v priestore vytvoria akési malé skupinky hercov a divákov. Z toho každá skupina má svojho rozprávača príbehu a objekt, na ktorý sa rozprávanie viaže. Okrem výtvarnej stránky je veľmi silná aj hudobná zložka – herci vystupujú ako voiceband, využívajú sa rôzne zvuky, ruchy, striedanie rytmov. *Šepkajúce vrbiny* divadla Mesebolt Bábszínház, (Szombathely – Maďarsko, réžia G. Kovács) priniesli trochu vážnejšiu, citlivú tému o putovaní rómskej matky krajinou i dejinami za jej siedmimi synmi, ktorých jej uniesol obrovský sedemhlavý drak. Obrovské plošné bábkky a premietania na plátno priniesli aj také háklivé témy ako rómsky holokaust, rasizmus, tolerancia, súdržnosť rodiny, materská láska a odvaha. V kontraste k ostatným inscenáciám pre najmenších divákov *Kapitán Tulipán* Bábkového divadla z Košíc bol tradičným predstavením v každom smere. Tradičný, možno až príliš schematicky poňatý príbeh, tradičné vedenie marionetových bábok ponúklo v réžii P. Uhera cenný protipól k alternatívnym predstaveniam. *Snehová kráľovná* (Teatr Lalek Banialuka, Bielsko – Biała -Poľsko) v réžii M. Pecka mala okrem známeho rozprávkového príbehu aj nový výklad. Snehová kráľovná sa zmenila na Snehového kráľa, detskí hrdinovia Kain a Gerda a predstavi-



Bábkarská Bystrica 2008 – Compagnie boîte noire, Remis (Francúzsko) – *La Boîte Noire /Noemova archa*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

telia rozprávkového sveta sú nositeľmi znakov dospelých, ba sú nositeľmi aj našich už spomínaných chorobných symptómov a tráum. Andersenova rozprávka poslúžila ako východisko pre uvažovanie o nadčasových témach a hodnotách, akými sú ľudská spolupatričnosť, láska, obetovanie sa, sila rodinných väzieb v kontraste s ich dnešnou podobou. *Búrka* Bratislavského bábkového divadla v réžii K. Žišku znamenala okresaný shakespearovský príbeh s využitím veršovaného jazyka a krásnych, ale neoživených bábok. *Zvonár u Matky Božej* (ANPU Praha, ČR, réžia B. Schenková) bolo svojské predvedenie známeho románu Victora Huga. Odvážna scénografia multifunkčných obrovských gotických domov, pripomínajúca stredoveké mansiony, využitie marionetového divadla a divadla ľudských tvárí v ich oknách, prvky cirkusového divadla či commedie dell'arte, pohrávanie sa a búranie akýchkoľvek žánrových kánónov to je základná charakteristika tohto bujarého tvaru, ktorému nechýbal sarkastický humor, typický pre ľudové divadlo námestí a jarmokov.

Skupinu inscenácií pre deti a mladých ľudí je asi najťažšie vyčleniť. O tom, že veková kategorizácia predstavení je v súčasnosti problémom sa rozprávalo aj na Diskusnom fóre. Predstavenia, ktoré by sme jednoznačne mohli označiť prívlastkom „vhodné pre tzv. teen age“ však zastúpenie mali. Bol to práve projekt V4 *Rozprávka, Pohádka, Bajka, Mese* v réžii M. Gerbocovej (Theatr Ludem Ostrava), ktorý prostredníctvom parafrázy známej rozprávky o Šípkovej Ruženke riešil otázku ženského dospievania a citového dozrievania. Staré divadlo z Nitry prinieslo vydarenú divadelnú adaptáciu Salingerovho románu *Kto chytá v žite* v réžii Jakuba Kroftu. Civilné herectvo, využitie zdvojenia hlavnej postavy na rozprávača a Holdena, niekoľkých magických premien predmetov a priestoru, spolu s klavírnym sprievodom Egona Gnotha bolo naozaj živým divadelným tvarom.



BábkarSKá Bystrica 2008 – Staré divadlo, Nitra – *Kto chytá v žite*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

Predstavenia pre mladých ľudí a dospelých tvorili rovnako rozsiahlu skupinu, ako predstavenia pre najmenších divákov. Už dávno totiž neplatí, čo potvrdil aj festival BábkarSKá Bystrica 2008, že bábkové divadlo je orientované iba na detského diváka. Posolstvá, ktoré odzneli v tejto skupine predstavení boli temné a neradostné, ale v konečnom dôsledku prinášali humánnu výzvu a nádej. Umelecká reflexia sa zamerala na svet nášho alter ega napr. *Votrelec* (Jedefrau.org Praha, ČR, réžia J. Adámek) s vynikajúcim ovládaním mechanického manekýna, ďalej na svet žien v rôznych situáciách, s rôznymi zážitkami, traumami, skúsenosťami a snami napr. rodovo žensky orientované pásmo *Mocad(r)ámy* (BdnR, réžia I. Škripková), na svet ľudskej vonkajšej i vnútornej inakosti napr. *Najmenšia žena na svete* (Krepsko, Praha, ČR, réžia Linnea Happonen) – o podivnom obludáriu, jeho majiteľke a posadnutom mužovi, ktorý hľadá dostatočne malú ženu na to, aby ju celú ovládol, no pri tom táto posadnutosť ovládne celý jeho život. Tému posadnutosti riešil aj režisér Marcin Bikowski v *Hryzení* (Kompania Doomsday, Białystok, Poľsko). Inscenácia je inšpirovaná marquezovským magickým realizmom. Príbeh údajne posadnutého dievčaťa a kňaza, ktorý sa z lásky snaží dievčaťu pomôcť otvára pred nami svet našich skrytých posadnutostí, úzkostí, hryzení, ktoré nás rozpolťujú, oberajú o slobodu a zdravý rozum. Inscenácia plná expresívneho herectva a „živých“ zvukov a ruchov ponúkla alternatívny spôsob použitia bábok pôsobila veľmi emotívne a sugestívne. *Restart : Frankenstein* z pera M. Ditteho, v réžii M. Pecka (BdnR) bola inšpirovaná románom P. B. Shelly. Témy



Bábkarská Bystrica 2008 – Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki, Opole (Poľsko) – *Drums – 4Dance/s/*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

manipulácie s ľudskosťou a človekom – ľudskou prirodzenosťou, práva na život, inakosti, testovanie hraníc priestupku boli prítomné vo viacerých inscenáciách. Morálny diskurz bystrickí tvorcovia riešili humánnym prijatím našich zlyhaní a s láskou usadili nevydarené monštra k spoločnému stolu s polievkou. Akceptovať a prijať vlastné nezdary, možno vlastné deti vzdalujúce sa našim snom a predstavám, by malo byť predsa v dnešnom osvietenском svete normálne! Tému ľudského života, jeho zrodu a smrti, kolobeh vzniku a zániku prostredníctvom vynikajúco zvládnutého ovládania manekýnov a hracieho priestoru vytvoreného jednoduchou kovovou otáčajúcou sa konštrukciou, priniesla inscenácia *Drums – 4Dance(s)* (Teatr lalki i aktora im. Alojzego Smolki, Opole Poľsko) v réžii Krystiana Kobyłku. Namiesto slov to bolo posolstvo vyjadrené rituálnymi pohybmi, tancom, hudbou a javiskovým jazykom japonskej techniky zvanej bunraku.

Bábkarská Bystrica 2008 opäť priniesla mnoho naozaj kvalitných inscenácií. Okrem toho, že ide dnes už o prestížny festival európskeho formátu, precízne zorganizovaný, poskytla priestor na konfrontáciu a reflexiu tvorby (laickú i odbornú) tohto špecifického žánru divadla. Na rozdiel od iných divadelných festivalov, tento priniesol niekoľko zásadných zistení. Trendom, možno až smerovaním bábkového divadla v oblasti metódy tvorby je jednoznačne autorské a tímové divadlo. Čoraz viac sa inscenujú vlastné, súčasné autorské texty, veľmi silne sú zastúpené výrazné a odvážne dramaturgické spracovania a režijné výklady klasických a pôvodných tex-



BábkarSKá Bystrica 2008 – Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica – *Mocad(r)ámy*. Snímka archív Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici.

tov, ale hlavne sa ukazuje popri činohre aj tu tendencia k improvizovanej a postupne fixovanej tvorbe. Bábka je stále v centre záujmu tvorcov, stáva sa súčasťou ich fyzického prejavu a nositeľom nosných znakov inscenácie. Témy sú rôznorodé, ale idey či posolstvá podobné a zreteľne artikulované. V centre pozornosti stojí človek, jeho pozitívne i negatívne vlastnosti, najväčší dôraz sa kladie práve na priestor prieniku týchto dvoch pólov – priestor hľadania a strácania, dezorientácie, túžby a sklamaní, morálky a slobody, tradičných hodnôt a únikov do vnútorného sveta izolácie. No zdá sa, že v prvom rade ešte stále bábkarci pracujú s fantáziou a dokážu nám tak vrátiť spomienky na detstvo, ako aj nastaviť krivé zrkadlo.

Cenu diváka v garancii Banskobystrického samosprávneho kraja získalo Bóbita Bábszínház, Pécs (HU) za inscenáciu *Král Drozdia brada*. Cenu Henryka Jurkowského v garancii Medzinárodného višegrádskeho fondu získalo Teatr lalki i aktora im. Alojzego Smolki, Opole (PL) za inscenáciu *DRUMS – 4 DANCE(S)* za nápadité spojenie hudby, pohybového divadla a bábky. Cenu za tvorivý čin v oblasti bábkového divadla na Slovensku Hašterica 2008 získalo Staré divadlo Nitra za ľudský obraz dospievajúceho chlapca vyjadrený prostriedkami štylizovaného divadla v inscenácii J. D. Salinger *Kto chytá v žite* v réžii Jakuba Kroftu.

THE INTERNATIONAL PUPPET FESTIVAL IN BANSKÁ BYSTRICA 2008**ELENA KNOPOVÁ**

XVI volume international puppet festival of slovak puppet theatres in confrontation with puppet theatre in Middle Europe and chosen world compilations – The international puppet festival in Banská Bystrica was in progress from 3. – 7. 10. 2008 in Banská Bystrica. The head organiser was Puppet theatre on cross – road. On this festival attend 22 compilations – 9 compilation from Slovakia, 6 from Czech republic, 2 Hungary compilations, 3 Polish and external guests (guests apart from Middle european region) introduce actual production for children in puppet theatres in France and Italy. Compilations played 25 performances (15 competition and 9 no competition), which saw around 8000 viewers (include participants of the accessory actions of festival). Intro art program system begins two new sections – Young zone, what's means independent slovak theatre groups, which came into existence few years ago and projects V4. In the midst of news belong was Discussible forum about themes and exposes of actual puppet theatre for children and young people, internet newspaper Fest. In as existencial recovery of festival informant, which stopped come out since year 2002 and project „Čin and Teen“, which means cooperation with partnership elementary and high schools. The international puppet festival in Banská Bystrica is only one of professional, functional, contest competition of puppet art in present time in slovak professional theatre and chosen puppet theatres from Czech republic, Poland, Hungary and many other invite countries in Slovakia. The goal, as organiser declaim in program bulletin, is support development to this individual minority theatre genre and to knot on antecedent traditions of puppet art. The festival is oriented on presentation and confrontation actual forms and exposes puppet art, include puppet's technic (theatre of puppets, masks, objects, articles, shadows, et cetera), attend as extremely important platform for mutual inspiration, conversations and critic reflexion. The theme of that year was relation between history and actual time: Inspiration – Initiation/quotation – interpretation.

NULTÁ BÁBKOVÁ ŽILINA 2008

MIŠO A. KOVÁČ
Teatrológ

Uskutočnila sa v júni 2008 v Bábkovom divadle Žilina, ktoré je prvým slovenským profesionálnym súborom (v r. 2010 bude 60-te výročie od jeho vzniku). Divadlo sa zrodilo na ochotníckej základni a aj prítomný festival, ktorý si zatiaľ zvolil úvodné či nulté „postavenie“, ako istá predpríprava, má predchodcu v amatéroch. V 70. a 80. rokoch sa v ňom každý druhý rok konala ochotnícka Bábkarská Žilina (ktorá dnes amatérom chýba). Usporiadatelia si dali do zámeru sústrediť čo najväčší počet slovenských bábkarov, už nielen stálych súborov, ale aj agentúrnych divadiel a predstavení študentov VŠMU, aby sa bábkarí nielen predstavili novšími inscenáciami, ale aj vzájomne tvorivo podnecovali. To umožňuje najmä pobyt ponúkaný všetkým záujemcom počas celého podujatia.

Festival je príležitosťou či možnosťou nielen stretnúť sa tvorcom pôsobiacim v príbuznom odvetví, aj ním zaujatých odborníkov a hodnotiteľov, porovnať dosiahnutú úroveň i rozoznať isté nastupujúce tendencie v inscenovaní, ale najmä pripomínať „mestu i svetu“, že bábkové divadlá jestvujú a kultivujú nielen mladí, lež aj dospelých, ba prispievajú aj do širšieho rozvinu divadelnej kultúry. Takto získané poznatky sú základom na ďalšia domýšľanie i dotváranie a vyslovené hodnotenia nie sú určené ako urážky, lež výzva na tvorbu i „suchú cestu myslenia“ o bábkovom divadle a jeho estetike.

Prehliadky sa nekonávajú na odsudky, hoci sa vyslovujú na nich nie posudky, lež úsudky o predvedených predstaveniach. Priznám sa, Bábková Žilina uskutočnená v takomto rozsahu po rokoch, bez snahy konkurovať Bábkarskej Bystrici, už ukotvenej v rámci medzinárodných súvislostí, mi zvlášť navodzuje rozmýšľanie, ako sa na jednej strane posunulo vedomie čo je bábkarska tvorba a na druhej aj rozšírenie škály rozvíjateľov bábkového divadla na profesionálnej báze. Nemôžem už v úvode si nezaspomínať, ako sme sa na obdobnej prehliadke profesionálnych bábkarských súborov v Žiline r. 1970 preli, v súvisí s banskobystričským uvedením hry Jiřího Jaroša *Gašparko stavia domček*, či ide ešte o bábkové divadlo a nie činohru, ktorú inscenujú bábkarí. Diskusia sa sústreďovala najmä či Vaculíkom stvárnený čert „veselého razeňa“, skôr podkušiteľ a pyšný búrač čo iní stavajú, nie je len postava blízka bábkovému divadlu. Keď sa spochybňovalo, že jeho meravé „kraťasy“, ktorými vyznačoval svoje „psychické stavy“ nie je ten kľúčový prostriedok, ktorým sa koná hercova premena v postavu.

Východiskovým prístupom mi je vystihnúť poetiku jednotlivých inscenácií a pomenovanie ich osobitostí. Iste, aj na základe diváckeho zážitku, čo vo mne predstavenie vyvolalo, rovnako s povšimnutím si ako rozohrialo náladu v hľadisku, medzi deťmi, aj dospelými. Nuž ako sa tomu-ktorému podaniu podarilo naplniť zvolené prostriedky i poetické postupy. A následne až pri sledovaní celkových súvislostí sa

potom dá usúdiť ako predvedené inscenácie napovedávajú v podnety aj do zovšeobecnení, na základe pozorovania čo majú zhodné a čo odlišné.

Babadlo – Prešov uviedlo inscenáciu *Líška Bystrouška alebo lovestory z vášho lesa* ako úpravu knihy Rudolfa Těsnohlídka Jurajom G. Mandelom v réžii i scénografii Marka Zákosteleckého. Celým ustrojením navádza, že budeme vnímať čosi iné. Vstupnými mechanickými „frčkami“ sa navodzuje, že sa bude hra konať na povel akýmiś mafiánmi či teroristami. Vzápätí sa hra mení v naturálne štylizovanú činohru z čias autora pôvodiny R. Těsnohlídka, daná postavami, nie však náladou, lebo príliš pritrhnutá slovom i prehrávanými gestami. Evokácia „starými“ sa nekoná, a „starina“ novosť výkladu neprivoláva. Ohlásená „krehká lovestory“ o nesebeckej veľkej láske, zdá sa že prichodí, keď sa podanie mení v maňuškovú bábkohru, nie nežnú, ale dejom i stvárnením stále tvrďšiu, udupanú a rozvravenú. Bez bábkárskej disciplíny, že čo sa deje za paravanom poetikou vykrytej hry má aj dôsledne hrať a nevynárať sa nad bábkou, čím sa ruší ilúzia hry (iná vec je otvorené bočné nahrávanie). Pritom v deji nie je nič nežné, poľovníci len poľujú a líška tiež. Tí prví zachádzajú až do lascivnosti v hre pre deti. Poetika predstavenia v tvrdom razení zamrazí naozaj až keď sa líška správa koristnícky aj pri vydupaní dúpáťa. Obraz tvrdého sveta, ustavične ohrozovanie života sa sprítomňuje, to áno, ale postupmi zvukovo-pohybového ataku v rovnakej úrovni, čo hru robí agresívnou, ale nie dramatickou, lež len opisnou. Striedanie nálady prichodí až na konci, hoci sa dalo dosiahnuť už skôr, napr. gazdiná lamentuje nad požratými sliepkami krikom, namiesto stíšeným trápením čo budú jej deti jesť, keď im zver požíveň poničila. Zmysel zápasu o vzťahy sme prečítali, ale bez katarzie, lebo neodstrelenie zaľúbeného líščieho páru je už len bonmot. Scénická konštrukcia inscenácie a výprava boli variabilné, ale jej „strihy“ boli tiež viac technológiou než navodzovaním divadelných predstáv. Réžia dbala na tempo a forte, ale nie rytmus a striedanie polôh. Atak zvyšovali aj mikroporty. A tak sme vnímali prezvučený atak, ale nie kúzelný svet, aký vie vyčariť len divadlo – a bábkové zvlášť. Inscenáciu znejasňuje aj neurčitosť adresáta. Raz chce byť pre deti a inokedy triafa dospelých.

