
OBSAH

ŠTÚDIE

- Elena KNOPOVÁ: *K problematike postáv slovenskej drámy po roku 1990* 253
Ján JANKOVIČ: *Vrbackého preklady na slovenských a juhoslovanských
scénach pred rokom 1945* 270
Andrej MAŤAŠÍK: *K vývoju slovenského profesionálneho herectva
(Pokus s Marškou)* 284
Miloslav BLAHYNKA: *Reflexia teórie opery a súborného umeleckého
diela u predstaviteľov formovej estetiky 19. storočia* 300
Martin PALÚCH: *Percepcia a apercepcia z hľadiska Leibnizovej filozofie,
alebo povaha kinematografickej subjektívizácie* 306

ROZHOVOR

- Jaroslav SISÁK – Matúš OLHA: *Cesty Hospodinove sú
nevyspytateľné II.* 314

ROZHLADY

- Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: *Prečo je Dario Fo nositeľom
Nobelovej ceny?* 337
Lubica KRÉNOVÁ: *Čítanie z českej teórie drámy a divadla ako
z pávieho pera* 343
Anton KRET: *Vníma divák krásu ako plus-mínus dobro?* 350
Elena KNOPOVÁ: *Trinásty ročník Európskej divadelnej ceny* 354
Andrea URBANOVÁ: *Pasoliniho divadlo slova ako divadlo kontradikcie* 362

OSOBNOSTI

- Anton KRET: *František Rell* 365
Obsah 57. ročníka 367

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, Daniéle Montmarteová (Paríž), Július Pašteka, Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov.
Preklady do anglického jazyka Ivan Palách.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: ++4212/ 54 777 193
Fax: ++4212/ 54 773 567
E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.
Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.
Toto číslo bolo odovzdané do tlače v novembri 2009.

K PROBLEMATIKE POSTÁV SLOVENSKEJ DRÁMY PO ROKU 1990

ELENA KNOPOVÁ

PhDr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Postavy slovenskej drámy po roku 1990 predstavujú celý komplex rôznorodých jedincov, ktorí sú z dramatických charakterov redukovaní na typizované postavy. Nemôžeme však hovoriť ani o pevných či ustálených dramatických typoch, pretože nachádzame len veľmi obmedzený súbor charakteristických vonkajších znakov pre istý typ postavy, vzorových či modelových spôsobov vystupovania týchto postáv. Niekedy ide o realistické postavy alebo postavy vychádzajúce z reálneho základu, ktoré sú hyperbolizované, banalizované a karikované. Klimáčkove postavy sa napr. menia z napodobenín a parodizovaných postáv, cez nežné a súcitu hodné bytosti na citovo amputované karikatúry. Inokedy sa stretávame s nahradením reálnych postáv „živými“ metaforami (napr. Zoja II, Padre z *Uschni, láska moja* u Silvestra Lavríka, Belisa Súmračná z *Dvoch slov Belisy Súmračnej...* u Michala Ditteho) alebo postavami žijúcimi na rozhraní skutočnosti a fikcie (Meri z *Jaskynnej panny* Evy Maliti-Fraňovej, Larry z *LARY* Viliama Klimáčka). Väčšinou ide o postavy neutrálne alebo negatívne, kladné postavy sú výnimkou.

Postavy nemajú jasne stanovenú vizuálnu stránku – vonkajšiu podobu, skôr ich dokážeme rozlíšiť prostredníctvom ich prejavu (vyslovovaných replík, spôsobu reči). O ich výzore, veku, sociálnom zázemí a minulosti toho naozaj veľa nevieme. Niekedy poznáme ich mená, pohlavie, spoločenské zaradenie, približný vek alebo základné rodinné väzby, inokedy sa stretáme s neurčitým označením typu On a Ona, prípadne sú označené písmenami A, B a pod. Tento spôsob označenia prešiel aj do textovej podoby fixovaných improvizácií. Spomínaný Lavrík ako dramatický autor dovedol vo svojej hre *Posledný letný deň* metódu autorskej abstrakcie postáv až tak ďaleko, že v autorských poznámkach neuviedol pre svoje postavy nijaké označenie. Ich mená sa dozvedáme priamo z vnútra replík, ktoré však nie sú jednoznačne rozčlenené. Nevieme presne, ktorá replika ktorej postave patrí. Tým pádom nevieme k jednotlivým postavám priradiť motivácie, činy, psychické pochody, postupnosť myšlienok a nálad.

„– Dorazme ho.

– Bože, Anita!

– Dorazme ho.

– Môžeme ho iba tak?

– Môžeme. Dorazme ho.

– Počkaj! Torta!

– Dáme čierne stužky na soviečocky. Dorazím ho. Tlčíkom to pôjde. Naďa, kam si ho dala?“¹

¹ LAVRÍK, S. 2007. *Posledný letný deň*. In: *Silvester Lavrik: Hry*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 62-63.

S podobnou výstavbou dialógu, ktorý nám približuje oslabenú integritu postáv, smerujúcu oproti Lavríkovi až k úplnej dezintegrite (vnútornej rozdrobenosti postáv), sa môžeme stretnúť v hre *Túžim* Sarah Kane.

„C Neumieraj.

B *Toto mesto, strašne ho milujem, nežil by som nikdy inde, nemohol by som.*

M *Kde to je?*

C *Kde začnem?*

A *Japonec zamilovaný do virtuálnej priateľky.*

B *Vyzeráš celkom šťastne na to, že nie si.*

M *Kde prestanem?*

A *Zmätok.*

B *Tu.*“²

Miloš Mistrík sa k postávam, ktoré sa črtajú cez ich vzájomnú komunikáciu (ťažko už hovoriť o dialógu) tejto hry vyjadril: „Postavy hry *túžim* – C, M, B, A – sa vyznačujú prívieľmi slabou vnútornou integritou. Hlavne dve ženy: C a M, ktoré sa nevedia vyrovnáť s prežitými traumami z detstva, partnerského života – sa v dialógoch rozbiehajú na črepy a dezintegrojú sa. ... Niet tu viet určených druhej strane, druhým postávam, sú tu len vety určené samým tým, čo ich vyslovujú.“³

Možno sa zdá, že sme viac zašli k samotnej stavbe drámy, než k charakterizácii postáv a je to tak. Najviac nám však o postavách dnešnej drámy napovie ich spôsob a forma komunikácie, témy, ktorým sa v akýchsi (para) dialógoch venujú a vzťah k iným postávam určený cez tieto dialógy, ktorý sa z dramatických textových replík javí v niektorých prípadoch ako veľmi oslabený. (Např. postavy Miloša Karáska, Viliama Klimáčka, Jany Bodnárovej.) Postavy majú silný vzťah k sebe samým, smerom k ostatným postávam ide len o oslabené formy často neurčitých a neopodstatnených reakcií.

Od hrdinu k nehrdinovi

Sledujúc krivku hrdina-antihrdina-nehrdina, prichádzame k zisteniu, že v textoch dnešných drám nachádzame minimum konkrétnych psychologizovaných postáv, ktoré by sprevádzalo realistické konanie. (Výnimku predstavuje např. *Tichý dom* Silvestra Lavríka, *Staré lásky* Viliama Klimáčka, *Umy si ruky, ideme jesť* Petra Scherhaufera, *Nezávislí* Jána Papugu, kde sa stretávame s pokusom o realistický príbeh, vybudovaný na základe klasickej dramatickej krivky a tiež s pokusom o vytvorenie hlbšej psychologizovanej postavy.) Hrdinovia, ktorých sprevádzali silné vášne a veľké činy vymizli. Antihrdina, ktorý sa oddal svojej skepse a nehrdinstvo povýšil na protest namiesto otvorenej kritiky, zastával týmto postojom svoj jasný názor. Odmietol akékoľvek veľké gestá v prospech svojej slobody a presvedčenia, že už nechce neustále bojovať proti *ničomu*. Stratou „veľkosti“ a heroickosti sa priblížil k obyčaj-

² KANE, S. 2002. *Túžim*. In: *Sarah Kane: Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 173-174.

³ MISTRÍK, M. 2005. *Sarah Kane – Samovražda dialógu*. In: *Slovenské divadlo*. Roč. 53, 2005, č. 1-2, s. 98-99.



Viliam Klimáček: *In da house*. Divadlo GUnaGU, Bratislava, 2008. Snímka Ctibor Bachratý, archív GUnaGU.

ným ľuďom a stal sa ich odrazom. „Antihrdina 20. storočia však po veľkých činoch netúži. Premohla ho skepsa, je totiž obeťou mimo neho vznikajúcich, ním neprekonateľných síl, a tak sa radšej vzdáva vlastného vyhraneného charakteru aj vôle. ... V čase postmodernej deväťdesiatych rokov však ešte aj títo antihrdinovia prekonali zmenu. Nie sú to už anti-hrdinovia, ale ne-hrdinovia. Odmietajú byť hrdinovia za niečo, ale aj antihrdinovia proti niečomu.“⁴

Toto tvrdenie by sme mohli dokonca v kontexte slovenskej drámy po roku 1990 posunúť ešte ďalej. Nehrdina už nechce bojovať, ani zastávať akýkoľvek zreteľne artikulovaný názor či postoj za, ale ani proti *ničomu*. Pasivita (resp. útek do nebezpečného sveta svojho vnútra) sa preň stáva jedinou aktivitou, ktorej je schopný, nie ktorú si sám zvolil. A hoci sa štylizuje do pozície, že pasivita a escapizmus sa preň stali bolestnou skúsenosťou či realitou, nedokáže (už nie nechce) sa z nej vymaniť. Paradoxne preto, že sa to bojí skúsiť, bojí sa na to myslieť. Paralýza mu nevyhovuje, ale naplňuje jeho osobnosť. A to paralýza (v zmysle nemožnosti pohnúť, alebo posunúť sa ďalej, inam, hocikam), v každom smere (fyzickom, psychickom, mentálnom, citovom). Jediné čo funguje, je automatizmus v správaní (návykoch) a biologické nastavenia človeka. Nehrdinovia sú predovšetkým svojimi vlastnými protivníkmi.

Miloš Mistrík sa vo svojej knihe *Aj dráma je len človek* prikláňa k pojmu nehrdina. Podľa neho má nehrdina iba ťažko opísateľný charakter a málo zreteľné činy. A práve takýmito postavami je mladá slovenská dramatika naplnená. V slovenskej dráme

⁴ MISTRÍK, M. 2003. *Aj dráma je len človek... Premeny súčasnej drámy*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003, s. 9-10.

a divadle na prelome tisícročí sa stretávame prevažne s literárno-divadelnými alebo javiskovými metaforami, ale nie s tým, čomu sme donedávna hovorili dramatická postava. Chýba dejová ucelenosť, gradačná krivka, konflikt, dramatický dialóg, tým pádom aj napätie a logika.⁵

Postavy slovenskej drámy po roku 1990 sú čoraz častejšie nedramatické, nemajú dramatický oblúk, nevyvíjajú sa, nie sú zreteľnými nositeľmi konfliktu, majú neusporiadané, nesúrodé myšlienky, o vnútornej psychológii postavy sa nedá vôbec hovoriť.⁶ Ich správanie počas celej hry sa v princípe nemení, podobá sa na rôzne v kruhu sa opakujúce variácie. Postavy sa nehýbu. Väčšinou čakajú, postávajú, alebo sú zavreté v mikropriestore nielen svojich bytov, izieb, kancelárií, obchodných centier, ale v mikropriestore svojej mysle, vyslovovaných pocitov, obáv, bližšie nepreskúmaných túžob a prianí, chorôb a neovládaných pudov. Krátke a rýchlo sa striedajúce výstupy neumožňujú rozohrať príbeh v jeho celistvosti. Inokedy to nedovoľujú rozsiahle monológy, v ktorých sa postavy sústredia na jeden problém, ktorý donekonečna rozoberajú z rôznych uhlov pohľadu. Nedramatický dej sa odvíja od prvotného nápadu k miestam konečnej nedoručenia. Nedodržiava sa jednota ústrednej postavy. Samozrejme, nachádzame aj výnimky, napr. u Evy Maliti-Fraňovej, Silvestra Lavríka, Petra Pavlaca. Tento autorský prístup k postavám je však čím ďalej prieraznejší. Ako príklad môžeme uviesť postavy hier divadla SKRAT. V *Smutnom živote Ivana T.* sa miešajú výstupy z verejného zasadnutia zastupiteľstva, kde prítomné postavy rokujú, ale nevedia o čom (vedúce postavenie preberá na seba postava, ktorá sa dostane k slovu, vzápätí si nelogicky rozprávajú svoje súkromné zážitky a skúsenosti zo života, dominanciu získava tá postava, ktorá zaujme najviac, dokáže na seba strhnúť pozornosť – problémom, spomienkou, otázkou, tancom, plačom, zvädzaním, pitím alkoholu, ...), s výstupmi ženy, ktorá v prestávkach telefonuje sama so sebou. Toto všetko je strieďané obrazmi vidieckej dôchodkyne, ktorá vypráža rezne, spomína pri tom na svojho nebohého dedka a obrazmi muža, jej manžela, sediaceho na poľovnickej postriežke.

Máme pred sebou neisté koncepcie, nemohúce torzá dramatických postáv, ktorým zostali už len myšlienky (nehierarchizované, neutriedené, neukončené) a submisívna poloha voči niečomu, čo ich riadi a väčšinou je to skepsa, nostalgia, biologizmus (pudovosť).

Postavy sú pasívne, nebadajú u nich tendencie k zmene okolností, v ktorých sa nachádzajú. Buď sa trpiteľsky snažia prispôbiť svojmu okoliu, od ktorého sa líšia, alebo si svoju inakosť neuvedomujú, alebo sa okolím snažia manipulovať (teda nič neriešia, len kombinujú), preto nijaká zmena nie je možná. Typické je prekračovanie hranice života a smrti, postavy sa ocitajú na hranici ich osobnej existencie, ani ony samé netušia, či ešte žijú, sú virtuálne alebo mŕtve. Spochybnenie postáv nás privádza naspäť k nehrdinovi.

⁵ MISTRÍK, M. 2003. *Aj dráma je len človek... Premeny súčasnej drámy*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003, s. 10-11.

⁶ E. Maliti-Fraňová zachádza v *Unavenej Médei* v oblasti myšlienok postáv až do extrému. Cez mikropribeh neúspešnej spisovateľky v strednom veku Medei, ktorá je obvinená z plagiátorstva svojho vrcholného diela kladie otázky, či je ešte vôbec možné vyriecť alebo napísať niečo originálne, osobné a vlastné, keď už takmer všetko sa nám javí ako ponáška? Oplatí sa bojovať o vlastné zhmotnené myšlienky pretavené do slov, keď sa aj o ne musíte súdiť? Úvahami o ľudskom poznaní, bytí, zmysle myšlienok a túžob je tematizovaná otázka, či postavy majú vôbec právo na vlastné myšlienky a slová.



Karol VOSÁTKO a kol.: *Modelky*. Divadlo GUnaGU, Bratislava. Snímka Ctibor Bachratý, archív GUnaGU.

Kladdenie do situácie

Ako je potom možné, že postavy ako subjekty v konečnom dôsledku páchajú aj toľko zla a násilných činov? Existencia týchto subjektov sa v dramatických textoch realizuje prostredníctvom mikroakcií v rôznych situáciách, do ktorých sú autormi akoby položené a strácajú svoju suverenitu v prospech týchto situácií. Už nie sú páni situácie, nevlývajú priamo na jej vývoj, nerozhodujú sa. Dianie okolo seba subjekty nedokážu v niektorých prípadoch ovládať, ani meniť. Musia situáciu doslova „pretrpieť“, prežiť od začiatku do jej konca, kým ich autor nezasadí do ďalšej (často banálnej alebo násilnej a vypätej) situácie.

Nie je to však lokálny fenomén. John Ginman sa v štúdiu venovanej hrám Patricka Marbera vyjadril o postavách *Dílerovej voľby* (*Dealers Choice*), že reakcie a fungovanie postáv, vedomie postáv o sebe a naše vedomie o nich je veľmi krehké, čiastočne otrasené, pretože sa nevyvíjajú prostredníctvom slobodnej vôle, ale len využívajú príležitosti, ktoré im poskytnú okolnosti.⁷ Marberove postavy sú pritom bieli anglickí heterosexuáli so schopnosťou prehovoriť k širokému publiku nie z pozície odlišnosti, ale prostredníctvom identifikácie. Avšak aj on sa sústreďuje na chorobné aspekty ľudského správania, na oblasť emócií a impulzov, ktoré postavy nedokážu kontrolovať. Svoje postavy kladie do vopred vyhrotených situácií, ktoré nemôžu riešiť inak, než

⁷ GINMAN, J. 2006. Nevšedný zmysel pre súčasnosť. In: *Patrick Marber: Hry*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 244.

doviesť ich konaním (lebo Marberove postavy sa výnimočne rozhodujú a naozaj konajú) do extrému. Na jednej strane je to útočné a expresívne, na druhej strane silené (nie však neúprimné) a nanútené (autorom obmedzené) správanie.

