

MEDEA '71 A MEDEIA 09' V KOŠICKEJ ČINOHRE

TIBOR FERKO
dramaturg

Tridsaťosem rokov uplynulo od uvedenia prvej *Medei* v činohre Štátneho divadla Košice. Jej slovenská premiéra (10. januára 1971) nebola však pôvodná tragédia Euripida, ale básnický text amerického autora Robinsona Jeffersa. Pokiaľ ide o osoby a nimi vyskladanú štruktúru, hra súvekeho básnika sa menej líšila od antickej pôvodiny ako jej terajšie a súčasne aj prvé uvedenie antickej drámy v notácii Euripida v Košiciach (premiéra 27. marca 2009). Jeffers zachoval všetky osoby v hre starovekého autora (pridal len dve slúžky, sprievod a vojakov). Básnik nezabavuje Medeu spoločenských vzťahov, ktoré v primárnej optike ani nemožno prehliadnuť a v kauzálnom slede posilňuje to prírodné v človekovi vo väzbe so spoločenským. Kým Euripides Medeu váhavo odsudzuje, ba aj zatracuje, americký básnik v jej osamotenej vzbure vidí mravný princíp a v ňom sa to, čo spácha, reflektuje ako bolestná konfesia zradenej ženy. Primárne sa reflektuje hodnota jej protestu. Takto potom, ak dôvody, ktoré na svoju obhajobu uvádza Jason, boli podľa aténskeho zvyklostí prijateľné, Jeffersova interpretácia činu Medei, ženy ukrutne poranenej zradou lásky, sa ponúkala kontroverzne, či dvojzmyselne – ako bolestná síce, ale tiež nie bezvýhradne prijateľná výzva svedomia v norme etiky moderne mysliaceho človeka.

Rozdiel medzi inscenáciou hry *Medea* v réžii Vladimíra Petrušku a inscenáciou hry *Medeia* režiséra Michala Vajdičku sa navonok prezentuje aj názvom. Kým Jeffersov text sa prekladal z češtiny, v ktorej sa udomácnil prepis Euripidovho i Jeffersovho textu v tvare *Medea*, Jason, Aegeus, preklad pôvodného textu Vojtecha Miháliku sa pridrižiava gréckeho originálu v tvare *Medeia*, Iáson, Aigeus. Tvar *Medea* je však aj v názve vydania Edície populart, ktorá reedituje Mihálikov preklad *Medei* vydaný v Tatrane (1986).

Ide napokon skôr o kánon prepisu do literárnej normy (v druhom rade o jej používanie na javisku), ako práve teraz užitočnú dilemu, lebo v javiskovej výslovnosti vyznievajú obidva varianty rovnako, čo môže hovoriť v prospech ľahšie vysloviteľnej *Medei*, ale i tak je to na akademický diškurz znalcov gréckeho jazyka.

Michal Vajdička hlavne v úvodnej fáze dôkladne „preoral“ autorov text, škrty a prehodené pasáže slúžia na akceleráciu vývoja deja. Preobsadil pôvodné osoby postavami, ktoré si síce zachovali svoje originálne mená, ale sa v rolách striedajú. Úvod nepatrí Pestúnke, jej text spevne deklamuje zbor žien na komponovanú hudbu Mariána Čekovského. Melódia sa stáva ústredným hudobným motívom a ide celou inscenáciou, ba aj viac, produkuje dramatický pátos, ku ktorému sa viažu individuálne hlasy postáv. Pôsobí sugestívne, priam provokuje emotívny prístup k videnému a stáva sa zvrchovanou zložkou, ktorá viac či menej je rovnako významotvorná, ako sú výrazy a slová vyjadrené hereckými kreáciami. Zbor je o poschodie vyššie postavený

na umne vybudovanej scéne Pavla Andraška. Jej materiál je mosadzný plech a tvorí poschodový interiér, v ktorom sa udeje tragédia. Pripomína podobný princíp, ktorý zvolil Alfréd Radok v slávnej inscenácii *Hra o láske a smrti* (Komorní divadlo Praha 1964). Rolland chór síce nepredpísal, ale Radok ho vymyslel a fungoval v nestálych funkciách ako dav či vojsko a v aréne, ktorá bola z dosák, to na rozdiel od Andraškovej, nechal postavy z galérie komentovať, zhadzovať to, o čom sa hovorilo alebo čo sa dialo dole. Takéto prepojenie vyvolávalo miestami otrasné emócie a vytváralo silný významový kontrapunkt k celému daniu.

S istým zjednodušením by sa dalo povedať, že toto je aj Vajdičkov princíp scénického zobrazenia hry, v ktorej Zbor je obhajcom i žalobcom Medei. Keď Vajdička výstupom Zboru žien otvára inscenáciu, charakteristické je, že ho nenechá znieť lineárne, popri preskupených pasážach textu vstupujú súčasne do zborového prednesu aj sólo hlasy troch mužov, ba aj Medii. Anticipuje tak budúcu komunikáciu smerom hore a dole.

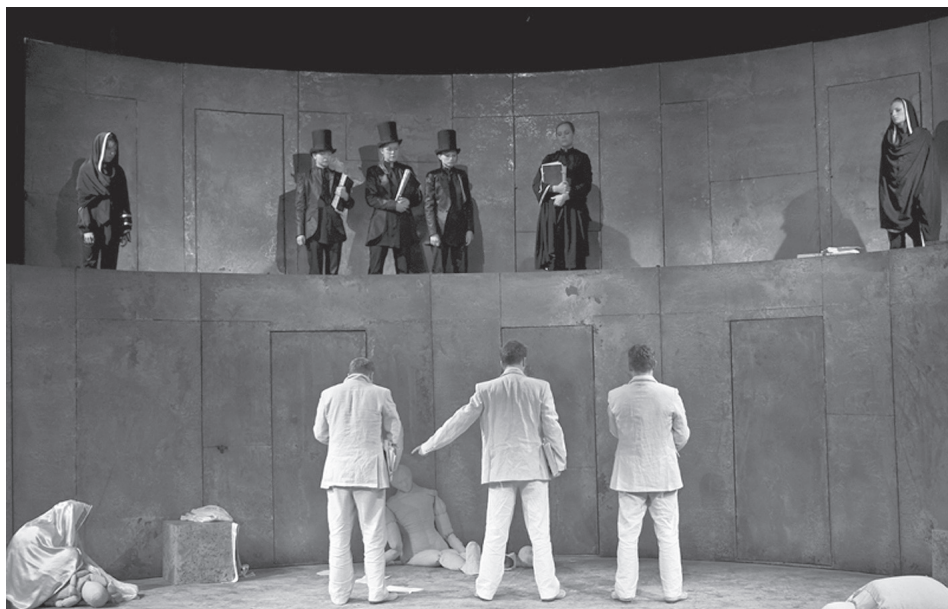
Tu sa udeje aj sfunkčnenie handrových panákov, pomocou ktorých Vajdička zmnožuje živé postavy, ktoré tieto alter ego, lež neživé bytosti akoby učili chodiť, súčasne s nimi manipulujú, čo má predznamenať určité skutočnosti v ďalšom vývoji príbehu.

Už v otváracjej sekvencii sa dozvieme, že inscenácia nám štruktúrne ponúkne viac, než budeme schopní z videného dedukovať. Iáson, Kreón,

Posol v kreácii Michala Šoltésa, Petra Čižmára a Stanislava Pitoňáka nie sú totiž tri postavy v díkcii Euripidovej predlohy, ale každý je každým. Ani tu by sme nemuseli byť ďaleko od antického odkazu, keď reflektujeme aristotelovskú koncepciu mnohorakosti, či rozmanitosti bytia. V latinskom vyjadrení sa to zachovalo ako „e pluribus unum“ – z mnohosti jedno. Lenže Vajdičkov princíp mnohosti v jednom či jedného v mnohom nefunguje v danom okamžiku ako výtvarné spektrum či dokonca kaleidoskop zložitej prostoty, ale ako verbálna permutácia, premiestňovanie textu jednej



Robinson Jeffers: *Medea*. Štátne divadlo Košice, 1972, réžia Vladimír Petruška. V titulnej postave Elena Volková. Snímka Ondrej Béreš, archív autora.



Euripidés: *Medeia*. Štátne divadlo Košice, 2009, réžia Michal Vajdička. Snímka archív Štátneho divadla v Košiciach.

do dvoch ďalších postáv a navyše k nim pribudnú aj figuríny, azda ako fátum. Takáto široká amplitúda premenlivých výrazov je determinovaná tým, že respondent, aj keby prišiel na predstavenie pripravený, čo sa často nenosí ani u kritikov, ťažko vylúpane z javiskovej komunikácie, kto je kto. Režisér takto prekladá divákovi záhadu na okamžité rozlúštenie. Nejde iba o to, kedy kto je kto, ale tiež to, kedy je za niektorého zo živých bitá figurína. Napokon aj zavraždené deti sú figuríny.

Jedine postava postava Aigea je nedelená. Hrá ho v priamej komunikácii s Medeiou Stanislav Pitoňák. Medea pri tomto stretnutí osvedčuje klasické zbrane ženy, keď ho zvádza, on sa však bráni a ponúka zmätenej žene bezpečný azyl. Azda jediný výstup, keď sa to nekomplikuje (pričom komplikáciu by som nebral ako negatívny jav, len miestami ako prostému rozumu nedostupný).

Uvedená kombinatorika má však nesporne svoju múdrosť, keď ňou chce režisér dať na vedomie, že každý je síce iný, ale v každom je aj niečo z toho druhého, tomu by sa dalo aj rozumieť, keby súčasne fungovala aj istá možnosť postavy vizuálne odlišiť, ibaže všetci traja sú v kostýmoch Jany Hurtovej tí istí, nebyť ich odlišnej fyziognómie, boli by na nerozoznanie. Keď je to taký zámer, potom je z hľadiska diváka oprávnená otázka, ako na to? Sú sekvencie, napríklad, keď sa tri mužské postavy premenia na „vyšetrovateľov“ a na poschodí sa preberajú v papieroch, tu sa deje niečo navyše počas prednesu songu Zboru žien, tu mnohosť v jednom (nielen v okamžiku) vypovedá o danej situácii celkom zrozumiteľne a presvedčivo. Priam súčasne vyznieva výstup, v ktorom Náčelníčka zboru z papiera diktuje Medei slová, ktoré ona vášnivou zaujatosťou opakuje po nej, ako v dobre naštudovanom inscenovanom súdnom procese, takto prehovorí už aj reálna skúsenosť z čias nedávnych. Ale je to len zvonku pridaná známa skúsenosť k takto komponovanej konfrontácii Medei s jej osudom.

Samotné uskutočnenie smrti neviniatok má dve fázy. Prvá sa odohrá na prázdnej scéne, nikto hore, nikto dole okrem Medei a jej detí v podobe panákov a jasná výpoveď pomätenej mysle: „Nuž musím sa už vybrať na tú krutú púť a deti poslať na púť ešte krutejšiu. Ja chápem farchu myšlienok zločinu, no vašeň mocnejšia je ako rozkoš (...)“. Jeden z radu Iáson, Kreón, Posol (v inscenačnom scenári sa Posol pracovne volá Vyšetrovateľ) vyhlási: „Ty si spáchala strašný zločin.“ Tu všetci traja zostúpia do arény a s panákmi detí sa postavia oproti Medei. To je druhá fáza vraždy, opakovanie činu, reflexia.