Divadlo Maškrtá – Košice uviedlo hru *Skrinka s dušičkami*. Scenár, réžia i stvárňovateľka interpretácie v jednote je Jana Šebová. Druho ide o „ukazovacie“ divadlo, ilustrované vecami a „názakmi“ bábok (panákov i jednoduchých marionet), určené deťom a do malých priestorov ich každodenného života, najmä škôlok a škôl, ale od prvoti ponúka až vtlačá otázku, prečo herečka používa mikroporty alebo „využíva“ plajbeck. Predstavenie uvádza dlhá rozprávaco-spevná expozícia, herečka len ukazuje jednotlivé obrázky a slovesne priraduje rozličné motívy výpovedí v tej istej tónine. Nejde o hru na bábkou, tým menej za bábkou, či s bábkami, skôr narábanie s nimi ako bábikami. Nie premieňanie v postavičky, iba navrhuje floskuly, bonmoty a poučenia v epickom prúde, hoci sprvu sa javí, že helovinová noc môže prerásť v strašidelnú, ale ako rýchlo vznikla tak isto v skratke zaniká. Strieda rozprávanie s veršovaním, ale príliš v gramatických väzbách, hrá sa so slovíčkami o dušičke iste s peknou myšlienkou upratať si v duši, ale s toľkými navrhovaniami rozličností, že v nich nielen dieťa, ale aj dospelý nemôže „nepoblúdiť“, keďže sa sentencie i floskuly hovoria, ale nehrajú. Hlavná predstaviteľka sa do hry vkladala, ale zároveň zostávala v nej tá istá, hoci navodzovala rozličné prostredia, stavy a myšlienkové „poučenia“. S hracími znakmi sa hralo menej, viac hovorilo. A tak mnoho z účinnosti zostalo „v pozadí“.

Po agentúrnej a sólovej bábkoprodukcii sa predstavili dve študentské inscenácie.

Katedra bábkárskej tvorby VŠMU – Bratislava, III. ročník uviedla pôvodne roz-

hlasovú hru Christine Noestlingerovej *Conrad – chlapec z továrne* ako absolventskú inscenáciu režiséra Petra Palíka. Scéna Zuzana Hlavatá, návrh bábok Sabina Liptáková. Je to jednoduchý príbeh o na nesprávnu adresu zaslanej plechovke s technologicky vyrobeným chlapcom, ktorého láska rodiny premení v živého a dokonalého priateľa. V závere sa dostáva do konfliktu, lebo „zásielka“ sa má vrátiť a na jeho obranu vystupuje celé prostredie. Ide teda o „večný príbeh“ Janka Hraška, alebo „Máčika“, aký poznáme z ľudových rozprávok, ale v okolnostiach súčasného strojového sveta. Ten sprístupňuje už strojový nástup a výrobné prostredie, v ktorom sa na princípe „škatule hýbte sa“ posúva výroba i komunikácia. Následne z otvorenej hry sa mení v maňuškovú bábkohru, ktorá v záverečnej obrane využíva poetiku starej „rakvičkárne“, aj s povestným tlčením kyjom. Ponáška na všetky spôsoby, ale zároveň pôvodná. Paródia na bondovský aktivizmus, ale aj večný príbeh, ako sa aj zostrojené dieťa stáva v prostredí lásky ľudským. A poteší „rodičov“, ktorí si ho osvojili a najmä je kamarátom svojho okolia. Predloha zo sveta mladosti a jej vývinu zaujala mladých interpretov do uvoľnenej hry a prudkého striedania premien, situácií, nálad, nielen hlasovej, ale aj pohybovej kadencie. Crazy komédiu s mravoukou. Šarm mlade s výmyselníctvom zrejúcim.

Druhí zástupcovia Katedry bábkárskej tvorby VŠMU – Bratislava, III. ročník si vybrali ako absolventské predstavenie scenáristky a režisérky Zoji Zupkovej tiež pôvodne rozhlasovú hru Libuši Friedovej *Neobyčajný týždeň*. Výprava Zoja Zupková. Rozprávku, ktorá má bilingválny ráz a sprítomňuje bábkohravým spôsobom putovanie po svete, keď každý deň v týždni má nielen iné pomenovanie, ale aj rozdielny spôsob cestovania v snoch po rozličných prostrediach zeme. Pritom ide aj o jazykové etudy, opakovaním nabádajúce na osvojovanie si názvov jednotlivých dní. Ide teda o koláž, ktorú spája rozprávačka a uvoľnené rozpútania predstáv nápadito uskutočňuje dvojica bábkohercov. Kým tí jednoduchý koberec či karimatku menia v rozličné dopravné prostriedky a uskutočňujú presun letom, loďkou, veľrybou, bublinami, mrakmi a pod. v ľahkom premenení jednoduchej farebnej plochy vo významy, rozprávačka je z iného rodu. Nepremieňa sa, ale len o čosi posúva ďalej tú istú veršovanku a z divadelného predstavenia robí pásmo. Aj v tomto prípade ide o využitie poetiky „putovačky“, ibaže v menej skĺbenom rozpútaní.

Bábkové divadlo Žilina sa vybralo do priestoru žilinského Mariánskeho námestia, aby sa súčasnými očami režiséra Jakuba Nvotu, aj ako spoludotvárateľa autentického textu Williama Shakespeara *Othello alebo Škrtič Benátsky*, „podívalo“ naň postupmi parafrázy či travestie, posunom tragédie v komédiu scénografky Nataše Janíkovej a. h.. Režisér využil pritom „klasický“ prístup navádzacích začiatkov, nielen ako privoľávačiek, ktoré využíva až v trojitom navrstvení. V nich priznáva, že sa chystá divadlo o tragédii žiarlivosti, ale aj, že ide o pohľad dnešnými očami či z nadhľadu. Rozvinul majstrovské predstavenie bábkohercov ako činohercov vo všednom, každodennom priestore, ale aj s využitím niekoľkých bábkarských znakov či premien vecí v iné významy (loďky, väzenie pod sukňou, súboje). Herci zvládali prudké striedanie scudzujúceho prejavu s ponorom do postavy, koncentrovaný výklad i karikujúci nadhľad. K spomínaným trom navodeniam o aké divadlo pôjde v strede vstupuje do hry aj civilný prejav žiarlivej ženy herca, čím podanie sa nielen scivilňuje ale ešte viacej zosúčasňuje. Temtorytmus prudkej kadencie hry mierne poklesol pri opakovanom navšňovaní opäť trojitej kostovky rozličných slovenských mokov, ale znova sa vznietil do pôvodného spádu k záveru, keď sa mení kľúč pohľadu kto je vlastne vražedným škr-

tičom. Nie Othelo, ale Jago, ten ktorý všetko falošne navodil. Domácich bábkohercov, ale aj divákov, preverila aj dažďová spfška, ktorá vystúpenie predchádzala a následný chlad podvečera. Napriek tomu účastníci sa stretli na námestí a všetko prekonal v zaujatí hrou, ktorá sa stala aj vhodným rámcom pre slávnostné otvorenie festivalu.

Bratislavské bábkové divadlo sa predstavilo „najčerstvejšou“ inscenáciou prehliadky (uvedením krátko pred ňou) *Kráľovský detektív*, od domáceho autora Václava Šúplatu, v scénografii Zuzany Malcovej a réžii Adriany Totíkovej. Pôvodca si dal za úlohu predstaviť najmenším divákovi žánre, ktorý ešte čitateľsky nepoznajú, aj s očakávaním, že v námete je možnosť upútať aj dospelých. Taký zámer si však vyžaduje veľa vysvetľovania a teda rozprávanie namiesto konania. A jeho účin znižovala aj voľba inscenátorov, ktorí v odkrytej hre nie vodili, ale nosili malé strnuté figúrky, s ktorými sa zvlášť konať nedalo. Bábkovi ani nepripomínali, skôr boli len statické sošky, pomerne malé, s ktorými sa dalo len hýbať a nosiť ich. Herci sa pritom usilovali aj naznačiť „anglický vidiek 30. rokov minulého storočia“. Zámerom mali inscenátori viacej, ale účinok, žiaľ, z toho veľmi neplynul. Zaznelo niekoľko vtipných výpovedí, ale málo vyznela celková hra, hoci sa herci usilovali – kde sa dalo – štylizovať či karikovať svoje postavy, nie však ako bábkoherci, skôr len slovesným popisovaním diania. Výsledok – hra sa nehrala, ale prerozprávala.

Šípková Ruženka – klasická rozprávka v úprave Kataríny Hegedúsovej, v scénografii Miroslava Jaroša a Viery Šebejovej, v réžii Vladimíra Čada a. h. sa sprítomnila uvedením Bábkového divadla Košice. Hrali ju panákovými bábkami, striedavo odkrytou i vykrytou hrou za paravanom (ale nie dôsledne) ako aj pred ním, ale zaujímaním vzťahov k bábkami sprítomňovaným postavám. Za nevelkým paravanom sa v rade tiesnili „hracie znaky“ a za nimi občas odhaľovali vodiči bábok. Bábkoherci akoby sa viac a z chuti prejavovali „vystúpením z hry“ a atakom na deti, ich oslovením. To, čo scenáristka priniesla nové, boli viacerí princovia už aj z nášho času, teda súčasní civilní mládenčí. Zaznelo aj niekoľko vzhladom na dianie protirečivých dialógov, napríklad pri výroku „keď máme po krstínach“ a práve sa konal krst. Hre málo adekvátne bolo varovanie detí, že všetko dobre dopadne, hoci inscenácia ešte len začínala žiť. Inscenácia má trvalé účinné východisko, iste bude „zriet“ aj ďalej. Načim ju oceniť aj za „pripomenutie“ paralelizujúceho spôsobu bábkoherného podania.

Postrach Samko Teátra Neline z Budmeríc je autorskou hrou bábkoherečky Petronely Dušovej, ktorá ju interpretovala v scénografii Jany Pogorielovej-Dušovej. Ukazovaco-výtvarné divadlo, ktoré sa začína otázkou či vieme, čo je čítareň. Odpoveď sa však následne nedozvieme, lebo na scénu k sólistke, tetke Betke, prichádzajú bábkami sprítomnené postavy, s ktorými sa hrá i rozpráva si s nimi i za ne, keď ju pozvú rodičia, aby pomohla prevychovať ich nezbedného syna. Do hry sa vkladá v prudkej kadencii, v nej vymieňa ako znaky postáv panáka hlavného hrdinu, hovoriacou hlavou sestry – maňuškou, pošťára na jednoduchej marionete na drôte. Ten má doniesť telegram, ibaže tie už naša pošta neroznáša. Hrá sa aj s myšou, ktorej sa bojí, ale drží ju v ruke. Samko, ktorý nedal pokoj nikomu a ničomu, robí prieky, lebo má veľa energie. Ubližuje aj štyrom kuriatkam sprítomneným marionetou na motúzoch, ktoré sa stali presvedčivo mŕtvymi. Zatvorenia sa však bojí, nuž ako ho ináč napraviť? Tak tetka Betka na nápravu nezbedného Samka prizýva deti, a tie sa spontánne zapájajú do pátrania ako pomôcť. Hra detí na policajtov bola rovnako spontánna ako bábkoherečky, ktorá ich (ba aj dospelých) do takej nálady strhla „živou“ hrou, v prudkých striedaniach nálad i situácií.

Zo Starého divadla v Nitre sme mali vidieť *Zabudnutého čerta*, úpravu českej Drdovej rozprávky a prežili sme nezabudnuteľného Josefa Čapka *O psíčkovi a mačičke* v adaptácii i réžii Ondreja Spišáka, jednoduchej, ale nápaditej výprave Mária Žilíkovej. Parková lavica v strede, na boku, „nelogický“ vešiak a všade spontánne šantivá radosť chlapca a dievčaťa, vzájomne sa doberajúcich, ktorých čiapky sa menia v marionety postáv. Najprv vystupujú skoro až agresívne, či atakujú hľadiska heslami, kým im postava pôvodcu rozprávky Josefa Čapka, v zastúpení Ivana Gontku, nenavodí možnosť oživiť svet deťom blízkych zvierat, či zahrať sa na rozprávkové postavy. Hrajú štyri príbehy, z toho tri sústredene a akčne, iba tá v divadlách často hrávaná aj ako skeč o varení torty, v divadle premien jednoduchých vecí vo významy, bola tentoraz akási popisná. Našťastie inscenáciu završila mimoriadne evokačná Rozprávka o košielke a nakoniec naznačený ďalší atak „my sme chlapi od Trenčína“ a odkaz, že sa baby i chlapi zabávajú spolu môžu. Chrlenie nápadov režiséra i scénografky vnímanavo naplnila šantiaca dvojica Mačička Lucia Arendášová-Barcziová a Psíček Andrej Šoltés. Hodnoverne a rovnako vložene autora Josefa Čapka sprítomnil Ivan Gontko.

Spojením troch študijných odborov prvého ročníka Katedry bábkárskej tvorby VŠMU v Bratislave, ako vstupný školiteľský čin, vznikla inscenácia na motívy Krylovových bájok *Strom bájok*, v dramaturgii a réžii Nade Uherovej a Mareka Kobedu a kolektívnej scénografii, ktorá sa rodila hrou. Konalo sa vlastne bábkové divadlo poézie ako komponovaná montáž 6-tich bájok, spojených obrazom koreňov živiacich korunu, ktorej spor so živiteľom sa stáva nezmyslom, ale zároveň inšpiráciou prudko sa meniacich obrazov, vznikajúcich z okolia študentského bývania, s ústredným odpadkovým kontajnerom. V pohybovom konaní sa zrodilo naozaj prekvapivo výrazné obrazné podanie, v slovesných zreteľoch sa však zreteľnosť javiskovej reči ešte tak adekvátne nenaplnila, ba miestami redukovala aj vyznenie stvárňovaných bájok.

Divadlo Piki Pezinok v inscenácii *Kamoš Obor* stvárnilo v úprave Kataríny Aulitisovej prózu Roalda Dahla, na scéne Markéty Plachej a s hudbou Michala Ničika. Tí, čo predstavenie hrajú – Katarína Aulitsová a Lubomír Piktora sa aj sami režirujú. Bez dôsledkov na temporytme inscenácie, ktorá v nápaditej skladačkovej scéne sa mení v herecký koncert, prudko sa striedajúcich scénach. Dej evokuje stretnutie dvoch osamelých a snívajúcich postáv, malého dievčaťa s obrom, svet mladosti s rozprávkovým, skutočnosť so snami malej Sofie, keď sa v jednej noci z ľudského sveta dostáva do rozprávkového. Mal by sa konať strach, ale deje sa príbeh zbližovania, z hororu sa stáva komédia a z komédie lyrika. A to všetko v jednoduchom domčeku, ktorý sa „využitím“ hercov premieňa na doslova iskrenie nápadov.

Snehulenie Aničky a Barborky skupiny K. B. T. z Popradu je arénovou rozohrávkou dvoch príbehov zimy, ktorá sa nekoná. Cez až detskú hravosť dvoch mladých dievčat – Barbory Zamiškovej a Kristíny Kováčikovej – a ich nápaditej scénografii pod režijným vedením autora Petra Palíka, predlohu stvárňujú ako travestiu pôvodne známych rozprávok. Najprv sa len hrajú, že sa hrajú, a potom rozohrávajú nápadité a prudko sa meniace obrazce, v humornej nadsádzke, zasahovaním aj divákov. Predstavenie v kadencii strháva „byť dieťaťom“ aj dospelých. Vzorová ukážka, čo je to radosť z hry.

Staré divadlo z Nitry sa pohralo, v réžii Ondreja Spišáka, dramaturgii Veroniky Gabčíkovej a režiséra a v preklade Lubomíra Feldeka s metaforizáciou nonsensových básní Edwarda Leara *Kolko jahôd rastie na mori?* Prostredie hry navodzovala až „tvrdá“ scéna kuchyne pokrytej množstvom k nej prislúchajúcich vecí a v nej štvor-

rica hercov pomenovaných podľa dominujúceho vonkajškového alebo vnútorného poznačenia Guľa, Ucháň, Nosáč a Okuliarnik, v podaní Danica Hudákovéj, Lucie Korenej, Milana Vojtela, Andreja Šoltésa. Vzjomne sa posmieľajú svojim neduhom, urážajú a nechápu. Zrážka posmešníkov sa premieňa v hru pri vzniku nápadu pohrať sa s vecami a dať im obrazné významy, podľa ironických päťveršových básní. „Bola loďka, bola babka atď.“ hýrivý prúd obrazov sa valí z javiska v prudkom spáde a v rušnej tónine, až v opojnej féríi, čo zmôže premena vecí hrou. Škoda len, že v rovnakom forte. Navrstvovaním obrazov. Bez pôvodne navodených konfliktov, ani „lúštení“ deja či čo sprítomňujú. Iba priraďovanie. Stretnutie prvotnej surovosti s následným rozkošnosťou bábkarského výmyselníctva, dôkaz čo zmôže premena vecí vo významy. Priam bábkárske školenie. Ale aj isté „zablúdenie“ v bohatosti nápadov, ktoré sa „napráva“ záverečným poučaním, až potom, keď sa po mimoriadne efektom požíraní kredenca všetkého, čo účinkovalo v hre, dokonca aj hercov, ako jej vyčistenie. Čo keby sa bolo čosi podobné udialo v strede hry. Osvetlením jej zmyslu nielen na záver rečami o ňom, ale náznakom premeny pováh?