A z toho nanucovania situácie postavám (a nie naopak, že postavy tvoria situáciu) pramení absurdnosť, bezvýznamnosť či bezvýchodiskovosť ich bytia. „Všetko čo vytvára z týchto subjektov individuálne postavy je neznesiteľná banalita ich mikropríbehov.“⁸

Miera individuality sa prejavuje práve tým, ako sa dokážu so stanovenou situáciou vysporiadať, ako na ňu dokážu, alebo nedokážu reagovať. Reagujú buď nepremyslenou, spontánnou akciou (napr. sa bezdôvodne rozhodnú niekoho zabiť, trápiť, tautológia funguje v zmysle: som taký, aký som – násilný a bezohľadný, preto jednoducho ubližujem), väčšinou však slovným prejavom. Reakcie a mikroakcie postáv pritom prebiehajú bez akéhokoľvek oporného bodu a verifikácie ich činov v spoločenskom metadiskurze.

Na margo takéhoto autorského prístupu v srbskej dráme Ana Vujanović poznamenala, že ide o „nepoctivé“ poukazovanie na to, čo sa spoločnosť usiluje zakryť a oficiálne vypustiť zo spoločenského a umeleckého diskurzu.⁹ Ak by sme toto tvrdenie mohli transponovať na slovenskú drámu po roku 1990, došli by sme k záveru, že spomínaná „nepoctivosť“ nespočíva v odklone od reality a realistického stvárnenia či už situácií alebo postáv, ale v tom, že civilne vystavané obrazy a subjekty budia dojem nášho „pravého“ odrazu, ktorý je však v skutočnosti len navrstvením cieľných výsekov z autorsky zmanipulovanej (značne prispôsobenej) reality. V skratke to znamená, že civilnosť postáv je vyskladaná z bežných ľudských vlastností, nerestí, aktivít, ktoré sa na ne viažu a hovorového jazyka – každá z uvedených zložiek osve v určitom kontexte nášho sveta zobrazeným spôsobom aj funguje, ale ich mnohonásobným vrstvením vzniká štylizácia postáv, ktorá je z hľadiska ich vlastného vývoja kontraproduktívna. Pravda o spoločnosti, ktorú dnešné postavy hlásajú nie je o nej samotnej, dôkazom čoho je aj neexistencia konzistentného príbehu. Takto budované postavy jednoducho v dramatickom príbehu nie sú dlhodobejšie udržateľné. Napríklad: Pavlacova hra *Deus ex machina* je vystavaná na náznakoch konfliktov, ktoré nie sú ukončené zvnútra dramatickej akcie, ale čo najnepravdepodobnejším zásahom zvonka. Do každej z načrtnutých situácií tesne pred jej možným rozuzlením prichádza ďalšia neznáma postava, ktorá rozohrá novú situáciu, nezávislú od tej predchádzajúcej. Postavy nie sú vo vzájomných vzťahoch, nepoznajú sa, ani sa bližšie nezoznamujú. Každá z nich si prináša vlastný problém, ktorý vyplňa štruktúru hry, niekedy ju aj prerastá (otvára sa miesto pre javiskovú improvizáciu).

„Skladačka dvadsiatich minipríbehov sa odohráva na javisku divadla, kde si zdanlivo žijú svoje životy rôzne dramatické postavy. Dvadsaťtri postáv sa na javisku pohybuje s ľahkosťou, pretože každá je definovaná konaním.“¹⁰ (Zuzana Ferancová za konanie považuje zrejme akékoľvek počínanie si a správanie sa postáv na javisku, ich fyzické konanie, nie iba dramatické konanie, ktorému nesmie chýbať vnútorná motivácia.) Jednotlivé svety na seba narážajú, ale neskladajú logický príbeh. Príznačný je práve z tohto dôvodu rýchly, takmer filmový strih a náhla obmena postáv.

⁸ VUJANOVIĆ, A. 2004. Dráma bez scény. In: *Divadlo v medzičase*. Roč. 9, 2004, č. 3 – 4, s. 22.

⁹ Tamtiež, s. 22.

¹⁰ FERANCOVÁ, Z. 2003. Tvorba mýtu verzus civilnosť. In: *Divadlo v medzičase*. Roč. 8, 2003, č. 1-2, s. 13.



Miloš KARÁSEK: *Perón*. Divadlo A. Duchnoviča, Prešov. Zlava J. Tkáč, V. Rusiňák a E. Libezňuk. Snímka archív DAD Prešov.

Postavy ako obraz spoločnosti

Obraz o postavách formuje v prevažnej miere spôsob, akým o veciach, udalostiach, ľuďoch, atď. hovoria. Niekedy nie je jasné, čo vysloveným chcú povedať, resp. aké posolstvo o sebe a druhých zvestujú. Posolstvo sa črtá až nad rovinou textu. Výnimku tvorí len zopár hier, napr. niektoré hry Miloša Karáseka, v ktorých sa idea dostala priamo do replík jednotlivých postáv (*Toaletárka*, *Záverčná*, *Perón*). Krízu identity na viacerých miestach v texte *Perónu* Karásek vyjadruje slovami: „Na tom nezáleží, sme iba živé mŕtvolý.¹¹... Každý má na svete svoje miesto. Aj nuly majú svoje miesto, kam presne patria. Perón nie je zlé miesto pre nuly.¹² ... Mám všetky potrebné mužské elementy, dokonca funkčné. Ale osobnosť mám stále naštrbenú.¹³“

Napriek tomu za rečovou štylizáciou a šablónami sa dajú rozoznať isté sociálne typy (na základe rečového prejavu vieme približne postavu zaradiť do niektorej zo spoločenských a sociálnych kategórií) a dokonca individuality (Toaletárkou je bývalá slávna herečka, Black a Write z *Domu, kde sa to robí dobre* Martina Čičváka sú novodobí mafiáni.).

Autori utvárajú obraz dnešnej spoločnosti (ak im oň vôbec ide) z jednotlivcov, rôzne (zväčša negatívne) štylizovaných individualít, a nie ako tomu bolo v predchá-

¹¹ KARÁSEK, M. 2006. *Perón*. In: *Miloš Karásek: Šesť scenárov*. Bratislava : N. M. CODE, 2006, s. 51.

¹² Tamtiež, s. 59.

¹³ Tamtiež, s. 49.

dzajúcom období napríklad tzv. normalizácie, z abstrakcie všeobecných znakov ako zástupcov celej spoločnosti. Od univerzálnych hrdinov sa teda dostávame bližšie k ľudským jedinečnostiam a anomáliám.

Ingmar Villqist sa o postavách svojich hier vyjadril: „Zo svojich postáv pripravujem odlišnosti, obavy, ktoré, aj keď hlboko ukryté, vyliežajú vždy a všade. My sa tak strašne bojíme tých psychických lariev, ktoré nás umiestňujú mimo štandardný priestor. V skutočnosti sa však naša realita skladá výlučne z oných odlišností, a takzvaná skutočnosť, ktorú nesieme pred sebou ako štít, je obyčajná ilúzia. Bojíme sa odlišností, lebo sú premietacím plátnom našich hlboko utajených obáv.“¹⁴ Miera jedinečnosti postáv akoby závisela od ich odlíšenia sa od normálnosti a známych štandardov. Čím intuitívnejšie, impulzívnejšie správanie, neprehľadnejší vnútorný svet a neutriedené myšlienky postáv, tým viac sa (intuitívne) dozvedáme o podstate ich bytia, ktorú odmietajú. Odmietajú byť dnešným človekom, vzdávajú sa ľudskosti a humanizmu, ale aj snahy priblížiť sa k sebe samým.

Počas prednášky venovanej nemeckej dráme po roku 2000 v rámci projektu Nová dráma/New drama sa Thomas Irmer vyjadril: „...obraz spoločnosti sa skladá z jednotlivcov, a nie z perspektívy abstrakcie, ktorá už ponúka istý obraz spoločnosti. Tento bod mi pripadá veľmi dôležitý, pretože tu nejde o neschopnosť autorov vytvoriť veľké spoločenské obrazy, ale o skepsu, či je to prostredníctvom divadla vôbec možné.“¹⁵

Aký obraz sveta a spoločnosti tieto často navzájom neprepojené, vzťahovo nezaťažené subjekty ponúkajú? Máme pred sebou slabých jedincov, ktorí sa nedokážu vzoprieť ani bežným životným problémom, nedokážu riešiť základné životné situácie, touto absolútnou paralizou sú na druhej strane výnimoční a smiešni. Reprezentujú diagnózu ne-fungovania súčasného človeka a jeho spoločenských väzieb a vzťahov. (Např. postavy hry *Morča* (SkRAT) sa stretávajú v čakárni u lekára, kde neperspektívnym robia eutanáziu. Riešia vzájomne svoje problémy, samé sa navzájom diagnostikujú aj navrhujú terapiu. Motív morčaťa má viacero výkladových línii: morča ako nástroj na prebudenie citov, morča ako symbol niečoho, o čo sa treba starať, morča absurdne a bezcieľne bežiacie v krútiacom sa kolese ako odraz svojho majiteľa. Otázne je, či sa o takýto krutý odraz v zrkadle máme s láskou starať, alebo ho máme nechať uštváť sa na smrť.)

Na druhej strane nachádzame svet silných egocentrických a egoistických, do značnej miery zvrátených existencií, ktoré majú silu šokovať. Napríklad, hlavná postava Silvestra Lavríka Prokop (*Uschni, láska moja*) je ako individualista a narcis schopný tolerovať len sám seba. Nie je pripravený prevziať (nie to nieť) zodpovednosť za iných a za svoje činy smerujúce proti alebo v ústrety nim. Opustil svoju manželku a syna, ktorý ho nenávidí. Symptomatiké je odmietnutie hroziacej manželskej nudy hlavnou postavou, hoci ju nikdy nezažila. Ďalšia z jeho postáv Profesor (*Katarína*) pripravil svoju manželku o syna, ktorý v podobe embrya – preparátu veľkého červa, dominuje na čelnej stene izby. Vysmieva sa manželkinej ľúlosti a cynicky ju povzbudzuje, aby červa hladkala, objímala a bozkávala. Profesor, ako predstaviteľ inteligencie, oplýva tými najprízemnejšími pudmi. Svoju dominanciu a vážené postavenie zneužíva na to,

¹⁴ PAWŁOWSKI, R. 2003. Doktor Villqist. In: *Ingmar Villqist: Hry*. Bratislava : Divadelný ústav, 2003, s. 284.

¹⁵ IRMER, T. 2006. Nová nemecká dramatika po roku 2000. In: *Divadlo v medzičase*. Roč. 11, 2006, č. 1-2, s. 10.

aby manipuloval ostatnými postavami, aj vlastnou dcérou. Výchovou ju premení na vlastný obraz. Jeho názor na život a poslanie človeka vyjadril nasledovne: „Jediným a hlavným poslaním všetkého živého na Zemi je zachovanie života prenesením na potomstvo. Všetko ostatné – zháňanie potravy, sfarbenie krídel, mocné hryzadlá – sú iba rafinované prejavy života odkázané prenášať život o generáciu ďalej. (Naznačí štrngnutie, ale v polovici gesta sa zarazí a pokračuje.) Neúprosnosť tejto cesty zdôrazňujem ako fakt, pretože všetky prejavy životného luxusu – zábava, city, estetické haraburdie, užialený sopel a plač – vo svete hmyzu chýbajú úplne...“¹⁶

Fascinácia takouto životnou filozofiou triedy hmyzu viedla postavy hry *Katarína* k tomu, že jej prispôsobili svoju ľudskú podstatu. Profesorova dcéra, eroticky zvrátená Katarína, vypreparuje svojho nápadníka Mravca a pripichne ho na dvere. Mravec v úvode hry vystupuje ako zvrhlík, sukničkář a sobášny podvodník. V porovnaní s váženou rodinou profesora sa však jeho zvrhlosť a brutalita musí dostať na oveľa nižšiu úroveň, aby sa oň Katarína vôbec zaujímala. Tí, ktorí sa nedokázali poddať, boli usmrtení a vypreparovaní ako dôkaz slabšej existencie, ktorá nemá právo na život. Oba typy postáv reprezentujú neželané pravdy o ľudských odvrátených stránkach. Obe polohy nachádzame bez vzájomných širších väzieb s okolím a ostatnými postavami.

Postavy v celej šírke dnešnej slovenskej drámy predstavujú rôzne typy – jedinici vypudení z bežného života, odsunutí na okraj spoločnosti, avšak sebou samými, nie kýmisi iným. A to im vyhovuje, pretože to v sebe nenesie nijaký záväzok (ani k minulosti, ani k prítomnosti, ani k budúcnosti). Nestoja v pravom zmysle v centre diania, dá sa povedať, že ich život často riadi náhoda. Žijú tu a teraz, niekedy svojimi spomienkami, pokusmi rozpačovať sa na to, kým sú a čo tu vlastne hľadajú. Niektoré postavy akoby boli ponechané len ako neželané pozostatky neznámeho príbehu z minulosti, a preto netušia, aká je ich nová úloha, čo majú robiť, čo sa od nich očakáva. A tak nerobia radšej vôbec nič. Na druhej strane sa zas svojim únikom vyhýbajú zodpovednosti. V stave vákuu prežívajú svoje malé osobné krízy.



Miloš KARÁSEK: *Toaletárka*. Plagát k inscenácii Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove. Snímka archív DAD.

¹⁶ LAVRÍK, S. 2007. *Katarína*. In: *Silvester Lavrik: Hry*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 23.

Spoločnou črtou slovenských autorov 90. rokov sa javí byť tendencia tematizovať perifériu – písanie o perspektívach dekadentov, vydedencov, nestabilných jedincov, príslušníkov tzv. nižších tried, prostitútok, porno herečiek, čudákov, bláznov, vykresľovanie fetišistického a narušeného správania. Nájdeme tu aj snaživých príslušníkov pracujúcej triedy, ktorí sa ocitajú v neľahkej situácii – disponujú obmedzenými finančnými prostriedkami, ktoré im majú zabezpečiť úspešné naštartovanie ich špekulatívneho podnikania (napr. Pavol Weiss – *Bajmann Brothers*). Ide o pomerne jednoduché, nekomplikované (aj morálne) postavy, ktoré nie sú ucelené (nie sú rozhodné a vyhranené). Dramatické postavy nahradili ambivalentné, premenlivé a neurčité typy. Neurčitosť je často dopĺňaná ich útekem do virtuálneho alebo neskutočného paralelného (niekedy snového) sveta, ktorý týmto postavám splýva s realitou, alebo sa ony rozplývajú v inej realite. Postavy v podstate strácajú istotu vlastného bytia, strácajú vedomie o sebe. Strata kontextu (historického, kultúrneho, národného, situáčného, osobnostného, vzťahového, jazykového) sťažuje postavám šancu na úspech, orientáciu, komunikáciu a dorozumievanie, oberá ich o možnosť pohnúť sa z miesta. Ak sa im aj podarí prerušiť kruh, je to skôr omylom, než prejavom vôle a odhodlania alebo triezveho úsudku.

Neukotvenosť a nestálosť

Ak by sme predsa len pátrali po jednotiacej alebo aspoň v rôznych obmenách sa vyskytujúcej podobnej črte vyplývajúcej zo správania a postojov postáv, bola by to práve ich neukotvenosť (vo vzťahoch, situácii, realite) a nestálosť (v postojoch, názoroch, pohlaví, predmete záujmu).

Postavy slovenskej drámy po roku 1990 sú autormi konštruované (alebo sa tak samé zámerne prezentujú) ako jedinci bez pevného základu, bez istôt, s neustálymi názormi na život a na svet, bez hlbších koreňov. Jednak je to zrejme vplyvom trendov multikulturalizmu a globalizácie (fenomén vesmírnych tulákov a globálnej dediny či eldoráda) a dekonštrukcie (dekompozície postáv). Na druhej strane je to sústredením autorskej pozornosti na slaboduchých, či naopak nadpriemerne intelektuálne rozvinutých jedincov.