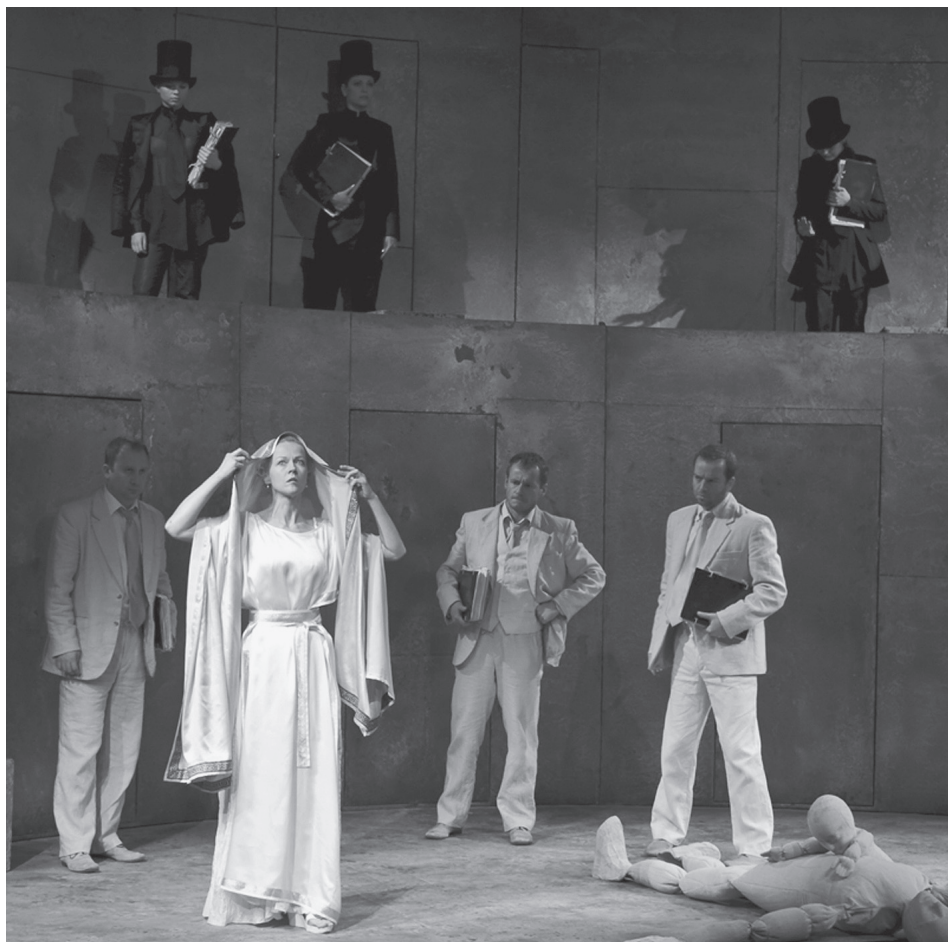
Vo vyslovených súvislostiach je slovo herca po starovekovsky silnejšie ako skutok, apriori počíta s predstavivosťou diváka. Jindřich Honzl (mimochodom, tohto roku uplynulo 115 rokov od jeho narodenia) poukázal na to, že „na to, čo na jevišti není, lze přijmout název 'deiksis na fantasma,' neboť se jím ukazuje na jevištní akci, která se realizuje zcela v oblasti fantasmie (...) a je jedním z podstatných způsobů řecké dramaturgie“¹. Hovoríme teda o fantázii nabadenej pomocou slova.

Vlastnosti slova a ich obsah majú v tomto zmysle zmysluplný výraz v prednese hlavnej predstaviteľky Medei Dany Košickej. Vedľa nej druhé ženské sólo v podaní Henriety Kecerovej ako Náčelníčky zboru zaujme nielen prednesom, ale – čo je osobitne hodné pozornosti – zbor vedno s ňou predstavuje na galérii plnohodnotnú významovú rovinu celej inscenácie. Staroveké hry sa u nás často neinscenujú, čoho dôkazom je aj to, že v miestnych dejinách košického divadla sa antika uvádza historicky po prvýkrát. Pokiaľ sa však uviedla inde, vždy boli najväčšie problémy s chórom a režiséri ho bezradne brali ako nutné zlo. Košickú inscenáciu si bez Zboru žien si nemožno predstaviť, lebo aktívne spolupracuje resp. spoluvytvára to, čo sa deje v trupe tejto kovovej väznice Medei.

Hlavnú rolu v inscenácii Jeffersovej *Medei* hrali striedavo Helena Volková a hosťujúca Viera Strnisková. Ich herecké prejavy nemohli byť rovnaké už len pre ich osobnostné dispozície. Volková aj v iných rolách sa upriamila na prednes, viac sa zameriavala na presné verbálne formulácie, pomocou hlasu a strohých gest vedela vyjadriť to, na čo sa u iných používajú citové výlevy a búrlivé vášne. Volková precízne fomulovala verš a racionálnym herectvom vypovedala o vlastnom stave v hlbokkej životnej kríze. Neboli to však afekty, ani chladná špekulácia, ale presvedčivé vedomie potreby vykonať protest, aj keď obeťou budú jej vlastné deti. Medea Eleny Volkovej bola rozumom podkutá a zodpovedalo to ani nie tak žánru inscenovanej hry ako žánru inscenácie, lebo režisér Vladimír Petruška nemal ambície ísť pod kožu tragédie. Kopíroval príbeh, pracoval princípom opisu, aranžoval mizanscény a dbal na to, aby malo všetko realistický charakter. Chór nebol zabudovaný do deja, asistoval aj vtedy, keď sa žiadalo, aby bol aktívnejším činiteľom deja, (čo však chóru v antických teatroch ani neprislúchalo).

U Dany Košickej vzhľadom na jej vek nemožno predpokladať, že by bola videla inú Medeu, (ako sa to tradovalo o Senecovi, že jeho *Medeia* už čítala *Medeu* Euripidovu), dokonca aj u režiséra Michala Vajdičku možno úspešne vylúčiť, že by bol videl ocom inscenovanú *Medeu* (1986). Košická inscenácia je panensky čistá divadelná mágia bez závislosti od odkukaných vzorov. Dana Košická od prvej chvíľe na javisku vytvára postavu, ktorá je žensky spontánna, vašeň a zmysel pre dramatické polohy

¹ HONZL, Jindřich. *K novému významu umění. Herecká postava*. Praha : Orbis, 1956, s. 271.



Euripidés: *Medeia*. Štátne divadlo Košice, 2009, réžia Michal Vajdička. V titulnej postave Dana Košická. Snímka archív Štátneho divadla v Košiciach.

sú prítomné aj vtedy, keď prehovorí rozum. Pozoruhodné je u nej, že poldruha hodinu vie „šliapať“ v stupňovaných emóciách a keď zastaví príval vášní, je to aj vtedy sebacujúca trýzeň, lebo vedomie, že vykoná zlo, je stále prítomná výzva. Žiadna dilema, rozhodnutie!

Kým v roku 1971 sa musela hra interpretovať s poukazovaním na historickú väzbu konfliktu moc kontra individuálna vzburá, a tiež, aby sa vôbec hra mohla uviesť, v bulletine na znak lojality s normalizačným režimom (tiež ako kompromis s mocou) som ako dramaturg inscenácie deklaroval, že „budujeme štát, kde zákon a individuálna vzburá jedno je, kde medzi nimi nesmie, nemal by byť konflikt“ pripustenie podmieneného tvaru neznamenal síce otvorený konflikt, ale i tak vyvolalo podozrenie a pochybnosť, čo mal dramaturg na mysli. O to bolo významnejšie uviesť tragédiu s touto témou, lebo kedy inokedy, keď nie v čase totálneho ohrozenia individuality človeka môže jej reflexia vyvolať záujem a ohlas. Tuším 25 repríz tejto inscenácie pre-

konalo očakávania ba aj obavy z antiky, aj keď v sprostredkovanej verzii súčasného básnika, lež i tak muselo prejsť takmer ďalších štyridsať rokov, kým v dejinách košického divadla prišiel k slovu originálny starovek.

Terajšie uvedenie *Medei* nemuselo už ani len v deklaratívnej podobe oznamovať obavy o charakter konfliktu, skôr boli opodstatnené očakávania o zmysluplne vyjadrenie Euripidovho posolstva z dávna. Režisér Michal Vajdička ako upravovateľ (dramaturg Dušan Bajin) vykrojil z textu podľa svojho úsudku pasáže, o ktoré nemal záujem, resp. by retardovali napredovanie príbehu. Zo zachovaného textu skomponoval alternatívu bez ujmy na pôvodnom znení. Najradikálnejšie sú zásahy v úvodnej časti a znamenajú kľúčové sekvencie pre orientáciu v ďalšom dejí. Inscenácia sa teda začína songom zboru a jeho emóciami nabitý hudobný motív znie ako výkrik do svedomia, tým sa aj ukončí putovanie príbehu na javisku. Vajdičkov štýl vytváraných umeleckých prostriedkov inscenácie je adekvátny jeho myšlienkovému výkladu Euripidovej hry.

Napriek tomu, že som vyslovil pochybnosti o schopnosti troch mužských predstaviteľov súčasne v troch rolách komunikovať v danom režime hereckých výkonov s publikom, nič iné už nestojí v ceste povedať, že Vajdičkove naštudovanie *Medei* patrí k tomu najlepšiemu v poprevratovej ére košickej činohry a výkon Dany Košickej tiež. Keďže mužské kreácie nie sú autonómne bytosti na javisku, ťažko je ich aj charakterizovať, resp. osobitne hodnotiť. Najvýraznejší je Michal Šoltés, keď v trojrole hrá Iásona.

Veľká ľudská téma ako posolstvo staroveku dostala v košickej činohre pozoruhodný inscenačný tvar a je aj dokladom toho, že nutným, hoci nie aj postačujúcim, predpokladom dobrej inscenácie je mať jasno v tom, čo chce ňou režisér povedať. Aj herec má slúžiť predovšetkým ensemblovému výkonu a ten je vždy v rukách a na bedrách režiséra. Divadelné myslenie v rukách režiséra Michala Vajdičku bolo tým inštrumentom, ktorý dal vzniknúť tomuto exkluzívnemu javiskovému dielu. Aby som zostal pri pôvodnom zámere miestami porovnať dve *Medei* v košickej činohre, to, čo Petruška zobrazoval, Vajdička pretvoril na svojbytné javiskové dielo, čím v mnohom prekonáva aj isté novotvary či divadelnú anarchiu dneška. Rozdielne predlohy, rovnaká téma a obsah, rôzna doba, rôzne myslenie.

ROMAN POLÁK NA PRVÝ POHĽAD ALEBO DIAGNÓZA: ČLOVEK

ALEXANDRA SARVAŠOVÁ

Mgr.art., doktorandka KDF SAV a DF VŠMU

„Keď som pred rokmi začínal v martinskom divadle, mal som pocit, že mám pred sebou svetlú budúcnosť svetového režiséra, že presahujem svoju súčasnosť a že realita, v ktorej žijem, je pre mňa priúзка. S pocitom geniality som sa musel dlho vy-
sporiadať a postupne som si uvedomil, že v divadle je tento pocit zavádzajúci. Podstatné je mať v sebe schopnosť zorganizovať kolektív na to, aby niečo povedal svojim súkmeňovcom v prostredí, v ktorom žijú. Už nechcem dobyť svet, ale osloviť konkrétnych ľudí zo svojho prostredia. A dúfam, že som pochopil, čo je pokora.“¹ Vyznáva sa režisér Roman Polák (1957), ktorý počas svojej kariéry režíroval na väčšine slovenských profesionálnych činoherných, ale aj operných divadelných scén. Pritom sa venoval aj tvorbe na ochotníckom javisku v Brezne, režíroval v Spojených štátoch amerických, v estónskom Talline, vo Vladivostoku, v Prahe, v Brne a jeho tvorba úspešne reprezentovala slovenské divadlo aj na festivale v Edinburghu.

V jeho režijnej tvorbe pozorujeme viacero tematických okruhov, ktorým sa systematicky venuje – rozklad spoločnosti, apatia jedincov, pokrivené medziľudské vzťahy, ale aj analýza bežných situácií, ktoré do života človeka prinášajú lásku, nenávisť, klamstvá, obety, zločiny a tresty.

Dominantné miesto vo výbere titulov majú hry Williama Shakespeara, ruská dramatika (najmä hry Antona Pavloviča Čechova), hry francúzskych a nemeckých divadelných autorov (napr. Molière, Fernand Crommelynck, Pierre de Marivaux, Paul Claudel, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt) a slovenská tvorba. Špecifické miesto zastávajú autorské texty samotného režiséra.

Spomínané témy, ktoré akcentoval vždy pod vplyvom daných spoločensko-politických okolností či osobných pocitov, sa súvisle tiahnu celou jeho tvorbou, a to aj napriek tomu, že od konca sedemdesiatych rokov (v tom čase začal Polák režírovať v Divadle u Rolanda v Bratislave – 1977, 1978) až po súčasnosť, sa v jeho réžiách objavujú rôznorodé výrazové prostriedky.

Práve snaha systematicky sa venovať príprave javiskovej realizácie, ale aj ambícia „...postaviť drsnú konštrukciu namiesto popisného realizmu“² ho zaradila medzi najsledovanejšie osobnosti slovenského divadelníctva. „Polák totiž nielenže má svoje zámery a predstavy, nielenže má vlastné nároky a vlastný program, ale ich vie uplatňovať a nachádzať aj v názoroch, programe a podmienkach repertoárového zázajzdového divadla (t. j. Divadla SNP v Martine)...“³ napísala už v roku 1987 Jana Bžochová.

¹ POLÁK, Roman. In: bulletin k inscenácii A. P. Čechov: *Ivanov*, SKD Martin, 2006.

² BŽOCHOVÁ – ŠMATLÁKOVÁ, Jana. Ataky režiséra Romana Poláka. In *Slovenské divadlo*, roč. 35, 1987, č. 2, s. 163.