Domáce Bábkové divadlo zo Žiliny zavŕšilo prehliadku jej druhou najčerstvejšou inscenáciou, ktorá mala iba týždeň po premiére. Poskytla dvojici bábkohercov možnosť opäť sa bábkarsky popasovať s rozprávkovou predlohou Roalda Dahla, v úprave Kataríny Aulitisovej a jej spoločnej réžii s Lubomírom Piktorom, v scénografickom riešení Zuzany Mojžišovej-Cigánovej, pod názvom *Akčantyrok* (ktorý treba čítať naopak). Hra paralelne rozvíja ohrozený život korytnáčiek a zblížovanie dvoch mladých susedov práve príbehom okolo nich. Dve osamotené bytosti pestujúce svoje zvieratkárske a kvetinárske záujmy. Dej sa rozvíja v prudkých prestrihoch zo sveta ľudského reálu do pomysleného sveta živočíchov. Hra poskytla dvojici hercov Barbore Juríčkovej a Jánovi Demkovi príležitosť rozviť nielen komediálne, ale aj lyrické akcie. Príbeh rozohrali v prudkých premenách odkrytej i vykrytej hry, s tromi druhmi bábok panákom, maňuškou a vystihovankami (pri rojčení o túženom). Hra o tajomstve lásky a spoznávania, otvorená deťom i tým dospievajúcim, ba až spomínajúcim...

Na festivale sa konali aj sprievodné podujatia: slávnostné otvorenie a ohňová show, tri diskusné fóra (o Katedre bábkarskej tvorby, UNIME a slovenskom bábkovom divadle) ako aj vyhlásenie výsledkov súťaže na bábkársky text – Artúr 2008. Sprievodcom po predstaveniach bol stručný, ale výstižný bulletin a usporiadatelia vydali tri čísla *Gašparovín* zo života festivalu, glosujúce dianie na podujatí.

Čo podanie na prehliadke predstavených súborov spája? Najmä dramaturgia sústredená na námety rozprávok, alebo detské príbehy, prevažne slovesnými prehovormi presahujúcimi hru pre deti aj k dospelému divákovi, ktorý spravídla mlad' do divadla sprevádza. Prevažovali vlastné úpravy pôvodne zahraničných rozprávkových textov s tromi domácimi autorskými príspevkami. Častejšie posunom ku komédii.

Režijný „rukopis“ cítiť najmä v inscenáciách stálych divadiel. Menej v skupinách spoločne nazývaných neštátnymi, voľne pôsobiacimi, buď agentúrnymi, alebo pôsobiacimi na súkromnej základni, pri ktorých prevažuje samorežia. Teda výklad bez viditeľného riadenia, práca na základe spontaneity „ako to vyjde“.

Scénografia sa už nielen vopred pripravuje, ale aj voľne tvorí na základe premeny vecí vo významy. Vzhľadom na voľbu bábok prevažovali panáky a maňušky, alebo tvorba vecných znakov z okolia hry. Využívali sa aj tri priestory: javisko, aréna a voľné prostredie námestia.

Bábkoherecká tvorba bola najzreteľnejším prínosom festivalu. Zvlášť zaznela v spontánnej hre mladých bábkárov a v hrovom nadhľade bábkohercov z Nitry a Žiliny. Vyslovene iluzívne divadlo, teda vykrytá hra bábkohercov sa nekonala ani v jednom prípade, hoci jeho postupy sa vyskytovali, ale v striedaní vykrytej i odkrytej hry. Nekonal sa však zvlášť rozvítý vzťah bábkoherca k svoju hraciemu znaku. A naopak, akoby hra bábkky s hercom. Čo je najosobitejší prejav zaujímania divadelných vzťahov. Vlastný len bábkohre.

Prehliadka ponúka využiť predstavené podnety aj na isté domýšľania ako sa dnes chápe i vykladá a uskutočňuje jednota bábkovosti a divadelnosti. Bábkovosť sa u nás spravidla ešte stále chápe v odôvodnení zo stavu, keď bábkové divadlo sa hrávalo len vykrytým spôsobom. Za paravánom. Zvlášť marionetami. Iluzívne. Stavením na tajomnosti „ožívania bábok“. Animáciou – rozpochybovaním bábok a rozpráváním za nimi stvárňované postavy, bola prevažne reprodukováním príbehov s vonkajším ilustrovaním deja. Z čoho sa, vieme, odvodzovala charakteristika, že bábkové divadlo je „oživenie mŕtvej hmoty“, alebo „pohybom bábok“. Takéto zovšeobecnenia bábkovosti boli len vonkajším opisom ako sa hra s bábkami konala, bez osvetlenia čím je najprv divadlom a aké postavenie má v tomto umeleckom druhu bábkárskeho výraz. Bábkové divadlo sa však tak, ako každé divadlo deje hercom a nie mechanikou, ktorú ovláda. Ňou sa vyjadruje ako hracím prostriedkom či nástrojom – bábkohrou a aj pri jeho hre sa koná semióza, premenný pohyb hracieho znaku, ktorý závisí na tvorcovi narábajúcom s ním. Semiotika charakterizuje divadlo ako premenu herca v postavu prostredníctvom hlasu, konania a zaujímania vzťahov pred divákmi. Pre bábkové divadlo z toho pramení poznanie, že je premenou bábkoherca v postavu prostredníctvom hracieho znaku a slova, konania i zaujímania vzťahov s bábkou i voči bábke i bábkohercom navzájom. Pred prijímateľmi, teda obecnstvom. Takýmto rozpoznaním osobitostí v jednote divadelného i bábkového sa uvoľňujú mimoriadne možnosti, aké sa môžu navršovať pri schopnostiach bábkoherca naplňovať hru s hracím znakom vo významy. Načo treba opakovať či zdôrazňovať tieto východiská? Aby sme rozoznali, aké poetiky podnecujú súčasné predstavenia, z čoho pramenia ich riešenia. Medzi hodnotenými príspevkami prehliadky nevyskytoval sa vyslovene iluzívny spôsob podania, ale prevažne paralelizácia otvoreného i vykrytého, alebo priamo veci vo významy meniace hry hercov.

Hodnotenie festivalu sa nekonalo prostredníctvom poroty, ale osobným prežívaním každého účastníka. Výsledný dojem sa nedá teda korigovať kolektívnym posúdením poroty, ale len otvoreným vystavením sa tiež hodnoteniu priznaním, ktoré z inscenácií hodnotiteľovi zazneli najúčinnejšie. Z neštátnych divadiel to bolo *Snehulenie Aničky a Barborky* BKT z Popradu a *Postrach Samko* Teátru Neline z Budmeríc. Zo študentských divadiel *Conrad – chlapec z továrne* VŠMU, tretí ročník Bratislava. Zo stálych divadiel *O psíčkovi a mačičke* (Staré divadlo Nitra) a experiment v priestore pod voľnou oblohou Bábkového divadla zo Žiliny *Othello alebo Škrtič Benátsky*. Domácom usporiadateľom načím poďakovať aj za obetavú starostlivosť o prípravu a zabezpečenie festivalu, všetko na ňom fungovalo ako hodinky. Aj starostlivosť o hostí. Takéto stretnutie slovenskí bábkoherci potrebujú a väčšina to aj využila účasťou na celom podujatí. Lebo trojdenné konanie umožňuje obsiahnuť každému príspevok všetkých zúčastnených. Načím v ňom pokračovať...

GORAZDOV MOČENOK PO 15. JUBILEJNÝCH ROČNÍKOCH

MIŠO A. KOVÁČ
Teatrológ

Na Slovensku ani v čase komunistickej totality nemohli zakázať účinkovanie, najmä mladých divadelníkov, v kostoloch a na uzavretých náboženských podujatiach. Mali prevažne ráz liturgický alebo evanjelizačný. Popri hudbe boli jedným z výrazných prejavov osobitného kresťanského disentu prostredníctvom umenia. Po novembri 1989 sa uvoľnil priestor pre takéto pôsobenie i na verejnosti. To odhalilo, už v širších súvislostiach poznania, že uvedené skupiny kládli dôraz najmä na náboženský zreteľ svojho podania, ale ono už musí ako tvorivý prejav brať na vedomie aj umelecké stránky, ak sa má zapojiť do širšieho diania či súčasnej divadelnej kultúry. Tá pôsobí aj na kresťanských tvorcov i divákov.

Tieto zretele zrodili myšlienku uskutočniť prehliadky súborov, venujúcich sa uvádzaniu hier na biblické a duchovné námety, aby sa kultivovala aj ich úroveň, rešpektujúc špecifiku súvzťažných aspektov teologického i teatrológického spoluúčinkovania v divadelnej inscenácii. Bolo to potrebné aj preto, že biblické a náboženské námety nachádzame v dejinách slovenského divadla priam pri jeho počiatkoch; aj vecné doloženia jeho jestvovania súvisia s pamiatkami na takéto hry. Napríklad svätobehadický Boží hrob, vystavovaný v Ostrihome, bábký Krista i Márie, veľké množstvo údajov o náboženských predstaveniach reholí po celom Slovensku i účinkovanie priekopníckych kresťanských súborov, od polovice minulého storočia až do totality, ktorých pôsobenie patrilo k popredným podnecovateľom vývinu divadelnej kultúry. Profesionálne súbory sa jednotlivo tiež pokúsili o stvárňovanie námetov, ale iba torzovite a tiež bez nadviazania na širší kontext. Pre tieto i ďalšie zámery, najmä vzdelávacie a prezentačné, sa otvoril *Gorazdov Močenok*, pravidelné ekumenické podujatie (zúčastňujú sa ho katolícke i evanjelické súbory), uskutočňované od konca júla 1993 v obci Močenok, na ktorú sa viaže tradícia pôvodu učeníka sv. Cyrila a sv. Metoda, sv. Gorazda. Podujatie programovo pripravuje OZ KREDIV a organizačne Kultúrne stredisko OÚ Močenok.

Festival má dve hlavné súčasti (popri sprievodných), a to: divadelnú dielňu pre vzdelávanie najmä mladých ochotníkov a súťažnú časť, v ktorej vystupujú a hodnotia sa do súťaže prihlásené súbory. Prirodzene, divadelné dianie dopĺňajú aj ďalšie duchovné a kultúrne akcie. O jeho prvých ročníkoch vyšiel zborník *Celónárodný festival biblických a duchovných hier Gorazdov Močenok 1993 – 1997* (Močenok – Martin 1998, 174 s.). A na vydanie je pripravená monografia *Tríbenia kresťanského divadla*.

Stručné obzretie sa

Jeden z významných príspevkov festivalu *Gorazdov Močenok* (ďalej GM) je, že dáva do vývinových súvislostí jednotliviny, ktoré by sa bez neho k sebe nedostali. Ak sa

máme pozrieť akými štádiami GM prešiel, aspoň v stručnej „prechádzke“ po výraznejších a ocenených príspevkoch, potom nemôžeme nehodnotiť už prvé tri ročníky podujatia 1993 – 1995, ktoré boli ešte dvojvrstvenné, na inscenácie usilujúce o vlastný výklad spirituálnych predlôh a na tie, čo vyrastali zo starého sladko-ružového videnia duchovných námetov. Tak, ako to súčasníci „zdedili“ od predchodcov. Už na počiatku zaznel domáci súbor z Močenka inscenáciou hry R. Dilonga nielen adekvátnou rámcujúcou názvu – *Gorazd*, v réžii P. Sýkoru a R. Krištofika, čo zdublikovali aj bohoslovci z Nitry, v réžii A. Gáborovej, divadelne účinne vyznela aj trebišovská *Salome* O. Wildea, v réžii J. Galgana. V druhom ročníku sa priam zaskvelo Dubové Gavlovičovou *Valaskou školou* v úprave a réžii L. Midriaka, Lendak ľudovou *Džafkulínou*, v úprave a réžii S. Kroftovej a Partizánske bábkovým *Márnotratným synom*, v úprave i réžii V. Beňu. Aj v treťom ročníku, opäť rezonovalo Dubové Komenského *Labyrintom sveta*, v úprave a réžii L. Midriaka a nitrianski bohoslovci biblickým podobenstvom *Jozef Egyptský a my*, v úprave a réžii A. Gáborovej i evanjelická mládež z Martina *Tretím dňom (Zmŕtvychvstanie)*, v úprave a réžii J. Borcovanovej.

Divadelné dielne, ktoré boli sprvu mimoriadne navštevované priam rozosiali cez účastníkov povedomie v hodnotách GM. Tak štvrtý a piaty ročník sa zaskvel jedinečnými aj tvarove pribojnými inscenáciami, akými bola prievidská *Veža babylonská*, v dramatinácii i réžii M. Babiaka, rimavsko-sobotská *Betlehemska hviezda* L. Šárika, v réžii M. Lacka, saleziáni z Popradu od V. Vanču v jeho réžii *Je to zvláštne* a prvé stretnutie s príspevkom Paľa Danka, ešte z Lužnej, *Dolorosa*. Nasledujúci piaty ročník vynikol rimavsko-sobotským *Neprebudným* od M. Kukučina v úprave a réžii L. Šárika, popradským *Vyrušujem* autorov i režisérov P. Timka a S. Staška, lučeneckou mimohrou nemých *Rodinné obrázky*, v réžii J. Bandžuchovej, kysucko-novomeským *Smetiskom*. Prvých päť ročníkov teda potvrdilo oprávnenosť vzniku súťaže GM. Hoci na podujatí sa „zjavovali“ aj staroružové podania. Príklon k tvorivosti sa však zreteľne posunul.

Šiesty ročník GM (1998) utkvil v pamäti skvele pripravenými inscenáciami hľadačského rázu, a to dramatináciou J. Kráľa *Dráma sveta* v réžii M. Pajánkovej z Ilavy, kolážou *Merlin a štúrovci* z Prievidze, ktorú komponoval i režimoval M. Babiak, *Dekalogom* z Dunajskej Lužnej adaptoval P. Danko, *Maranathou* autora i režiséra I. Pargáča prišla z Preselien, Marquezovými *Veľmi starými pánni* s obrovskými krídlami z Humenného, v réžii A. Lečkovej a Tajovského *Hriechom i Matkou* zo Žabokriek, v réžii Š. Mišovica. Väčšina spomenutých súborov sa „vyrovnávala“ s podnetmi postmoderny, ale aj spirituálnym výkladom. Obohacovala kresťanstvo divadlom a divadlo kresťanstvom.

Nasledujúci rok, teda siedmy ročník, mal menší diapazón podnetných príspevkov. Akoby sa ku koncu storočia súbory znovu začali v kreovaniach výkladov preskupovať. Hľadali sa iné pohľady i prístupy ako tvoriť a v čom sa inšpirovať. Bošany prišli s kolektívnym muzikálom *Láska je silnejšia*, podľa starozákonnej knihy o Tobiašovi a Košovan s ľudovou hrou M. K. Adamova *Svätá Dorota* v réžii V. Kurbela, Lučenec s pantomímou inscenátorky J. Banžuchovej *Zo života ulice* a Bytča s *Krížovou cestou* na Modlitby Milana Rúfusa, v réžii M. Palánkovej. Zjavili sa však aj o nové uvádzania starých zľudovených hier, ako je spevohra F. E. Jakubíka *Nevesta zo žalára*. Popri hľadaní nových tém sa konali teda aj náznaky návratu, ale so snahou o nový pohľad.

Prispením uvedených ďalších súborov sa zrodila myšlienka rozšíriť záber GM z tematického zreteľa, ktorý zvýrazňoval podnázov, že ide o Celonárodný festival

biblických a duchovných hier, na výstižnejšie pomenovanie, že je Celonárodným festivalom kresťanského divadla. Aj s vlastným občianskym spoločenstvom KREDIV. A tak ôsmy ročník (2000) sa stal prelomovým nielen novým nástupom sústavne tvoriaceho Paľa Danka so súborom ATAK (ktorý sa týmto vystúpením postupne stal priekopníkom kresťanského pohybového divadla) *Nechceným rekviem*. Martin sprítomnil biblickú *Potopu* v réžii A. Štermenského, Preseľany Maeterlinkových *Slepcov*, bystrickí saleziáni autora i režiséra M. Husára *Víťazstvo* a rómsky súbor Čhave Kamoro zo Sniny *Cigánovo zlato*, pod vedením druhej kľúčovej osobnosti GM, ktorú podujatie objavilo i presadilo, sr. Stellamaris, bez ktorej sa ďalšie ročníky už neobišli. V tom roku sa po prvý raz na GM predstavili aj profesionáli, a to z Nitry, s L. Lagronovej *Terezkou*, v réžii S. Sprušanského. Išlo o ročník s mimoriadne aktuálnymi témami, v širokom diapazóne, od symbolického divadla po súčasné modelové hry. Aj nasledujúci rok si zachoval rozvinový rozmer. Bošany znova prišli s muzikálom *Sen o ruži* autorov P. Vlčka a I. Pargáča, v réžii A. Gáborovej. ATAK stvárnil *Šero*, Snina *Tulov sen*, (opäť sa stretli autorské i režijné príspevky dominátorov GM), Ilava *Kozičovej Ženy zo Samárie* v réžii M. Pajánkovej, Novomešania uviedli Oľhovu dramaturgiu Timravy *Skon Paľa Ročku* v réžii Š. Psoťného a pražskí hostia (študentky pedagogickej školy) stvárnilo rómsky námet *Kalo Dant*. Ročník zdôraznil najmä hľadacstvo v režijnom zástoji pri interpretácii hier.