Niekedy svoje korene úmyselne presekávajú, nechcú sa k nim vracieť, odmietajú starý svet, ktorý im pripomína zrejme bolestnú skúsenosť, o ktorej toho ale veľa nevieme. (Např. postavy z hry *Neha* Romana Olekšáka utiekli z civilizácie, vzdali sa všetkých výtvarných moderného sveta, odpúťali sa od bežných vecí a civilizovaný svet, ktorý bol kedysi ich domovom, kde prežili svoju minulosť, kam patria ich spomienky, kde sú ich sociálne korene, vnímajú ako hrozbu a odmietajú ho.) Neukotvenosť je sprievodným javom ich desocializácie. Např. postavy Silvestra Lavríka sú niekedy baladicky tajuplné, typická je pre ne priestorová a historická neukotvenosť. To isté platí aj o väčšine postáv Viliama Klimáčka a Miloša Karáska. Dej sa môže odohrávať v podstate kedykoľvek. Postavy sú pripútané k jednému miestu, ktoré nie je ich domovom alebo známym priestorom. A v tomto priestore musia začať „žiť“. Priestor si volia niekedy samé, ale nie je to dobrovoľná voľba, skôr ide o nevyhnutnosť. Zotrávajú na miestach, vo vzťahoch a rozhovoroch, ktoré im nevyhovujú, nemajú tam pevný základ, naopak, cítia sa tam ohrozené. Preto sa nevedia prispôbiť a asimilovať. Akékoľvek pokusy o to z nich robia tragikomické figúry. Ak postavy nemajú

jasne dané časovo-priestorové a kultúrne súradnice, nenachádzajú sociálne ani iné istoty. Nemôžu sa odvolávať na osobnú skúsenosť, keďže ich hranica medzi reálnym a fiktívnym bytím je narušená. Pokusy o vlastnú definíciu zlyhávajú, pretože postavy si nedokážu utriediť názory a hierarchiu hodnôt. Postavy utekajú z verejného sveta do bezpečného sveta virtuálnej reality, snov, perónov, toaliet, samoty a izolácie alebo naopak, do verejného sveta, kde sa nemusia zaoberať otázkou, kto vlastne sú.

Vykorenenosť vyplýva z kladenia postáv priamo do situácie. Ak postavy svojím konaním netvorí postupne situáciu, ale je im predpísaná, alebo sú autorom zasadené do situácie, ktorá im je cudzia, nedokážu si vybudovať konzistentný (vnútorný ani vonkajší) svet, v ktorom by nachádzali svoje miesto. Správajú sa ako cudzinci bez ambícií pretvárajú daný priestor a seba.

Hlbšie vzťahy pre postavy stratili význam. Prokop v Lavríkovej hre *Uschni, láska moja* opustil manželku aj syna a odmieta vzťah so Zojou II, napriek tomu, že ju miluje. Bráni sa akejkolvek hlbšej citovej väzbe. Otec v Klimáčkovom *Slovenskom raji* neprehlbuje vzťah so svojou manželkou, ale keď sa mu naskytne možnosť zmeniť svoj život k lepšiemu, automaticky presúva záujem k iným ženám, ktoré strieda podľa toho, ako mu ich Anjel prideli. Mário v Keratovej *Večeri nad mestom* nevie, aká partnerka by sa k nemu vôbec hodila, preto skúša nadviazať vzťah s viacerými ženami. Pri každej nasledujúcej adeptke však prispôsobuje svoje správanie tomu, čo od neho požadovala predchádzajúca. Absorbacia či pokus zlúčiť viacero (aj protichodných) vplyvov spôsobujú len jeho zmätenosť.

Deti nemajú vo svojich rodičoch vzor a nevnímajú ich ako autoritu. Rodičia zabudli vychovávať svoje deti, a tie sa nemali kde naučiť nadväzovať normálne citové väzby, orientovať sa v spleti problémov dnešného sveta. Michaela z Horváthovej *Fetišistik* nenávidí svoju matku – slávnu herečku a jej milencov. Má typické problémy mladých vysokoškolských dievčat, ktoré sa ocitajú v ruptúre medzi komercionalizáciou, komodifikáciou a intelektualizmom. Nedokáže sa vyrovnáť s tým, že nemá normálne rodinné zázemie, ktoré by jej mohlo pomôcť vyrovnáť sa s nastávajúcou zmenou identity tínedžera v dospelého, a nie je pre matku dost' dôležitým predmetom záujmu. Neštandardnosť rodinného modelu (matka – Miša – matkina manažérka) ju privádza až k pokusu o samovraždu.

Zmena oproti slovenskej, ale aj európskej dramatiky predchádzajúcich období je najmä v tom, že postavy viac nevnímajú rodinný priestor ako bezpečný, a preto sa ho dobrovoľne vzdávajú.

Ak zoberieme do úvahy predošlé tvrdenia, že v slovenskej dráme po roku 1990 nenachádzame takmer žiadne skutočné dramatické postavy, ktoré by svojím konaním vplývali na ostatné postavy, menili svojimi činmi a rozhodnutiami svoje okolie, vytvárali dramatickú situáciu, dovedie nás to k tvrdeniu, že postavy zanechávajú prchavý dojem. Tým, že otvorene nevstupujú do konfliktu, ktorý potom riešia, nie sú spolutvorcami logickej naračnej štruktúry drámy, neutvárajú komplexnejší osobnostný profil. Vykazujú znaky vonkajšej i vnútornej nestability a nestálosti.

Vonkajšia nestálosť sa prejavuje ako ich často spochybňovaná a menená identita. Napr. postava Evy v *Hypermarkete* Viliama Klimáčka sa mení z predavačky, cez prostitútku, narkomanku až po porno herečku. O tom čo ju motivovalo k takýmto zmenám, vieme len niekoľko čiastkových informácií. Eva prechádza plynule z obrazu do obrazu ako postava s odlišnými znakmi. Pritom každý obraz je otvorenou štruktúrou, niekedy dokonca bez pointy. To problematizuje vývojový oblúk postavy, ktorý sa mení na

striedanie oddelených výstupov bez vnútornej prepojenosti. Výpalník v Karáskom *Živote na mieru* sa v priebehu niekoľkých replík mení na manželku Zákazníka. Postava nemení len rodovú a sexuálnu identitu, ale aj osobnú (spoločenskú).

„VÝPALNÍK: Musíme sa porozprávať ako žena so ženou.

ZÁKAZNÍK: Vyzeráte ako chlap.

VÝPALNÍK: (Zákazníkovi) To je vaša vina. Vy ste strojcom mojej mutácie.

PREDAVAČKA: Slečna, ja vám nerozumiem – pred chvíľou som si myslela, že ste výpalník, ktorý mi prišiel zničiť živnosť.

/.../

VÝPALNÍK: Nakoniec ma nútil k rýchlym prevlekom do šiat iného pohlavia, niekoľkokrát denne, až som nadobro stratila svoju pôvodnú sexuálnu orientáciu. Zamotala som sa v pohľaviach.“¹⁷

Postava Výpalníka už na prvý pohľad vyznieva komicky. Zachytená transvestia nesie v sebe prvky grotesky a pripomína (nielen) v slovenskej dramatike už dávno používaný princíp zámery postáv. Rozdiel je v tom, že táto postava naozaj nemá vedomie o tom, kým v skutočnosti je. Nepredstiera, že je niekým iným (nehrá dvojitéj rolu), ale vníma seba samú ako rôznych jedincov, čo by sa dalo pripodobniť ku schizofrénii. Nestrieda vrstvy svojej nedobrovoľne nadobudnutej identity, ale mení identitu v jej podstate. Pokope ju drží len prepojenosť s pôvodcom jej zmien – Zákazníkom, čo však na udržanie konzistentnosti jej prejavov nestačí.

Vnútoraná nestálosť postáv sa prejavuje náhlou (niekedy akoby náhodnou) zmenou v toku myšlienok a v predmete záujmu. Myšlienky sú zmätené, nedokončené, alebo sa krátkodobo týkajú jedného predmetu momentálneho záujmu, ktorý sa veľmi rýchlo a často obmieňa. Typickým príkladom sú takmer všetky postavy divadelných scenárov zoskupenia SKRAT.

„Vlado: Tak sú aj vážnejšie... chyby, keď si ľudia tak...

Inge: Iste, iste, ale začína sa to práve tým, pretože keď si neuctíš najbližšiu rodinu, tak koho si potom uctíš?...

Vlado: No hej. Ale zas máš také, že... národy, ktoré sedia v reštauráciách, a keď si poobede negrnú a neprnú, tak to znamená, že im nechutilo...

Inge: (prudko zvrieskne, vzdychne) Jáj...

Vlado: Čo preboha, čo sa stalo?

Inge: (s odporom nad samou sebou) ...teraz som asi prehltila hnis. Uhm...

Vlado: Si ho strhla, však?“¹⁸

Roztrúsenosť a neukončenosť myšlienok postáv vo vnútri obrazu (či výstupu) je často sprevádzaná klipovitým striedaním týchto obrazov, ktoré majú rôznu atmosféru a tematické zameranie, a to bez toho, aby danú tému postava vyčerpala, alebo aspoň viac ozrejnila. Postavy tak menia svoje názory v závislosti od momentálnej nálady seba alebo iných postáv, čím sa javia ako neucelené a neustálené.

¹⁷ KARÁSEK, M. 2006. Život na mieru. In: *Miloš Karásek: Šesť scenárov*. Bratislava : N. M. CODE, 2006, s. 88-89.

¹⁸ BEDNÁRIK, V., HRUBANIČOVÁ, I., VICEN, D., ZBOROŇ, V. 2007. Stredná Európa ťa miluje. In: *SKRAT: Hry*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 57.



Iveta HORVÁTHOVÁ: *Fetišistky*. Činohra Slovenského národného divadla v Štúdiu SND, 2008. Zdena Studenková ako Maryla. Snímka Danó Veselský, archív SND.

Postavy sú akoby vytrhnuté z kontextu, nemohúce, paralyzované. Pohybujú sa v bludnom kruhu odnikiaľ nikam, len si skracujú dlhú chvíľu rôznymi rozkošami, zábavkami (aj erotickými), hádkami, podozreniami, čakajú. Keď to nepomáha, siahajú na život sebe alebo iným, prípadne sa vyhlásia za živú mŕtvolu, a tak sa aj správajú. Postavy svoj život nežijú, iba ho prežívajú, vedené od situácie k situácii bez toho, aby ju menili svojou vlastnou vôľou a činmi. Cesta je pre ne cieľom. „Outsideri, skrachované a životom zničené existencie, alkoholicy, chodiace mŕtvolky, zločinci, vrahovia a blázni, tragici a komici, ale aj nadprirodzené bytosti v podobe padlých anjelov, žijú v akomsi oválnom tvare.“¹⁹

Neukotvenosť a nestálosť sa najvýraznejšie prejavuje u samotárskych typoch postáv.

Samotáři

Vnútorne je osamelá skoro každá postava slovenskej drámy po roku 1990. Osamelosť sa prejavuje rozporom medzi vnútorným svetom postavy a realitou, v ktorej s nachádzajú. Vonkajšiu realitu postavy síce akceptujú, ale nevedia sa v nej zmysluplne pohybovať, nie je to svet, v ktorom dokážu byť šťastné a aktívne. Ďalší rozpor

¹⁹ ČIRIPOVÁ, D. 2006. Rozohrané partie. In: Miloš Karásek: *Šesť scenárov*. Bratislava : N. M. CODE, 2006, s. 8.



Viliam KLIMÁČEK: *Hypermarket*. Činohra Slovenského národného divadla, 2005. Zuzana Fialová ako Eva a Jozef Vajda ako Ian. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

pramení z toho, čo si postavy myslia, čo vnútorne prežívajú a čo sú napokon schopné pretransformovať do vonkajšej akcie či konania. Ich vnútro často nekorešponduje s vonkajším dianím, do ktorého sa snažia zapojiť. Keďže nachádzame vedľa seba celý rad takýchto subjektov, je logické, že nie sú schopné nadviazať medzi sebou vzťah. Každá z postáv akoby sa nachádzala vo svojom vlastnom uzavretom kruhu, ktorý sa neprelína s kruhmi ostatných postáv. Prekvapivé je, že ak sa k sebe subjekty priblížia, majú sklon reagovať podráždene a chránia si svoj priestor pred prienikom cudzieho iného subjektu.

Kornel a Vincent z Karáskovho *Peróna* čakajú na vlak niekde v prostredí spustnutého perónu neurčitého veku a pôvodu, ale koľajnice k nemu nevedú.

„VINCENT: Pôjdem s vami.

KORNEL: So mnou v žiadnom prípade, nepotrebujem si zbytočne prifažovať.“²⁰

Ide o postavy bez minulosti a bez budúcnosti. Nesnažia sa nič meniť, nezasahujú do vonkajšieho diania a nikomu nedovolia, aby zanechal stopy svojho vplyvu na nich. Ostatné postavy sa smú pohybovať vedľa nich, ale len ako ďalšie samostatné uzavreté subjekty. Vedomie o iných postavách prijímajú ako nevyhnutnosť, ktorá podporí ich nečinnosť.

²⁰ KARÁSEK, M. 2006. *Perón*. In: *Miloš Karásek: Šesť scenárov*. Bratislava : N. M. CODE, 2006, s. 44.

Postava ženy z *Au revoir* začína prvý výstup slovami: „Na všetko som bola vždy sama. Aj teraz, keď by som si konečne zaslúžila trocha pozornosti, je opäť všetko iba na mne. Nedávno by som povedala: Posratý život! Čierny humor ťažkého kalibru. (Histericky sa smeje, smiech napokon prerastá do plaču.)“²¹

Postava Muža zas posledný výstup končí samovraždou (podreže si žily) a odpovedá Žene: „Nedala si mi šancu, bola si ako kométa, ktorá len preletí priestorom a na chvíľu oslepí všetkých svojim jasom. Som navždy nekompletný, ostala iba veľká čierna diera, ktorú nie som schopný zaplniť.“²²

Muž a žena vedú svoj dialóg prostredníctvom odcudzených monológov, ktoré sa nikdy nestretnú. Do poslednej chvíle nevieme posúdiť, či sú postavy živé alebo mŕtve, či snívajú, alebo hrajú svoju monodrámu. Je to svet bez otvorených konfliktov a ostrých hrán, bez prepojenia dvoch dimenzií – mužskej a ženskej. Muž aj žena prežívajú rozdielne príbehy, každý vyhodnocuje spoločnú minulosť inak, každý z nich má inú osobnú skúsenosť, rozprávajú jeden a ten istý príbeh z dvoch rôznych perspektív. Napriek tomu, nič netušiac, pohybujú sa v rovnakom kruhu, v ktorom však nemajú šancu nikdy sa nestretnúť. V tomto svete nemôže a nesmie byť nikto šťastný. To je to, čo samotárske postavy nesú v sebe ako odkaz doby. Jediná možnosť je povýšiť stav nehybnosti na perspektívu a uniknúť do sveta fantázie, snov, filozofovania, priestoru medzi životom a smrťou, vtiesnať sa do akejsi umŕtvene formy izolácie. Postavy samotárov nenachádzajú pre seba miesto vo vlastnom tele, nemajú psychické zázemie, pretože netušia kým vlastne sú, ani kým by chceli byť.

Podobné znaky nachádzame v *norway.today*. Júlia realizuje svoju samovraždu za pomoci internetu. Jediná komunikácia osamelých postáv v tejto hre nemeckého autora Igora Bauersima, ktorej sú schopné, prebieha cez chat. Osamelí a vnútorne neistí mladí jedinci nachádzajú spriaznenosť a pocit súdržnosti s nikmi na internete, aj to len z dôvodu jediného spoločného cieľa – samovraždy.

„JÚLIA Zvyčajne chce každý žiť tak dlho, kým si nevšimne, že všetci sú preč a on je úplne sám a vždy aj bol. ... Necítim sa dobre v spoločnosti – ani nie tak kvôli ostatným ľuďom, ale skôr preto, že ja sama sa nesprávam, ako by som chcela. Nutnosť hrať nejakú rolu a vnútorný odpor voči tomu mi znechucujúcu akúkoľvek spoločnosť.“²³

Júlia je postavou, ktorá odmieta byť súčasťou spoločnosti, nie kvôli spoločnosti ako takej, ale kvôli sebe. Nedokáže sa stotožniť sama so sebou, so spoločenskými rolami, ktoré k jej osobnosti bezprostredne patria. Nenachádza korene, súvislosti ani ciele (zmysel) svojho bytia.

Na používanie internetu tak môžeme pozeráť ako na aktivitu symptomatickú pre kritický problém s priamym kontaktom a stálosťou identity. Téma samoty, opustenosti, neschopnosti orientovať sa vo svete a v sebe samom prestupuje aj modernú drámu predchádzajúcich období. Dnešná podoba však nadobúda nové dimenzie. Samotárski nehrdinovia už nečakajú na to, že niekto príde a vyslobodí ich z tohto neželaného stavu. Nečakajú, že ešte existuje cesta k zmysluplnej existencii v tejto

²¹ Tamtiež, s. 159.

²² Tamtiež, s. 170.