³ BŽOCHOVÁ – ŠMATLÁKOVÁ, Jana. ref. 2, s. 163.

O využívaní vonkajškových prostriedkov v prospech vnútorného napätia a výpovede jeho inscenácií konštatovala v tom čase to, čo sa v jeho tvorbe objavuje dodnes: „Polákovi sú cudzie pomlčky, vzdialený mu je pomalý, pokojný tok s vnútorným napätím – nieto uňho času na reflexiu a vnáranie sa do významov: jeho útoky na diváka sú bezprostredné a okamžité. Ak pritom potrebuje rozhybať javisko, vystaviť diváka náporu vizuálnych a akustických efektov a kontrastov, nie je to preto, že by chcel odbiehať od vnútorných významov textu a výpovede, že by sa opájal ohňostrojom: jeho pohľad jednoducho potrebuje všetky asociácie, alúzie a emócie maximálne zviditeľniť a spočítateľniť...“⁴ Jeho snahu zhmotniť pocity a stavy dokazuje použitie rôznorodých prvkov, ktoré sa v poslednom období v jeho inscenáciách objavili, napríklad – masky, artistka na hrazde, kaširovaná žirafa, obnažený starý herec (*Kráľ sa zabáva*, 2008), mŕtvoly (*Hypermarket*, 2005), ázijské bojové umenie, bábky (*Ivanov*, 2006), zabitý krvavý baran (*Tri sestry*, 2008), piesok padajúci zvrchu na javisko (*Popol a vášeň*, 2007), nahá herečka (*Kentauri*, 2007), či kolieskové in-line korčule (*Anna Kareninová*, 2009).

Sám Polák tvrdí, že pri príprave inscenácie sa snaží zodpovedať si na dve otázky: PREČO ? a AKO ?, to znamená nájsť motívy a potom pre ne aj formu. Potvrdzujú to i tituly, ktoré prešli jeho dramaturgickými úpravami respektíve priamymi zásahmi do textu. Tak sa na slovenských javiskách objavujú texty, ktoré režisér Polák dotvoril o ďalšie motívy, doplnil hudobnými vstupmi či projekciami, alebo z viacerých prozaických útvarov zostavil ucelený dramatický tvar. Takýmto spôsobom vznikli aj tri Polákovy inscenácie, v troch rôznych slovenských divadlách, ktoré sú predmetom tohto príspevku: Roman Polák (podľa hry Maxima Gorkého): *Play Gorkiy alebo Letní hostia* (Divadlo Astorka Korzo'90, 2004); Victor Hugo: *Kráľ sa zabáva* (Činohra SND, 2007); František Švantner – Margita Figuli – Dobroslav Chrobák – Roman Polák: *Piargy* (Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 2008).

Roman Polák inklinuje ku konkrétnemu zobrazovaniu a „hmatateľnému“ vyjadrovaniu ľudských pocitov a duševných stavov. V jeho inscenáciách dostávajú priestor postavy z okraja spoločnosti, ocitajú sa v hraničných situáciách – a to Polák priamo a zreteľne pomenúva. Tento jav sa odzrkadľuje aj v Polákových inscenáciách (*Play Gorkiy alebo Letní hostia*, *Kráľ sa zabáva*, *Piargy*), ktoré v dnešnej dobe plnej brutálnych obrazov a znečitlivených pováh naberajú ďalší rozmer. Ten režiséra privádza k extrémistickému spracovaniu, útočiacemu na diváka. To však neuberá na sile výpovede, naopak – slová získavajú aj vďaka forme väčší dôraz, činy sú uveriteľnejšie a postavy plastickejšie. Spoločnosť a jej rôzne podoby sú v Polákových očiach postihnuté stále tými istými neduhmi, ktoré sa vo svojich inscenáciách snaží odkrývať.

Napriek tomu, že podľa jeho vlastných slov nepocituje žiadnu generačnú ani myšlienkovú spriaznenosť so svojimi kolegami, ako absolvent divadelnej réžie na svojho ročníkového pedagóga Miloša Pietora nezabudol, o čom svedčí aj skutočnosť, že mu venoval inscenáciu *Macbetha* v chicagskom Shakespeare Repertoary Theatre.⁵ Ďalším dôkazom môže byť aj Polákova ambícia spájať intelektuálny prístup s emocionálnym: inšpirácia pedagógom Pietorom sa prejavuje v prepojení biologického, psychologického a spoločenského pohľadu na človeka. V jeho divadelných tvaroch dominuje šokujúce odkrývanie tajomného a temného vnútra postáv. Obal idylickej

⁴ BŽOCHOVÁ – ŠMATLÁKOVÁ, Jana. ref. 2, s. 163, 164.

⁵ Bulletin k inscenácii William Shakespeare: *Macbeth*. Shakespeare Repertoary Theatre, Chicago, 1992.



Roman Polák: *Piargy*. Na motívy poviedok Františka Švantnera, Margity Figuli a Dobroslava Chrobáka. Dramaturgia Dano Majling. Kostýmy Peter Čanecký. Scéna Jaroslav Valek. Réžia Roman Polák. Premiéra: 18. a 19. januára 2008, DAB Nitra. Snímka archív Divadelného ústavu.

atmosféry brutálne rozdzriape a divákovi chce ukázať prehnitý darček v podobe tres-tu za zločiny, ktoré boli spáchané (hoci napríklad v jeho *Anna Kareninovej* to tak celkom nie je).

Roman Polák pociťoval od začiatku potrebu rozvíjať divadlo nielen v poetike, ale predovšetkým v pohľade na smutno-smiešne osudy človeka – nesnaží sa divákovi prinášať odpovede, ale kladie im otázky, na ktoré si musia zodpovedať sami. Venuje sa dramatickému textu nielen v rámci klasickej režijnej predprípravy, ale sám je aj autorom úprav, adaptácií či inscenačných scenárov, ktoré vznikli podľa pôvodných divadelných hier. Prekvapivo pracuje najčastejšie s textami, ktoré reprezentujú piliere klasickej svetovej literatúry – Gogoľova poviedka *Plášť* (1988), Kafkov nedokončený román *Proces* (1990), Rostandov *Cyrano* (1993), Gorkého *Meštiaci* (1997), Molièrove hry – *Don Juan* (2001), *Tartuffe* (2002), *Lakomec* (2003) či *Anna Kareninová* od Tolstého (2009). Prostredníctvom týchto diel dávnej histórie chce aktuálne vypovedať o súčasnosti, a priniesť svedectvo o všepjatnosti našich osudov a o spôsoboch vyrovnávania sa s nimi. Táto ambícia sa v poslednom období stáva leitmotívom jeho divadelnej práce, čo sám priznáva: „Väčšina hier, z tých možno sto a viac, ktoré som režiroval, neboli hry zo súčasnosti. Zmyslom mojej práce, vždy som si to myslel, je pokúsiť sa ukázať dnešnému človeku, že jeho osamelosť, jeho smútok, jeho nádej, jeho túžba, láska a nenávisť, boj dobra a zla v jeho vnútri, všetky tie konflikty a rozpory sa vinú dejinami ľudstva od zrodu inteligentného človeka.“⁶

⁶ POLÁK, Roman. Sila romantizmu a tragických gest... In bulletin k inscenácii Victor Hugo: *Kráľ sa zabáva*, Činohra SND, 2007, s.13.

Podriadil autorov text svojej režijno-dramaturgickej koncepcii, vsúvať do neho myšlienky a názory, viesť tvorivý dialóg s dramatikovým originálom fascinovalo Romana Poláka už na začiatku jeho kariéry. V roku 2004 dovtedajšie skúsenosti využil pri písaní hry *Play Gorkiy alebo Letní hostia*.

Inšpiroval sa pôvodnou hrou Maxima Gorkého a vznik inscenačného textu približuje takto: „Nechcem riešiť či je to Gorkého alebo moja hra. Nech to posúdia iní. Začal som prepisovať pozorne, potom jednotlivé postavy v Gorkého hre stratili životnú silu a prirodzenosť a zmenili sa na tézy. Iné postavy, ktoré Gorkij potreboval na dokreslenie prostredia, si začali pýtať právo na život a na existenciu. Zrazu sa postavy začali čoraz viac obnažovať a začali mi chýbať Gorkého slová, musel som pripisovať dialógy, monológy, zrodili sa priamo pred mojimi očami postavy nové, ktoré sa chceli prejavíť v nových situáciách. Vznikla iná hra. Ale na počiatku bol Gorkij.“⁷ Polák Gorkého základný príbeh obohatil o detektívne napätie, ktoré prirodzene vyvstalo z nudného života nihilistickej spoločnosti. Tá sa k moci dostala bez akejkoľvek aktivity a dnes nevie čo si má so svojim životom počať. V letnom sídle právnik Basova sa stretáva podivná komunita, panoptikum ľudí, z ktorých každý je vo svojom živote poriadne zamotaný – spievajúca stará dievka Kaléria príde o svoju nevinnosť s opitým podnikateľom Bodkom, súkromná lekárka Mária, ktorá prežíva dovolenku so svojou dospievajúcou dcérou Soňou, sa namiesto materských povinností venuje svojej osudovej láske – mladému rebelovi Vlasovi.

Vo vzdušne pôsobiacej, takmer prázdnej scéne, ktorú vytvoril na malom hracom priestore Astorky Vladimír Čáp, a ktorá pastelovými farbami evokuje teplé a vlhké leto, všetci popijajú nápoje a ležia na drevených lehátkach. Atmosféru letného ničnerobenia dopĺňa farebne nasvietený horizont, na ktorý sa premietajú zábery z parku, ktorý akoby sa rozprestieral hneď za Basovovým prázdninovým sídlom. Postavy sa doslova predvádzajú vo voľných ľanových kostýmoch. Simona Vacháľková zaodela ženy do plaviek a sarongov, mužov do ležérnych ľanových oblekov. Z nedostatku vlastných aktivít sa títo ľudia venujú nerestiam – ich životným štýlom je nevera, alkohol, intrigy, nenávisť, cynizmus, utápanie sa vo vlastnom prežívaní a pitie čaju. Réžisér doplnil inscenáciu dokrútkami, ktoré spolu s kameramanom Richardom Krivdom natáčali pri jazere v lužných lesoch neďaleko Bratislavy, a ktoré odhaľujú konanie postáv v exteriéroch. Projekcie v závere inscenácie zase plnia úlohu akéhosi dovysvetlenia vyšetrovania vraždy⁸ – jednotlivé postavy sa snažia očistiť od obvinení, vytvárajú si alibi a divák sa stáva vyšetrovateľom prípadu vraždy, ktorá sa udiala v blízkosti domu Basova. Polák svojim postavám uštedril za ich ničnerobenie, pasivitu a ľahostajnosť trest v podobe obvinenia z najťažšieho zločinu – z vraždy. Diváci sa stávajú svedkami grotesknej premeny postáv – z ľahkovážnych pôžitkárov sa stávajú nervózni paranoici, ktorí pre svoju záchranu obetujú čokoľvek, klamú a zavádzajú. Polák ich zámerne priviedol do hraničnej situácie, v ktorej sa nároky človeka na život minimalizujú. Až na pár tradičných ruských prvkov (ako napríklad samovar) režisér vytvoril neutrálny priestor, ktorý môže byť kdekoľvek na svete. Zobrazuje chorú spoločnosť, ktorá ako by sa zjednodušene povedalo „nevie čo od dobroty“, a preto stvára

⁷ POLÁK, Roman. *Play Gorkiy*. In bulletin k inscenácii *Play Gorkiy alebo Letní hostia*, Divadlo Astorka Korzo '90, 2004.

⁸ Podobne to bolo aj v Polákovskej inscenácii *Vražda sekerou v St. Peterburgu* od Jana Novaka, ktorá vznikla na motívy Dostojevského *Zločinu a trestu*, Divadlo Astorka Korzo '90, 1999.



Roman Polák: *Piargy*. Na motívy poviedok Františka Švantnera, Margity Figuli a Dobroslava Chrobáka. Dramaturgia Dano Majling. Kostýmy Peter Čanecký. Scéna Jaroslav Valek. Réžia Roman Polák. Premiéra: 18. a 19. januára 2008, DAB Nitra. Snímka archív Divadelného ústavu.

zlo. Všetko v tejto koncepcii pramení z ľudí, ktorí sa príliš ľahko dostali k blahobytu, a nevedia si vážiť obyčajné hodnoty života.

Téma sociálnych rozdielov, z ktorých pramení ľudská závišť a nenávisť sa objavila aj v roku 2007, na javisku Činohry SND, kde Roman Polák inscenoval hru francúzskeho romantika Victora Huga *Kráľ sa zabáva* (*Le roi s'amuse*). Základnou motiváciou pre uvedenie tejto hry bola režisérova ambícia adresovať divákovi ľudský príbeh rodičovskej lásky, mocnárskych intríg a tragického nedorozumenia, kvôli ktorému otec pripraví o život svoju milovanú dcéru.