Akoby paradoxne, jubilejný desiaty ročník (2002) navodil tak trochu útlmové obdobie, vzhľadom na objavovanie nových súborov, hoci aj v ňom vznikli a predstavili sa podnetné inscenácie: *Nič ATAKu*, *Spievajúci kvet* zo Sniny, *Rozprávka na rýchlo* z Lendaku, v autorstve vedúcej súboru M. Budzákovej. Napospol všetky spomínané súbory objavili predchádzajúce ročníky GM. V jedenástom ročníku sa ich presadenie opätovne zopakovalo predstavami *Bláznovstvo* zo Sniny, *Stromy ATAKu* a *Posledný* z Lendaku. Tisovec uviedol režijný výklad M. Lacku *Hviezdoslavovho Otčima*, ako jediný novo „priskočený“ súbor, aj s dramaturgickým objavom dosiaľ obchádzanej hry. Lendak opäť zažal istú nádej ďalšieho rozvinu *Zápalkami* v dvanástom ročníku 2004, Snina *Cestou pre teba*, Šaľa Barčovou *Matkou*, v réžii dvojice R. Budaya a M. Deminu, Ilava Strinbergovou *Slečnou Júliou* v réžii M. Pajánkovej, Tisovec Williamssovým *Skleneným zverincom*. Súbory, ktoré sa postupne presadili na GM opäť privolali aj ďalších „instrumentalistov“ kresťanského divadla a od 13. ročníka (2005) znova môžeme zaznamenať nárast nielen v počte, ale aj stvárnení mimoriadne podnetných inscenácií, ako boli popradská *Málka*, v adaptácii (Švantnerovej novely) i réžii V. Benku, lendačské kolektívne *Hľadania*, sninské *Priateľstvo*, (oba súbory autorským i režisérskym podielom ich stabilnými vedúcimi), preseľanská Willdeova *Salomé* v réžii I. Pargáča a zvláštne pohybové sólo, s kombinovaním slova Paľa Danka *Metamorfózy*. Takú škálu si uchoval aj 14. ročník (2006) *Svätým komediantom* bratislavských saleziánov autora a režiséra M. Husára, Prameňom ATAKu, Timravínymi *Ľapákovcami* z Močenka v réžii V. Sadílka, inscenáciou *Šašo a kráľ* z Lendaku, *Rozdiely, alebo to sme my* zo Sniny. Pravda, popri opäť sa pripomínajúcich jednoduchých obrázkov z dediny, „šmátraním“ po Urbánkovskej poetike, ale nie jeho predlohami.

Jubilejný 15. ročník (2007) nemal iba slávnostný ráz ale aj vynikajúci interpretačný posun, ibaže v koncentrovanejšej podobe, ktorú predstavovali DS VŠMU z Bratislavy *Tajomstvom prázdneho hrobu*, v autorskej úprave i réžii P. Weincillera, ATAK z Bratislavy, podľa námetu i v réžii P. Danku a J. Špotáka (*v*)*Raj*, DS Močenok Kukučínovým *Neprebudeným*, v réžii V. Sadílka a saleziáni z Bratislavy *Bez mamy to nejde*, uvedením

talianskej predlohy P. Ziniho, v réžii M. Husára. O oživenie pohybového divadla sa pričínilo aj Tanečné divadlo z Turčianskych Teplíc *Ružovo-čierny svet*, v choreografii a réžii M. Kajanovej. K rozšíreniu tvorivého zázemia GM patrí aj hosťujúce účinkovanie DS Kreativ pri DS Klasov, vlastnou úpravou *Červenej čiapočky* v réžii J. Meszárosovej, v ktorom pôsobivo účinkovali herci s mentálnym, telesným a zmyslovým postihnutím.

Hodnotenia jednotlivých ročníkov zaznamenáva denník – festivalový spravodajca. Festivalu sa zúčastňujú aj zahraničné súbory a osobnosti. Najčastejšie sú to súbory Slovákov zo Srbska. Po tri razy sa zúčastnili prehliadky aj divadelné súbory z Poľska a raz z Čiech. Paradoxne, partnerské vzťahy so susedným Českom sa hľadajú najťažšie, hoci osobné jestvovali, a to účasťou Milana Maška, Miloslava Machoňa. Z Poľska sa zúčastnili zasa seminárov viacerí teatrológovia, Stanislav Pietrzaka, Bohuslav Bakula, z Maďarska po dva razy Istvan Kilian, zo Srbska Zuzana Holubeková, Klaus Hoffmann z nemeckého Hannoveru. Aj tento základ načim rozširovať, tým viac, že umožňujú aj prenikanie našich príspevkov do zahraničia, ale zároveň obohacujú aj úroveň festivalu. Pätnásť realizovaných ročníkov súťaže kresťanských divadelníkov je na jednej strane dôkazom o jestvovaní tohto prúdu u nás, a na druhej aj východiskom k domýšľaniu kresťanského divadla. (Počas trvania podujatia sa konalo 14 seminárov o teoretických, historických i praktických otázkach kresťanského divadla a jedno medzinárodné kolokvium pomimo hlavného programu podujatia). Nuž zároveň aj prameň tohto príspevku, ktorý obsahuje tiež oba zretele – hodnotenia tvorivých predstavení i ich domýšľania. Prirodzene, zo stránok obsahu a tvaru i dotyku s divákmi. Tvorila ho, už vieme, tri súčasť, ktoré možno sledovať a hodnotiť aj osobitne, a to spirituálna dráma, interkultúrne inscenácie a religiózne komunity. Koná sa v ňom rovnako komunikácia, interpretácia i metanoja, teda podanie, výklad i premena slova do obrazu, osoby v iného a predstavenia na osobné oslovenie. Pretože platí výstižné charakterizovanie tohto prisvojenia Javiera Marias „nikto nevníma dielo tak, ako ty“.

Prítomnosť

Na šestnástom celonárodnom festivale kresťanského divadla Gorazdovho Močenka, ktorý sa konal 21. – 27. 7. 2008, účinkovalo nesúťažne päť predstavení a súťažne šesť. Išlo teda o menej výrazné zastúpenie, zvlášť v súťažnej časti. Tá nesúťažná predchádzala tvorivé zápolenie súťažiacich. Dáva príležitosť zväčša začínajúcim alebo detským súborom, aby sa uviedli aj v širšom kontexte. Nuž hodnotiaca reflexia je vlastne, popri účinku na divákov, istou stopou v ich vývine. Prvý sa takto predstavil DDS pri ZŠ Močenok hrou *Neberte nám princeznú*, v réžii Lenky Vovolkovej. V mládežníckom muzikáli si školopovinní žiaci riešia osobné vzťahy i rodičovské vzťahy, najmä však prvé lásky. V hre však nešlo o výchovu mlade prostredníctvom hravého uvoľňovania ich predstavivosti i nadania, lež skôr o „narábanie“ s deťmi, aby hrali ako dospelí. Pričom reprodukováaná hudba bola viac, než „vlastná hra“, lebo strhávala divákov do „príjemných“ reakcií. K tomu sa pridalo aj menej usporiadané, neraz až chaotické rozposhybovanie. Čo bol výraz, že aspoň takým spôsobom sa deti nechceli dať spútať a uplatnili tak v pohybe svoju mentalitu.

DDS pri ZŠ Močenok hrou *Stratený syn*, v úprave a réžii Gabriely Lovásovej, sa predstavil zosúčasneným biblickým príbehom, známym podobenstvom *Márnotratný*

syn. Tak ako v biblickom čase i dnes je hlavný hrdina väzňom domova, láka ho svet a jeho „lahtiky“. Nenásytnosť v zážitkoch však plodí len opustenosť a ustavičným vyčerpávaním sa behom za ponúkanými možnosťami v zábavách a v zmyslových pôžitkoch. Jednoduchý príbeh vyplňajú spevy i tance, nie do podoby muzikálu, ale prirodzene vyplývajúce z danosti hry. Jej spôsob podania je však opätovne menej spätý s výchovou hrou, viac sa viaže s poetikou „divadla na divadle“. Aj s istým edukačným cieľom. Zvádzanie požívateľnosťou drog jednotlivých predstaviteľov si vyžadovalo väčšiu individualizáciu a rovnako domýšľanie mizanscén, nakoľko išlo už aj o dospievajúcu mladá, ktorá vie svoje podanie ustáliť aspoň do podoby typov.

DDS pri ZŠ Horná Kráľová uviedol hru *O psíkovi a mačičke*, v réžii Vlasty Báležovej a Kataríny Porhájašovej. Súbor sa inšpiroval českou klasickou rozprávkou od Jozefa Čapka. Istým spôsobom zastupuje typ „nepoučiteľných“ súborov, čo je uplatňovanie detskej dramatickej hry. Mali by sa pridať k účastníkom Tvorivých dielní, zaoberajúcimi sa divadlom hraným deťmi, aby tak sa vymanili z predstáv, že ich mladá má hrať ako dospelí. Vo všetkých troch prípadoch išlo istým spôsobom o tie isté chyby (iba v rozličných úrovniach naplňania) a malú snahu osvojiť si rozdielne chápanie hrania divadla mladými, najmä tými najmenšími, ktorí ešte nevedia vytvárať postavy, ale pedagogickí vedúci súboru majú možnosť uvoľňovať improvizovanie detí, aby sa hrali, a nie aby ich kredovali cez vonkajšie príkazy.

Kreatív pri DDS Klasov prišiel na GM s vlastnou hrou *Zbojník Pacho a krásna Anjela*, v réžii Jany Mesárošovej. Ide o už druhý príspevok tohto súboru z ústavu pre postihnutých občanov, stvárnený mierne parodickým prístupom na jednej strane ku skratke príbehu, ale na druhej strane zosúladením viacerých prispievateľov do stvárnenia tej istej postavy hrajúcim. Predlohu im pripravila ich mladá obdivovateľka. Panovačnému šľachticovi uteká dcéra Anjela do sveta a dostáva sa do zbojníckej družiny. Tá sa zabáva po svojom a po strete v zápasení prijíma aj Anjelu. Keď pán príde na poľovačku do lesa, natrafia na seba s Pachom a zápasia. Do ich boja vstúpi medveď, ktorého Pacho premôže. Hru na „telo“ chlapeckého Pacha stvárňuje hluchonemý výrazným gestom, ba aj občasným výronom slova, ale s mimoriadnou radosťou zo svojho výkonu. Priam akoby neosobným podaním, či nadhľadom a zároveň plným vhrúžením sa do hry. Tým poskytuje rovnaké vstupy aj ináč postihnutým spoluhercom, vložením do hry aj ich vlastných neduhov a chápanlivým vystavením sa aj úsmevným nádych seba-paródiou. Ich vystavenie sa hrou má všetky rozmery dobrého a ľudského divadla, ktoré nezískava obecenstvo len súcitom ale najmä zreteľnou radosťou z hry, nielen prežívaním postavy, ale aj s odstupom od nej. Istým spôsobom aj akoby priblížením sa divadlu hranému deťmi. Mimoriadne účinný je aj rozprávač, neschopný pohybu, ležiaci na vozíku, dopovedáva to, čo herci nemôžu vysloviť a rovnako sa teší, keď sa Anjela ide vydávať a vznikne z toho veselá zábava. Vedúce súboru vedú svojich záujemcov o hru do viacvrstvenného príspevku. Na jednej strane sa vyhýbajú „princípu“ dojímania, využitím istého komediálneho princípu hry i sebaodhaľovania vlastných neduhov účinkujúcich a na druhej strane priam sinkrézou či sklbovaním viacerých interpretov tej istej roli, alebo spoluúčasťou rozlične postihnutých na tom istom výkone. Napríklad v poľovaní, tanci a pod. Inakosť ich hrania je novým „rozmerom“ prehliadky, ale aj obohatením.

DS Eugen pri ZUŠ E. Suchoňa z Bratislavy hrou *O Červenej čiapočke*, v réžii Petra Weincillera, dal „bodku“ podujatiu nesúťažným vystúpením na záver. Nemoherná (nedá sa povedať že pantomimická) rozohra malého nadaného chlapca s rovnako pri-

praveným a do hry vloženým huslistom, s využitím jedného paravánu, tašky, čiapky a okuliarov, sa v rozličné postavy prudko premieňajúci interpret, na pozadí vyludzovania rytmických a adekvátnych zvukov i pazvukov, menia v prúd až vybuchujúcich voľných predstáv, zároveň i humorných postáv. Bez slova sa podáva známy príbeh rozprávky, v novej premene i prudkej hre až nadsádzke. Nie v klaunovskej pantomíme, ale vo výraznom činohernom ale zámlkovom gestikulovaní. Jeho príspevok sa menil aj v iskrivé doloženie, čo dokáže nadané dieťa na pohyb, pri citlivom vedení a uvoľňovaní, čo by ináč bolo len opakovaním známeho. Vie priam vylúdiť z vlastného tela a jeho partner z husľového nástroja kongeniálnu súhru. Tak popri menej vydarených trochu nesúťažných predstavení, pridali sa k nim dve také obohatenia, ktoré by obstáli aj v súťažnej súčasti. Tú otvárali tiež vystúpenia detských súborov.

DS Čhave Kamoro zo Sniny hrou *Rozprávka o nás*, prišlo v novej zostave, v réžii Sr. Stellamaris (Cena MO Matice slovenskej v Močenku). Jej voľná adaptácia prózy *Spievajúci kvet* Daniely Hivešovej-Šilanovej pramení v sprítomnení večného zápasu dobra a zla v človeku, pôvodne v rímskom spoločenstve. Režisérka tento zreteľ, hoci námet stvárňovali rómske deti, dala akoby do pozadia. Dramatickosť nestavala na zápase s Nerómami, lež stavmi človeka, hľadaním zmyslu bytia, ale adekvátnym „prerozprávaním“ divadelným podaním a to striedaním rozličných situácií v rámci putovaní karavány svetom (lietadlom, železnicou, na slonoch a pod.). Zároveň s podaním príbehu Matky Zeme a hľadaním účinkujúcich vlastné miesto v nej, aby sa naplnil odkaz „buďte národom ktorý bude spievať a hrať pre radosť“. Všetko sa to dialo prostriedkami tela stvárňovateľov, hlasom i spevom, v úsporných kostýmových doplnkoch, ktorými sa menili postavy v individuality. Pričom deti sa hrali na hranie a staršia mladá už vytvárala isté typy. Na voľnej scéne, ktorá sa hrou premenila v priamo prepuknutý kvet. Občas jednotlivým častiam chýbal zreteľnejší strih a následne temporytmus, ale na druhej strane tematizovanie obrazov bolo výrazne individualizované a rovnako sa odlišovali aj postavy chóru, spodobujúcich túhu slobody.

DS pri Cirkevnej ZUŠ sv. Mikuláša v Prešove predstavil sa hrou Oscara Wildea *Šťastný princ* v réžii Silvie Majorošovej. Mladý súbor si vybral rozprávku, ktorá podáva príbeh o soche princa, požadujúceho od lastovičky aby mu vzala rubín z meča, briliantové oči, zlato z odevu a rozdala chudobným ľuďom v meste. Tak sa sám pripravil nielen o zrak, ale aj život. Lastovička neodletením na zimu do teplých krajín hynie s ním. Príbeh dojíma, ale divadlo sa nedialo, lebo zostala len ilustrácia opisujúca slovom a statickým obrazom sprítomňovaný príbeh. Chýbala dramatická situácia, bez ktorej sa ťažko stavia oblúk hrového podania. Aký-taký „pohyb“ prinášala iba Lastovička. Rovnako bola statická či popisná, kulisová scéna. Mimoriadne hodnotná však bola „živá“ hudba (Cena Občianskeho združenia KREDIV).

Divadlo Dominus Močenok hrou Federica Garcíu Lorcu *Dom Bernardy Alby*, v réžii Vladimíra Sadíleka (Cena obce Močenok), je metaforou o slobode, tyranii a nadvláde jednej nad všetkými. Životné osudy 9-tich žien uzavretých v jednom priestore statku, každá osebe sú dramaticko vypäté. Režisér experimentátor v amatérskom divadle, si však na ním ustrojenej scéne zúžil priestor na hru tak, že značne znemožnil individualizovanie jednotlivých postáv a najmä zaujímanie vzťahov medzi sebou. Niežeby na ne bol pozabudol, ale nedal im voľnosť uzavretým prostredím, čo potom spôsobilo aj menej výrazný temporytmus hry, hoci zazneli aj vynikajúce herecké výkony, najmä ústredných postáv, tomuto súboru vlastné.