²³ BAUERSIMA, I. 2004. *norway.today*. In: *Nemecká dráma*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 34-35.

realite. „Samota a odcudzenie sa stávajú prirodzenou súčasťou života, s ktorými je nutné rátať.“²⁴

Nie je to iba v prípade slovenskej drámy, podobné tendencie nachádzame napr. aj v britskej (Sarah Kane, *Psychóza 4.48*), nemeckej (Igor Bauersima, *norway.today*, Theresia Walser, *Kinkongove dcéry*), nórskej (Jon Fosse, *Sen o jeseni*), srbskej (Maja Pelević, *Pomarančová kôra*), poľskej drámy (Ingmar Vilqist, *Bezkyšlíkovce*, *Fantóm*). Samota subjektov sa stáva vedomým únikom zo sveta, ktorého pravidlá nevedia, alebo nedokážu prijať a dodržiavať.

A predsa tieto postavy navzájom niečo spája. Spája ich to, čo sa nachádza mimo hraníc ich konania, teda neschopnosť konať, rozhodovať sa a vyvíjať sa, zastávať pevný názor. Viac nám o nich povie to, čo hovoria, než čo robia. To nás privádza k myšlienke, že dnešná dráma, resp. jej autori sa vracajú naspäť k prapôvodnému materiálu divadelnej hry, ktorým je jazyk hier a dramatický text.

Je jedno aké postavy sa dostávajú do popredia, či ide o vidiecky zapadákov alebo mestskú drámu a sídliskové getá, títo ľudia sme my. Všetko, čo ich tvorí je o našom vnútri. Ide o našu identifikáciu s nimi, ale nie na úrovni postáv alebo ich počínov, ale na úrovni pocitov, ktoré v nás vyvolajú.

Máme pred sebou síce bytosti s posunutými hranicami (zodpovednosti a morálky), ale ony nie sú prinútené sedieť na jednom mieste, je to jediné, čo dokážu. Takto vyhodnocujú situácie aj seba v nich. Pasivita nie je dôsledkom nemožnosti, ale neschopnosti. Každý pokus končí cyklickým návratom do pôvodného stavu, možno nie vždy okolností, ale spôsobu bytia týchto postáv. Nie je tam nijaký zásah zvonka a ak, tak nie je tým najpodstatnejším, čo ovplyvní postavu. Najväčší vplyv má stotožnenie sa s postojom nekonať, utiecť, či prispôbiť sa svojmu strachu a pohodlnosti. Ak je súčasné európske divadlo a dráma akýmsi zvláštnym „zrkadlom spoločnosti“, potom je slovenské divadlo a dráma zrkadlom spoločnosti dezorientovanej, spoločnosti, ktorá zdedila naštrbené postuláty základných hodnôt a skúma otázky vlastnej identity.²⁵

THE PROBLEMATIC OF CHARACTERS IN THE SLOVAK DRAMA AFTER 1990

ELENA KNOPOVÁ

The common feature of the Slovak authors active in the 1990s appears to be the tendency towards the thematisation of periphery – writings about the prospects of decadents, outcasts, unstable individuals, members of so called lower classes, prostitutes, porn actresses, oddballs, fools, depicting fetishistic and antisocial behavior. Prominent representative of young Slovak theatrolological generation states that the characters of Slovak drama after 1990 represent a whole complex of diverse individuals reduced from dramatic characters to standardized ones. And we can not even talk

²⁴ DÖMEOVÁ, A. 2005. Nemecká cesta aj ako poučenie. In: *Divadlo v medzičase*. Roč. 10, č. 3-4, 2005, s. 59.

²⁵ K podobným záverom dospela aj Vladislava Fekete pri hodnotení srbskej drámy posledného obdobia. In DOMEOVÁ, Andrea. 2007. *Srbská dráma*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 337 s. ISBN 978-80-88987-91-8

about the solid or fixed dramatic types. Sometimes there are the realistic characters presented, or the characters based on the real life people, who are hyperbolized, banalized and mocked. Other times, these are replaced by a certain „live“ metaphors. Their physical appearance, a visual side of the characters, is not clearly established, rather they can be distinguished through their speech (pronounced replicas and the way they talk). The vast majority of the characters are neutral or negative, while positive figures are the exception.

There are uncertain concepts lying in front of us, helpless torsos of the dramatic characters with just their thoughts left (unhierarchized, unsorted, unfinished) and the submissive position to something that govern their inner world and which is most often skepticism, nostalgia, biologism (instinctiveness).

The characters are passive, there is not the slightest tendency to change the circumstances which they experience. Either they suffer as they try to adapt to their surroundings, from which they differ or they are not aware of their otherness, or try to manipulate their social environment (they don't search for solutions, only combine), and thus no change is possible. Following the line hero - antihero - non-hero, we believe that most of the characters can be categorized as non-heroes. We define non-hero as a person who does not want even fight, neither hold any opinion or clearly articulate a position on, but also against anything (that is no longer against something). For such a character, passivity is becoming the only activity which is capable of, not that he chose it to demonstrate his personal opinion or attitude. From the long term perspective, as the transformation of the character to non-hero continued he has become unsustainable in the story of drama, which on the other hand have had an impact on the method of the author. The authors often put their characters straight into the constructed or pre-set situations that result in further changes, e.g. in the structure, concept, dialogues and the language of drama.

Dramatic characters were replaced by ambivalent, unsolid and uncertain types. Uncertainty is often complemented with them fleeing into the virtual or unreal and parallel (sometimes dream)world that these characters merge with reality, or are melt in a different reality. Characters loose confidence in their own being, loose consciousness of themselves. The loss of context (of history, culture, nation, situation, individual, relationships, language) makes it harder for the characters to succeed, to find their own way, to communicate and understand, depriving them of the opportunity to make a move. If they manage to break free, it is rather a mistake than a manifestation of will, determination or sober judgment.

Tento príspevok je súčasťou grantovej úlohy VEGA číslo 2/0218/09 Teória modernej drámy.

VRBACKÉHO PREKLADY NA SLOVENSKÝCH A JUHOSLOVANSKÝCH SCÉNACH PRED ROKOM 1945

JÁN JANKOVIČ

PhDr., DrSc., Ústav svetovej literatúry SAV

Pracovitosť Andreja Vrbackého (1908-1974) treba považovať za jednu z jeho charakteristických vlastností. Na jeho činnosť platí Hviezdoslavovo vzletné „práci všetka češť!“. Samozrejme, patrí mu aj môj obdiv a moja úcta, svoju poctu nesformulujem básnicky, budem vychádzať z tézy, že preklad je umenie i remeslo a to ma oprávňuje nebohého kolegu považovať za vysokokvalifikovaného robotníka prekladu, ktorému nechýbal cit pre literárne umenie a bytostný zápal pre slovensko-južnoslovenské vzťahy. Vzácná symbióza týchto vlastností spolu s jeho neodmysliteľnou energiou výrazne obohatila kultúru našich národov, plody jeho práce ostali v zlatom fonde slovenského prekladu.

V prípade pragmatického žurnalistu a prekladateľa Vrbackého by nebolo celkom namieste teoretizovať o komponentoch, ktoré formovali tvorivú osobnosť pracovníka kultúry, žurnalistiky a prekladateľstva. Avšak pri téme, ktorá sa zameriava len na jeden z okruhov jeho práce, musím aspoň naznačiť osobitosti prostredia v ktorom vyrastal, lebo tie v značnej miere formovali jeho osobnosť a zákonite sú prítomné aj v jeho dlhoročnej spolupráci s divadlami.

Napriek miestu narodenia (Beford, Ohio, USA) Vrbackého korene sú vo Vojvodine, kam sa jeho rodičia vrátili nedlho po jeho narodení. Ak Slováci chceli v dolnozemskej prostredí prežiť a prosperovať, museli popri pracovitosti a podnikavosti mať aj vysoký stupeň národného uvedomenia, hlboký zmysel pre slovenskú kultúru a pestovanie vzdelanosti. V tomto prostredí je prirodzený zvýšený záujem o srbskú kultúru a kultúru južných Slovanov. Pre dolnozemskej Slovákov je charakteristická aj schopnosť komunikovať s okolitým svetom, príslušníkmi blízkych slovanských i neslovanských národov, ktoré žijú v multinacionálnej a multikultúrnej Vojvodine. Pre formovanie novinára a prekladateľa Andreja Vrbackého mimoriadny význam mal nielen slovensko-srbský bilingvismus, ale aj tradícia bilingvismus využívať v oblasti prekladu – pripomeniem, že do polovice medzivojnového obdobia väčšinu prekladov zo srbčiny a chorvátčiny pripravili dolnozemskí Slováci, alebo Slováci trvalo žijúci na Dolnej zemi. Kooperácia s matičnou krajinou, publikovanie prekladov i článkov v periodikách vychádzajúcich na Slovensku a vydávanie kniž-



Andrej Vrbacký (1908 – 1974). Snímka archív.

ných prekladov na Slovensku boli úplne bežné, zámožnejší niektoré knihy vydali na vlastné náklady. V neposlednom rade treba zdôrazniť, že pre dolnozemskej Slovák je charakteristický aj vysoký stupeň pragmatizmu – to všetko formovalo Andreja Vrbackého, ktorý sa už v mladosti vyprofiloval : ako 15 ročný študent stál pri zrode žiackeho časopisu, ktorý dal riaditeľ petrovského gymnázia pre nevhodný obsah skonfiškovať. Vrbacký dostával ľavicovo orientovanú tlač a šíril ju medzi spolužiakmi, stal sa dopisovateľom Pravdy chudoby a Rudého práva. V roku 1926 prešiel na srbské gymnázium do Nového Sadu, stal sa členom pokrokovej skupiny slovenských a srbských študentov. Skupinu odhalila štátna bezpečnosť a Ministerstvo školstva Vrbackého „vylúčilo zo všetkých juhoslovanských škôl na večné časy.“ V nasledujúcich dvoch rokoch neštudujúci študent posielal krátke správy ale aj informatívne články do mnohých slovenských novín, jeho príspevky sa objavili aj v pražskej, belehradskej a novosadskej tlači. Vrbacký od svojich začiatkov pôsobil obojsmerne na juhoslovansko-československej trase, paralelne vykonával dve profesie – novinársku i prekladateľskú. Mal široké kontakty, široký tematický záber v novinárskej i prekladateľskej činnosti. Pre našu tému je podstatné, že osemnásťročný Vrbacký v periodickej tlači publikoval aj preklady – niektoré možno spoľahlivo identifikovať hoci vyšli pod pseudonymom.¹ Po dvoch rokoch mohol zmaturovať (1928) a pokračovať v štúdiu (Belehrad – juhoslovanské literatúry, Praha – novinárstvo) a pri tom pôsobil v redakcii Národnej jednoty (od 1. 1. 1929 prakticky do jej zániku počas druhej svetovej vojny).

V dolnozemskej prostredí a na pozadí takejto praxe neudivuje, že Vrbacký vo veku keď dnešní mladí maturujú bol už bilingválnym novinárom a prekladateľom, osobnosťou s vyhranenou orientáciou. Osemnásťročný mladík sa prezentoval ako zrelý, rozhladený muž, ktorý poznal spoločensko-politické pomery v jednej i druhej krajine i potencie a potreby jednotlivých národných kultúr. Vrbacký mal široké kontakty, bol flexibilný a pragmatik. Preto vo veku dvadsaťpäť rokov, keď dnešní mladí končia vysoké školy, mal na svojom konte dve inscenácie prekladov na profesionálnej scéne² a onedlho mu vyšiel aj prvý knižný preklad³. Vrbacký vtedy žil v Južoslávii, ale to neprekážalo jeho spolupráci s košickým a bratislavským divadlom. Pre Košice vybral ľahšiu hru známeho chorvátskeho autora Milana Begovića, ktorého drámu *Sanin* tri roky pre tím na Slovensko uviedol jeho o niečo starší krajan Andrej Mráz (1903-1964). Pre bratislavské SND Vrbacký preložil veselohru juhoslovanského diplomata Boža Lovrića – prekladateľský nástup na dosky ktoré znamenajú svet potvrdzuje Vrbackého profesionalitu. V diferencovanej ponuke dvom divadlám rozdielneho významu a úrovne sa odrážajú vyššie princípy prekladateľstva – rešpektovanie potrieb a možností prijímajúcej kultúry, zmysel pre kultúrnu diplomaciu či diplomaciu v kultúre. S príslovečnou pracovitnosťou vzal do rúk opraty chorvátskej a srbskej drámy na Slovensku a od roku 1933 do roku 1945 bol hlavným dodávateľom prekladov

¹ KAŠANIN, Milan. *Povodeň*. Zo srbského preložil Andrejovič. Slovenský národ, 2., 15. 4. 1926, č. 84, s. 2., 17. 4. 1926, č. 86, s. 2-3. Povedka; DIMITRIJEVIČ, Dragutin. *Senzácia, ktorá nevyšla tlačou*. Zo srbčiny preložil Andrejovič. Chlieb, 2, 13. 3. 1926, č. 10, s. 2. Povedka; DIMITRIJEVIČ, Dragutin: *Senzácia, ktorá nebola tlačená*. Zo srbčiny preložil Andrejovič. Slovenský národ, 2., 12. 3. 1926, č. 58, s. 2 – 3. Fejtón.

² BEGOVIĆ, Milan. *Americká jachta v Splite*. VND Košice 1933, LOVRIĆ, Božo. *Láska v prístave*. SND Bratislava 1933.

³ KRLEŽA, Miroslav. *Návrat Filipa Latinovicza*. Spolu s Ivanom Minárikom, 1935.

pre slovenské profesionálne scény – pripravil preklady pre 13 inscenácií, zatiaľ čo všetci ostatní uplatnili len 5 prekladov.⁴

Po Vrbackého prekladoch siahali aj významní režiséri (Andrej Bagar, Jozef Budský, Ján Jamnický, Ferdinand Hoffmann a Ľubo Smrčok), čo znamená, že mnohé inscenácie sa vyznačovali vysokou umeleckou úrovňou, vzbudili záujem divákov i kritiky. Vrbackého stratégia pri výbere autorov a diel bola prostá, ale vysoko účinná, môže slúžiť ako vysoká škola pragmatizmu: sial po osvedčených menách, po autoroch, ktorí už boli známi zo starších slovenských alebo českých inscenácií, prípadne knižných prekladov. Ale súčasne sa usiloval prezentovať menej známe polohy Nušičovej i Begovičovej tvorby. Inými slovami, jeho preklady informovali o najnovších prúdoch vo východiskových dramatických literatúrach a boli oživením repertoáru. V prípade B. Lovriča siahol po autorovi, pri ktorom úspešnosť popri kvalitách zaručovalo aj jeho spoločenské postavenie, čo nesporne bolo výrazným aktom diplomacie v kultúre. Takto naplnil nielen jednu z funkcií prekladateľa, ale aj pokladňu divadla, lebo šlo o ľahkú veselohru. Súčasne treba pripomenúť, že Vrbacký pre Slovensko objavoval nových autorov (Geno Senečić, Kalman Mesarić), pracoval invenčne, tvorivo. Ak pre nových autorov nenašiel pochopenie v divadlách preklady a adaptácie drám realizoval v rozhlase.

Významnou črtou je Vrbackého vernosť vybraným autorom, za ktorou netreba vidieť len pragmatizmus – Nušiča prekladal v kontinuite niekoľkých desaťročí a to aj vtedy, keď satira nebola vo veľkej obľube. Lovriča prekladal vtedy, keď bol na spoločenskom výslni, ale aj po rozpade Československa a Juhoslávie, keď chorvátsky diplomat ostal žiť v Prahe. Generačného druha a priateľa Gena Senečića prekladal v časoch konjunktúry slovensko-chorvátskych vzťahov, kedy Senečić bol v Bratislave konzulom spríatelenej krajiny, ale aj po druhej svetovej vojne, kedy chorvátsky dramatik a prekladateľ zo slovenčiny žil v ústraní v Záhrebe.

Bibliografia za roky 1938-1945 obsahuje 54 záznamov o knižných prekladoch a inscenáciách na profesionálnej scéne a meno Andreja Vrbackého sa nachádza v osemnástich záznamoch, čo predstavuje 33% z celkovej produkcie – nijaký iný prekladateľ sa v takomto rozsahu nepodieľal na celkovej produkcii prekladov z chorváčtiny a srbčiny. Niektoré záznamy sa týkajú významných autorov a diel ako aj dvoch historických antológií. Vrbacký sa rovným dielom venoval srbskej a chorvátskej literatúre (z oboch po 9 záznamov). Pre našu tému je však významnejšie to, že jeho preklady inscenované v slovenských profesionálnych divadlách predstavujú 70% zo srbského a chorvátskeho repertoáru sledovaného obdobia. Na slovenských scénach mal dominantné postavenie a inscenácie jeho prekladov z ideovo estetického hľadiska nie sú v dejinách slovenských dramatických umení bezvýznamné.