V príbehu z roku 1832, z dvora kráľa Františka I., v Polákovej interpretácii, viac ako panovník vládne jeho šašo – Triboulet. Paradox vyplývajúci z tejto situácie však nebol tým, čo určovalo smer Polákovej koncepcie a textovej úpravy. Réžisér s dramaturgom Petrom Pavlacom text výrazne upravil a preškrtnal. Doplnujúce texty piesní spisovateľky Jany Beňovej možno považovať za svojbytnú súčasť tohto divadelného spracovania. Prostredníctvom nich postavy komentovali Hugov príbeh, dokresľovali prostredie kráľovského dvora, a divákovi odhaľovali svoje vnútorné pocity. Dominantným prvkom inscenácie bol motív nablýskaného, luxusného, dekadentného kráľovského dvora a v protiklade k nemu čistota a nevinnosť vnútorného sveta mladej, ešte stále naivnej dievčiny Blanche. V prvom dejstve sa objavujú sekvencie zo života vysokej spoločnosti, ktorá sa zabáva rovnako bezbreho ako kráľ – všetci pijú, spievajú, tancujú, oddávajú sa telesným vášňam, vozia sa na žirafe, smejú sa na nahej dievčine vo vani a tleskajú panovníkovi balansujúcemu na chodúľových topánkach, to všetko pod záštitou hesla – dnes večer sa všetko môže stať. Scénograf Juraj Fábry,

obalil podlahu javiska do lesklého baletizolu, v ktorom sa odráža pokrivený obraz života a deformovanosť charakterov, stará ako zažltnuté listy, tvoriace vysoký múr – poloblúkovú líniu zadného horizontu. Stena, pripomínajúca zberné stredisko bezcenných papierov, slúži ako ochrana nepoškvrnených mravov Tribouletovej dcéry Blanche, zároveň sa po nej musí šplhať i samotný kráľ, ktorý sa vydáva za chudobného židovského študenta, a napokon sa na nej povaluje aj dvorská šľachta popíjajúca víno. Jediným svetlým miestom skazenej spoločnosti je výrez v stene, ktorý symbolizuje Tribouletovu snahu izolovať svoje dieťa, a zároveň ukazuje mladú Blanche, ktorá svoj život prežije zatvorená v akváriu plnom umelých rastlín.

Presah Hugovho textu z 19. storočia do dnešnej doby videl Polák práve v bujarej spoločnosti, ktorá na začiatku deja predstupuje pred diváka v dobových kostýmoch, parochniach, krinolínach a korzetoch, aby z nej v druhej časti vytvorila kostýmová výtvarníčka Simona Vacháľková nekompromisných top manažérov v elegantných oblekoch a moderné uvedoméle ženy. V Polákovom videní sa okrem odevov nič nemení – parochne nahradili slnečné okuliare, podväzky sa zmenili na minisukne, obraz zhýralej „hugovskej“ krčmy vystriedala ulica plná bezdomovcov a skrachovaných existencií.

Prerod dekadentnej dvorskej spoločnosti na dnešnú „smotánku“ však Polák okrem vizuálnych prvkov dotiahol aj prostredníctvom postavy Tribouleta. Tento nešťastný hrbáč, ktorý je nahnevany za svoje krivdy na celý svet a manipuluje s kráľovými poddanými, kričí a pľuje na všetkých, nadáva, intriguje, triumfuje a baví sa nešťastím iných, stáva sa na konci bezmocným otcom, bezmennou súčasťou pouličnej masy, obyčajným dnešným človekom, ktorému v rukách umiera dieťa – a on sa nezmôže na nič iné len na šepot. Počiatkový krik a spev sa mení na stiesňujúce ticho. Plynulý prerod osudov z minulosti do dnešných dní a realnosť straty života pre vyššie ciele boli jednou z ambícií režiséra Poláka: „To, že naša inscenácia prechádza z historického obdobia do súčasnosti, je práve provokáciou v tom zmysle, aby toto gesto obety bolo uskutočnené nie v historicky vzdialených dobách, ale aby sa odohrávalo pred našimi očami, dnes, teraz, na periférii Bratislavy alebo Paríža.“⁹ Pre výsledný efekt využil všetky divadelné prostriedky, ktoré boli dostatočne krikľavé, hlučné a nápadné, aby varovali každého. Veď vo videní samotného režiséra, ako aj na javisku, visí nad nezdravými prioritami dnešného človeka čierny anjel smrti, ktorý pohupujúc sa na hrazde, pozoruje a nekompromisne súdi každého, v každej dobe rovnako.

Podobnej téme, obrazu života ľudí, aj keď v úplne inom kontexte, sa Polák venuje v inscenácii, ktorú vytvoril pre nitrianske Divadlo Andreja Bagara. *Piargy* vznikli z pôvodných poviedok a noviel predstaviteľov naturizmu v slovenskej literatúre – Margity Figuli, Františka Švantnera a Dobroslava Chrobáka. Polák ich poprepájal spojovacími textami, postavy plynulo preniesol z jedného diela do druhého a dopracoval situácie, ktoré vytvárajú z týchto prozaických útvarov dramatický celok. Roman Polák a nitriansky dramaturg Daniel Majling, s ktorým Polák pracuje, si vybrali Švantnerove poviedky *Stretnutie*, *Zhanobená krv* a z jeho poviedky *Prízraky* využili len postavu Kara Plžúcha. Podstatná časť konečného dramatického textu vychádza zo známej novely Dobroslava Chrobáka *Kamarát Jašek*, a z jeho poviedok *Katarína*,

⁹ POLÁK, Roman. Sila romantizmu a tragických gest... In bulletin k inscenácii Victor Hugo: *Kráľ sa zabáva*, Činohra SND, 2007, s. 11.



V. Hugo: *Kráľ sa zabáva*, SND, premiéra 10. a 11. 11. 2007, réžia Roman Polák. Pán de Montchenu: Oldo Hlaváček, Pán de Montmorency: Michal Dočolomanský, Pán de Gordes: Peter Trník, Pán de Pienne: František Kovár, Pán Clément Marot: Štefan Bučko, Pán de la Tour – Landry: Robert Roth, Pán de Par-dailan: Alexander Bárta. Snímka archív Divadelného ústavu.

Poviestka a Silueta. Z tvorby Margity Figuli využili Polák a Majling iba jednu novellu – *Strmina*. Názov *Piargy*, ktorý tvorí jednotiaci prvok Polákovho a Majlingovho textu, vychádza zo Švantnerovej poviedky a je to pomenovanie osady, ktorá „...zmizla zo sveta za jednu noc, akoby ju boli čerti do pekla podnášali...“¹⁰, a v ktorej žijú svoj život všetky postavy.

Výsledný text nie je lineárnym prerozpráváním príbehov lyrizovanej prózy. Je to skôr variácia na ich motívy; domýšľanie, pointovanie, pohrávanie sa s charaktermi postáv, s fragmentmi fabuly, s témami a ideami. Poviedky tu neplnú paralelne vedľa seba, ani v rade za sebou, ale vzájomne sa prepletajú, až nakoniec splyvajú v jedinú ságu o temnej osade, v ktorej sa vďaka rôznorodým motívom, situáciám a postavám vytvára obraz o slovenskej dedine a jej apokalyptickej vízii.¹¹ Réžisér do *Piargov* vsadil rozmanité životné osudy a postavy s rozličnými, viac či menej bizarnými postojmi k životu – Evelína (malomestská slečinka), Kata (neplodná, zrobená dedinská žena), Paľo (chlap, ktorého najlepším kamarátom je príroda a pálenka), Fabrikant Vrbický

¹⁰ ŠVANTNER, František. *Piargy*. In *Nevesta hól a iné prózy*. Bratislava: Kalligram; Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007, s. 109.

¹¹ Paraf. <http://www.dab.sk/index2.php?m=repertoar&sm=piargy>, 20. 2. 2009.



W. Shakespeare: *Sen noci svättojánskej*, Divadlo SNP Martin, premiéra 7. 9. 1985, réžia Roman Polák. Zľava: Lysander – Marián Geišberg, Puk – Peter Bzdúch, Demetrius – František Výrostko, Helena – Ľudmila Hlaváčová. Snímka archív Divadelného ústavu.

(zatrpknutý tvrdý muž, ktorý sa bojí rovnako o svoju malú dcérku ako vlastných citov), Bora Cirbusová (mladá dievčina, ktorá do Piargov priniesla bezstarostnosť a iný pohľad na život), Sprostá Léna (zaostalé, nemé dievča, na ktorej si dedinčania vybijajú svoje komplexy), Ondriš Choma (dospievajúci muž, ktorý bol vďaka svojmu starému otcovi celý život spätý viac s prírodou ako s ľuďmi) a mnoho ďalších postavičiek, ktoré v rôznych modifikáciách môžeme stretnúť aj dnes. Ich životy sa prelínajú – v kostole, v hore pri rúbaní dreva, na píle alebo v krčme.

Preto zvolil Jaroslav Valek neutrálnu scénu, ktorá bielymi posuvnými portálmi predstavuje univerzálny archetyp slovenskej dediny a svojou pohyblivosťou vytvára perspektívny pohľad, dynamicky odlišuje jednotlivé prostredia. V nich režisér a scenograf pracovali s jednotlivými symbolmi, ktoré dopĺňali drsnosť a tvrdosť života na dedine či v prírode – krv, oheň, voda, zem. Ako znak iného chápania sveta, iného vnímania problémov a odlišné sociálne zázemie slúži povrazová hojdačka, na ktorej sa bezstarostne hojdá Faktorova malá dcéra Dara Vrbická.

Dej vrcholí rámcujúcou situáciou – fašiangovou nocou, ktorú tvorcovia prebrali zo Švantnerovej poviedky. Opäť sa dej Polákovej inscenácie (podobne ako v inscenácii *Kráľ sa zabáva* a *Play Gorkij*) odohráva za nie celkom obvyklých okolností, v čase, v ktorom je všetko dovolené, každý môže byť každým a nič nie je v súlade s bežnými hodnotami každodenného života. Popri viacerých dejových líniách príbeh končí veľ-

kou fašiangovou veselnicou v dome ľahkej ženy Magduše, kde sa dedinčania bujaro zabávajú, zatiaľ čo vo vedľajšej izbe porodí znetvorené, a pravdepodobne mŕtve dieťa miestna kalika Léna, ktorá sa podľa klebetných žien pozabudla s vlkom.

Rovnako ako v Hugovej romantickej dráme, aj tu, v rýdzo slovenských *Piargoch* prichádza trest za hriechy – *Piargy* zasype lavína a prežijú len dvaja, muž a žena, ktorí majú šancu na nový život. Polák nechal svoje postavy napospas apokalyptickej vízii konca sveta, ktorý prichádza ako zásah vyššej moci do spoločnosti, kde neplatia žiadne pravidlá. Obraz takejto narušenej spoločnosti bez akýchkoľvek zásad je podľa režiséra Poláka nielen zaujímavým dramatickým obrazom, ale aj momentálnym stavom ľudstva: „My prežívame najmä krízu nenažratosti. Tým prešla každá civilizácia. Ak je spoločnosť namyslená, bohorovná a egoistická, musí prísť krach.“¹²

V spomínaných inscenáciách sa spoločným menovateľom, okrem zásahov do textu, stáva Polákove videnie sveta a človeka v ňom. Tri rôzne prostredia – letný dom na vidieku, kráľovský dvor francúzskeho panovníka Františka I. a neskôr špinavá ulica alebo slovenská dedina – vo všetkých sa stretávame s pokrivenou morálkou, s neodškriepiteľnou ľudskou potrebou moci a s deformovanými vzťahmi, ktoré sú logickým vyústením konania chorej spoločnosti. Po formálnej stránke pracuje Polák s jednoduchým náznakom scény, ktorá ostáva prázdna, rovnako ako životy postáv. Do nej, v spolupráci so scénografmi (Fábrym, Valkom a Čápom – svojimi kmeňovými výtvarníkmi), prináša ako symboly doby prvky, ktoré sú viac než významné – v *Piargoch* oheň, vodu, zem a krv; v *Kráľ sa zabáva* fľaše a masky; v *Play Gorkiy* uteráky, opaľovacie krémy a karty.