DS Oravské kopce z Nitry súťažili s muzikálom *San José de Calasanz*, v réžii Pet-

ra Oravca. Vlastný projekt súboru chcel obsiahnuť životnú púť zakladateľa rehole Piaristov sv. Jozefa Kalazanského prostriedkami využívajúcimi prvky hudobného divadla, ale skôr išlo o ilustračné pásmo podávané pohybom i spevom, kde tu aj prehovormi, ale bez premeny postáv, len prostredníctvom útržkovitých náznakov jednotlivých fáz vývinu a pôsobenia svätca. Nešlo teda o tvorbu postáv hrou, čiže premenou „v toho druhého“, ale len rýchlym prezliekaním kostýmov. Ani hudba nemá ráz divadelný, ale len ilustratívny, pritom „čerpá“ z mnohých prameňov, ale nie v náležitom zjednotení, dokonca nezrozumiteľným spevom. Pohyb je len kolotočom, alebo zhlukom. No čo je najdôležitejšie, aby tvorcovia pochopili je, že kresťanské divadlo nemôže byť konzumné, čo sa podkladá divákovi, keďže duchovnému životu je vlastný vývin, pretváranie seba i sveta. Omylom bolo aj vydávať produkciu za divadlo, lebo išlo skôr o jav paradivadelný.

DDS Hviezdička pri Cirkevnom CVČ Snina priam zažiaril hrou, *O hrnčiarovi a hline* v scénickej úprave a réžii Sr. Stellamaris (Hlavná cena – socha sv. Garazda). Predstavenie pramení v biblickom príbehu Jeremiáša, premenením podobenstva na hru o hrnčiarovi vytvárajúcu svoje diela na pracovnom kruhu. Svoju hlinu prináša na vozíku a deti stvárňujúce hlinu pohybom tela sprítomňujú modelovanie hliny na tri objekty, dve šálky a jednu vázu, až po vypaľovanie objektov. Ich potením a pražením v hrnčiarskej peci. Zvlášť účinne znela dobro šíriaca váza. Ale v živote tak je že krehké objekty sa rozbíjajú a vynášajú na smetisko. Napriek kolektívnej hre výrazne neúčinkovali iba dvaja dospelí, jeden hudbou a prehovorom rámčujúci príbeh a druhý, tvarujúci hlinu z deťmi, lež najmä tie tri s možnosťou „sólovať“. Ostatné spoločným vytváraním cez situácie a obrazy. Pričom každý z účinkujúcich si zachoval osobitosť. No jedným z najvýraznejších a rovnocenných partnerov k ostatným deťom bol ich mentálne postihnutý druh. Niekde sa ešte práca so „zamlčanou“ rekvizitou nenaplnila, ale celkové vyznenie hry (až na zbytočné poučenie na záver) bolo mimoriadne účinné a zároveň aj najtvorivejší prejav podujatia.

DS Malá Múza z Ilavy obohatil prehliadku hrou *Trasovisko* Štefana Králika, v réžii Magdy Pajánkovej (Cena Krajského osvetového strediska v Nitre). Súbor hlásiaci sa svojím vznikom ku Gozradovmu Močenku (prostredníctvom účasti režisérky na jeho tvorivých dielňach) sa v tomto ročníku na festivale predstavil po štvrtý raz. Už pri prvom vystúpení si odniesol hlavnú (J. Král: *Dráma sveta*). Tentoraz siahol opäť po pôvodnej predlohe, ktorá sa v minulom storočí často hrávala. Ba, vyvoláva aj kontroverzné vystúpenia pre samovražedný záver hlavnej predstaviteľky Hany, prežívajúcej popotratovú traumu. Podnetným dramaturgickým činom súboru je, že oživuje v archíve autora zachovaný iný východiskový variant, sprítomňujúci katarziu zmysluplnejším vyústením. Sila tejto drámy je v duchu expresívnej poetiky autora, ale aj vzhľadom na svoj metaforizujúci model. Využívaním vecných znakov na zvýrazňovanie nimi zdôrazňovaných významov. Čo sa stretáva aj s otázkami načo, keď herecky verne zvládajú a obrazne vyjadrujú vnútorné stavy a hnutia stvárňovaných postáv. V ich podaní teda znova žije zaležaná hra s aktuálnym námetom, rovnako vzhľadom na tematiku aj scénickým riešením, nie ako návrat, ale stále prítomnú výzvu. Žiaľ, vzhľadom na herecké stvárnenie kľúčového páru však v nenáležitom dojímaní sa nad utrpením svojich postáv. V istom sekaní prehovorov, z čoho pramenil aj spomalený tok predstavenia.

Súčasťou Gorazdovho Močenka, od jeho vzniku, sú aj Tvorivé dielne zamerané na rozličné divadelné postupy, od autorstva a dramaturgie počnúc, cez réžiu, herectvo,

pohyb, scénografiu až po kritické hodnotenia. V tomto ročníku sa konali dve triedy. Prvá sa venovala detskej dramatickej výchove a druhá hre dospelých. Detská trieda, ktorú viedla Sr. Stellamaries, uviedla na predvádzaní výsledkov dielni *Snehobielu košielku*. Išlo o voľné inšpirovanie sa starou povestou o vernosti lásky. Keďže na námet sa hrali deti, vedúca ich viedla k prežívaniu a chápaniu rodinných vzťahov. Rozohrávala sa stretnutím detí dvoch šľachtických rodín, počas ktorého sa rodí láska dvoch mladých ľudí. Keďže milý odchádza do vojny, milá mu dáva košielku, ktorá tým, že sa nezašpiní, svedčí o ich vernosti. Mladík sa dostáva do tureckého zajatia. Zajaté dievčatá v ňom musia zabávať Turkov a chlapci ako otroci slúžia na stavbách. Všetko sa deje náznakovým rozohrávaním i rozpochybovaním do jednotlivých sekvencií či etúd. Mimoriadne účinne vyznievalo aj zapojenie sa do hry asistentky režisérky, skutočnej mamy s dieťaťom v náručí, ktorá nenásilným spôsobom zladovala voľné radené sekvencie. Trojdňové zápasenie s látkou a hľadanie adekvátnej výpovede mladými účinkujúcimi naznačilo, že táto cesta je mimoriadne produktívna a zároveň aj obohacujúca nielen účinkujúcich, lež aj divákov.

Dielňa divadla dospelých stvárňovala vedúcim triedy Petrom Weincillerom vopred pripravenú predlohu, vlastne dramatizáciu Dahla: *Jakub a obrovská broskyňa*. Skupina dievčat a jedného chlapca ničeného pyšnými a panovačnými tetami, túži uniknúť z väzenia. Dostáva sa do mohutne narastenej broskyne, v ktorej sú už rozličné postavy a putujú v nej akoby v rybe až do Ameriky, pričom sú hladní a musia zjesť svoj „koráb“. Obraz seba potreby rozpútaný hrajúcimi v miernej humornej nadsádzke, na scéne s paravánom a jednou lavičkou, bol mimoriadne obrazný a akčný. Premeny vecí hrou na bábkarský spôsob umožňovali prudký strih scén a poskytovali dostatok priestoru aj na rozpochybovanie a radosť z hry účinkujúcich. Príspevok dielni tak mimoriadne obohatil aj šesťnásty ročník podujatia.

Gorazdov Močenok každoročne dopĺňa aj veľké množstvo sprievodných duchovných a kultúrnych podujatí, výstav, koncertov, prednášok, ekumenických a iných stretnutí. K nim patrili aj dve fotografické výstavy Filipa Lašuta, stáleho fotografistu amatérov od roku 1968, výberom zo 40-tich ročníkov jeho snímkových zacytení slovenských súborov na vrcholných prehliadkach, najmä na Scénickej žatve a druhá výstava sprítomnila 15. ročníkov festivalu Gorazdov Močenok. V tomto ročníku sa udialo aj jeho mimoriadne obohatenie o amatérsky film a beseda s tvorcami *Veľká noc s Bonifácom*, autorom scenára Igorom Pargáčom i hercami z Preseljan. Dedina si zahrála v alternatívnom filme. Kľúčovým princípom bol humorný nadhľad, keď dobrácky človek sa dostáva do nečakaných situácií okolo odcudzenej ovečky a zo zámeny osôb skoro vznikne vnútorná tragédia. Neobyčajne účinne vyznela detailná práca kamery s hercami, menej so zvukom. Evokovala sa stará dedina a parodovalo ružovkasté bolestinstvo divadelných stvárnených pašii. Teda nielen že film stvárňovali divadelní amatéri, ale sa aj úsmevne pozreli na vlastnú tradíciu. A tak uvedenie filmu i diskusia o ňom, prirodzene, zapadla do atmosféry podujatia.

Šesťnásty ročník Gorazdovho Močenka možno považovať za festival dramaturgických činov a zdôraznení interpretovaných významov. Tak ako každý ročník znamenala doteraz istá zvyrazňujúca čerta, tentoraz to boli vlastné autorské i dramatické príspevky a ich výkladové dourčovávanie, menej hľadačské tvarové inscenačné výboje, ako sa to dialo v predchádzajúcich ročníkoch. Poznamenali ho najmä dve pôvodné dramatické príspevky jednej autorky – Stellamaris a dve tvorivé úpravy prevzatých predlôh. Jeden znovu objavujúci, ale aj nanovo dourčujúci pôvodnú slo-

venskú hru Štefana Králika *Trasovisko* a druhý klasický Lorcov *Dom Bernardy Alby*. Z hľadiska účasti, už sme uviedli, mal zostručnenejšie obsadenie, hoci prihlásených do výberu bolo omnoho viac, vyše dvoch desiatok, ale pre rozličné dôvody (dovolenky, stáže, zahraničné brigády hoci len niektorých členov súboru) sa v koncojúlových dňoch podujatia nemohli zúčastniť.

Keď máme súhrnne dopovedať súťažou nastolenú otázku, prečo sa má kresťanské divadlo snažiť o prekonávanie dosiaľ dosiahnutého a nie vyhovovať vžitému vkusu svojho obecnstva, možno najvýstižnejšie odpovedať opäť otázkou: o čom je kresťanstvo ak nie aj o prekonávaní? Rovnako zvodov, sebeckta a zla rozosievaného temným, ako aj snahou o zdokonaľovanie, nie? Môže byť niečím iným divadlo usilujúce sa o stvárnenia v jeho duchu? Dokonca aj naše každodenné potreby rastú a znáročňujú sa, ako môže zaostávať duchovná i tvorivá oblasť?! Vyhovovať pohodliu spotreby ponukou príjemností a zábavy môžu takí zabávači, ktorí sa tým živia, nuž sa predávajú. Skutočný divadelný tvorca, tým viac kresťanský, nemôže sa neusilovať zveľaďovať rovnako seba a svojich tvorivých partnerov, spoluaktérov pripravujúcich predstavenia, a rovnako blízkych, teda divákov. Znáročňovaním úloh sebe a navodzovaním rovnakej spoluúčasti v radoch obecnstva. Súčasní tvorcovia kresťanského divadla sa uvedomujú ako súčasť divadelnej kultúry i ako partnerská alternatíva, rozširujúca rovnako interpretačné i autorské inscenácie. Pričom nepriamo môže byť podnecovateľom riešení aj pre profesionálne slovenské divadelníctvo.

AD HONOREM PROF. PHDR. IVO OSOLSOBĚ

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

Prof., PhDr., PhD., Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Meno profesora Iva Osolsobého (1928) je spojené s dvoma jeho veľkými láskami – teóriou a praktickým vykonávaním divadla (bol dlhé roky muzikálovým dramaturgom). Oba – na prvý pohľad rozdielne – záujmy sa mu však podarilo výnimočným spôsobom spojiť. Je svetovo uznávaným divadelným teoretikom, autorom metakomunikačného modelu divadla, teórie ostenzie a teórie modelovania a v každej štúdií či knihe sa mu podarilo prepojiť vášeň k teórii komunikácie, kybernetike, filozofii jazyka atď. s „lahkonohým“ preobracaním predmetov svojho záujmu na nielen veľmi vzrušujúci, ale aj zábavný objekt záujmu. Ako sám so sebe príznačnou iróniou a skrytým sarkazmom, ale s veľkým zmyslom pre džentlmenstvo, ktorým potláča akéhokoľvek povyšovania (i seba samého) v predhovore k monografii *OstENZE, hra, jazyk* (2003) hovorí: „Som divadelný praktik, ktorého koníčkom je teória (aj keď nie práve teoretizovanie!), alebo, ktoževie, možno skôr teoretik, ktorý zablúdil do divadla.“¹ Nielen v uvedenom citáte, ale celej úvodnej reči o sebe sa prof. Osolsobému podarilo prepojiť tón parodický s hlboko ľudským hlasom. (Avšak to je jeho dobrým zvykom vždy a všade.) Aj v ňom dokázal strohý tón vedeckého uvažovania nonšalantne prepojiť s hlasom, ktorý je plný láskavého pochopenia nielen veci divadla, ale aj veci človeka, a predovšetkým plným pochopenia pre zákutia ľudskej vedecky i prakticky uvažujúcej divadelnej mysle.

Vo svojej štúdií *Cours de théâtristique générale čili kurz obecné teatri(sti)ky*², jednej z mnohých prednesených či uverejnených doma i vo svete, ktorá sa zásadným spôsobom vyjadruje k semiotike divadla a podstate divadelnosti, navrhuje založiť teatristiku, aj keď neskôr poučený stredovekou teatrikou a Tatarkiewiczom, možno by radšej obnovil teatriku. Vedu, ktorá by sa zaoberala hraničným prípadom divadelného minima v najzákladnejšej forme „divadla v živote“ či „divadla v divadle“ – t. j. ostenziou alebo prezentáciou.³ V znakovnej i neznakovnej divadelnej komunikačnej situácii v nej takmer výsostne teoretickým jazykom vysvetľuje podstatu svojej teórie ostenzie (a tiež teórie modelovania), a dôvody, ktoré ho priviedli k založeniu teatristiky. Jeho dôvody – bohužiaľ – platia i dnes. Tým prvým vtedy pre neho bola nadvláda lingvistiky v sémiológii (myslí tým francúzsku semiotickú školu). Panlingvisticizmus, vďaka ktorému na skúmané javy aplikujeme „... lingvistické princípy a termíny *langue* a *parole*, kompetencia a performancia, *signifiant* a *signifié* (označujúce a označované) (...) konotácie a denotácie atď.“⁴ Vďaka nemu za základ komunikácie

¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno : Host, 2003, s. 7. ISBN: 80-7294-076-7.

² Štúdiá vznikla na základe prednášky 3. 6. 1974 na 1. svetovom kongrese sémiotiky/sémiologie v Miláne a nebola v kongresových materiáloch uverejnená.

³ Ref. 2, s. 1. [Rukopis.]

⁴ Ref. 2, s. 1. [Rukopis.]

považujeme jazyk, aj keď to nie je pravda, pretože divadlo je staršia forma ľudskej komunikácie a jazyk je v nej vždy v sekundárnej a nie primárnej pozícii. Základom ľudskej komunikácie, divadelného znaku, ale aj teatristiky samotnej, nie je teda podľa Iva Osolobého slovo s jeho komunikačnými zákonitosťami, ale ľudská komunikácia osôb, v divadle teda komunikácia postáv. V divadle ide navyše o komunikáciu, ktorej predmetom je komunikácia (vznikajúca ako originál), ktoré je ale zároveň nástrojom divadelného komunikovania, čo je základnou hranicou, pomocou ktorej sa v Osolobého chápaní divadelného znaku stiera rozdiel medzi *signifié* a *signifiant*. Teatristika je k teatrológii k podobnom vzťahu ako ligvistika k literárnej vede, predovšetkým sa však zaoberá ne-znakmi, pretože divadlo je umením transformácií v akcii, v ktorej sa vždy všetko stáva metavýpoveďou a nie umením iba o znakoch a kódach. Je umením, v ktorom vďaka ostenzii spoznávame priamo, ale aj sprostredkované. Slovný znak je iba krajným prípadom modelu, ktorý minimálne odkazuje k svojmu originálu, je mu podobný. (Pozn. aut.: Úzko ligvistickému poňatiu divadelného znaku sa vyhýbali už Zich, Veltruský, Honzl, Procházka a iní.)

Nevýhodám úzko ligvistického chápania divadelného znaku prof. Osolobě sa vyhol tým, že divadlo chápe ako zložitú znakovú komunikačnú situáciu. Pojem situácia je v tejto jeho definícii divadla najdôležitejším pojmom. Divadlo totiž chápe ako vzťah medzi pôvodcom a príjemcom, v ktorom s pomocou jeho troch základných rovín (znak, objekt a kód) prebieha znaková transformácia, znakové fungovanie (proces), teda semióza. A keďže ide vždy o znakovú komunikačnú situáciu, je ju preto možné vždy odlišiť od iných situácií poznávacieho či iného charakteru⁵.

V prednáške *Kurs obecné teatri(sti)ky aneb Principia parodica*⁶, s ktorou vystúpil v úvode medzinárodnej konferencie *Tendence v současném myšlení o divadle* (Divadelná fakulta JAMU v Brne ju začiatkom decembra 2008 pripravila na jeho počesť), vyšiel už z komunikačnej situácie divadla von (aj keď nie po prvý raz) a v ne-divadelnej ostenzívnej situácii – prostredníctvom obrazu holandského maliara z 18. storočia Cornelisa Troosta – dokazuje (a priamo aj ukazoval) platnosť svojej teórie. V prostredí síce typicky výtvarného modelovania, ale vzhľadom na príbehový charakter obrazu možno povedať až scénicko-divadelného charakteru.

Pomocou znakovkej komunikačnej situácie výtvarného diela nám prof. Ivo Osolobě opäť „ľahko“ ukázal živosť svojich teórií.