Pri širšom pohľade význam Andreja Vrbackého sa črtá aj v iných dimenziách: v časoch druhej svetovej vojny bola konjunktúra prekladania z chorváčtiny (38 záznamov), zo srbskej literatúry sa prekladalo výrazne menej (16 záznamov). Vrbackého 9 prekladov znamená, že v tomto období pripravil 56 % prekladov zo srbčiny. Šéfre-

⁴ Jozef Novák preložil veselohru Petra Preradoviča – *Rozumieme si* (SND 1934, réžia Lubomír Smrčok), Andrej Mráz Begoviču drámu *Boží člověk* (SND 1939, réžia Ján Jamnický), Milošovi (Miroslavovi) Galandovi roku 1939 SND uviedlo starší preklad *Ekvinokcie* Iva Vojnoviča v réžii Jána Jamnického; Nušičova *Pani ministrová* mala dve inscenácie na vidieckych scénach (1937, 1944), ale totožnosť prekladateľa Pavla Jelského nemám spoľahlivo zistenú, zrejme ide o pseudonym a preklad z češtiny.

daktorom vtedajších Slovenských pohľadov bol chorvatofil Stanislav Mečiar (1910-1971), ktorý mal blízko k súdobému režimu, ale to Vrbackému nebránilo ponúknuť Pohľadom srbského autora Veljka Petrovića⁵. Vrbacký sa takto podieľal na celkovom profile slovenskej kultúry a slovenského prekladu v mimoriadne ťažkých časoch – tento fakt netreba dávať do súvislosti s jeho politickou orientáciou, ktorú prejavoval ako gymnazista. Skôr treba zdôrazniť, že pre dolnozemskeho Slováka z multikultúrneho prostredia bol takýto postup prirodzený a plne v kontexte tak tradične dobrých slovensko-južnoslovanských vzťahov, ako i v kontexte tradície prekladateľov z Dolnej zeme, ktorí v tomto prípade uprednostňovanie nemali vo svojej základnej dolnozemskej výbave, názorovej či politickej orientácii. Preto možno konštatovať – Vrbacký ostal verný odkazu Jána Kollára a Ludovíta Štúra, kráčal v tradícii slovenského romantizmu, pokračoval v línii dolnozemskej nadšencov pre slovensko-južnoslovanské vzťahy, ktoré pred ním rozvíjali Čajakovci, Vladimír Mičátek (1871-1922), Jozef Maliak (1854-1945) a spolu s ním aj jeho o niečo starší súputníci Ján V. Ormis (1903-1993) a Andrej Mráz (1903-1964), ktorí pôsobili na Slovensku.

Obdobie medzi dvoma svetovými vojnami možno označiť ako zlatý vek bilingvistu a pragmatika Vrbackého, ktorý sa s prehľadom a nadhľadom pohyboval v prostredí slovenskej, srbskej i chorvátskej divadelnej kultúry. V tomto období (ale ani neskôr) Vrbacký nepísal učené teatrologické ani translato-logické texty – bol príčinnivým praktikom, jeho výber bol spravidla úspešný a prospešný. V medzivojnovom období boli priaznivé vonkajšie podmienky – tradične dobré a rozvinuté slovensko-južnoslovanské vzťahy, expandujúca slovenská kultúra mala v Juhoslávii otvorený priestor a bilingvista Vrbacký mal k dispozícii autorov mimoriadne vhodných na export aj import – Branislava Nušića (1864-1938), Milana Begovića (1876-1948) a Ivana Stodolu (1888-1977). V nasledujúcom období pribudol Geno Senečić (1907-1992).

Na prvý pohľad sa môže vidieť, že prekladanie Branislava Nušića, etablovaného srbského komediografa, nemožno označiť ako veľkú zásluhu prekladateľa. Opak je ale pravdou – slovenskí prekladatelia sa síce Nušičovi venovali, tlačou vyšli preklady a hrali ho ochotnícke súbory, ale pred rokom 1918 bol výber podriadený ideovým potrebám a dozvuky tohto stavu možno sledovať aj v prvej medzivojnovnej dekáde (1918-1928) a to rovnako v slovenskom ochotníckom divadle, ako v inscenáciách českého súboru SND. Pripomeniem, že český súbor SND mal k dispozícii niekoľko tlačou vydaných prekladov do češtiny. Prvý Vrbackého Nušić (*Národní poslanec*, SND 1934) v kontexte slovenskej kultúry plnil dve významné úlohy: po prvé, podieľal sa na poslovenčovaní repertoáru SND, po druhé predstavil Nušića v novom svetle, lebo český súbor preferoval Nušičove hry, v ktorých politická satira nebola až natoľko výrazná. Vrbackého preklad *Národního poslanca* bola prvá slovenská profesionálna inscenácia srbského klasika. Predstavenie sa tešilo veľkej pozornosti, lebo SND satiricko-politickú veselohru uviedlo v období parlamentných volieb. Navyše, pragmatik Vrbacký i divadlo premiéru načasovali tak, aby pripomenuli sedemdesiate narodeniny autora.

Prvý Vrbackého Nušić bola hra staršieho dáta (*Narodni poslanik*, 1896), druhý Vrbackého Nušić bol novinkou – slovenský prekladateľ osobne poznal srbského barda,

⁵ List Andreja Vrbackého Stanislavovi Mečiarovi zo dňa 16. decembra 1940. Slovenská národná knižnica – Archív literatúry a umenia. Signatúra 164 J 23.

pozorne sledoval jeho produkciu a siahol po najnovšej hre, v ktorej sa autor výrazne postavil na stranu demokracie (*Pokojník*, 1937). Nušič na sklonku života satiricky zachytil podstatu srbskej spoločnosti. Vrbackého vklad bol v tom, že pohotovo pripravil preklad a režisér Ferdinand Hoffmann (1908-1966) roku 1939 mal možnosť scénickou realizáciou *Nebožtíka* aktualizovať a umocniť jeho ideové vyznenie.⁶

Priamy kontakt s autormi, pohotovosť prekladu a najmä výber komunikujúci s potrebami prijímajúceho prostredia sú jednou z charakteristických črt aj pri prekladoch drám z chorvátčiny. Výrazne sa to prejavuje pri Genovi Senečičovi – *Neobičan čovjek* 1939 – *Neobyčajný človek* 1941, *Spis br. 516* 1940 – *Spis č. 516* 1942. Ak nastala súhra priaznivých okolností a ak išlo len o publikovanie, rozdiel bol ešte menší a vo výnimočných prípadoch vznik originálu a prekladu majú rovnaké vročenie (*Logaritmi i ljubav* 1953 – *Logaritmy a láska* 1953). Táto charakteristická črta sa prejavuje aj pri preklade v opačnom garde – hra Ivana Stodolu *Jožko Púčik a jeho kariéra* bola v juhoslovenskom prostredí scénicky realizovaná dva roky po uvedení a vydaní na Slovensku, čo znamená, že Vrbacký mal preklad hotový oveľa skôr.

Vrbackého výlučnosť v dejinách slovensko-južnoslovenských vzťahov sa prezentuje najmä tým, že juhoslovenské profesionálne scény hrali jeho preklady Ivana Stodolu.

Na Slovensku tento fakt spomínali rozliční autori v jubilejných článkoch a nekrológoch, ale nikdy neuvádzali konkrétne bibliografické údaje. Pre literárneho historika sú tieto články slabou oporou – autori článkov sa osobne poznali s Andrejom Vrbackým, ale uvádzali aj také fakty, ktoré sa mi doteraz nepodarilo overiť ani na Slovensku, ani v zahraničí. Dolnozemský Slovák Ján Čajak ml. (1897-1982) napísal: „Na druhej strane preložil do srbochorvátčiny hry nášho Ivana Stodolu *Jožko Púčik a jeho kariéra*, *Čaj u pána senátora*, *Bankový dom Kuwich and Comp.* ktoré sa ujali takmer na všetkých profesionálnych javiskách vtedajšej Juhoslávie.⁷ Hru *Bankový dom Kuwich and Comp.* (*Bankinhouse Khuvich and Comp.*, 1936) neuvádza nijaký juhoslovenský zdroj a doteraz som v nijakom juhoslovenskom zdroji nenašiel preklad J. Gregora Tajovského, ktorý spomína Ján Frýdecký (1916-1993 ?).⁸ Branislav Choma (1924-2007) písal: „ Na druhej strane takisto nesmieme opomenúť, že základ divadelných úspechov Stodolových hier *Jožko Púčik a jeho kariéra* či *Čaj u pána senátora* v mnohých juhoslovenských divadlách medzivojnového obdobia tvorili práve Vrbackého preklady týchto diel do srbochorvátčiny.“⁹ Vo svojich starších prácach som postupoval veľmi opatrne lebo, pri ich písaní som nemal dostatok spoľahlivých informácií, ale napriek tomu som upozornil na niektoré nezrovnalosti.

V zahraničných zdrojoch je situácia lepšia, ale zďaleka nie uspokojivá.

⁶ Nebožtík je vtipná hra so smutno-vážnou zápletkou. V origináli končí tak, že zvfíazí podvod, oklamáný nebožtík odchádza do sveta. V slovenskom režijnom prepracovaní zloba je porazená. Režisér Hoffmann divadlo chápal ako odraz spoločenskej reality a preto svoje inscenácie často aktualizoval – v tomto prípade si zrejme uvedomoval, že prichádzajú časy, v ktorých spravodlivosť iste nebude víťaziť a preto chcel divákom poskytnúť nádej.

⁷ J. Fý (= FRÝDECKÝ, Ján). *Jubileum prekladateľa, šesťdesiatka A. Vrbackého*. Lud 17. 4. 1968.

⁸ CHOMA, Branislav. *Úctyhodné dielo. Za novinárom a prekladateľom Andrejom Vrbackým*. Práca, 9. 4. 1974.

⁹ JANKOVIČ, Ján. *Srbska drama u Slovačkej*. Nový Sad: Sterijino pozorje 2005, s. 242; JANKOVIČ, Ján. *Srbská dráma na Slovensku*. Bratislava: Jaga a Divadelný ústav 2006; s. 236; JANKOVIČ, Ján. *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I*, Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV 1997; s. 321; JANKOVIČ, Ján. *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre II*. Bratislava: Veda, Ústav svetovej literatúry SAV 2002, s. 465.

Zahraničné bibliografie meno prekladateľa Andreja Vrbackého uvádzajú iba výnimočne, v dvoch prípadoch sú ako prekladatelia uvedené iné osoby. Problémom je zistiť počet inscenácií, rozlíšiť charakter súboru (profesionáli, ochotníci), niekedy nie je celkom jasné, či ide o inscenáciu, alebo hostovanie. O inscenácii v macedónskom Skopje nateraz nemám nijaké relevantné údaje. V srbskom zdroji¹⁰ sa uvádza predstavenie v Novom Sade a medzi umelecky úspešnými inscenáciami sa spomína belehradské predstavenie. V bibliografiách, ktoré som mal doteraz možnosť preštudovať, nie sú zaznamenané inscenácie v Sombore (1939); Veľkej Kikinde (1939) a Niši (1940), o ktorých informovala slovenská tlač.¹¹ Belehradská inscenácia *Jožka Púčika* má svoju bibliografickú jednotku v novšej chorvátskej bibliografii,¹² v ktorej sú spoľahlivé údaje o inscenáciách a recepcii hier Ivana Stodolu v Chorvátsku a Bosne a Hercegovine. Na strane druhej v dobovej chorvátskej tlači som našiel zmienku o záhrebskom uvedení Stodolovej hry *Ked' jubilant plače* (*Kad' jubilarac plače*), inscenáciu som nenašiel v bibliografiách, ktoré som mal k dispozícii a nespomínajú ju ani slovenské zdroje. No aj toto je na niečo dobré, lebo je to ďalší podnet na podrobnejšie skúmanie Stodolovej prítomnosti v bývalej Juhoslávii.

Skôr než sa pokúsim o stručnú rekonštrukciu uvádzania Vrbackého prekladov v bývalej Juhoslávii, musím zdôrazniť, že išlo o mimoriadne významnú udalosť – slovenský dramatik prišiel do Srbska po siedmich desaťročiach – Palárikovo *Inkognito* v preklade Kosta Ruvarca vyšlo v Novom Sade a hrali ho roku 1866. Chorváti Palárikovho *Drotára* uviedli v Záhrebe roku 1863 v preklade Skendera Fabkovića. Osobitosť Vrbackého prekladov je v tom, že boli inscenované v rozličných profesionálnych divadlách a hrali sa opakovane. V predchádzajúcom storočí tomu tak nebolo (Palárikov *Drotár* bol v Záhrebe uvedený iba raz). Pozoruhodné je aj to že prvá inscenácia Vrbackého prekladu bola na doskách prestížneho belehradského Národnog pozorišta (I. Stodola *Karijera Jožka Pučika*, 1933) v réžii uznávaného Josipa Kulundžića. V Chorvátsku pod rovnakým názvom táto hra bola uvedená v nasledujúcom roku v renomovanom divadle v Osijeku a režíroval ju významný divadelník Tomislav Tanhofer, ale do Záhrebu sa slovenský autor dostal osemdesiat rokov po uvedení Palárika a to vďaka Vrbackého prekladu, hoci aj v tejto konkrétnej situácii boli ako prekladatelia uvedené iné osoby.

Po uvedení v belehradskom Národnom divadle (1933) a Osijeku (1934) nasledovali inscenácie *Jožka Púčika* v Sarajeve (1937), Novom Sade (1939) a Záhrebe (1942). Staršia Stodolova hra *Čaj u pána senátora* (po slovensky inscenácia i knižne 1929) sa najskôr hrala v Sarajeve roku (1935), potom v Banja Luke (1936) a Osijeku (1941). Publicista a novinár Alexander S. Pakan (1903-1981), ktorý poznal prekladateľa i situáciu v medzivojnovej Juhoslávii, v jubilejnom článku konštatoval, že vďaka Vrbackého prekladom sa Ivan Stodola stal popri Nušićovi najpopulárnejším autorom v Juhoslá-

¹⁰ STOJKOVIĆ, Borivoje, S. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije 1979, s. 1025.

¹¹ Tieto informácie pod rozličnými skratkami publikoval Andrej Vrbacký najmä v Slováku v rokoch 1937-1942, zväčša ide o stručné správy.

¹² *Bibliografija rasprava i članaka*. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1826-1945, Glavni urednik Boris Senker. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, 2004, s. 833; *Bibliografija rasprava i članaka*. Kazalište u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini. 1826-1945 Kazala Glavni urednik Boris Senker, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže 2004, s. 777.

vii.¹³ Nateraz toto konštatovanie neviem podporiť štatistikami, ale faktom je, že hry slovenského autora pozitívne vnímala dobová kritika a rovnako pozitívne vystupujú v dejinách dramatických umení. Hry Ivana Stodolu režírovali vynikajúci umelci – popri spomenutom Josipovi Kulundžićovi to boli Lidija Mansvetova (1893 Petrohrad – 1966 Split) veľká dramatická umelkyňa, skvelá režisérka a pedagogička (*Čaj u pána senátora*, Narodno pozorište Sarajevo 1935), Vasa Kosić (1899 Cetinje – 1957 Sarajevo), ktorého umelecká činnosť označuje najlepšie roky divadelnej tvorby v Sarajeve (*Čaj u pána senátora*, Narodno pozorište Banja Luka 1936), Marko Fotez (Záhreb 1915 – 1976 tamže), významný režisér, teatroológ, autor mnohých dramatisácií a dvoch komédií, úspešný upravovateľ textov starších autorov (*Čaj u pána senátora*, Osijek 1941), Tomislav Tanhofer (1898 Antunovac pri Pakaci – 1971 Split), všestranná a veľmi výrazná osobnosť chorvátskeho divadelníctva, herec, režisér moderného typu, teatroológ erudita, prekladateľ, zakladateľ a redaktor odborného divadelného časopisu. (*Joško Púčika a jeho kariéra*, Osijek 1934, Záhreb 1942)

Význam Vrbackého najlepšie pochopíme ak zdôrazníme, že odvtedy sa v srbčine ani chorvátčine nehral preklad slovenského prekladateľa a preklady domácich prekladateľov v 60. rokoch 19. storočia boli skutku ojedinelé a mali minimálny spoločenský dosah. Potom celé desaťročia Chorváti slovenskú drámu neprekladali a neuvádzali, ale literáti a teatroológovia slovenskú produkciu sledovali a príležitostne o nej informovali. Mali prehľad o tvorbe slovenských dramatikov, vysoko oceňovali najmä Hviezdoslavovu tragédiu *Herodes a Heordias*. V popularizovaní slovenskej drámy vynikali dvaja slovakisti – v 30. rokoch Ivan Esih (1898-1966), ktorý osobitú pozornosť venoval VHV pri jeho päťdesiatinách a Ivanovi Stodolovi pri uvádzaní jeho hier na chorvátskych scénach, v 40. rokoch zasvätena a často o slovenskej dráme písal Geno Senečić (1907-1992), ktorého drámy sa hrali aj na Slovensku. Geno Senečić si uvedomoval absenciu slovenskej drámy na chorvátskych scénach, v článkoch ktoré publikoval pred uvádzaním hier Ivana Stodolu¹⁴ propagoval nielen do Chorvátska prichádzajúceho autora, ale aj ostatných významných predstaviteľov slovenského dramatického umenia. Geno Senečić neskôr napísal štúdiu *Chorvátsky dlh slovenskej dramatickej tvorbe*¹⁵ a svojimi prekladmi sa pričínil o to, že začiatkom druhej polovice 20. storočia sa na chorvátskych scénach (Osijek, Rijeka, Záhreb) a v Čiernej Hore (Titograd dnes znova Podgorica) s úspechom hral P. Karvaš (*Veľká parochňa, Antigona*) a Peter Zvon (*Tanec nad plačom*)

Hra Ivana Stodolu (1888-1977) *Joško Púčik a jeho kariéra* bola po slovensky inscenovaná a vyšla knižne roku 1931, komédiu o bláznovi Pravdy a Spravodlivosti už 4. 10. 1933 uviedlo belehradské Narodno pozorište ako otváracie predstavenie sezóny (!).