Rovnako príznakovo využíva aj hudobnú vložku – poetiku lyrizovanej prózy vystihuje jemná, hlboká, ľahavá ponáška na trávnicu, ktorá sa v momentoch dramaticky napätých, vďaka tympanom, podobá silnej letnej búrke, aby po páde lavíny zavládlo na javisku upokojujúce ticho, ktoré prináša vieru v nový začiatok. V *Letných hostoch* zvolil Polák v prvej časti hudbu oddychovú, nenáročnú, v ktorej svoje miesto zaujali aj piesne v podaní Szidi Tóbiás. Hudba v inscenácii *Kráľ sa zabáva* bola inšpirovaná štruktúrou barokových skladieb, Polák použil záznam Pavarottiho árie Rigoletta na konci tretieho dejstva. Piesne doplnil modernými zvukmi, ktoré slovenské obecnstvo často vyvádza z miery svojou komplikovanou melódiou, náznakmi atonality a kombinovaním recitativu a spievaného partu. Hudobná kompozícia Petra Mankoveckého, Michala Novinskeho a Petra Zagara je tu rôznorodá, každá pieseň prechádzala niekoľkými moduláciami, jej súčasťou boli prechody z klasických (až operne pôsobiacich) melódií, ktoré logicky vyvstávajú z opernej pôvodiny, k náznakom modernej hudby, modulovanej počítačom. Podobné postupy však v Polákovej tvorbe nie sú novinkou. Pri martinskej inscenácii Shakespearovho *Sna noci svätajánskej* spolupracoval Polák so skladateľom Jurajom Benešom, a spolu zvolili podobný kľúč: „Scény, odohrávajúce sa v Oberonovej ríši sú koncipované ako opera, s alúziou na viaceré štýly, ale predovšetkým na barokový. Nevystupujú tu však žiadni operní speváci ako v *Kupcovi benátskom*, ale činoherci sa museli vyrovnáť so základmi operného spevu.“¹³

Romana Poláka fascinuje život spoločnosti, život jedinca – a špeciálne takého, kto-

¹² ULIČIANSKA, Zuzana. Neradi sa pozeráme do zrkadla – rozhovor s Romanom Polákom. In *SME*, Kultúra, roč. 17, 2009, č. 72 (27. 3.), s. 17.

¹³ BLAHYNKA, Miloslav. Hudba v činohre. In *Slovenské divadlo*, roč. 43, 1995, č. 2, s. 166.

rý trpí rozorvaným vnútrom a nekompatibilitnosťou s bežnými konvenciami society. Táto téma mu poskytuje najväčší priestor na seberealizáciu, zároveň spĺňa jeho požiadavku osloviť konkrétnych ľudí zo svojho prostredia, a tak dospieť k profesijnej a osobnej pokore: „Pre mňa je v divadle zaujímavé to, čo je najpodstatnejšie aj v živote: medziľudské vzťahy, láska, nenávisť, túžba po moci, neha, agresivita – všetky kontrastné pocity, ktoré si ľudstvo nesie so sebou od okamihu, kedy sa začalo organizovať do spoločenstva. Okrem toho ma zaujíma aj hra s formou – divadelná forma sa dnes uvoľnila a mňa baví, že sa s ňou môžem hrať.“¹⁴

¹⁴ MICHNOVÁ, Monika. Rozhovor s režisérom Romanom Polákom pred premiérou Ivanova. www.divadlomartin.sk, 20. 10. 2008.

PASOLINIHO KONCEPCIA DIVADLA

ANDREA URBANOVÁ

PhDr., doktorandka KDF a USL SAV

Zmeny, ktoré Pier Paolo Pasolini do divadla prináša, majú za cieľ najprv spochybniť samotný pojem divadla. Teda pokúsiť, ako hovorí sám autor, obohatiť dovtedy obvyklé obsahy pojmu divadlo. Stavia do popredia presvedčenie, že „tradičné divadlo“ bude musieť ustúpiť novým divadelným formám, ak nie úplne zaniknúť. Pretože hoci Bertolt Brecht priniesol do divadla zásadné zmeny, predsa zostáva, podľa Pasoliniho, v zajatí tradičného divadla: „V brechtových časoch sa síce mohli uskutočniť hlboké reformy bez toho, aby sa prehodnotilo samotné divadlo: Výsledkom týchto reforiem bolo skôr prinavrátiť divadlu jeho autentickosť. Avšak to, o čom sa dnes diskutuje, je samotné divadlo.“¹

Podstatou Pasoliniho koncepcie divadla je kategória verbálnosti, podľa ktorej ho nazýva „Divadlom Slova“. Jeho cieľom je viac počúvať ako vidieť, aby boli slová hlbšie pochopené, redukuje vizuálnu stránku diela. Každá idea predstavuje reálnu postavu, nie typ.

Pasolini člení dovtedajšie divadlo na dva typy, na divadlo tradičné a divadlo avantgardné. Tradičné spôsobom, mnohosťou reči, prebujnelosťou štýlu nahrádza Slovo i s jeho obsahom. Naproti tomu Pasolini obviňuje avantgardu z úplného znesvätenia slova, z jeho banalizácie, deštrukcie obsahu a redukcie obsahu na fyzický tvar slova. Proti týmto charakteristikám vystupuje celé Pasoliniho divadlo. Nejde mu o demýtizáciu ako avantgarde, ani o reformu tradičného, ale o znovuposvätenie Slova ako fyzickosti a obsahu ako duše.

V práci so scénou sa stavia proti rekonštrukcii, napodobovaniu dobového prostredia, odmieta atmosféru scény, ktorá slúži ako pomocný prvok na vyjadrenie deja a bez ktorej by sa udalosti nezaradené do kontextu dňa a doby stali nereprezentovateľné a nedávali by zmysel bez ohľadu na samotný text v tradičnom divadle.

Pasolini diferencuje svoje divadlo i voči avantgarde, aj v otázke scénického gesta. Tvrdí, že rozdiel medzi oboma spočíva v skutočnosti, že avantgardné divadlo sa bez neho nezaobíde, ba dokonca ho exaltuje na maximálnu mieru. V Divadle Slova táto charakteristika absentuje. A práve potlačenie scénického gesta umožňuje i skoro úplnú absenciu mizanscény, osvetlenia, kostýmov, scénografie. Pasolini potláča scénické prvky v prospech verbálnej zložky na najvyššiu možnú mieru, aby zostali zachované iba nevyhnutné prvky, ako hovorí, osvetlenia na začiatku a na konci hry, ale nie ako prostriedok na podporu vizuálneho vnemu.

¹ PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Tomo II, Milano : Mondadori, 1999, s. 2482. (Preklad A. Urbanová)

Hoci Pasolini sa sám pokúša o nové definovanie pojmu divadla a o spochybnenie autora, hercov, mizanscény a pod., stále nemôžeme tvrdiť, že by táto jeho aktivita bola osamotená, či úplne jedinečná, alebo dokonca extrémna a škandalózna. Fenoménom šesťdesiatych rokov, v ktorých sa Pasoliniho aktivity uchylujú najmä k divadlu, sú aj predstavenia Living Theatre v Taliansku, ktoré mali veľký ohlas a na ne reagoval aj Pasolini. No nemôžeme tvrdiť, žeby priamym zdrojom jeho kritiky dovtedajšieho divadla bol Living Theatre. Jeho záujem o divadelnú teóriu zosilnel v súvislosti s filmom, ako sme už uviedli. „Autor „nepíše hry (texty) pre publikum, ktoré chodí do divadla pre istý druh zábavy, pretože nie hra sama o sebe, ale tradičné publikum škandalizuje“². Naopak, charakteristikou nového recipienta je, že netlieska a neodchádza z divadla ani pobavený ani pohoršený a na tomto mieste vyjadruje Pasolini do istej miery idealistický názor, že „nový divák sa podobá autorovi textov“³.

V tomto bode sa Pasolini ešte nepribližuje Ecovej teórii otvoreného textu. Zatiaľ zostáva iba pri vonkajších – záujmových a vkusových charakteristikách diváka a divadelného autora. Nechce vytvoriť „akademické“, ale ani avantgardné divadlo so stabilným súborom či sídlom.

Ako nie menej zaujímavý sa javí i Pasoliniho názor, v ktorom vidí celé: „avantgardné divadlo ako rituál, v ktorom meštiacka spoločnosť reštauruje, prostredníctvom vlastnej protimeštiackej kultúry obnovuje čistotu náboženského divadla a z kultúrnych dôvodov sa vníma ako jej pôvodca na jednej strane, no na strane druhej zakúša slasť provokácie, odsúdenia a škandálu, prostredníctvom ktorého v skutočnosti nezískava nič iné, než potvrdenie vlastných presvedčení.“⁴ Avantgardu vníma teda ako produkt antimeštiackej kultúry, ktorá polemizuje s meštiackou kultúrou a zahŕňa tam i Living Theatre a Grotowského, i keď jeho nazeranie divadla oceňuje. Vyčíta im však deštrukciu. Teda, že v tomto zápase, alebo presnejšie iba polemike, volia tie isté prostriedky ako Hitler v koncentračných táboroch. Sám Pasolini priznáva, že oba typy divadelného nazerania ako avantgarda, tak i Divadlo Slova, sú produktom antimeštiackej spoločnosti a rozdiel medzi nimi spočíva v divákovi a v účele: „Kým divadlo Gesta alebo Kriku je určené pre meštiacku kultúru, aby ju škandalizovalo (bez nej by bolo nepochopiteľné ako Hitler bez židov, Poliakov, cigánov a homosexuálov), naopak Divadlo Slova je určené tým istým modernejším kultúrnym skupinám, ktorých je aj produktom“.⁵ Ďalší rozdiel vidí v súhlase s rovnakým presvedčením, bojom proti rovnakej vrstve, prostredníctvom ktorého sa identifikujú undergroundové skupiny a tento súhlas podľa Pasoliniho nadobúda rituálnu formu, keďže ide do istej miery o tajné spojenectvo. Ide o tú istú formu rituálneho súhlasu i v tradičnom divadle, v ktorom sa so svojimi presvedčeniami stretáva a znovu identifikuje i publikum tohto typu divadla. Pasolini je presvedčený, že v prípade publika v divadle Slova ide viac o kritický prístup a výmenu názorov, nie o rituálne sebatpotvrzovanie prostredníctvom uvedenia alebo zhliadnutia konkrétnej divadelnej hry, či potvrdenia príslušnosti k určitej spoločenskej vrstve. Pričom si autor aj sám uvedomuje v jednej z poznámok, že nemôže ovplyvniť ani idealizovať recipientov divadla Slova, pretože

² Tamže, s. 2483.

³ Tamže, s. 2483.

⁴ Tamže, s. 2486.

⁵ Tamže, s. 2486.

oni sami sa ...“ cítia pohoršení a rozčarovaní zvlášť, ak sa predkladajú problémy bez návrhov na riešenie“.⁶

Za druhú najdôležitejšiu charakteristiku svojho poňatia divadla Pasolini popva-
žuje historicky nový vzťah medzi autorom a divákom. Jeho cieľom bolo vytvoriť di-
vadlo, ktoré by nebolo provinčné či akademické. Provinčnosť i akademickosť zároveň
vidí ani nie tak v scénických prostriedkoch, ako predovšetkým v používaní jazyka.
Akademické divadlo sa snaží hľadať oporu jednak v „klasickosti“ osvedčených tém,
osvedčeného videnia hereckého prednesu i v tradičných scénických postupoch. Ne-
považuje za nutné z nich vybočiť, a ak aj vybočí, je to iba iná variácia na tému scénic-
kého gesta, pretože má strach, aby divadlo nestratilo svoju „identitu“, aby sa nestalo
niečím, čím nie je... Pretože tradičný divák identifikuje divadlo s inštitúciou a so sta-
tusom herca ako profesionála.

Pri akademickosti divadla má autor celkom zrejme na mysli tiež istý druh jazyko-
vej degradácie pod vplyvom úradného, jedného oficiálneho jazyka, ktorý nereflektuje
vlastné výrazovotvorné prostriedky napr. v nárečiach.

Provinčnosť sa zasa chápe v tomto zmysle ako vyhovovanie miestnemu „úzu“
divadelného vyjadrovania, divadelnej konvencii, ktorá je istým špecifikom daného
regiónu alebo krajiny. A zároveň môžeme chápať tento problém i ako napodobovanie
„neexistujúceho“ jazyka oficiálnej kultúry. Ale pod tento pojem zahŕňa i „výber“ tém
a ich spracovanie najmarkantnejšie prostredníctvom zaužívanej typológie postáv. Pre
obe tieto úzko prepojené skupiny akademického i provinčného, je spoločným zna-
kom skutočnosť, že text je nepodstatným elementom, ale dôležitá je jeho interpretácia
na scéne.