Napísané pri príležitosti medzinárodnej vedeckej konferencie Tendence v současném myšlení o divadle, ktorú pri príležitosti 80. rokov prof. PhDr. Iva Osolobého usporiadala v dňoch od 5. do 6. 12. 2008 Divadelní fakulta JAMU v Brne.

Konferencie sa zúčastnili poprední divadelní teoretici, historici, kritici a pedagógovia z Čiech, Slovenska, Nemecka a Poľska. Svojimi prednáškami predstavovali súčasné bohaté a často veľmi odlišné prístupy k teoretickému uvažovaniu o divadle. Ich koncepcie vychádzali nielen z divadelného, ale aj z antropologického, archetypového, kulturologického, sociálneho, herného, lingvistického myslenia či iných interdisciplinárnych súvislostí.

⁵ OSOLSOBĚ, Ivo: *Mnoho povyku pro semiotiku*. Brno : Agentura G, 1992, s. 18 a i. ISBN 80-901112-0-3.

⁶ V rozšírenej podobe publikovaná v kapitola *Pár semiotických faktů aneb Sémiotická teorie profesora Corneliše Troosta*. In: OSOLSOBĚ, Ivo: *Principia parodica totiž posbírané papiry převažně o divadle*. Praha : Akademie múzických umění, 2007, s. 69 – 94. ISBN 978-80-7331-082-0

IVAN BALLO

VLADIMÍR BLAHO
Mgr., hudobný a operný kritik

Po nestorovi slovenskej opernej kritiky Ivanovi Ballovi je v jeho rodisku Dolný Kubín pomenovaná základná umelecká škola, ktorá v tomto roku (v ktorom by sa kritik dožil svojej storočnice) usporadúva už 14. ročník hudobného festivalu nesúceho jeho meno. Je preto namieste, aby sa spomienke na túto osobnosť venovala aj naša odborná divadelná verejnosť.

Ballo a repertoár opery SND

Oblasťou, v ktorej sa Ballove kritické súdy javia históriou najviac prekonané, je jeho glosovanie repertoárovej orientácie bratislavského operného súboru. Je to prirodzené, keďže Ballo bol odchovancom českých hudobných vedcov a nedokázal si uchovať odstup od ich českonemeckej hudobnoestetickéj orientácie. Vrcholom operného umenia mu teda boli (a celkom oprávnene) traja veľkí Nemci – Mozart, Wagner a Strauss – ale popri nich vôbec nemecká a česká opera. Z dnešného hľadiska už trochu prekvapuje jeho zaradenie Nicolaiových *Veselých paničiek z Windsoru* medzi vrcholy opernej tvorby, či v duchu Nejedlého zbožňovania Smetanu nediferencovaný obdiv voči všetkým dielam českého majstra. Ak na jednej strane podľa Balla Puccini v *Gianni Schicchi* vychádza zo štyroch päťín v ústrety mase konzumentov, Ostrčilovo *Poupě* je mu rozkošná hudobná veselohra, Kříčková *Hipolyta* mladistvo sviežim dielom a Jiráková *Žena a Bůh* dielom sviežej krásy. Prekvapuje tiež, že hoci voči Meyerbeerovi si kritik uchováva odstup (citujúc hodnotenie Smetanu), neveľmi odlišného Halévneho vysoko oceňuje, nielen pokiaľ ide o známu a dodnes často hrávanú *Židovku*, ale o dnes zabudnutej skladateľovej opere *Blesk* (v SND uvádzanej v roku 1933) hovorí, že je ešte vzácnejším klenotom než *Židovka*. Podobne ako jeho obľúbenec Karel Nedbal si Ballo nedokázal vytvoriť pozitívnejší vzťah k talianskej opere. Uvedenie Rossiniho *Wiliama Tella* je mu prijateľnou koncesiou najširším vrstvám obecnstva (pričom ide azda o najmenej divácke skladateľovo dielo!), Pucciniho *Bohéma* je mu šláгром, *Butterfly* brutálne útočí na sentiment a v *Turandot* vraj neprináša skladateľ nič nového. Z operného verizmu berie na milosť len reprezentanta jeho nemeckej odnože Eugena D'Alberta vari preto, že v jeho *Nížine* sa vplyv verizmu mieša s vplyvom Wagnera, ktorého Ballo tak obdivuje. Stereotypy českej hudobnej estetiky sa u neho prejavujú napríklad aj v hodnotení *Štyroch grobianov* Wolfa-Ferrariho, ktorého hudobný rukopis vraj prezrádza, že poznal veľkého majstra komickej opery Smetanu a nebol mu neznámy ani Antonín Dvořák (Slovenský denník, 12. 12. 1934). Skôr sa dajú akceptovať jeho súdy venované vznikajúcej slovenskej národnej opere. Bellovho Kováča *Wielanda* považoval (iste aj vzhľadom na jeho wagnerianstvo) za majstrovské dielo a každú jeho reprízu vítal ako národný sviatok, kým ako falošnú cestu hľadania

ľudového typu opery odmietol nielen pokusy Jozefa Rosinského (*Mataj, Matúš Trenčiansky*), Smateka (*Čachtická pani*), ale na rozdiel od ostatných operných kritikov aj Figuša Bystrého (*Detvan*). Rovnako možno odobrať to, ako sa Ballo staval k tendenciám Karla Nedbala dostať do repertoáru súboru SND významné diela opery 20. storočia. Preto nešetril chválou pri inscenáciách Prokofjevovej *Lásky k trom pomarančom* či pri uvedení Šostakovičovej *Ruskej Lady Macbeth*.

Hodnotenie sólistov

Je sympatické, že Ballo posudzoval zástoj sólistov komplexne komentujúc všetky zložky speváckeho i hereckého výkonu. Hodnotil hlasový materiál, spevácku techniku, muzikalitu interpreta, spevácky výraz, pochopenie postavy, precítenosť prejavu. Pri takýchto kritériách mu ako najväčšie „domáce“ osobnosti súboru (popri českých spevákoch, pre ktorých bolo SND len prestupovou stanicou na české javiská, alebo – ako v prípade Evy Hadrabovej – do sveta) vychádzajú Helena Bartošová, Arnold Flógl a Mária Peršlová. Spevákovi zaznamenáva v ich umeleckom vývine, napríklad Helene Bartošovej venuje osobitný článok pri desiatom výročí jej umeleckej činnosti a občas si dovoľí porovnávať premiérový výkon toho ktorého sólistu s jeho výkonom na reprízach. Kritickejšie sa stavia k prvému slovenskému tenoristovi dr. Jankovi Blahovi, ktorému priznáva, že „k vážnym umeleckým úlohám sa dostal nie preto, že je Slovak, ale preto, že mal pre ne predpoklady v hlasovom materiáli, speváckej kultúre a hudobnosti“ (Slovenský denník, 4. 6. 1936). Na druhej strane v recenziách premiér či repríz o spevákovi viackrát konštatoval, „že sa budeme u neho musieť navždy zmieriť s nedostatkom intenzívnejšieho preniknutia do postavy a málo bohatou diferenciáciou“ (Slovenský denník 3. 10. 1933). Nie príliš nadšene prijal aj debut (pohostinský) ďalšieho významného slovenského tenoristu (úspešného v zahraničí) Imricha Godina, u ktorého ocenil len pekné, lesklé a šfavnaté výšky (Slovenský denník 12. 11. 1935), čo napokon zostalo tenoristovou devízou po celý jeho umelecký život. Mimoriadne kriticky vnímal počiatky umeleckej dráhy ďalšieho tenoristu Štefana Hozu, predovšetkým pre jeho koketovanie s operetou v pražskom divadle Varieté. V Slovenskej politike (23. 3. 1932) o tom píše: „Operetný repertoár bude v Hozovej umeleckej dráhe kazom, ktorý ho bude časom nemálo škrietať“ a ukázalo sa, že v tomto prípade bol kritik naozaj dobrým prorokom. Dokladá to aj recenzia z predstavenia Auberovho *Fra Diavola*, kde „Štefan Hoza veru zle poslúžil sebe i predstaveniu“ (Slovenský denník, 6. 12. 1936). V tomto smere však kritik negatívny vplyv operety na spevákovi hlasový vývoj trochu prehnal (Hozove vokálne problémy spočívali skôr v technickej nedorobenosti a vo výbere pre neho nevhodných lyrických úloh), čo môžeme dokumentovať tým, že viacročné účinkovanie v operetách nezanechalo nijaké negatívne stopy na umeleckom vývoji Margity Česányiovej či Mimi Kišoňovej. Nášho kritika však vo vzťahu k spevákom nemožno obviňovať z predpojatosti. Tých, ku ktorým vie byť neobyčajne prísny, vie niekedy aj pochváliť a naopak, svojich „miláčikov“ vie aj skritizovať (kreácie Flógl a Bartošovej v *Gavaliérovi s ružou*).

Pokiaľ ide o hosťujúcich sólistov, sú jeho hodnotenia takisto diferencované. Napríklad nadšene píše o hosťovaní Richarda Taubera, no kriticky sa vyjadruje o jeho viedenskom konkurentovi Alfredovi Picaverovi. Jeho obľúbenými hviezdami sú Maria Nehmetová a Jarmila Novotná, neodpustí si však poznámku, že stále hosťujú v tých istých (a prirodzene talianskych) operách. Trocha mi to pripomína hodnotenie

Emy Destinovej z pera Zdenka Nejedlého, ktorý speváčke vyčítal, že v Zlatej kapličke stále hosťuje ako Tosca a Aida a nie ako Milada z *Dalibora* alebo Elza z *Lohengrina*. Hoci dnes považujeme éru oboch Nedbalovcov za mimoriadne plodnú aj (isteže nie predovšetkým) vďaka tomu, že dokázali získať pre vystúpenia v SND mimoriadne atraktívnych hostí, Ballo aj tu je kritický: „Načo toľko pohostinských vystúpení? Obecenstvo sa na nich finančne vyčerpá a potom nevenuje dostatočnú pozornosť výkonom našej opery, domácim silám“ (Slovenská politika, 19. 4. 1932).

Ballo a dirigenti

Podrobnejšie Ballo analyzuje vo svojich recenziách zástož troch dirigentských osobností – oboch Nedbalovcov a Milana Zunu, pričom toho posledného hodnotí na základe jeho pohostinských vystúpení. Ostatných dirigentov vie „odbaviť“ veľmi stručným, no trefným hodnotením. Napríklad o Zdenkovi Folprechtovi povie, že mu sedí talianska opera. Pri hodnotení dirigentov presadzuje Ballo zásadu, že diela jedného a toho istého autora by mal vždy dirigovať ten istý dirigent. Tým sa podľa neho zaručí štýlovosť interpretácie. Pri hodnotení Oscara Nedbala ako dirigenta používa Ballo charakteristiky ako robustná veľkorysosť, frenetická verva či výrazný impetus, u Karla Nedbala, ktorý bol zrejme o čosi racionálnejším typom, vyzdvihuje štýlové čítanie. Pri dnešnom obmedzenom priestore pre recenzie pôsobí priam ohromujúco, že si vtedy Ballo dokázal vydobýť priestor, aby v rámci hodnotenia predstavenia porovnával dirigentské výkony Karla Nedbala v Straussových operách s uchopením partitúr samotným skladateľom pri jeho dirigentskom hosťovaní v SND.

Ballo a opera ako divadlo

Je prirodzené, že Ballo – svojím vzdelaním hudobný kritik – nevenoval toľko priestoru divadelným zložkám inscenácií ako zložke hudobnej. Z jeho kritik je však jasné, že operu chápal ako hudobné divadlo. Okrem hodnotenia réžie a scénografie sa to prejavovalo aj tým, že sólistický výkon nechápal ako zvládnutie speváckeho partu, ale ako kreovanie charakteru postavy. Privítal príchod režiséra Bohuša Vilíma do SND (v 1928), pretože ním počnúc režijná zložka získala koncepčné kontúry, postupne ho však čoraz viac kritizoval pre schématicizmus v režijnej práci. Ballo dokázal oceniť v režijnej príprave operných inscenácií vklad, ktorý predstavoval Viktor Šulc. Napríklad jeho inscenáciu Beethovenovho *Fidelia* z roku 1936, ktorú značná časť opernej kritiky (aj vďaka modernej Trösterovej scéne) odmietla, hodnotil síce z výhradami, no v podstate pozitívne.

Ballo a koncepčné otázky SND

V obrovskej šírke svojho kritického záberu neobchádzal Ballo ani koncepčné otázky smerovania súboru. Svoje názory okrem osobitných článkov (ku koncu jeho bratislavského pôsobenia najmä v týždenníku *Jednota*) vyjadril aj v dvoch anketách venovaných smerovaniu SND v rokoch 1931 a 1933. Kritický bol Ballo k pôsobeniu Družstva SND, najmä k jeho snahe hovoriť aj do rýdzo umeleckých otázok a po nástupe Drašarovho vedenia zahájil frontálny útok voči operete, preferovanej novým riaditeľom SND. Je síce pravdou, že opereta zarobila na činnosť inštitúcie viac než

operný či činoherný súbor, kritik však často poukazoval na to, že z týchto ziskov aj viacej skonsumovala. Nevedel sa zmieriť napríklad s tým, že kým niektoré operné tituly sa po čase nasadzovali do repertoáru bez náležitej propagácie, podenkovým operetným titulom sa venovala mimoriadna starostlivosť. Postavenie jednotlivých súborov počiatkom tridsiatich rokov vystihol Ballo v jednom príspevku, v ktorom uvádza, že za prvé dva mesiace sezóny 1931/32 SND odohralo 67 predstavení, z čoho bolo 31 operiet, 18 činohier a 15 opier. Bránil však operu aj proti atakom zo strany činohercov polemizujúc s názormi, že „opera ako neslovenské umenie v SND je zbytočná a prekážajúca vývoju slovenskej činohry“. Argumentoval, že opera SND uvádzaním „neslovenských“ diel minulosti i prítomnosti vychováva mladých slovenských skladateľov. Možno to nebola najšťastnejšia formulácia, keďže prvé plody takejto výchovy sa ukázali až so značným časovým odstupom a v zredukovanom počte prípadov. Napriek svojej československej orientácii Ballo privítal prvé uvedenia opier *Thais* a neskôr *Eugena Onegina* v slovenčine, na druhej strane kritizoval Štefana Hozu za to, že pri svojich vystúpeniach v pražskej operete spieva niektoré Lehárove árie v amatérskom (zrejme vlastnom) slovenskom preklade vystavujúc tak slovenčinu posmechu českej verejnosti. Z užších koncepčných otázok možno spomenúť kritikovo horlenie proti škrtom, ktoré sa v tej dobe používali pri uvádzaní opier. Je príznačné, že najviac mu to vadilo pri Smetanových operách. Najmä propagačnú funkciu voči slovenskej kultúrnej verejnosti mali Ballove referáty o zájazdoch opery SND do Prahy a Viedne. Kritik divadelný život týchto metropolí poznal z vlastných návštev (navštevoval aj Salzburgský festival) a účasťou na tamojších predstaveniach si cibril svoj kritický duch.

Rozpadom Prvej republiky sa Ballove glosovanie operného života v Bratislave končí. Odchádza do Čiech a na Slovensko ani k opernej kritike sa už viac nevrátil. Siedmeho apríla si pripomíname storočnicu jeho narodenia.

BOŽSKÁ KOMÉDIA AKO SHOW ROBERTA BENIGNIHO

Roberto Benigni: Tutto Dante. Gruppo Editoria l'Estresso S.p.A., 2008.

Tutto Dante – Celý Dante je multimedialny projekt Roberta Benigniho, ktorý tvorí 14 DVD, na ktorých postupne prerozprával a zahral celú *Božskú komédiu* Dante Alighieriho spolu so svojím komentárom ku každému spevu.

Vydaniu týchto DVD-publikácií predchádzalo turné Roberta Benigniho v rokoch 2008-2009, počas ktorého s týmto projektom vystupoval v Zurichu, Lugane, Ženeve, Lyone, Paríži, Bruseli, Londýne, Duisburgu, Stuttgarte, Mníchove, Ženeve, Kolíne, Frankfurtu, Baden Badene, Lubljane a od mája 2009 bude vystupovať v New Yorku, Bostone, Chicagu a Buenos Aires. Benigniho poeticko-divadelné predstavenie *Celý Dante* malo svoj debut v júni 2006 v rímskom divadle v Patrase v Grécku, kde Benigni predviedol *XXVI. Spev Pekla*, venovaný Odyseovi. Týmto projektom šírenia *Božskej komédie* si Roberto Benigni vyslúžil kandidatúru na Nobelovu cenu za literatúru v roku 2007.

Treba pripomenúť, že od 13. storočia, keď Dante napísal *Božskú komédiu*, väčšina jej interpretácií sa pohybovala v rámci štyroch výkladov: etický, teologický, alegorický, anagogický. Hoci sú zmienky o obrazoch, ktoré mali satirický význam napríklad v súvislosti s vtedajším politickým životom, doteraz satirický a komický význam *Božskej komédie* nikdy nezaznel tak naplno, ako v Benigniho interpretácii.