¹³ PAKAN, Alexander, S. *Jubileum novinára. Andrej Vrbacký šesťdesiatpäťročný*. Lud, 16. 4. 1973.

¹⁴ SENEČIĆ, Geno. *Veze slovačkog i hrvatskog kazališta*. Prigodom premijere Stodolove komedije „Čaj kod gospodina sentatora.“ Osiječka pozornica, tjednik Hrvatog državnog kazališta u Osijeku, 1941/1942, 7. listopada 1941, br. 2 s. 1-2; SENEČIĆ, Geno. *Ivan Stodola*. Pred premijeru satirične komedije „Joško Pučik i njegova karijera“. Hrvatska pozornica, 1941/1942, br. 29-30, s. 15-16; SENEČIĆ, Geno. *Ivan Stodola*. Pred premijeru satirične tragikomije „Joško Pučik i njegova karijera“ najvećeg suvremenog slovačkog dramatičara Stodole u Hrv. drž. kazalištu u Zagrebu. Nedeljne vjesti, 2, 23.3. 1942, br. 46, s. 4.; SENEČIĆ, Geno. *Hrvatska kazališna djela na bratslavskoj pozornici*. Napredak slovačkog dramskog stvaranja. Nova Hrvatska, 3, 18. 8. 1943.

¹⁵ SENEČIĆ, Geno. *Hrvatski dug slovačkom dramskom stvaranju*. In. Kol. *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanov*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied 1966, s. 297-305.

Réžiu mal Josip Kulundžić (1899-1970), dvojdomový chorvátsky a srbský divadelník, režiséra a teoretik, ktorý študoval v Paríži, Drážďanoch i Prahe.¹⁶ Kulundžić ako režisér s mimoriadnymi úspechmi pôsobil v srbskom prostredí (Nový Sad, Belehrad), ale jeho pôvodná tvorba patrí do chorvátskej kultúry.

Všimnime si bližšie okolnosti prvej inscenácie Vrbackého prekladu do srbčiny – predovšetkým preto, aby sme potvrdili, že preložil Stodolovu hru, ale aj preto, lebo svedčia o jeho kvalitách a charakteristikách: komunikatívny Vrbacký sa ešte v rokoch 1929 – 1930 v Belehrade zoznámil so vtedajším sekretárom národného divadla Josipom Kulundžićom, ktorému ponúkol spoluprácu. Ak sa Vrbacký nemýli v dátume, o texte Jožka Púčika vedel a mal ho k dispozícii ešte pred slovenskou inscenáciou a vydaním (jedno i druhé 1931), lebo už cez prázdniny roku 1930 na vlastné riziko¹⁷ hru preložil do srbčiny a text revidoval so srbskou profesorkou petroveckého gymnázia Koviljkou Konstantovićovou – tieto fakty dosvedčujú, že Vrbacký mal skvelé kontakty s najvýznamnejšími predstaviteľmi srbskej i slovenskej kultúry, vytušil, aké dielo môže zaujať srbské prostredie, bol profesionál, ale súčasne pracovitý entuziasta, ktorému záležalo na kvalite prekladu, „aby na stroji (ktorý si bolo treba požičať) prepísaný Jožko Púčik, preoblečený do nových šiat mohol cestovať do Belehradu“.

Vrbacký medzičasom odišiel do Prahy a kladnú odpoveď dostal až koncom sezóny 1932 a na jeseň roku 1933 bola belehradská premiéra. Novinár Vrbacký v tom istom roku v Eláne informoval o výsledkoch práce prekladateľa Vrbackého, o srbskej realizácii a recepcii Stodolovej hry, ktorú uviedli pod názvom *Karijera Joška Pučika* (mimochodom, publikoval aj dve fotografie z predstavenia). V poznámkovom aparáte uvádzam niektoré reakcie na túto inscenáciu – na tomto mieste zdôrazním Vrbackého úsilie o objektivitu. Vybral texty významných osobností – nekompromisného literárneho a divadelného kritika Valibora Gligorića (1899-1977)¹⁸ a v krátkej ukáž-

¹⁶ Pripomínam, že v roku 1928 v preklade Lídie Frankovičovej a réžii Janka Borodáča SND Bratislava hralo jeho hru *O pol noci*, a v roku nasledujúcom ten istý preklad v réžii toho istého režiséra hrali poslucháči bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémie. Táto skutočnosť však nijako neovplyvňovala na rozhodnutie uviesť Vrbackého preklad Ivana Stodolu.

¹⁷ Podľa VRBACKÝ, Andrej. *Cesta Jožka Púčika do cudziny*. Elán. 4, 1933, č. 2, s. 6. Ak je to tak, že Vrbacký prekladal text pred jeho publikovaním, bolo by potrebné (ak je to dnes vôbec možné) porovnať Vrbackého preklad s textami použitými pri inscenáciách. V silách historikov by však malo byť preštudovanie sprievodných materiálov v archívoch divadiel (najmä bulletinov) a podrobnejšie štúdium dobovej tlače – autor článku nemal podmienky na jedno ani na druhé.

¹⁸ „Komédia slovenského spisovateľa Ivana Stodolu, ktorú reklama nazvala sociálnou satirou, priniesla nám na javisko zaujímavú látku, z ktorej sa skutočne mohla zrodiť sociálna satira, keby spisovateľ nebol pochybil vo svojich základných koncepciách a vo svojej základnej realistickej tendencii. Komédia je skutočne duchaplná persifláž pokrytectva a lživého altruizmu dobročinných spolkov. Ale tá duchaplná a šikovne scénicky vypracovaná persifláž nedosahuje výšky pravej kritičkej, sociálnej satiry, lebo nemá hlbšie realistické podloženie, presvedčivé realistické dáta zo života dnešnej spoločnosti, ako ani presný sociálny cieľ. Satire, ktorá mala priviesť na posmeh istú smiešnu spoločenskú inštitúciu, autor zlomil pointu a na konci odhalil, že celá persifláž nie je taká jedovatá, ani tak smrteľne vážna Prvé dve dejstvá pôsobili dojomom, že spisovateľ persifluje sociálny systém dnešných dobročinných spolkov vôbec, robili ten dojem dovtedy, kým tretie dejstvo neukázalo, že spisovateľ obmedzil celú persifláž proti spolku „Humanitas“ na účet spolku „Benevolencia“ Že spisovateľ bude takto dementovať svoju persifláž, ktorá mala podmienky, aby bola duchaplnou a veľmi trpkou, bolo vidieť v nedostatku realistického podloženia typov a dramatického materiálu. Jožko Púčik je vybudovaný na stopercentnej naivite a ako keby bol do spoločenskej prítomnosti prehodенý z minulého storočia so slepotou, ktorá sa nemôže ničím vysvetliť, ani citámi z biblie. Spisovateľovi bol takto karikovaný typ idealistu potrebný kvôli silnejšiemu kontrastu, kvôli dramaticky efektnejšej persifláži, ale takto ho oddelil do jeho spoločenského rámca ... Inak, spisovateľ duchaplnne persifloval vyšetovanie, lenže persifláž by mala väčší účinok, keby bola realisticky dokumentovanejšia“. Predchádzajú-

ke pomerne spoľahlivo tmočil polemický a kritický tón recenzie. V druhej ukážke, úlomkoch z textu dramatika, básnika a esejistu Ranka Mladenovića (1892-1946)¹⁹ už bol menej dôsledný, dokonca možno povedať, že preloženými pasážami čiastočne „vyhladil“ text srbského recenzenta. Zmysel pre kritickosť a objektivitu však potvrdil tým, že o názor požiadal aj odborne i jazykovo plne kvalifikovaného VHV (1884-1950),²⁰ ktorý sa zúčastnil na premiére a napísal niekoľko nevelmi lichotivých viet na adresu slovenského dramatika. Úryvky z recenzií, ktoré publikujem v poznámkach sú kritické, ale vcelku bol Stodola v Srbsku prijatý dobre a s veľkým pochopením, často tomu prispela aj vysoká úroveň inscenácie a najmä výkony známych hercov. Zaujímavé však je, že srbská dobová tlač nespomínala meno prekladateľa, ani nepozorovala na afinitu Stodolovej a Nušićovej tvorby, čomu sa neskôr venovala česká a slovenská teatrologia.²¹

Vrbacký vo svojom článku publikoval pasáže, ktoré reflektovali súdobé prijatie Stodolu a dnes môžu slúžiť teatrologom pri hlbšom výskume diela slovenského kla-

júci text s nevyhnutnými úpravami podľa citovaného článku Andreja Vrbackého, ktorý z úvodu recenzie Velibora Gligorića vybral kľúčové pasáže – tie, ktoré Vrbacký nepreložil sú v duchu a línií preložených. Vrbacký teda nezahmlieval kritické stanoviská k Stodolovmu textu. Pri podrobnejšej teatrologickej analýze si pozornosť zasluží Gligorićovo konštatovanie, že inak dobrá Kulundžićova režia mala chyby, ktoré vyplývali z príbuznosti Kulundžića ako dramatika s inscenovanou Stodolovou komédiou. Vrbackého preklad a poznámky podľa: GLIGORIĆ, Velibor. *Karijera Joška Pučika*. Komedija u tri čina od Ivana Stodole Politika, 30. 6. 10. 1933, br. 9122, s. 9.

¹⁹ „Dve scénické slabiny v prvom a poslednom dejstve nezmenšili u obecnstva dojem z tejto satiry. Hoci možno cítiť, že spisovateľ len vstupuje do variácií scénickej skladby a že čisto technicky ešte neľahko tvorí scénické situácie, satira má ostrosť, priamu a smelú, opretú najmä o dialóg.... V scénickom ohľade autor, keďže nie je Francúz, aby skutočne pripomínal Pagnola, nemá ten široký rozbeh, ktorý dramatické situácie pohybuje okolo seba technicky suverénne. Ale on fragmenty spojil dobromyseľne, opierajúc sa výlučne o inštinkt pozorovateľa. Preto je motív úplne rozvinutý, scény sú živé, groteskné a plnokrvné!“ Predchádzajúci text s nevyhnutnými úpravami podľa citovaného článku Andreja Vrbackého. Pripomínam však, že Vrbacký z recenzie Ranka Mladenovića vyberal selektívne – nepreložil pasáže s výhradami voči textu a v krátkom úryvku nemohol ani postihnúť ducha celej recenzie, ktorá sa v podstate sústredila na divadelnú realizáciu s akcentom na skvelý výkon protagonistu Aleksandra Zlatkovića. V recenzii už po prvej Vrbackým citovanej vete nasleduje veta: „Tie dve slabiny, svojou podstatou naivné, dekomponovali pôsobivú hereckú kreáciu p. Zlatkovića v úlohe hlavnej osoby.“ Po druhej Vrbackým preloženej vete nasledovala veta: „Preto sú naivné scény s kľúčom v prvom dejstve a zamykanie dverí v trefom dejstve prešli povrchne, bez odsúdenia, čo inak ide na účet autora.“ Nasleduje pasáž, v ktorej recenzent chváli režiséra, že vycítil slabiny textu a preklenul ich vedením predstavenia. V recenzii potom na viacerých miestach vyzdvihuje prínos realizátorov, ktorí vylepšili celkový dojem z predstavenia. Ani v tomto texte sa nespomína afinita Nušić – Stodola, ale recenzent si neodpustil konštatovanie, že dobromyseľné spájanie fragmentov a opieranie sa o inštinkt pozorovateľa „má svoj pôvod v Haškovom Švejkovi, pričom táto maniera sa veľaróvito šíri do početných variácií neskorších autorov spod Tatier.“ Relevantné závery sú však možné len po precíznejšom teatrologickom rozbere. Vrbackého i autorve citácie podľa: MLADENOVIC, Ranko. *Premijera komedije Joška Pučika I. Stodole*. Vreme, 13. 6. 10. 1933, br. 421.

²⁰ „Ohromný úspech I. a II. dejstva, keď sa publikum „zvíjalo“ od súhlasu, keď boli výbuchy smiechu („lachsally“) na otvorenej scéne, keď boli momenty, že hercov vôbec nebolo možno počuť pre ohromné aplauzy, keď sme cítili, že tu skutočne prúdi život, keď sme sa kochali v elegantných zvratoch atď., atď. – pohubil úplne III. akt.... Sila, pružnosť, divadelnosť, šikovnosť autora prestáva, hynie až do konca... Po III. akte nechut, zmalátnenie – a otázky. Prečo sa to nemohlo do konca tým tempom, tou vervou, tou brilantnou hrou i dokončiť? Herci úplne znechutení postávajú na javisku, reči viaznu, štimung padá....Odpusťte porovnanie – Ikaros. Elán, výška, vysočina – a báb – nič. Nula. Limonáda... Toto som cítil ja, cítili to i iní, zdá sa mi, že to cítili všetci. Toto v krátkosti.“ VHV – Text podľa článku VRBACKÝ, Andrej. *Cesta Joška Pučika do cudziny*. Elán, 4, 1933, č. 2, s. 6.

²¹ KUDĚLKA, Viktor. *Nušić ako komediograf*. Slovenské divadlo, 30, 1982, č. 2. s. 258; LAJCHA, Ladislav. *Nušićovské a stodolovské afinity*. Slovenské divadlo, 36, 1988, č. 4, s. 476 – 482.

sika. Novinár Vrbacký videl štvrtú reprízu a konštatoval, že hra sa obecnstvu páči, že na ňu vďačne chodí. Ako istý kontrapunkt k textu recenzií vyznieva aj posledná veta jeho článku: „Obecnstvo často hru prerušovalo tleskaním, ktoré raz platilo autorovi a raz hlavnému predstaviteľovi.“ Vrbacký si všimol dobrú návštevnosť, ale aj to, že lôže v prízemí a na prvej galérii boli viac prázdne ako plné.

Na margo Vrbackého článku ako historik slovensko-južnoslovanských vzťahov dodám – článok je aj dokladom toho, že v medzivojnovom období pominul pátos predchádzajúceho storočia, keď sa nešetřilo obdivom a pochvalami len preto, lebo išlo o diela príslušníkov spriazneného národa. Túto tézu potvrdzujú aj srbské recenzie, z ktorých citujem v poznámkach. Musím však zdôrazniť, že badať rozdiel medzi srbskou a chorvátskou recepciou Ivana Stodolu – chorvátska kritika mala viac sympatií k tvorbe slovenského dramatika, čo sa prejavilo už 1934, ale najmä v 40. rokoch, počas vojny, keď režimy našich samostatných národných štátov úzko spolupracovali. Tento moment netreba ani podceňovať ani preceňovať, ale nesporné je že táto situácia mala vplyv na to, že chorvátska tlač sa slovenskému autorovi venovala už pred premiérami, vynikla najmä séria článkov Gena Senečića, ktorý Ivana Stodolu prezentoval ako „najväčšieho súčasného slovenského dramatika“. O chorvátskych predstaveniach bolo napísané relatívne veľa recenzií – kvôli vedeckej objektivitě musím dodať, že sa v nich stretávame s menšími výhradami voči textu drámy, ako aj to, že ich režírovali poprední umelci a hrali v nich vynikajúci herci, čo nesporné zvýšilo záujem i pozitívny tón divadelnej kritiky.