V tomto kontexte veľmi neprekvapuje, že sa Pasolini obáva vo svojom novom
type divadla inštitucionalizácie a dokonca divadelného programu so stálym a opako-
vaným repertoárom. Pretože práve akási časom „nútená“ stabilnosť by mohla viesť
k neuskutočnitelnosti idey divadla Slova. Pretože by začala vyžadovať definovanie
a rešpektovanie presných pravidiel pre hercov v stabilnom zamestnaneckom vzťahu
ako hrať, čo hrať – a tým by musela vzniknúť škola, istý smer. Samotné slovo by sa tak
mohlo znovu dostať na scéne tým, že by sa mu priradili definitívne obsahy a herec
by sa tak znovu stal interpretom posolstva, pretože nakoniec by to bol iba on, kto
správne porozumel (podľa pravidiel) textu.. Pasoliniho pokus by nebol ničím iným,
než iba pokusom o „reformu“ tradičného divadla.

Divadlo má byť založené na iniciatíve, vznikať akoby náhodne, bez kostýmov, gest,
scénografie a pod. Organizované intelektuálmi pre robotnícku triedu? Ako Giottov cyk-
lus fresiek určený pre stredovekého prosebníka, ktorý nevie čítať, ale úprimne verí.

Pasolini sa pri formulácii svojho manifestu nevenoval divadlu striktne, iba z po-
hľadu jednej disciplíny. Hoci sa k teoretickým otázkam divadla začal systematickejšie
vyjadrovať v šesťdesiatych rokoch, spomenuli sme už, že podnety k tejto teoretickej
práci mu dal predovšetkým film, ale i lingvistika. Tradičné divadlo, tak ako ho vidí
Pasolini, podľa neho akceptovalo bez výhradne akademickú konvenciu ústnej formy
taliankeho jazyka, ktorú ovplyvnila písaná spisovná reč. Táto ústna forma bola pri-
jatá za divadelnú konvenciu jazyka. Podľa autora, však táto forma je umelá a reálne
neexistuje, čo je v priamom rozpore s jeho novým divadlom slova.

⁶ Tamže, s. 2487.

Pokiaľ Pasolini vidí vyprázdnenosť reči v tradičnom divadle či už vo forme divadelného textu alebo v javiskovom prehovore, umelom geste, prejave herca – taká reč nemôže vyjadriť celú šírku významov. Slovo nadobúda obsah, ibaže znovu umelý, jednotný, prvoplánový, dopredu daný a ľahko preložiteľný hercami. Tento typ tzv. tradičného divadla nazýva divadlom tárania, v ktorom veta, prehovor vo svojich syntagmatických vzťahoch, vopred jasného významu, vyjadruje niečo iné než by podľa neho mala – nevyjadruje mnohoplánovosť, ale povrchný obsah. Divadlo avantgardy i undergroundu zasa nazýva divadlom Gesta a kriku kvôli preexponovanosti výrazu. V tomto vidí bariéru v divadelnom myslení a v akejkolvek „reforme“ divadla: „Ak sa jednoducho neobmedzí karikovanie divadelnej konvencie, ktorá je založená na nemožnej konvenčnosti talianskeho jazyka.“⁷

Dokonca i forma obyčajného pozdravu „dobrý večer“ má mnohé fonetické obmeny, používané v celom Taliansku, ktoré tradičné divadlo podľa neho neakceptuje.

K vzťahu divadla Slova a ústnej forme reči poznamenáva, že i dialekt alebo „koiné dialettizata“, ak ju aj používa tradičné divadlo, je to znakom provinčnosti, či už v službe nacionálneho povedomia, no určite nie v službe významu. Význam, či už v dialekte alebo v spisovnej reči, zostáva v tradičnom divadle rovnaký. Preto Pasolini v divadle Slova odmieta týmto spôsobom používaný dialekt, alebo „ak ho výnimočne použije, tak len v tragickom zmysle, že ho položí na úroveň učeneného jazyka“.⁸ Zároveň si uvedomuje, že ak odmietne v celosti jazyk, pre jeho defektný úzus, i tak bude musieť akceptovať písanie divadelných textov v konvenčnom jazyku. Hoci ho vo svojich hrách prakticky používa, v oblasti teórie mu išlo skôr o signalizovanie, že jeho používanie je pre divadlo nevyhnutnosťou, i keď nie je správne. Tiež chce upriamiť pozornosť na vnímanie svojich hier práve prostredníctvom jazyka. „Iné“ formy vyjadrenia sa bude snažiť hľadať i prostredníctvom jazyka filmu, ktorý mu práve nekonvenčným, stále otvoreným, „nevyprázdneným“ jazykom vizuálneho, poskytuje väčšie možnosti na zbavenie sa konvencie spisovného jazyka či dialektu. Avšak v divadle, tým, že rezignoval na scénografiu na úkor (obrazu) videného, ktoré keďže je podľa neho natoľko sprofanované, že jeho reforma nie je možná, svoje divadlo prezentuje ako „divadlo toho čím nie je“. „Vskutku jediné prípady, v ktorých je divadlo v Taliansku tolerovateľné sú tie, v ktorých herci hovoria buď dialektom, (v regionálnom divadle, zvlášť v benátskom alebo neapolskom s veľkým De Filippom⁹), alebo dialektizovaným koiné v kabaretnom divadle“¹⁰.

V divadle Slova sa autor chce vyhnúť i akémukolvek purizmu vo výslovnosti. A i keď trvá na dôležitosti obsahu a významu predneseného – Slova, kvôli výrazu aktuálnosti upúšťa od presnej, správnej, jednotnej výslovnosti a nezmyselného purizmu, ktorý by podľa neho, posúval výraz smerom k mŕtvemu úzu jazyka tradičného divadla.

Pasolini nechcel vytvoriť smer či školu, dôsledne sa vyhýbal inštitucionalizácii divadla, dokonca na to sám upozorňuje. To je vari aj dôvod, prečo sa jeho chápanie

⁷ Tamže, s. 2490.

⁸ Tamže, s. 2491.

⁹ DE FILIPPO, Eduardo, veľmi obľúbený a známy režisér, herec neapolského divadelného dialektu, založil vlastné divadlo, kde písal hry prevažne pre svoju spoločnosť tiež ho ovplyvnila pirandellovská tematika.

¹⁰ Tamže, s. 2491.

divadla nedostalo za hranice západnej Európy smerom k východným krajinám. I keď v Taliansku mal zanietených nasledovníkov.

Skrze svoje iné ponímanie divadla sa snaží dosiahnuť, aby sa stalo demokratickým poľom pre výmenu ideí, rozpravou, sporom, zápasom, ale nie inštitúciou, smerom, ktorý vytvorí len ďalšiu totalitu na poli idey divadla. A to tak, že:

- a/ vytvorí inštitúciu s viac-menej stabilným repertoárom hier Divadla Slova
- b/ skrze samotnú hru, herca, gesto a scénografiu nepustí diváka ďalej než za hranicu reprezentovaného.

Pasoliniho divadelné myslenie kladie dôraz väčšmi na význam a zmysel Slova než na reprezentáciu. Podotýka, že „Nikto, snáď s výnimkou Daria Fo, si v histórii talianskeho divadla nepoložil otázku o vzťahu medzi konvenciou ústnej formy talianskeho jazyka a divadelnou jazykovou konvenciou. ... Jazyk nemá byť objektom hry, ale význam slov a zmysel diela.“¹¹

HEREC

Na to, aby mohol Pasolini plne realizovať koncept nového divadla, nemohol obísť analýzu postavenia herca, teda ďalšiu konvenciu, ktorá okrem otázky jazyka zväzovala reformu tradičného divadla, ktorú ako sme už spomenuli, autor považoval za neuskutočniteľnú.

V tradičnom divadle vidí jeho závislosť od „reprezentácie,“ teda predstavení (nie na divadelnom texte), čo tvorí aj základnú charakteristiku, ktorá odlišuje divadlo od iných druhov umenia. Hovorí doslova, že: „Tradičné divadlo nachádza svoje potvrdenie v živote spoločnosti, nie v texte, ale v predstavení“.¹² Spoločnosť túto potrebu sebaoptvrdenia pomocou reprezentácie, ktorú doteraz veľmi dobre plnilo „tradičné“ divadlo, nahradila filmom a televíziou. Keďže obe sú do istej miery divadlu konkurenciou, divadlo sa tejto zmenenej situácii bráni tak, že sa buď zakonzervuje, neprijme žiadne, alebo len minimálne zmeny, alebo to uskutoční ako divadlo Gesta a Kriku podľa Pasoliniho charakteristík:

- a/ obracia svoju pozornosť na vzdelané meštiacke publikum a pokúsi sa ho vtiahnuť do svojho antimeštiackeho protestu
- b/ pokúša sa hrať svoje predstavenia mimo oficiálnych divadiel
- c/ odmieta slovo, a teda oficiálny jazyk dominantnej skupiny v prospech napodobovania slova alebo v prospech čistého jednoduchého, provokujúceho, škandalózneho, nepochopiteľného, obscénneho rituálneho gesta¹³

Podľa autora sa týmito krokmi snažia posvätiť, sakralizovať divadlo v zmysle obrátiť ho k divadlu v čistej primitívnej, rituálnej až orgiastickej forme, ktorá však, „nemá nič spoločné so starými archaickými formami náboženstva, ale so spôsobom života v modernej industrializovanej spoločnosti“¹⁴.

Pasolini vytyka moderným divadelným spoločnostiam¹⁵ istý druh neadekvátnej

¹¹ Ref. 1., s 2492-2493.

¹² Tamže, s. 2493.

¹³ Tamže, s. 2494-2495.

¹⁴ Tamže, s. 2495-2496.

¹⁵ V tomto zmysle hovorí o predstaveniach Living Theatre pri ich turné po Európe.

„kolegiality“, viditeľne neprirodzenej spolupatričnosti, organizáciu až vo forme „cirkevného rádu“, mentálnu uniformitu, čím sa aj autori a herci prispôsobujú meštianskej spoločnosti, proti ktorej sa vlastne organizujú. V tomto, nielen v geste a krikú, vidí Pasolini istú formu násilia. Autor sa, naopak, hlási k divadlu dialógu, alebo individuálneho protestu jednotlivca (herca), nie inštitúcie (súboru), nie „kolegiálneho zdieľania sa“ (myšlienkovvej uniformity). Pasolini vyjadruje presvedčenie, že tak ako Hitler by nebol ničím bez svojich obetí, tak avantgardné a undergroundové divadlo potrebuje na svoje sebaujadrnenie meštianske publikum, ktoré musí sedieť v jeho divadlách, aby sa mohlo pohoršovať, čo i hercom samotným poskytuje až katarzný zážitok – prestúpiť pravidlá, pohoršiť, ale neutrpieť...

Pre herca divadla Slova je teda nutné zmeniť ako jeho spôsob myslenia, tak i jeho status. Pretože nie herec je nositeľom, predstaviteľom slova, ktoré sakralizuje divadlo, „ale musí to byť jednoducho kultúrny človek“¹⁶. Pasolini poukazuje na nový vzťah parity medzi divákom a hercom. Obaja musia byť „kultúrni ľudia“, aby porozumeli textu. Teda, aby dokázali rozumieť významu slov, nie však prikladať im „dohodnutý“ význam konvenčného obsahu, či učiť jeden druhého, ktorý z možných významov je ten správny. Za kultúrneho človeka nepovažuje toho, kto má „divadelné vzdelanie“, ale toho, kto dokáže porozumieť textu bez reprezentatívnej interpretácie. Ďalej kritizuje i tradičné divadlo v konvenčnom prístupe k statusu herca, ktorý sa stáva hviezdou, pretože si ho ľudia stotožňujú s rolou, ktorú či už podľa kritiky, alebo podľa mienky obecnstva vynikajúco stvárnil. Týka sa to aj charakterového herectva. Všetko špecifiká meštiackeho, preňho spiatočníckeho divadla. Herec je „človek z ľudu.“ Nie star podopieraná tlačou a ziskom divadla.¹⁷

U Pasoliniho naturálnosť hercovho výrazu nespočíva v kostýme, slovách, gestách, hereckom vzdelaní, ale iba v jeho najprirodzenejšej schopnosti pochopiť text bez predstieraní emócií, „hystérie“ a gestiky. Podľa Pasoliniho herec nie je v žiadnom prípade nositeľom posolstva, ktoré prekračuje divadelný text. Herec je iba živý nosič textu, jeho šíriteľ – nie interpret. Tento termín sa v divadle Slova dôrazne odmieta. Úspech herca a jeho postavenie spočíva iba v tom, nakoľko divák dokáže skrze neho pochopiť to, čo on sám v texte chápe.