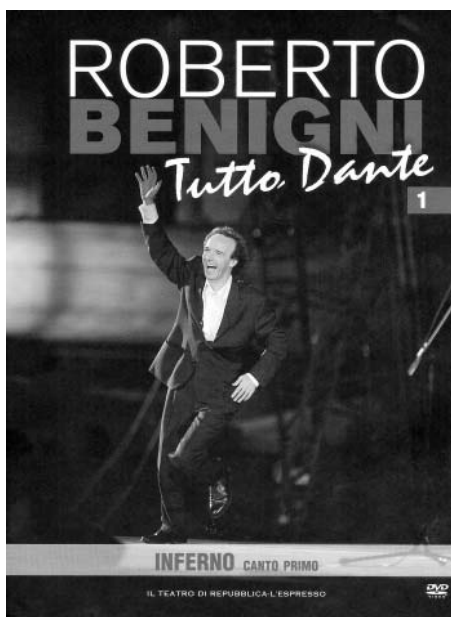
Pokiaľ ide o teatrálnosť *Božskej komédie*, Benigni dáva nanovo zaznieť tomuto už zabudnutému rozmeru, pretože *Božská komédia*, resp. jej fragmenty sa hrávali od 14. do 18. storočia na školských predstaveniach tak v Taliansku, ako aj na Slovensku.¹ V roku 1888 vychádzala v slovenskom preklade pod názvom *Božské divadlo* v časopise *Pútnik Svätovoješský*², kde prekladateľ vo svojej interpretácii priamo zdôraznil divadelnosť tohto diela.

¹ Fond Reginensis. In. Tajný archív vo Vatikáne.

² In. *Pútnik Svätovoješský*. Ročník I., 1. december 1888, Trnava.

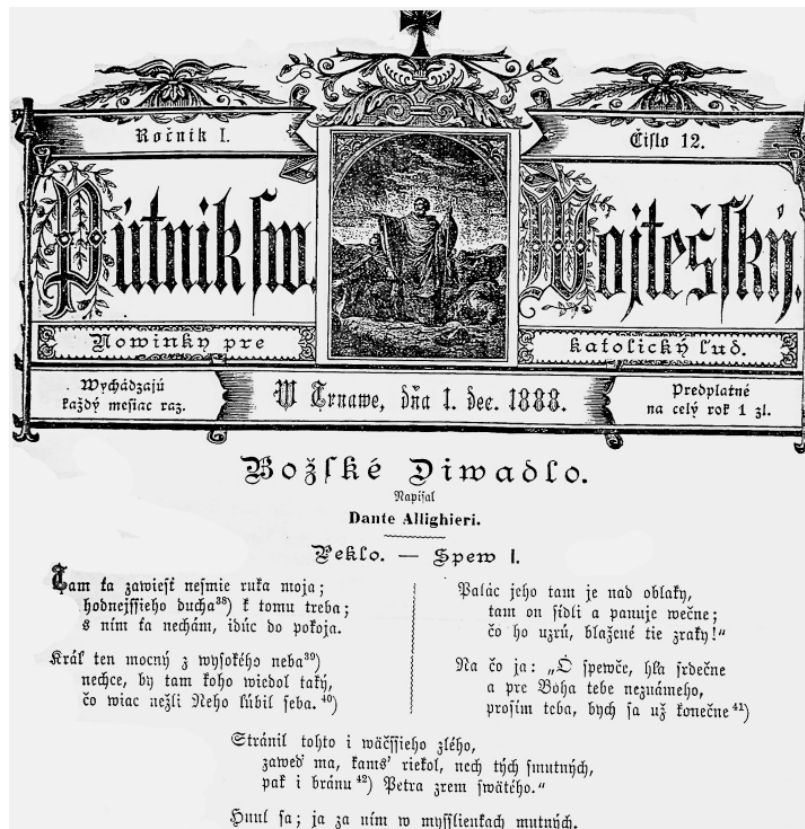


Roberto Benigni pri predstavení v Padove, 23. 6. 2008. Snímka archív autorky.



Obal edície nosičov DVD s Benigniho interpretáciou *Božskej komédie*.

Benigniho interpretácia *Božskej komédie* je výrazne aktualizačná. Do príbehu uvádza čitateľa v postave impresária divadla, ktorý



Titulná strana časopisu Pútnik Svätovojeťský v ktorom v roku 1888 vyšiel slovenský preklad Božskej komédie.

usporadúva agendu divadla a nájde nevyba-
vené účty za Danteho autorské práva. Tele-
fonuje Dantemu, aby mu oznámil, aký veľký
honorár za autorské práva mu patrí a chce ve-
dieť, kam mu peniaze má poslať. Ironicky glo-
suje, že aj v očistci, kde Dante práve je, sa mu
peniaze zídu, ak sa, pravda, k nemu dostanú.
Takto uvádza Benigni základný tón svojej in-
terpretácie *Božskej komédie*, ktorá necháva ro-
zoznieť komickú a satirickú roviny Danteho
diela a oživuje divadelné momenty komédie.
Benigni vyťažil z *Božskej komédie* momenty
čistej komickosti a veľkej poézie. Posun k oži-
veniu divadelného poňatia *Božskej komédie* je
otvorenou polemikou s konzervatívnymi ve-
decko-historickými interpretáciami, ktorými
sa vyznačovalo 20. storočie. Tieto interpretá-
cie sa zakladali zväčša na historickej rekon-

štrukcii významov jazyka 13. storočia a na
vernosti v eticko-teologickej rovine. Nastával
tak posun tohto divadelno-poetického diela
k teologicko-etickému traktátu. Takáto inter-
pretácia stojí aj v pozadí väčšiny prekladov
Božskej komédie v 20. storočí. Bola to azda prí-
liš veľká úcta interpretátorov a prekladateľov,
ktorá posúvala Danteho dielo do akademickej
roviny a vzdalovala ho od života súčasníkov.
Úspech Benigniho projektu spočíva práve
v tom, že ju vrátil do súčasnosti a priblížil
k divákovi.

Po úvodnom fiktívnom telefonáte Dantemu,
ktorým robí z Danteho blízkeho človeka
a oživuje jeho ľudskú dimenziu, vystupuje
Benigni na otvorenú scénu na námestí vo Flo-
rencii, v pozadí so sochou Danteho, a začína
svoju „božskú show“. Postupne prerazpráva

a komentuje každé trojveršie jednotlivých spevov *Božskej komédie*. Svoj komentár po každom trojverší dialogizuje vkladáním rozhovorov s divákmi, v ktorom im vysvetľuje významy základných alegórií v súvislosti s hriechmi.

Ako je známe, Dante rozdelil Peklo na desať kruhov, do ktorých umiestnil hriešnikov podľa princípu odpłaty. Benigni vo svojom komentári ukazuje, že hriechy a slabosti súčasných ľudí sú stále rovnaké ako v 13. storočí: pýcha, chamtivosť, zmyselnosť je presne to isté ako dnešný konzumizmus.

Herecká technika, ktorú zvolil Benigni na interpretáciu *Božskej komédie*, vychádza z tradícií talianskej komédie a jej tvorivou rekonštrukciou nie v jej formálnych atribútoch (masky), ale v rozohraní groteskných situácií a groteskných gest.

Benigni improvizuje tak ako improvizovali predstavenia commedie dell'arte a *Božská komédia* mu slúži ako rámec, podnet k improvizácii. Celé jeho vystúpenie na námestí vo Florencii pôsobí zámerne improvizovane, v gestách vo výraze, v pohyboch, všetko akoby bolo nepripravené, spontánne. Každé trojveršie prerazuje súčasným hovorovým jazykom. Tým tiež odkazuje na tradíciu commedie dell'arte, ktorá používala hovorový, neraz dosť vulgárny jazyk, taký vzdialený od čistého akademického toskánskeho jazyka, ktorý sa vyžadoval v tej dobe.

Benigni vytvára divadlo v divadle – svoje

divadlo v divadle *Božskej komédie*, čím odkazuje na tradíciu commedie dell'arte a usiluje sa o jednotu medzi životom a poéziou, tú jednotu, ktorá sa narušila v priebehu 20. storočia a jeho historizujúcich a akademických prístupov (aj) k *Božskej komédii*.

Cieľom Benigniho show v *Božskej komédii* bolo znovunájdienie opodstatnenosti divadla voči spoločnosti a moci.

DIVINE COMEDY AS ROBERT BENIGNI'S SHOW

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

The contribution addit to analyse multimedia project of italian actor Robert Benigni, who retell and play Divine comedy from Dante. Rober Benigni's conception make up interpretation barrier 20. century, which was constate on historical and ethical conception, by which this art work retreats from recipients. Benigni activates theatricality of Divine comedy in his show, he creates cartoons situations and use vernacular in interpreter apostile, therethrough bring close Divine comedy to audience. He compiles new interpretation conception of 21. century.

Dagmar Sabolová-Princic
PhDr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

HRDOSŤ NA KONTINUITU

ROZHIN, Andrzej (ed.): *Artyści scen polskich w ZASP 1918 – 2008. (Poľskí divadelní umelci v Združení poľských divadelných umelcov 1918 – 2008.) Jubilejný zborník. Autori: Edward Krasiński, Barbara Osterloff, Henryk Izidor Rogacki, Maria Olga Mieńska, Zofia Tomczyk-Watrak, Maria Napiontkowa, Małgorzata Terlecka-Reksnis, Krystyna Duniec, Agnieszka Koecher-Hensel, Dorota Buchwald, Marzena Kuraś, Mariola Szydłowska, Magda Krzykała, Monika Bialecka, Andrzej Rozhin, Anna Turowiec, Barbara Berger, Teresa Rutkowska, Anna Piotrowska, Grazyna Chmielewska, Anna Mieszkowska, Elżbieta Siepietowska, Anna Jedrzejczyk, Tomasz Miłkowski a Jan Bończa-Szabłowski. Warszawa : Wydawateľstwo Zdrużenia poľských divadelných umelcov, 2008. 1000 exemplárov. 600 strán.*

Pre nás, ktorí pri každej spoločenskej príležitosti máme vo zvyku rozumiť všetko, čo dovtedy fungovalo, aby sme nado všetku pochybnosť potvrdili svoje stotožnenie sa s „novými časmi“, je priam neuveriteľné, že v Poľsku funguje stavovská organizácia divadelných umelcov už deväť desaťročí. Vznikla prakticky súčasne s obnovou Poľska na sklonku Prvej svetovej vojny a združila dovtedy samostatne pôsobiace spolky, orientované na sebazvedľovanie a zdokonaľovanie sa v profesii, ktorá pre poľskú kultúru bola vždy dôležitá ako významný prvok udržiavajúci aj v neprajných časoch ideu poľského národa. V Krakove takýto spolok jestvoval od roku 1903, Zväz herečiek, hercov a pracovníkov varšavského Veľkého divadla a divadiel Rozmaitości a Nowości vznikol o tri roky neskôr - a už v roku 1905 sa poľskí divadelníci dali v štrajku počuť s ideou poštátnenia divadiel ako významného prvku demokratickej kultúry. V roku 1917 začali o jednotnej organizácii poľských divadelných umelcov viesť seriózne rozhovory vynikajúci umelci tých čias - Stefan Jaracz, Juliusz Osterwa, Alexander Zełwerowicz ďalší. V predvečer konca vojny tak z javiska Divadla Rozmaitości zaznela spoločná deklarácia a v nej aj slová, ktoré by sme mohli pokojne vydávať za aktuálne:

„varšavskí umelci sa rozhodli dať impulz na spojenie všetkých poľských divadelných tvorcov do jednej, na autonómne sekcie rozdelenej korporácie, ktorá by bola schopná výrazne a efektívne prispieť k rozvoju javiskového umenia v obrodzujúcej sa Vlasti - a to v prvom rade cez pozdvihnutie hereckého stavu, i celého divadelného spoločenstva, z hľadiska umeleckého, občianskeho i ekonomického. Preč sú časy, keď poľský herec bol páriom, vylúčeným zo spoločenského života: chceme byť a budeme usilovnými občanmi štátu, horlivo pracujúcimi pre dobro umenia i všeobecné šťastie.“

Zaujímavosťou iste je, že pri zakladaní ZASP-u bol i operný spevák a režisér Jozef František Munclinger, ktorý sa z Poľska vrátil v roku 1921 do Československa a v rokoch 1922-24 bol členom Slovenského národného divadla. Neskôr, už počas svojho pražského pôsobenia, sa opakovane v rokoch 1928-31 a 1933-38 stal predsedom Zväzu českého herectva. Bol najmladším členom prípravného výboru, ktorý v januári 1919 navrhol štatút ZASP-u a organizoval prvé valné zhromaždenie, ktoré sa 17. - 19. apríla 1919 zišlo Mestskej dramatickej škole vo Varšave. Munclinger podporil vznik časopisu ZASP-u Scena Polska a pred odchodom do Bratislavy bol i tajomníkom združenia.

Dominantnou ambíciou ZASP-u po celých deväťdesiat rokov jeho jestvovania bola snaha o kvalitu. Združenie kladlo veľký dôraz na zdokonaľovanie odbornej prípravy poľských divadelných umelcov, spočiatku predovšetkým na báze kolegiálnej pomoci starších kolegov tým mladším a rozličné neformálne vzdelávacie a zdokonaľovacie aktivity, ale aj tlak ZASP-u pomohol pri vytvorení siete špecializovaných divadelných škôl (prvá 1932). ZASP navyše, aby chránil tvorcov pred tlakom divadelných podnikateľov, zaštitil viacero divadiel (Vilno, Varšava, Lodz, Bydgość, Grodno), ktoré potom dávali priestor pre tvorbu výlučne členom stavovskej organizácie. Veľký význam ZASP pripisoval i krokom, ktoré smerovali k zmene sociálneho statusu divadelníka, hoci to nebolo vôbec jednoduché. Ale významne sa pričínil aj o vznik Poľského teatrologického inštitútu (1925) a o budovanie Hereckého domu vo Varšave a Herecké-

ho domova v Skolimowe, asi 20 kilometrov od hlavného mesta, v ktorom je mimochodom dodnes zabezpečená opatera a pokojné prežitie staroby pre niekoľko desiatok tvorcov. Z celkovo asi dvoch tisícok hercov, ktorí v roku 1939 pôsobili v poľských divadlách bolo v ZASP-e vyše 1200 – už z tohto čísla je zrejmé, že združenie bolo skutočne reprezentatívnym hlasom poľských divadelníkov.

V čase Druhej svetovej vojny na Nemeckom okupovanom území ZASP organizoval bojkot propagandistických divadelných aktivít pod nemeckou správou a podnecoval naopak neformálne vystúpenia divadelných tvorcov, ktoré mobilizovali občanov k odporu proti okupantom. Vtedajší predseda Bogdan Korzeniewski ešte pred zatknutím a deportáciou do Osvietimu vydal prísny zákaz členom ZASP-u zaregistrovať sa u nemeckých úradov ako herci, čo bolo podmienkou pre možnosť pôsobiť v niektorom z vtedy fungujúcich zábavných divadiel. Tresty za porušenie tohto rozhodnutia boli prísne, kolegovia previnilcov ignorovali, dostali bitku, alebo im oholili hlavu ako kolaborantom. V mene poľských divadelníkov vystupovalo okrem ilegálneho poľského vedenia aj zahraničné vedenie ZASP v Londýne. Počas Varšavského povstania výrazne pomáhala divadelníkom a ich rodinám aj Tajná divadelná rada, v ktorej popri Korzeniewskom pôsobili napríklad Leon Schiller, Stefan Jaracz, Jan Kreczmar a iní. Tajná rada uvažovala o budúcnosti divadla po oslobodení, tu sa zrodil projekt Schillerovej inscenácie Wyspiańskiego *Akropolis*, ktorá sa mala stať otváracím predstavením Národného divadla, ale cez túto konšpiratívnu „odnož“ ZASP-u sa podarilo aj financovať kolegov, ktorí sa dostali do existenčných problémov, podporiť Iwaszkiewiczove (Giraudoux *Elektra*) a Miłoszove (Shakespeare *Ako sa vám páči*) preklady, Andrzej Pronaszko rozpracoval ideu zájazdového divadla, ktoré by perspektívne po poľských mestách a dedinách hralo Shakespeara a Mickiewicza.

Povoynové osudy priniesli aj ZASP-u istú prestávku. V roku 1950 totiž vznikol nový „socialistický“ SPATiF (Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu), ktorý však už v roku 1957, prijal do svojho názvu odkaz na ZASP a v roku 1981 sa vrátil k pôvodnému

menu. Vyhlásenie výnimočného stavu gen. Jaruzelskim v roku 1981 vyvolalo krátkodobé jestvovanie dvoch paralelných divadelných organizácií, keď vyše 1300 poľských divadelníkov obnovilo ZASP, popri tom však nezaničil ani SPATiF, V roku 1989 však poprední predstavitelia poľských divadelníkov našli konsenzus a na mimoriadnom sneme zjednotili poľských divadelníkov. Mimoriadnu aktivitu v tomto smere vyvinuli Kazimierz Dejmek a Gustaw Holoubek.