Predchádzajúce konštatovanie potvrdzuje už recenzia na inscenáciu *Karijera Joška Pučika* z roku 1934, ktorej podtitul znel „Prvé vystúpenie p. Slavka Leitnera“²² – išlo o herca z Osijeku, ktorý sa práve vrátil z Nemecka, kde mnoho rokov úspešne pôsobil ako herec i režisér, redakcia uverejnila jeho portrét a rovnaké sympatie mal v tom čase úspešný režisér Tomislav Tanhofer. „O predstavení sa musí s uspokojením konštatovať, že bolo na úrovni. Bolo vidieť, že súbor je dobre zohraný a že režisér p. Tanhofer dával pozor, aby scéna ani na okamih nestratila zo svojej dynamiky. Dej bol preto vždy plný výrazu, hnal sa dopredu ani riava a žil vo všetkých kútoch scény a na všetkých tvárach, ktoré sa zapájali do deja. V strede celého úspechu a celého záujmu stál p. Slavko Leitner...“. O dramatickom texte recenzent písal: „O samotnom diele možno povedať, že z literárneho aspektu predstavuje úspešnú satiru na naivný humanizmus dnešnej spoločnosti, pričom autor svoj výsmech okorenil trpkosťou, ktorá miestami zaznieva tónmi hlbokéj tragiky. Stodola duchapľne odporoval nielen falošný humanizmus dnešnej spoločnosti, ale v akčnej konštrukcii diela znázornil ako v dnešnej materialistickej spoločnosti, v ktorej všetky ustanovizne, teda aj tie, ktoré by mali slúžiť absolútnej pravde a spravodlivosti, taktiež podliehajú systému, ktorý zaviedla materialistická ideológia dnešných čias. V takých časoch musí každý idealista, ktorý ešte verí v človeka, Boha a víťazstvo spravodlivosti, zažiť najhlbšiu tragédiu. Taký zlom idealizmu vedie ku konfliktu so samým sebou, z čoho zvyčajne vyplýva zrod človeka s novým „ja“, človeka, ktorý bude verným odrazom rozčarovaní. O Púčikovi možno povedať, že je to posledný Don Quiote idealizmu v našich časoch, posledná biela zástava viery v dobrého človeka obkoleseného brechtom zloby, faloš-

²² E. D. (= DIRNBACH, Ernest). „*Karijera Joška Pučika*“ od Ivana Stodole – Prvi nastup g. Slavka Leitnera. Hrvatski list, 12, 30. 11. 1934, br. 269, s. 20 – 21.

nosti a ťažkých sociálnych podmienok, ktoré čestnému človeku znemožňujú život. „

Po niekoľkých rokoch, v špecifickej situácii existencie samostatného Slovenska a samostatného Chorvátska, sa zvýšila frekvencia uvádzania hier Ivana Stodolu vo Vrbackého prekladoch i početnosť ohlasov. Ohlasy boli pozitívne, samozrejme sa v nich vyskytovali aj pripomienky, písali ich významní, divadelníci, kritici a teatrologovia (Franjo Babić, Nikolaj Ivanović Fedorov, Vladimir Kovačić, Branimir Livadić, Hinko Wolf). Priateľ Slovenska a Slovákov, známy dramatik a prekladateľ zo slovenčiny Geno Senečić (1907-1992) inscenovanie Stodolových hier využil aj na pripomenutie vzájomných divadelných vzťahov, ale aj autora – a to nielen jeho tvorbu, ale aj celkový profil jeho osobnosti. Inscenácie boli ohlasované a propagované ešte pred premiérami, čo okrem iného znamenalo, že kritici mali k dispozícii vhodné podklady.

Nateraz nemám spoľahlivé informácie o záhrebskom uvádzaní Stodolovej hry *Keď jubilant plače* (*Kad jubilarac plače*) v sezóne 1941/1942, ale mám k dispozícii dostatok faktov o uvedení Stodolovej hry *Čaj u pána senátora* (*Čaj kod gospodina senatora*) v Osijeku v tej istej divadelnej sezóne. Recenzent²³ pripomenul dávnejšiu inscenáciu „Joška Pučika“ v Osijeku, konštatoval, že Stodola sa v tomto meste udomácnil, že „publikum ho má rado a bude ho mať ešte radšej keď ho ešte lepšie spozná, lebo u tohto autora cítim, že nám je ako autor bratského slovenského národa veľmi blízky.“ Na margo tejto recenzie treba poznamenať, že je poznačená dobovou ideológiou: „... (hra) je duchaplňá satira na pominulé politické pomery z čias falošnej a skorumpovanej demokracie, s ktorou bojovníci za nový poriadok v Európe už zúčtovali. Preto je táto Stodolova komédia teraz aktuálnejšia než kedykoľvek predtým. Pri jej sledovaní vrháme pohľad niekoľko mesiacov dozadu, do čias, keď u nás ako kedysi aj na Slovensku, vládli rovnako nezdravé podmienky, ktoré umožnili ľuďom so širokými lakfami, horlivým straníkom, korupčníkom a neschopným dostať sa na popredné postavenia, aby sa obohatili a rajtovali na chrbte národa a to všetko kvôli vlastnému prospechu.“

Recepciu ďalšej chorvátskej inscenácie Ivana Stodolu najlepšie osvetlím titulkom zo slovinkej tlače: Joso Martinčević (*Pismo iz Zagreba*).²⁴ Životné jubileum herca Martinčevića a jeho výkon do istej miery zatienili autora a hru. Dokonca sa možno domnievať, že jubileu padol za obeť aj názov hry – roku 1934 sa hra v Osijeku uvádzala pod názvom *Karijera Joška Pučika*, v roku 1942 v Záhrebe len ako *Karijera* – titulnou postavou nebol Joško Pučik, ale Joso Martinčević, ktorý si hru sám vybral, aby v plnom rozsahu potvrdil svoj satirický talent. Na strane druhej jeho výkon a všetky sprievodné okolnosti nesporne napomohli publicite. Kritici síce vzdali hold „talentovanému slovenskému dramatikovi“, niektoré pasáže boli kritické, ale recenzie vcelku vyvážené: „Svoj prvotný cieľ (satira na isté stránky života) Stodola neskôr akosi zmenšil, zúžil a často sa kľže po povrchu, nejde hlbšie do samej podstaty vecí. Okrem to toho jeho satirická komédia sa miestami, najmä v druhom dejstve, priveľmi približuje sentimentálnej melodráme. Avšak komédia je postavená zručne a s dobrou znalosťou dramaturgicko-divadelnej techniky. Najmä posledné, tretie dejstvo je plné životnej sily, satirického ostria a čulosti.“²⁵

²³ F. B. (= BABIĆ, Franjo). *Čaj kod gospodina senatora*. Premijera komedije slovačkog pisca Ivana Stodole. Hrvatski list, 22, 10. 10. 1941, br. 281 (7271), s. 18.

²⁴ -a (= IVANUŠA, Wilibald). *Joso Martinčević (Pismo iz Zagreba)*. Jutro, 23. 7. 5. 1942, br. 104.

²⁵ N. Fedorov (= FEDOROV, Nikolaj Ivanovič). *Karijera. – Satirična komedija u 3 čina od Ivana Stodole*. Preveli sa slovačkog V. i T. Réžia Tomislav Tanhofer – Scenograf Vladimir Žedrinskij. Spremnost, 1, 1942, br. 8, s. 10.

Pre našu tému je dôležité, že nielen autor predchádzajúcej recenzií, ale aj iní²⁶ v podtitule nesprávne označovali autora prekladu, lebo údaj prebrali z divadelného bulletinu. Chorvátsky divadelníci takto pokračovali v trende, ktorý začal Marko Fotez (1915-1976), mimoriadne významná osobnosť chorvátskeho divadelného umenia. Fotez roku 1941 v osijeckom Hrvatskom narodnom kazališti režíroval *Čaj u pána senátora* a v bibliografiách je uvádzaný ako prekladateľ. Ako prekladatelia hry *Karijera* (Záhreb 1942) v bibliografiách sú uvedení skúsení a vo svojej dobe známi divadelníci Vojmil Rabadan (1909-1988) a Tomislav Tanhofer (1898-1971). Historici chorvátskeho divadla vychádzali z toho, že na divadelnom plagáte nebolo uvedené meno prekladateľa ale len iniciálky V. a T. Autora staršej chorvátskej bibliografie²⁷ iniciálky viedli k tomu, že explicitne uvádza „*Preveli Vojmil Rabadan i Tomislav Tanhofer.*“ Bibliograf zrejme vychádzal z toho, že Tanhofer (T.) bol režisérom predstavenia a prekladal z iných jazykov a Vojmil Rabadan (V) bol známym divadelníkom, ktorý práve v tých rokoch mal čulé styky so Slovenskom.²⁸

Dnes už nie je produktívne skúmať príčiny alebo motívy tohto stavu, ale rozhodne je potrebné veci uviesť na pravú mieru. O nápravu sa v minulosti pokúšal Hinko Wolf²⁹ aj Andrej Vrbacký, ktorý na tieto skrivodlivosti opakovane reagoval v dobovej tlači: „Zostáva nám iba záhadou, ako sa mohlo stať, že ako prekladateľ bol označený šéf osijeckej činohry Marko Fotez, keď hru ešte pred niekoľkými rokmi preložil A. Vrbacký (aj iné Stodolove hry), jeho preklad tejto hry hrali už pred časom aj iné chorvátske divadlá a prekladateľ jeden exemplár poslal svojho času aj osijeckemu divadlu.“³⁰ Tento článok publikoval v roku 1941 a v nasledujúcom roku musel znova reagovať, tentoraz už o poznanie vyšším tónom: „A nakoniec ešte niekoľko slov o preklade, ktoré sú nám veľmi nepríjemné. Nedávno sme pri príležitosti Stodolovej veselohry *Čaj u pána senátora* v Osijeku konštatovali, že ako prekladateľ bol označený človek, ktorý vôbec nevie po slovensky. V tomto prípade ako prekladatelia sú označení V. a T. a kritik H. Wolf v denníku Hrvatski narod sa v zátvorke pýta, či pod tým V. treba rozumieť Vrbackého, ktorý im svoj preklad poslal ešte pred niekoľkými rokmi, ale šéf drámy v Záhrebe vyhlásil, že nie, hoci nevedel povedať, koho pod tým V. treba rozumieť. Ide tu o bratský a spriatelý národ a neradi by sme robili literárne aféry, ktorým sa pri dobrej vôli možno vyhnúť a uviesť vec na správnu mieru. Predpokladáme, že sa tak stane. Ale teraz má slovo Záhreb.“³¹

Po viac než pol storočí možno zopakovať „teraz má slovo Záhreb“ ale súčasne treba dodať, že slovo má aj Belehrad a najmä ďalší historici literatúry a divadla.

²⁶ S. KREŠIĆ (= KREŠIĆ, Stjepan). Književni tjednik, 2, 1942, br. 18-19, s. 5.

²⁷ HEČIMOVIĆ, Branko. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. Knjiga prva. Zagreb: Globus / Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti 1990, s. 950.

²⁸ Vojmil Rabadan pre divadlo adaptoval román Mile Budaka (1899-1945) *Ohnisko*. Významný spisovateľ M. Budak, bol exponentom ustašovského štátu, istý čas dokonca doglavnikom (druhým mužom v štátnej hierarchii). Chorvátska aj slovenská strana mali značný záujem na uvedení adaptácie, za slovenskú stranu hlavnými aktérmi rokovani boli Alexander Mach (1902-1980), minister vnútra a predseda Spolku slovensko-chorvátskeho priateľstva a prekladateľ adaptácie novinár Viliam Kovár (1915-1982), ktorý sa spoločensky i politicky exponoval.

²⁹ WOLF, Hinko. *Karijera*. Hrvatski narod, 4, 3. 4. 1942, br. 393, s. 2.

³⁰ – ý – (= VRBACKÝ, Andrej). *Premiéra Stodolovej veselohry Čaj u pána senátora v Osijeku*. Slovák, 23, 14.10. 1941, č. 237, s. 7.

³¹ (ý) (= VRBACKÝ, Andrej): *Premiéra Stodolovej veselohry v Záhrebe. Veľký úspech Jožka Púčka a jeho kariéry v Chorvátskom štátnom divadle*. Slovák 24, 23. 4. 1942, č. 92, s. 8.

Vrbackého aktivity boli modifikované vonkajšími podmienkami umeleckého prekladu, musel rešpektovať rozdielne požiadavky na preklad z južnoslovanských jazykov, ktoré vyplývali z rozdielov v spoločenskom a politickom živote medzivojnového obdobia a rokov druhej svetovej vojny. Avšak v jednom i druhom období sú prítomné základné charakteristiky platné pre celú jeho prekladateľskú činnosť, ktoré možno sledovať aj v neskorších rokoch. Andrej Vrbacký, prekladateľ a popularizátor literatúr slovanského juhu bol vedúcou osobnosťou dlhšieho dejinného úseku, bol pragmatikom, výraznou prekladateľskou osobnosťou – vedel za každých okolností zabezpečiť priestor pre „svoje“ preklady. V jeho prípade určite platí, že prekladateľské osobnosti prihliadajú síce na danosti doby, ale zásadným spôsobom sa nespreneverujú humanistickému poslaniu prekladu, literatúry a kultúry, lebo na základe znalosti východiskovej literatúry vždy vedia vybrať autorov i diela, ktorých tvorba obohacuje prijímajúci kontext.

Pre Vrbackého preklady do slovenčiny je príznačný záujem a preferovanie dominantných autorov (B. Nušić, M. Begović) i distingvovaná prekladateľská politika (B. Lovrić). Pri celkovom pohľade sa jasne črtá kontinuita záujmu o autorov prvoradého významu, resp. o osoby významné pre vzájomné vzťahy – srbskému dramatikovi B. Nušićovi sa venoval vo všetkých obdobiach, aj počas druhej svetovej vojny, keď kulminovala slovensko-chorvátska spolupráca a slovensko-srbské vzťahy boli výrazne menej intenzívne. Chorvátskeho dramatika, generačného druhu a osobného priateľa Gena Senečića prekladal rovnako v časoch konjunktúry slovensko-chorvátskych vzťahov, keď Senečić bol v Bratislave konzulom spriatelenej krajiny, ako po druhej svetovej vojne, keď chorvátsky dramatik a prekladateľ zo slovenčiny žil v ústraní v Záhrebe. Vrbackého preklady Ivana Stodolu boli realizované rovnako v medzivojnovoj Juhoslávii, ako po jej dramatickom rozpade, hrali sa nielen na chorvátskom a srbskom území, ale aj v Bosne a Hercegovine.

V príspevku som sa sústredil len na inscenácie v profesionálnych divadlách v dvoch starších obdobiach. Musím však pripomenúť, že Vrbackého produktivita a základné črty jeho prekladateľského programu, či skôr prekladateľskej stratégie, sú evidentné v celej oblasti dramatických umení – nemám na mysli len preklady drám, ktoré vyšli tlačou a ich realizácie v ochotníckom divadle, ale aj Vrbackého priekopnícku spoluprácu so slovenským rozhlasom, ktorý zásoboval mnohými prekladmi a vlastnými adaptáciami dramatických diel južnoslovanských autorov. Vrbacký aj po období, ktorému je venovaný tento príspevok, pôsobil ako novinár a prekladateľ – do svojho skonu bol produktívnym a invenčným prekladateľom, ale vo vyššom veku sa stretával s väčším množstvom prekážok než v predchádzajúcich vývinových fázach – za všetky spomeniem len prípad s drámou *Nebeský oddiel – Himmelkomando* srbských autorov Đorđe Lebovića a Aleksandra Obrenovića. Hru, ktorá roku 1956 začala zvrät v povojnovej dramatickej tvorbe i divadelníctve na priestoroch bývalej Juhoslávie pohotovo preložil. Preklad už v roku 1957 vyšiel knižne, ale mocenské orgány ústami najvyšších predstaviteľov zakázali jeho scénické uvedenie, lebo dráma pojednáva o totálnom odfudštení človeka a jeho mravnom znečistení – neprichádzalo do úvahy hrať hru, v ktorej osem väzňov pomáha likvidovať svojich spoluväzňov, ale napokon sami skončia v plynovej komore.³²

³² Bližšie pozri JANKOVIČ, Ján. *Srbská dráma na Slovensku*. c.d. s. 61, 71, 78.

Nielen v divadle ale aj v iných oblastiach Andrej Vrbacký bol a ostal výnimočnou osobnosťou – vďaka erudícií, pracovitosti ale aj odvahe vedel prekonávať problémy a nástrahy. Bohaté prekladateľské a popularizátorské dielo Andreja Vrbackého je významným pilierom slovensko-juhoslovanských vzťahov 20. storočia a mimoriadnym príspevkom do slovenskej kultúry i do kultúry južnoslovanských národov.