V tomto zmysle sa jeho herecký prejav blíži skôr prednesu, deklamácii divadelného textu, než herectvu výrazu. Škola nového divadla pracuje so Slovom tak, ako by to bol prednes poézie, teda ho nehrá, nereprezentuje. Dokonca rezignuje i na javisko. Nejde tu o „chudobnú“ scénu v zmysle Grotowského pokusov, ale o absenciu scény, ako sám hovorí, Divadlo Slova má hľadať: „...divadelný priestor nie v prostredí, ale v hlave.“¹⁸

¹⁶ Ref. 1., s.2496.

¹⁷ Táto kritika patrí aj filmu. Pasolini veľmi často pracoval s nehercami, aby sa vyhol diktátu uniformity hereckej výchovy a praxe. A hoci sa v jeho filmoch stretávame aj so známymi osobnosťami napr. obľúbeným talianskym komikom Totò vo filme Uccellacci e uccellini alebo Mariou Calas ako Medeou, ich osobná skúsenosť „človeka kultúry“ ich predurčovala k neškolenej naturalite, nehranosti, prirodzenosti výrazu.

¹⁸ Ref.1., s. 250.

LITERATÚRA

- BERNARD, Jan. *Pier Paolo Pasolini*. Praha : Československý filmový ústav, 1987, 39 s.
- DE BERNARDI. *Profilo storico della letteratura italiana II*. Torino : Società Editrice Internazionale, 1983, 702 s. ISBN 88-05-01694-2
- ECO, Umberto. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995, 146 s. ISBN 8071150800
- LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte, I. et II*. Milano : Mondadori, 1999, 3189 s. ISBN 880-445-6868
- PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano : Mondadori, 1999, 1899 s. ISBN 88-04-45687-6

SPOMIENKA NA UČITEĽA (Peter Scherhauser, 31. 7. 1942 – 29. 6. 1999)

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

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

Nie každý režisér je zároveň aj dobrým pedagógom a nie každé divadelné, teoretické či historiografické dielo stojí za povšimnutie, a nie vždy je dobré, ak o niekoho práci píšú iba teatrológovia. Peter Scherhauser je v tomto ohľade dodnes výnimočnou osobnosťou. Dielo obrovského významu nám zanechal nielen ako spoluzakladateľ a režisér legendárneho divadla – Divadla Husa na provázku v Brne, ale aj ako pedagóg. Ak teda opomenieme jeho monumentálne inscenačné dielo v profesionálnych a amatérskych divadlách na Slovensku, v Čechách a v Európe a dodnes veľmi podnetné režijné metódy (v rámci koncepcie inscenovania v nepravidelnom priestore využíval formy ako scénický náčrt, scénické čítanie, environment a mnohé iné), Scherhauserova práca je pre našu divadelnú kultúru výnimočne prínosná aj z pedagogického hľadiska. Na Slovensku dodnes nemáme divadelného režiséra, dramaturga, scénografa, scénického hudobníka či herca, s ktorého umeleckým pôsobením by bolo spätých toľko všestranne zameraných pedagogických aktivít. Od počiatku svojej divadelnej práce totiž Peter Scherhauser či už v časopiseckej podobe alebo vo forme štúdií či publikácií nezabúdal na inú verejnú tvár divadelnej tvorby – nevyhnutnosť „ukazovať“ ju nie iba v čisto umeleckej podobe, ale aj recepciou formou. Nie však iba preto, lebo čas v divadelnom umení až priveľmi rýchlo odvieva to, čo nie je nejakým spôsobom pevne materiálne ukotvené, ale aj kvôli jeho chápaniu divadla. Na jeho osobnosti je obdivuhodné práve to, že tak vo svojej umeleckej ako aj vo svojej pedagogicko-edičnej činnosti nemyslel iba na talentovaných vo veci divadla, ale všetkých. Teda aj na tých, ktorých síce divadlo fascinuje, ale ich schopnosť vyjadrovať sa či už v niektorých z jeho poetík alebo aj jeho dnešným estetickým úzom je obmedzená. (Rad publikovaných štúdií, článkov a osnov vyučovacích hodín z dejín alebo teórie réžie Petra Scherhausera je koncipovaných v tomto duchu).

Jeho učiteľský odkaz je však stále nedokončený. (Chýba publikácia mapujúca jeho prácu v Čechách, podrobnejšie analýzy jeho pedagogickej práce atď.) Ale napríklad fakt, že Divadelný ústav v Bratislave pripravuje do tlače piaty diel jeho Čítanky z dejín divadelnej réžie svedčí o tom, že jeho koncepcia divadla bola správna. Stály záujem o vydávanie jeho diela aj po tom, čo už nie je medzi nami dokázal, že má zmysel chápať divadlo ako vec väčších možností, významu a poslania... Dokázal tiež, že malo zmysel aj jeho „tankovanie“ – osobná Scherhauserova metóda pri príprave na inscenáciu, vďaka ktorej neustále učil i sám seba. Intenzívne čítanie a dôkladná osobná analýza všetkého, čo s novou témou súviselo a spájanie nadobudnutých vedomostí do živých, aktuálnych divadelných tvarov sa však tiež vďaka jeho koncepcii divadla stalo vecou verejnou, nie iba súkromnou.

Veľká vďaka mu patrí aj za študentov a doktorandov, s ktorými pracoval. Aj ich zásluhou vznikli na Slovensku projekty, ktoré dodnes nemajú nasledovateľov (KDE LEŽÍ NAŠA BIEDA, DÚCHANIE DO PAHRIEB, BOCATIUS '98).

A aj tým, ktorí nám uchovávaním a neustálym sprostredkovaním jeho diela umožňujú učiť sa z neho.

Napísané pri príležitosti desiateho výročia úmrtia Petra Scherhaufera.

SUPERAVANTGARDA V TURÍNE

MILOŠ MISTRÍK

Prof., PhDr., DrSc., Kabinet divadla a filmu SAV

Význam menších svetových festivalov niekedy môže spočívať v ich experimentálnosti. V prípade, že by išlo o veľké podujatie, určené väčšiemu mestu, regiónu či celej krajine, ťažšie môžeme predpokladať, že sa usporiadatelia zamerajú na nejaké extrémne prekvapujúce vystúpenia divadiel, na nejaké priveľmi šokujúce novinky, alebo na rizikové, kontradiktické predstavenia. Ak to aj urobia, stane sa tak zvyčajne iba sporadicky, na „okorenenie“ celej prehliadky.

Festival Teatro a Corte v talianskom Turíne, ktorý sa odohráva každoročne v lete však má práve onen menší rozsah programu, je určený hlavne vyspelému publiku, a tak si môže dovoliť experimentovať. Už napríklad aj v jeho samotnom časovom rozvrhu. Festival je rozložený do troch častí – koná sa v čase troch po sebe nasledujúcich víkendov, teda nie v jednom slede, ale prerušovane v troch časových etapách, čo umožňuje zasiahnuť širší okruh potenciálnych divákov.

Ale podstata jeho nekonvenčnosti je samozrejme inde. Nájde ju v type prezentovaných predstavení. V Turíne roku 2009 vybrali predovšetkým divadelné predstavenia založené na pohybe, tanečné, akrobatické, cirkusové, vizuálne. To by ešte nebola žiadna výnimočnosť, keby tieto atribúty nenapĺňali aj naozaj veľmi netradičné umelecké koncepty. V úvode festivalu to bolo vystúpenie svetoznámej choreografky z Belgicka – Melanie Muntovej. Oblečená do čierneho trikotu, z ktorého nechala vytrčať iba horné a dolné končatiny, celá inak v prítomí javiska. Tak sa dosiahol efekt čierneho divadla, keďže diváci nemali pred sebou integrálne telo tanečnice, ale videli iba v priestore nezávisle od seba sa pohybujúce údy – jej dve ruky a dve nohy, ktoré „tancovali“ svoj zvláštny vzdušný balet. Inšpirácia choreografky, ktorá vraj pochádzala z čínskeho divadla, mala však predsa len dosť obmedzené výrazové variácie, a tak aj keď toto predstavenie s názvom *Petit Pulse* prinieslo niečo naozaj nové do pohybového divadla, vystačilo si so svojimi 15 minútami, aby naplnilo poslanie a mohlo sa skončiť.

Zato iné predstavenie si vybralo čas jednej hodiny, keďže sa jeho tvorcovia asi rozhodli presvedčiť aj posledných vytrvalcov, aby do divadla už radšej nikdy neprišli. Bol to totiž ďalší nevidaný experiment scénického minimalizmu, v ktorom už nebolo vidieť ani tie dve ruky a nohy. Francúzska choreografka Maguy Marinová svoju pohybovú kompozíciu ukryla do takmer úplnej tmy na javisku. Za podklad si zobrala Beckettov text *Worstward Ho*, v ktorom hlas bez tela vraj prednáša úryvky z pamäte a obrazov. Podľa Becketta ide o pokus „zmiznúť čo najviac a predsa byť prítomný“. A tak si divák mohol oči vyočiť, aby rozpoznal niečo z tanečnickej akcie, ale pre tmu na javisku naozaj nevidel nič a mohol sa iba sústrediť na monotónne z reproduktora prednášané repliky, z ktorých sa nič súvislé aj tak nedalo porozumieť. Podľa bulletinu



Belgická tanečníčka a choreografka Melanie Muntová sa v Turíne predstavila inscenáciou *Petit Pulse*. Snímka archív autora.

vraj v tej tme tancovala Françoise Leicková, ale nemôžem to potvrdiť, ani vyvrátiť, lebo som ju nevidel.

Ak predsa ostal ešte v hľadiskách turínskeho festivalu nejaký divák, dostal na druhý deň možnosť zúčastniť sa série troch predstavení akrobaticko-cirkusového pôvodu na nádvorí starej pevnosti v príľahlom mestečku Moncalieri. Tak mohol najprv uvidieť bezduchú drezúru žiakov akejsi známej cirkusovej školy (Scuola di Circo Vertigo) – séria výstupov na hrazdách pod spoločným názvom *No Place*, ťažko dopozeraateľná pre svoju nezmyselnú a duševne ubíjajúcu technickosť. Potom dve mladé dámy – jedna mimoriadne svalnatá, ktorá nosí, a druhá útla, ktorá je nosená – predviedli na inej vysokej konštrukcii svojich 20 minút akrobacie, premetov, obratov, kotrmelcov a ďalších šikovností, pričom pozitívom bolo, že ani jedna nespadla (predstavenie malo názov *Cadre aérien*, miniskupina Cheptel Aleikoum bola z Francúzska).

A napokon, keď sa nádvorie v Moncalieri ocitlo vo večernej tme, mohli diváci obdivovať, ako Compagnie entre terre et ciel predvedie ohňovú šou, počas ktorej do hrubého nehorľavého oblečenia zababušená „herečka“ (aby sa náhodou nepopálila – odborové hnutie je tam asi silnejšie, ako sila umeleckej tvorby) Lara Castiglioni predvedie monotónnym a pomalým spôsobom postupné zapalovanie ohnivého kruhu na zemi okolo nej a potom 45 minút všetci vyčkávali za jej akože rituálnych pohybov – kým všetko nedohorí, aby mohli bezpečne odísť domov.

Podobných experimentov mal festival v Turíne viacero. Tak sa stalo, že priemerné predstavenie *Hotel Paradiso* nemeckej skupiny Familie Flöz bolo odrazu to najlepšie, čo sa dalo ešte ako-tak dopozerať. V ňom išlo o paródiu na horrory a thrillery, keďže v tajuplnom hoteli sa vytrvalo diali všetky zločiny a vraždy, aké si len vieme pred-



Nemecká divadelná skupina Famílie Floz zahrala na festivale Teatro a Corte v talianskom Turíne predstavenie *Hotel Paradiso*. Snímka archív autora.

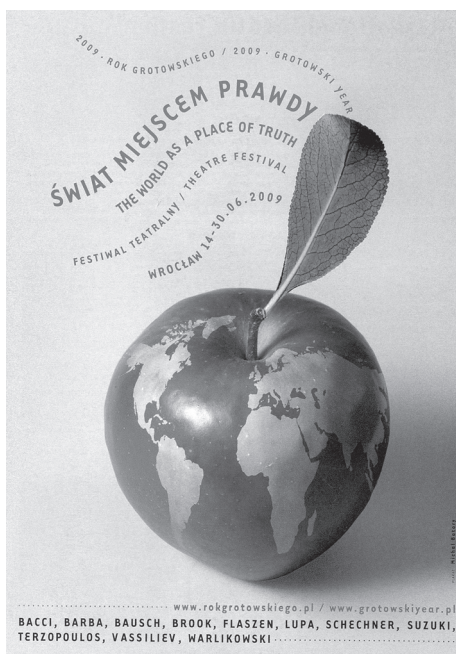
staviť, pričom išlo vlastne o komédiu. Pointa bola v tom, že všetko hrali iba štyria herci, ale vďaka celohlavovým gumeným maskám mohli zahrať vari raz toľko postáv, pričom divák si to nijako nemohol uvedomiť. Iba pri záverečnom potlesku predstavitelia prekvapujúco si dali dole masky a odhalili tak svoju identitu. Až potom, keď sa prezradil tento trik, by mohlo byť dobré znova si pozrieť celé predstavenie a vychutnať si, ako štyria herci kreatívne dokážu stvárniť veľmi rôznorodé postavy – ale chuť vidieť toto predstavenie ešte raz zasa až taká veľká nebola...