Pre ždanovovskú estetiku 50-tych rokov bol poľský romantizmus podozrivý a aj poľské divadlo malo nariadený smer k socialistickému realizmu. „Pre systém vlády jednej strany bola kultúra a umenia dôležitým nástrojom agitácie... herectvo sa dostalo na vysokú pozíciu v spoločenskej hierarchii, ale umelecké pracoviská boli pod dôslednou kontrolou štátu.“, hodnotí situáciu vo svojej štúdií Zofia Watrak. Povoynové roky hodnotí ako éru kompromisov, bezkonfliktného prispôsobovania sa totalitnému systému. Idylka sa zrútila v súvislosti s Dejmekovou inscenáciou Mickiewiczových *Dziadów* (premiéra 25. novembra 1967). Hrali sa do 30. januára 1968 a od 1. februára boli úradným rozhodnutím zakázané. 25. februára zasadala Programová komisia ZASP-u, na ktorej Bogdan Korzeniewski, Krystyna Skuszanka a Jerzy Krasowski vystúpili veľmi ostro na obranu Kazimierza Dejmeka a na zasadnutí prijali rezolúciu, ktorá žiadala nielen povoliť Demekove *Dziady*, ale požadovala i obnovenie dialógu s umelcami a ich predstaviteľmi ako prirodzenej formy spolupráce umelcov s predstaviteľmi štátu a strany. Jerzy Zawieyski vystúpil k problému aj na pôde poľského parlamentu a pridal ďalšie naliehavé požiadavky kultúrnej obce – vyslúžil si za to všeobecnú ostrakizáciu, ignorovali ho v poslaneckej jedálni i v kuloároch a dohnali ho k samovražde.

O tomto všetkom, i o postojoch, ktoré poľskí divadelní tvorcovia zaujali v čase zápasu Solidarity o demokratickú budúcnosť štátu informuje v stručnom prehľade pod titulom Historické kontexty myšlienky Zväzu poľských divadelných umelcov Zofia Watrak. V druhej časti publikácia prináša 26 portrétov osobností, ktoré stáli na čele organizácie, od prvého, zakladajúceho predsedu Józefa Śliwického

po súčasného, Krzysztofa Kumora, herca varšavského Poľského divadla. Keďže ZASP mal od roku 1942 aj zahraničné zastúpenie, tvoria tretiu kapitolu publikácie portréty šestnástich osobností, ktoré sa na poste predsedu zahraničného ZASP-u vystriedali, od tenoristu Tadeusza Szymonowicza (1942-44) po herečku a speváčku Irenu Delmar-Czarneckú, ktorá od roku 1949 pôsobila v Británii a v roku 1981 ju zvolili za predsedníčku ZASP v zahraničí.

Vo štvrtnej kapitole sa zostavovatelia pokúsili prezentovať všetkých tých, ktorí svojou prácou pomáhali ZASP-u vybudovať si pozíciu významnej spoločenskej autority. Zišlo sa tu osemdesiat malých portrétov vynikajúcich poľských hercov, spevákov, režisérov, dramaturgov, tanečníkov, scénografov, kostýmových výtvarníkov i divadelných riaditeľov. Odborník či záujemca o poľskú kultúrnu minulosť ocení, že tak dostáva k dispozícii svojho druhu malú encyklopédiu poľských divadelníkov – popri základných biografických údajoch nechýba v portréte priebeh umeleckého pôsobenia, stručná charakteristika podstatných črt tvorby jednotlivých umelcov, či odkazy na ich iné spoločenské aktivity.

Zostavovateľ a redaktor publikácie, režisér a popredný predstaviteľ ZASP-u Andrzej Rozhin kládol veľký dôraz na autentické svedectvá tých, ktorí do aktivít ZASP-u vnášali novú dynamiku, otvárali nové témy či okruhy činnosti. Preto v piatej časti publikácie sústredil spomienky, rozhovory a vinše vynikajúcich predstaviteľov združenia. Profesorka krakovskej Štátnej divadelnej školy Halina Kwiatkowska napríklad spomína, ako u nej v Krakove v roku 1958 nocoval Peter Brook, pretože všetky hotelové kapacity práve obsadili účastníci stranického zjazdu – a Brook päť dní trávil prechádzkami po meste v sprievode ruského herca Arkadija Rajkina, s ktorým sa v meste poľských kráľov stretol. Filmový režisér Jan Jacoby prináša autentické svedectvo o reakcii na vyhlásenie výnimočného stavu v roku 1981, po ktorom ministerstvo kultúry a umenia združenie oficiálne rozpustilo. Vtedy 72-ročný Jacoby, už dôchodca, ktorý „nemal čo stratiť“ vyrokoval s predstaviteľmi aktuálnej moci kompromisné riešenie – namiesto rozpusteného združenia vznikla Komisia pre sociálne záležitosti divadelných umelcov,

ktorá prevzala správu majetku, ktorý si už takmer rozdelili záujemcovia spomedzi stranických aparátikov a vojenských predstaviteľov. V roku 1983 tak obnovená organizácia mohla pokračovať v aktivitách bez toho, aby začínala s prázdnyimi rukami. To isté obdobie je aj predmetom spomienky herca, režiséra a pedagóga Stanislaw Breydyganta. Viacerí respondenti sa venujú „fenoménu“ Skolimow. Ide o dom – penzión pre divadelných umelcov v dôchodku, ktorý je v majetku organizácie a aktívni poľskí divadelníci považujú za samozrejmosť, že svojim starším kolegom pomáhajú. V niektorých divadlách sa usporadúvajú špeciálne benefičné predstavenia, ktorých výnos je určený na podporu domova v Skolimowe, niekde fond na podporu Skolimowa vzniká cez charitatívne aktivity, alebo hoci zo zisku divadelných kaviarní a bufetov. Skolimow je najstaršie a najväčšie zariadenie tohto druhu, ale v roku 1999 podobné zariadenie vzniklo aj v Domanicach pri Wroclawi. Dorota Buchwald zase pripomína dôležitú iniciatívu Združenia, dokumentáciu divadelných aktivít. Po nesytemových začiatkoch a neskôr uplatňovaní skôr byrokratických, ako divadelno-historických zásad v 50. rokoch, sa s dokumentovaním aktuálnych divadelných aktivít začalo roku 1970. Od roku 2003 tvoria tieto fondy základ zbierok vtedy vytvoreného Divadelného ústavu. A nazbieralo sa poldruha milióna fotografií, asi 5 miliónov výstrižkov z tlače, niekoľko tisíc kusov divadelných plagátov i vyše sto kompletných osobných archívov divadelných umelcov. Pozoruhodné a inšpiratívne je zamyslenie vedeckého pracovníka Varšavskej univerzity Macieja Paculu nad súčasným stavom kultúry a umenia a zmyslom takej stavovskej organizácie, akou je súčasný ZASP.

Záver reprezentatívnej publikácie tvorí Rozhinom zostavený prehľad najvýznamnejších udalostí, ktoré formovali deväťdesiatročnú cestu poľskej divadelnej organizácie. Pred čitateľom defiluje sled dátumov, udalostí, dobové fotografie i faksimile autentických dokumentov.

Objemná, veľkoryso polygraficky spracovaná kronika poľského združenia divadelných umelcov je podnetom i vyznaním. Je podnetom, aby si mladší členovia poľských

divadiel uvedomili, že dejiny poľského profesionálneho divadla sa kontinuálne píšú dlhé desaťročia a pohľady dozadu nemožno obmedzovať na to, „čo je na webe“. Je vyznaním a vari i splatením istých dlhov voči tým, ktorí v minulosti našli v sebe silu a odvahu zápasiť o záujem divadelných umelcov aj v zložitých

dobách, keď bolo výhodnejšie starať sa iba o seba a svoju kariéru. V tom môže byť inšpiratívna pre slovenskú kultúru.

Andrej Maťašík
PhDr., Kabinet divadla a filmu SAV

DIVADLO, DRÁMA, KNIŽNÁ DRÁMA, UMELECKÁ LITERATÚRA

Divadlo v českej a slovenskej literatúre. Sborník z mezinárodnej literárnovednej konferencie konanej v Opave 13. a 14. zária 2005. Redakce Mgr. Jakub Chrobák, PhD. Opava: Ústav bohemistiky a knihovnictví. Filozoficko-prirodovedecká fakulta Slezské univerzity v Opave 2007. 117 strán.

Invenční a iniciativní kolegovia pôsobiaci na Slezskej univerzite bez oddychového času už desaťročia zvolávajú stretnutia českých, slovenských a poľských spoločenskovedných pracovníkov počas *Bezručových dní*, čo je vždy na začiatku septembra. Opava je nielen pôvabné, ale predovšetkým pohostinné a priateľské univerzitné mesto, v ktorom sa stretávajú spravidla tí, ktorí ešte vždy rozumejú diskusi a polemike ako profesionálne cizelovaným a odborne vyslovovaným úkonom o istom probléme, a tie sú nasmerované k návrhu na riešenie aktuálneho problému. Výstupy týchto tematicky otvorených stretnutí odbornej a kultúrnej verejnosti predstavujú organizátori aj účastníci konferencií súborom textov, ktoré odzneli.

Zborník *Divadlo v českej a slovenskej literatúre* prináša vystúpenia z roku 2005 ako spoločenskovedný priesečník a jeho stav výskumu či ustáleného poznania v historickom alebo kritickom ponore o tomto probléme „videnom“ z českej, poľskej a slovenskej „strany“ o role (svojej) drámy a dramatickej literatúry predovšetkým vo vývine konkrétnej národnej literárnej vedy.

Označenie zborník je zaužívané isto aj preto, lebo sa prirodzene predpokladá súbor s profilom tematickej mozaiky, a tak je tomu i v tomto prípade. Azda i preto približovať sa k zborníku inak ako referenčne asi znamená, že sa odmietla jeho „transparentná“ vlastnosť, a tou je skutočnosť, že je (sú)(z)borom jednotlivostí s dostredivým „jadrom“. Čím je však tento zborník zaujímavý, je obsiahnuté už v jeho názve, venuje sa svojimi príspevkami divadlu v (českej a slovenskej) literatúre. Isto si netreba pripomínať, ako na drámu v geológii „nazerá“ literárna veda a vice versa, ako sa s dramatickým literárnym textom

vysporadúva teatrológia. Možno raz preváži zdvorilostné prehliadanie sa, ale i zdvorilé napovedanie si i spresňovanie sa, ale skutočnosť – aj vďaka autorskej dielni – je taká, že dialóg pretrváva. Inak si vlastne nemožno predstaviť, ako sa do poznaného rizika obsiahnutého v premostení dráma – literatúra mohli organizátori „vypraviť.“ Skutočnosť, že má dráma svoju predohru v textovej forme dovoľuje aj účastníkom príspevkov v zborníku hovoriť o dráme a literatúre práve prostredníctvom jej „textovej“ formy. Napokon rozvážne o tom uvažuje Jakub Chrobák v úvodnom slove zborníka, a pokračuje tak aj v príspevku, ktorý nenasmeroval do otázky (*To prastaré a nezničiteľné téma!*) najskôr preto, že sa venoval hercovi a súčasne autorovi knihy *Sezóna* (2005), lebo „ (...) celý román chce byť vzpomínkou jedného stárnoucího divadelního herca Františka Šeče, s. 9.“ Zvykne sa sem-tam hovoriť i o tom, že život jediného herca vsaje tisíce iných, ktoré ním ožívajú na javisku, s čím sa vyrovnáva príbeh románu *Sezóna*, lenže tento (ne)umelecký úkaz má aj druhú stranu vtedy, keď sa autor umeleckej literatúry usiluje presadiť na javisku, o čom hovorí Drahomíra Vlašínová (*Sny o divadle*) v príbehu Elišky Krásnohorskéj (monograficky Eliška Krásnohorská, Melantrich 1987) a aktualizuje sa v tejto súvislosti tvorba dramatických autoriek českého divadla, Gabriely Preissovej a Otýlie Sklenářovej-Malej. Vlašínovej záujem o literátov s dramatickými tvorivými ambíciami v českej kultúre na prelome dvoch storočí sa v posledných rokoch sústredil na výskum tvorby Júliusa Zeyera, a tak závery Vlašínovej výkladu smerujú ku komparácii roly autora umeleckého a dramatického textu práve týchto dvoch osobností. Krásnohorskú si kultúrny svet zapamätal ako autorku libriet k operám Bedřicha Smetanu a Júliusa Zeyera ako toho, kto sa zdôveroval otázkou: „Nebývajú naše sny někdy to nejlepší, čo máme na zemi?“ (s. 100). V personálnej línii premostovania umeleckého slova a jeho autorskej či realizátorskej premeny na javisku pokračuje príspevok Františka Všetického *Chroust Jiřího Mahena*, v ktorom sa terminologickým približovaním k teatrologickým vedám odkrýva kompozícia, práca s dramatickým časom a spôsob utvorenia alter ega pre dominantnú

postavu drámy. Z opačnej strany k problému divadlo a umelecká literatúra sa vypravil Jiří Urbanec, toho zaujíma nie dvojdomý autor, ale sústreďuje sa na literárny text, v ktorom dominuje látka divadla a téma napojená na postavu herca, *O herectví v prózách Ivana Olbrachta a Václava Řezáče*.

Inou príležitosťou, ako reagovať na ústredný zámer konferencie, teda sústrediť sa na vzťah divadla (premenný priestor a čas realizácie témy) a literárneho textu (forma uchovania témy) si našiel Libor Pavera, keď sa sústredil na *Kunderovo dramatické zpracování Komenského labyrintu* v príspevku *K otázce adaptace v dramatu* (podtitul príspevku). Paverov príspevok je zaujímavým komparatívnym prienikom, ktorý presvedča o tom, ako sa uchováva, mení, alebo (vy)stráca „život“ akéhokoľvek textu a pritom jeho autorská genéza i pôvodná spoločenská predurčenosť spočívajú v zámeroch od umenia výrazne vzdialených. Libor Pavera detailne a v súlade so sústredeným materiálom sa venuje „srovnávací práci s konkrétnym materiálom“ (s. 57), čo znamená, že sleduje Kunderove operácie s Komenského textom od 60. rokov, aby poznal i toto: „Text se od let šedesátých do konečné verze dramatického útvaru pocházející z roku 1983 několikrát měnil a zůstává zde veliká laguna, kterou může vyplnit podrobné bádání textologické nad mnoha verzemi, které autor při zpracování Komenského textu zanechal, a hlavně nad významovými posuny, které jednotlivé změny zapříčinily“ (s. 57). Metakomunikácia vo výklade „vzťahu“ medzi Komenským a Kunderom dostáva vyjadrenie v operatívnych pojmoch z genológie, literárnej estetiky, poetológie a európskej, obzvlášť nemeckej avantgardy prvej polovice 20. storočia. V komornom tóne sa nesie precízne komponovaný profilový, ale predovšetkým heuristický príspevok znalca českej a poľskej kultúry v regióne Tešínska, Libora Martinika, teraz sa venoval desiatim rokom života, dnes už dejinám literárnej kaviarne – *Kavárna AVION na pomezí kultur*, ktorá, jeho slovami, dnes už „není“ (s. 45).

Z prierezu českých vkladov do zborníka možno naznačiť, že sa zamerali na parciálne jednotlivosti, uplatnili poznanie literárnej histórie a komparatistiky, hľadali autora lite-

rárneho textu i dramatika, aby upozornili na postavu herca v literárnom texte a na proces transformácie textu z neliterárnej do literárnej formy, ba viac, do dramatickej javiskovej textúry.

Z príspevkov, ktoré sa venovali slovenskej dráme jednostranne, horizontálne a prehľadovo, teda jej historickej „línii“, upozorníme na príspevky, ktoré podsúvajú „tušenie“ o prítomnosti príspevkov svojou metódou výkladu určených a tak užitočných pre širokú kultúrnu verejnosť, alebo rovnakou metodikou pripravené práce, možno sú to vyňaté časti z doktorandských prác, ktoré naznačujú ďalší nezdravý prvok prítomnej „výskumnej“ skutočnosti, pre ktorú „všetko“ – a v tom je nebezpečenstvo rizika zvoleného postupu vedenia o doterajšom výskume a jeho prepojenia na nové zistenia – začína a končí kvalitou záberu toho, kto sa usiluje, a to doslova, vypovedať o slovenskej dramatickej literatúre bez dôkladných znalostí o probléme „zo včerajšieho dňa.“ Možno to spôsobuje nie dôkladná informovanosť o výsledkoch odboru, alebo o hĺbke riešeni problému výskumu či ich nedostupnosť v bratislavských knižniciach, ale stojí za to všimnúť si zverejnený, a teda dostupný historický výskum – za všetky sa patrí pripomenúť ten, čo vznikol pod egidou Literárnej Levoče alebo v pôvodnom Archíve literatúry a umenia Matice slovenskej, alebo čo tak dôkladnejšie sa pozrieť do almanachov Literárnovedného ústavu SAV, do tematických zborníkov, personálnych archívov, do ročníkov časopisu Slovenská literatúra a Slovenské divadlo, ba možno aj Javisko, do archívu Ústavu slovenskej literatúry SAV alebo do zverejneného výskumu teatroológov, ktorí sa dráme ako dramatickému literárnemu textu venovali a venujú dodnes, aby sa pri čítaní príspevkov v zborníku – Zuzana Kákošová (*Podoby slovenskej drámy v 60. – 70. rokoch 20. storočia – Ivan Bukovčan (1921 – 1975)*), Anna Kruláková (*Téma revolúcie 1848/49 v slovenskej dráme do konca šesťdesiatych rokov 19. storočia vo vzťahu k dobovým koncepciám drámy*) a Dagmar Robertsová (*Katastrofická a apokalyptická téma v slovenskej dráme 1945 – 1949*) – nemuselo z postu – napríklad literárneho historika – vpisovať na ich okraj toľko pozná-

mok ukončených otáznikom či výkričníkom s nevyslovenou otázkou, prečo treba (znova) vytvárať nové biela miesta vo výskume, veď sú zbytočné a nepomôžu ani dráme, ani dra-

matickej literatúre či umeleckej literatúre, no a vedám o umení už vôbec nie.

Viera Žemberová
Prof. PhDr., CSc., Prešovská univerzita