Ako sme už povedali, menšie festivaly majú voľnejšiu ruku pri programovaní, môžu si dovoliť akýkoľvek experiment bez rizika, že sa o tom dozvie priveľa ľudí. Tak to bolo aj v tomto prípade, hoci spomínaným trojitým cyklom jeho trvania sa predsa len podarilo prilákať väčší počet divákov. Ale tí, ktorí neprišli veru nič nestratili.

HOMMAGE A JERZY GROTOWSKI

ANDREJ MAŤAŠÍK

PhDr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV



Pred päťdesiatimi rokmi v malom juhopoľskom meste Opole miestni funkcionári uvažovali, ako vyriešiť krízu miestneho divadla. Podľa svedectva Czeslavy Mykitowej – Glenskowej¹ „keď sa skoro na jar roku 1959 opolské orgány obrátili na Ludwiga Flaszena s návrhom, aby sa ujal vedenia tamojšieho divadla, bolo v úplnom marazme. Flaszen (už vážený literárny a divadelný kritik, dramaturg v Divadle J. Slowackého v sezóne 1954/55, autor slávnej knihy *Hlava a múr*) však zastával názor, že divadlo musí viesť praktik – režisér. Preto v máji navrhol Grotowskému, aby sa riaditeľom Divadla 13 radov stal on.“²

Grotowski s Flaszenom ako dramaturgom si predsavzali premeniť Divadlo 13 radov na „profesionálne experimentálne divadlo“ a „živé kultúrne ohnisko“³, kde mali svoje miesto výstavy výtvarníkov, „publicistické pódia“ či diskusie o divadle. 8. októbra 1959 divadlo uviedlo svoju prvú

premiéru, Cocteauovho *Orfea*. Jeden z kritikov na margo inscenácie napísal, že jej chýba jemnosť. „Základnou (príčinou) je akási nenásytnosť tvorcu predstavenia, náhlivé, hltavé požíranie aj toho najjemnejšieho tkaniva diela. Nechuť krúžiť, vyhýbať sa, balansovať v texte, ktorý je dôkladne vyvážený najprotikladnejšími prvkami. Namiesto toho je tu zvanovité úsilie bežať priamo. Túžba po brutálne rýchlym dosiahnutí cieľa. Vášň vypovedať naraz a nahlas všetko a definitívne.“⁴

Po *Orfeovi* nasledovala inscenácia *Kaina* podľa Byrona a prvú sezónu uzatvorila Grotowského inscenácia *Mystéria buffa* (v ktorej boli využité aj texty z Majakovského

¹ Citované podľa: OSIŃSKI, Zbigniew. *Jerzy Grotowski – Od „divadla predstavení“ k rituálnym hrám*. Bratislava: Tália-press, 1995, 312 s. ISBN 80-85718-23-5.

² Ref. 1., s. 49.

³ Ref. 1., s. 50.

⁴ Ref. 1., s. 51-52.

inej hry *Kúpel*). Hoci premiéry mali v ústrednej tlači priaznivé ohlasy, na lokálnej úrovni sa už po prvom roku začali objavovať pokusy ukončiť spoluprácu s experimentátormi. „Podarilo“ sa to až k 1. januáru 1965, keď sa divadlo – už ako Divadlo Laboratórium – presťahovalo z iniciatívy prof. B. Iwaskiewicza do polmiliónovej Wroclawi. To už malo za sebou inscenácie Kalidásovej hry *Šakuntala*, Mickiewiczových *Dziadov*, Dostojevského *Idiota*, Slowackého *Kordiana*, Wyspiańskiego *Akropoly*, Marlowovej *Tragickej histórie doktora Fausta* a *Štúdie o Hamletovi* podľa textov Shakespeara a Wyspiańskiego. So súborom spolupracoval Grotowského experimentmi fascinovaný stážista Eugenio Barba a divadlo malo za sebou úspešné hosťovania vo veľkých poľských mestách i na zahraničných festivaloch, napríklad v roku 1964 na I. svetovom festivale študentských divadiel v Nancy.

Polstoročie od vzniku Divadla 13. radov sa stalo celosvetovo pripomínaným jubileom. Rok 2009 vyhlásilo za Rok Grotowského UNESCO na zhromaždení v roku 2007 a v čestnom predsedníctve zasadol celý rad autorít poľského i svetového divadla 20. a 21. storočia (napr. Leszek Kolankiewicz, Janusz Degler, Stanislaw Krotoski, Zbigniew Osiński, Zygmund Molik, Maja Komorowska, Jerzy Stuhr, Raymonde Temkinová, Richard Schechner, Michelle Kokosowska, Martha Coigney, Eugenio Barba, Mario Biagini, Peter Brook, Georges Banu či Roberto Bacci a iní). Rok Grotowského slávnostne otvorili 12. januára na wroclawskej Radnici (v jej budove, v Piwnici Świdnickej, Grotowski hral v prvých sezónach po presídlení Divadla Laboratória do Wroclawi) a 6. februára 2009 v *Tisch School of the Arts na New York University*. Grotowského inštitút vo Wroclawi, ktorý dnes sídli v priestoroch, kde Jerzy Grotowski so svojim súborom tvoril, organizuje počas celého roka 2009 s podporou Európskej únie, Nadácie Adama Mickiewicza, poľských ministerstiev zahraničných vecí i kultúry a mnohých poľských i medzinárodných subjektov nespočetné množstvo podujatí, ktorých ambíciou je pripomínať divadelníkom i divákom jedinečný prínos Grotowského pre formovanie divadelnej tvorby v 20. storočí. V Európe, Amerike i Ázii sa konajú konferencie, sympóziá, výstavy, workshopy a festivaly, ktoré nedokumentujú iba záujem o dielo autora koncepcie „chudobného divadla“, ale i rozvíjanie jeho odkazu v diele mladších divadelníkov. Jedným z vyvrcholení tejto záplavy podujatí bol festival *Svet ako miesto pravdy*, ktorý sa uskutočnil v druhej polovici júna vo Wroclawi.

Predstavili sa na ňom súbory, ktoré môžeme orientačne rozdeliť do dvoch skupín. Prvú tvorili súputníci J. Grotowského a Divadla Laboratórium, umelci, ktorí s poľskou režisérskou osobnosťou boli v priamom kontakte, stretávali sa, konfrontovali svoje diela, diskutovali o svojich tvorivých zámeroch. Sem patrí Odin Teatret Eugenia Barbu, Théâtre des Bouffes du Nord Petra Brooka, Suzuki Company of Toga Tadashi Suzukiho, Tanztheater Wuppertal Piny Bausch, ad hoc produkcia Richarda Schechnera či Teatro Pontedera Roberta Bacciho, ktorý s Grotowským spolupracoval v poslednej etape jeho tvorby v talianskom exile. Druhú skupinu potom tvorili inscenácie mladších divadelníkov, ktorí sa ku Grotowskému obracajú ako k jednému z najvýznamnejších inšpiračných zdrojov a rozvíjajú svojskými spôsobmi jeho koncepty. Napríklad Divadlo ZAR vedie súčasný riaditeľ Grotowského inštitútu Jaroslaw Fret, Plavo Pozorište zo Srbska Nenad Čolić, rakúsko-kurdský Lalish Theaterlabor Šamal Amin, ukrajinskú Majsterňu pisni Sergej Kovalevyč. A je len prirodzené, že prítomnosť niekoľkých desiatok zahraničných divadelných odborníkov využili aj wroclawské, či širšie sliezske, divadlá na prezentáciu svojich pozoruhodných inscenácií.

Napríklad v *Ur-Hamletovi* Eugenia Barbu spoluúčinkuje s Odin Teatret súbor



Jerzy Grotowski (11. 8. 1933 – 14. 1. 1999) na začiatku a na sklonku divadelnej kariéry. Snímky archív autora.

Gambuh Desa Batuan Ensemble z Bali. Veľká plenérová „show“ omračuje veľkorysým priestorovým riešením. S Grotowským ju spája Barbovo experimentovanie so zvukom. Slovo, spievané slovo, masovo deklamované či spievané slovo, vrava rôznych slov v rôznych jazykoch, balijské exotické hudobné nástroje, ale i euroamerická „jazzová“ hudba – všetky tieto varianty Barba využíva, aby dal prapríbehu dánskeho princa svojskú a sugestívnu podobu. Naopak *Spevy detstva* a *Samovražedné eseje* Jaroslava Freta a divadla ZAR sa dôsledne držia odkazu chudobného divadla a pokúšajú sa, podobne ako Grotowski, zasiahnuť diváka predovšetkým sugestívnosťou situácie, doslova ho opantajú, využívajúc tesný kontakt s publikom, svetlo sviečok, vypätú fyzickú akciu, no predovšetkým dokonale zvládnutý chorálový spev, ktorý súbor študoval v Grécku, Bulharsku či Gruzínsku. Z inscenácií, ktoré ponúkli domáce súbory zaujala vari najviac Przybyszewskej *Dantonova vec* Jana Klatu so skvelým Wieslawom Cichym ako Dantonom a Marcinom Czarnikom ako Robespierrom na scéne Mirka Kaczmarska, evokujúcej trhovisko. Divadlo v neďalekom Walbrzychu zasa ponúklo dramatizáciu Gombrowiczovho románu *Posadnutí*. Adaptácia, videodokrútky a réžia sú dielom režiséra Krzysztofa Garbaczewského a výpravu navrhla Anna Maria Karczmarska. Tri dejstvá tejto inscenácie pôsobia ako tri samostatné projekty, každý s osobitou poetikou. A nemožno obísť ani atrakciu, ktorá mala asi suverénne najviac divákov – ulice Wroclawi brázdil „rozprávokobus“, pojazdné bábkové divadlo, ktoré sa na vopred stanovených zastávkach (opatrených príslušným

označením) niekoľkokrát denne zastavilo a odohralo tam niektorú z piatich – šiestich inscenácií povestí a rozprávok s wroclawskou tematikou.

Festival *Svet ako miesto pravdy* priniesol ešte jednu vzácnu príležitosť uvedomiť si spätne význam aktivít J. Grotowského pre modelovanie divadelnej reality v závere 20. a na začiatku 21. storočia. Denne sa totiž uskutočňovali projekcie unikátnych

dokumentov, počnúc viacerými filmami (najstarší z roku 1970) Eugenia Barbu, cez dokumenty k Warlikowského *Madame de Sade*, Vasilievovej *Medei*, Baciho dokument o výskume v Pontedere, až po filmy dokumentujúce tvorivý proces v súboroch pod vedením Petra Brooka, Richarda Schechnera či Krystiana Lupu. Dopĺňali ich diskusné stretnutia s režisérmi po odohraní jednotlivých predstavení.

Skvelý ruský režisér Anatolij Vasiliev v roku 1989 v talianskej Modene na medzinárodnom sympóziu o Grotovskom povedal: „Učil som sa u najlepších pedagógov, študoval som Stanislavského systém. Myslím, že niečo som sa naučil. Ale, pravdu povediac, spomedzi všetkých ľudí žijúcich po Stanislavskom, najviac zachránil zo Stanislavského práve Grotowski./.../V tom spočíva celý význam môjho vystúpenia, vo vďačnosti, že existuje taký Veľký umelec. A že pokým Veľký umelec existuje, aj všetkým ostatným je dobre.“⁵

Po wroclawskom festivale *Svet ako miesto pravdy* treba k Vasilievovým slovám azda len dodať, že tak, ako Grotowski dokázal kreatívne a tvorivo pochopiť odkaz K. S. Stanislavského a rozvinúť ho na novej kvalitatívnej úrovni, tak sa dnes mladí nasledovníci J. Grotovského pokúšajú tvorivo pochopiť odkaz Divadla Laboratórium a vyrovnáť sa s ním tiež na novej kvalitatívnej úrovni. Festival *Svet ako miesto pravdy* sa stal svedectvom úcty a kolegiálnej sympatie rovesníkov k J. Grotovskému, ale súčasne i dokumentoval, že Grotovského divadelný odkaz nie je muzeálny, ale žije v novej podobe v tvorbe mladých európskych divadelníkov.

⁵ Ref. 1, s. 276.