VRBACKÝ'S TRANSLATIONS ON THE SLOVAK AND YUGOSLAVIAN STAGES BEFORE 1945

JÁN JANKOVIČ

Although born in the United States, Andrej Vrbacký(1908-1974) was a Lowland Slovak. His parents returned to Vojvodina shortly after his birth. For the shaping of a journalist and a translator Andrej Vrbacký had utmost importance not only Slovak-Serbian bilingualism, but also the tradition to exercise it – I want to remind that until the half of interwar period most of translations from Serbian and Croatian was done by Lowland Slovaks or Slovaks with permanent residence in the Lowland. From his early years, Vrbacký worked on two-way Yugoslavian-Czechoslovak route in two parallel professions – as a journalist and a translator. He had wide contacts, broad thematic coverage in journalist and translational activities. Vrbacký lived in Yugoslavia, but it did not stand in the way of his cooperation with the Bratislava and Košice theaters. From 1933 to 1945, he was the main supplier of translations to Slovak professional stages – he prepared translations for 13 productions, while only 5 translations of all other authors was staged. Bibliography for the years 1938-1945 contains 54 entries of book translations and professional stage productions, and there are eighteen entries for the name of Andrej Vrbacký, representing 33% of the total production – no other translator was involved in the total production of translations from Croatian and Serbian on such a scale. On the other hand, he translated our Ivan Stodola's plays *Jožko Púčík* and *His Career*, *Tea at Mr. Senator's*, *Bankinghouse Kuwich* and *Comp.* into Serbo-Croat and these plays were staged on nearly all the professional stages of then-Yugoslavia. Vrbacký's productivity and basic features of his translation program, or rather translation strategy, are evident throughout the all fields of dramatic arts – I do not mean only translation of dramas that came out in the press and staged in amateur theater, but also Vrbacký's pioneering collaboration with the Slovak Radio, which he supplied with many translations and his own adaptations of dramas written by South Slavic authors. After the period presented in this essay, Vrbacký still worked as a journalist and a translator and until his late years was a productive and inventive translator. Rich translational and popularizational work of Andrej Vrbacký is an important pillar of Slovak- Yugoslav relations of the 20th century and the extraordinary contribution to Slovak culture and the culture of South Slavic nations.

K VÝVOJU SLOVENSKEHO PROFESIONÁLNEHO HERECTVA (Pokus s Marškou)

ANDREJ MAŤAŠÍK

PhDr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Vo februári roku 1921 sa Ján Borodáč ako poslucháč dramatického konzervatória obrátil na poslanca, ministra a predsedu Družstva SND Vavra Šrobára s ponukou zúčastniť sa na vybudovaní nového súboru, ktorý sa mal podľa jeho slov „zriadiť ako kočujúca čisto činoherná takzvaná „propagačná spoločnosť“.“¹ Informoval, že na pražskom Konzervatóriu sú zo Slovenska traja, „Hana Styková, Oľga Borodáčová a ja.“², že on v tomto roku školu absolvuje, ale obe dámy sú ochotné zanechať štúdium a spolu s ním „študovali by a pracovali v danom smere už v živote praktickom, pri divadle chcjú si požiadať o angagemente a postúpif ku spoločnosti propagačnej.“³ A že spolu s nimi o činnosť v novom súbore prejavili záujem i Karel Balák, Jaroslav Tumlíf a Mária Hámová, ktorí „môžu a chcjú hrať po slovensky, pretože už aj minulý rok som cvičil s nimi slovenské veci, keď sme sa v prázdninách na Slovensku chystali.“⁴

Borodáč nebol jediný, kto sa zamýšľal nad tým, ako pomôcť Slovenskému národnému divadlu prekonať problémy vyplývajúce z umelého implantovania českého divadla do slovenskej kultúry. Aj Jiří Mahen bol presvedčený, že „Slovenské národné divadlo by malo účinkovať medzi Slováckmi, v slovenských mestách, čiže na vidieku. A tak ďalej dôvodil, že by sa mala založiť putovná divadelná spoločnosť, ktorej členovia by vzorne ovládali slovenský jazyk.“⁵ Je akiste pozoruhodné, že vznik Propagačného súboru Slovenského národného divadla, všeobecne známeho ako Marška, sa nestal témou rokovania Družstva SND, ktoré by sa zrejme ako držiteľ celoslovenskej koncesie na profesionálne divadlo, malo takouto zásadnou aktivitou zaoberať. Vytvorenie „druhého činoherného súboru“, tak bolo individuálnym (dnešným slovníkom manažérskym) rozhodnutím riaditeľa Bedřicha Jeřábka, ktorý však už 26. septembra 1921 v správe Družstvu SND upozorňuje: „Naša vidiecka spoločnosť, ktorá má začať 1.

¹ Ján Borodáč v liste Vavrovi Šrobárovi z 21. februára 1921. In LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 211.

² Ján Borodáč v liste Vavrovi Šrobárovi z 21. februára 1921. In LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 211. Je zaujímavé, že Borodáč Šrobárovi už uvádza Oľgu Országhovú ako Borodáčovú, hoci – ako na strane 90 svojich *Spomienok* píše – požiadal ju o ruku až po skončení sezóny 1921/22 a rozpustení Maršky a svadba sa konala 4. októbra 1922 na Vrútkach. Hypoteticky sa môžeme domnievať že Borodáčovci svoj vzťah v Prahe spečatili aj formálne, ale len civilným obradom a v roku 1922 potom potvrdili oficiálnou cirkevnou svadbou. Vysvetlenie, že Borodáč sa v takom dôležitom dokumente, akým bol list ministrom Šrobárovi iba „pomýlil“ je veľmi nepravdepodobné.

³ Ján Borodáč v liste Vavrovi Šrobárovi z 21. februára 1921. In LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 212.

⁴ Ján Borodáč v liste Vavrovi Šrobárovi z 21. februára 1921. In LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 212.

⁵ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Galejnícke obrazy z hereckej galérie.* In ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Prví a prvoradí (herci SND).* Bratislava : Tália-press, 1993, s. 13.

októbra v Prešove, nemá okrem členov nič. Nemá nábytok, nemá rekvizity, dekorácie ani kostýmy a len aby som umožnil hry to-
muto ensamblu, dávam dočasne k dispozí-
cii svoj fundus, ktorý bude ohromne trpieť
ustavičnou expedíciou medzi Bratislavou
a miestami pôsobenia spoločnosti. Pritom
ešte budú ohrozené tunajšie predstavenia,
aby nám kostýmy boli včas zaslané.“⁶

Vidiecka činoherná spoločnosť SND
– tak znel oficiálny názov súboru, hoci na
plagátoch sa uvádza väčšinou len meno
Slovenské národné divadlo, prípadne SND
II. – však nevznikla ani ako súbor sloven-
ský, ale ani ako súbor propagujúci Sloven-
ské národné divadlo. Zásadné výhrady
vyslovil voči kvalite inscenácií J. Belnay
v Slovenských pohľadoch, L. Čavojský kon-
štatuje, že „na rozdiel od Mahenových i Bo-
rodáčových predstáv nezačal fungovať ani
ako slovenská, či aspoň slovensky hrajúca
skupina, ani ako súbor vzorový, prípravný
či propagačný, ale iba ako oneskorená na-
podobenina kočovných spoločností z mi-
nulého storočia.“⁷

Formálne súbor vznikol 1. augusta 1921
a už na konci augusta aj vystupoval v Koši-
ciach, ale oficiálne začal pôsobiť 1. októbra
v Prešove. Viliam Táborský pre túto príležitosť pripravil Palárikovo *Inkognito* v úprave
Jaroslava Hanka. Zo slovenských hercov v obsadení nachádzame Oľgu Országhovú
(Evička Sokolová), Jána Borodáča (Potomský), Jozefa Kella (krčmár Spitzer), Andreja
Bagara (Kočiš a 1. Dráb). Borodáčom získaný K. Balák hral Jána Jelenského a J. Tumlíř
2. Kosca, z pôvodného činoherného súboru SND sa uplatnila M. Pochmannová – Sý-
korová ako Sokolová, V. Táborský ako Ján Jelenfy, Oto Vrba ako učiteľ Starosvetský,
Ján Sýkora⁸ ako Úradník, Helena Lauterbachová-Jelenská⁹, Ella Petzová¹⁰ a Anna Ko-
váříková ako Hračka. Boru hrala Máňa Slámová a inšpicient František Divíšek¹¹



Mladomanželja Ján a Oľga Borodáčovi v Sabi-
nove v rokoch 1922 – 24. Snímka archív Divadel-
ného ústavu.

⁶ Správa riaditeľa B. Jeřábka Výboru Družstva SND. In LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 222.

⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Galejnické obrazy z hereckej galérie.* In ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Provi a prvoradí (herci SND).* Bratislava : Tália-press, 1993, s. 13.

⁸ Na plagáte chybné uvedený ako F. Sýkora.

⁹ Podľa Borodáčových *Spomienok* Karla. Keďže pod menom Helena figuruje predtým aj v súpise sólistov operety SND, akceptujeme v toto prípade zhodu plagátu („H. Lauterbachová-Jelenská“) a dokumentárneho súpisu E. Blahovej.

¹⁰ Ella Petzová bola sestra Heleny Petzovej – Paulíny-Tóthovej, ktorá bola od roku 1920 do r. 1927 členkou bratislavskej „českej“ činohry SND.

¹¹ Na plagáte k premiére je uvedený A. Divíšek, Ján Borodáč vo svojich *Spomienkach* mu pripisuje krstné



Lujza Blahová-Reindlová z Rimavskej Soboty (1850 – 1926) sa ako Lujza Kôleši stala úspešnou a obdivovanou herečkou a speváčkou. V roku 1871 ju ako 21-ročnú angažovali do Národného divadla v Pešti. Snímka archív autora.

taký rozptýlený, že nerozoznal pravú nohu od ľavej.¹⁵ Borodáč konštatuje, že najužitočnejšie pre mladých slovenských hercov bolo sledovať starších kolegov. „Pôvabne tvoril svoje dramatické postavy Jano Sýkora, jemu primerane jeho žena Mařka, z ďalších Andula Kovaříková a Ella Petzová, ktorá bola dobrým vzorom pre naše mladé herečky.“¹⁶

Mařka mala k Slovenskému národnému divadlu veľmi zvláštny vzťah – na jednej strane je to teleso, vytvorené riaditeľom Slovenského národného divadla a má za úlohu propagovať myšlienku slovenského profesionálneho divadelného umenia. Tento vzťah umocňuje i personálne prepojenie, veď v súbore sa uplatnil rad umelcov, ktorí v predchádzajúcej sezóne pôsobili v Bratislave. No na strane druhej SND negarantuje

si zahral kocúrkovského Notára a Kosca. Dovedajší člen operety SND Vladimír Jelenský, ktorý sa stal vedúcim súboru, si zahral jedného z Koscov.

Okrem uvedených hercov sa členmi Mařky stali ešte M. Divíšková, R. Horská a Gašpar Arbet, riaditeľom bol V. Jelenský, umeleckým šéfom režisér Vilém Táborský¹² a Borodáč spomína: „Bolo nás devätnásť. Súbor nemal technický personál, garderobierov, maskéra, rekvizitára, osvetlovača, všetko sme si mali robiť sami. Po tejto stránke boli sme chudobnejší ako podaktoré ochotnícke krúžky.“¹³

Pre začínajúcich slovenských divadelných hercov bolo pôsobenie v Mařke určite drsnou školou. Podľa Borodáčovho svedectva riaditeľ sa ani neusiloval dať súboru nejaký program a koncepciu. „Patril k režisérom toho typu, ktorí hercovi povedali, odkiaľ príde, kadiaľ príde, ale umelecký prednes slova a psychické gesto boli mu veci neznáme.“¹⁴ Režisér Viliam Táborský zasa „bol to herec – umelec, dobrý režisér, ale nemal pedagogické vlohy, čo bolo vtedy pre nás veľmi potrebné a okrem toho trápila ho nedobrá choroba: rád si vypil. Neopíjal sa, ale už po dvoch pohárikoch strácal pamäť a bol

meno František, heslo v *Encyklopédii dramatických umení* ani v *Divadle od A po Zet* nemá. Z plagátu zrejme čerpala informáciu aj E. Blahová v dokumentoch SND 1920 – 1995.

¹² Na plagátoch uvádzaný ako Villy Táborský.

¹³ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 78.

¹⁴ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 80.

¹⁵ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 80.

¹⁶ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 81.

ani kvalitu inscenácií šírených po Slovensku týmto súborom, ale ani sa k jeho aktivitám neháši, čo je najzreteľnejšie vidieť z toho, že dodnes nie je súpis premiér Maršky včlenený do súpisov aktivít SND. Repertoár Propagačného súboru je tak známy iba vďaka tomu, že Ján Borodáč účinkoval vo všetkých inscenáciách súboru a tak v jeho *Spomienkach*¹⁷ publikovaný súpis hereckých postáv je vlastne najúplnejším relevantným zdrojom informácií.

No v roku 1922 sa situácia značne skomplikovala. Na jednej strane síce Slovenské národné divadlo získalo do vlastníctva dôležitý divadelný fond, keď odkúpilo od riaditeľa Jeřábka za 800 tisíc korún jeho súkromný majetok a Družstvu SND sa podarilo získať potrebné prostriedky na výstavbu Hereckého domu na dnešnej Klemensovej ulici, čo v konečnom dôsledku značne ušetrilo zdroje, vyplácané členom divadla na ubytovanie, no na druhej strane príjmy neustále spôsobovali problémy. Predstavenia boli vypredané len zriedkavo, činoherné premiéry takmer nikdy a pri dvoch-troch poloprázdných reprízach akurát získavali argumenty bratislavskí radní, ktorí neustále žiadali väčší priestor pre nemecké a maďarské predstavenia, odôvodňujúc svoje požiadavky tým, že na české a slovenské predstavenia aj tak chodí málo divákov. „Finančné hospodárenie v SND sa v priebehu roku 1922 neustále zhoršovalo. Výbor Družstva SND sa musel obracať jednak na Ministerstvo školstva a národnej osvety o poskytnutie subvencií, jednak operatívne a bezodkladne riešiť nevyhnutné požiadavky zo strany rôznych veriteľov. Družstvu SND, hoci to predpokladalo, nemohol vždy pomôcť ani minister školstva dr. Šrobár, ktorý napokon musel sám, hoci nerád, pripomínať výboru DSND a riaditeľstvu SND, že ich hospodárenie so štátnymi a verejnými prostriedkami nie je v poriadku, ako sa o tom presvedčovali zodpovední vedúci divadelných záležitostí Ministerstva školstva a národnej osvety. Pritom vzťah MŠaNO k Družstvu SND i k SND sa podstatne zhoršil po zmene vlády na jeseň 1922, keď v kresle ministra školstva a národnej osvety vystriedal dr. V. Šrobára príslušník sociálno-demokratickej strany Rudolf Bechyně, ktorý neprejavoval také pochopenie ani ohľady oproti hospodáreniu Družstva i divadla ako jeho predchodca.“¹⁸ Ekonomické problémy dopadli aj na Maršku a začali sa šíriť informácie o zániku tohto súboru. Ján Sýkora,

Organ. robotníctvo v Mikuláši
usporiada v nedeľu dňa 1.
februára 1914 vo dvorane
— u „Čierneho Orla“ —

divad. predstavenie :

Práci česk

Sociálna hra v 5 dej. od O. Fa-
stera. Poslovenčil V. Friedemann.

◆◆

Začiatok o pol 8. hodine večer.

Vstupné I. miesto K 2.—, II. miesto
K 2.40, miesto na státie K 1.—
Vstupenky dostať v obchode u p.
J. Kordoša a večer pri pokladnici.

Po divadle

tanečná zábava

Vstupné pre pánov 1 K 60 hal.

Ochotnícke divadlo v slovenských mestách patrilo k vyhľadávaným aktivitám. Plagát propaguje predstavenie v Liptovskom Svätom Mikuláši v roku 1914. Snímka archív.

¹⁷ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 311n.

¹⁸ BOKES, František. *Družstvo Slovenského národného divadla*. Slovenské divadlo, 56, 2008, č. 2, s. 248.



Helena Petzová, neskôr Paulíny-Ióthová, patrila v dvadsiatych rokoch k spoľahlivým hereckým oporám v slovenských inscenáciách SND. Snímka reprodukováaná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.



Dr. Vavro Šrobár, minister pre správu Slovenska zohral ako prvý predseda Družstva SND a neskôr ako minister školstva a národnej osvety významnú úlohu. Snímka reprodukováaná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.

Anna Kováriková a Ján Borodáč, vidiac nezáujem vedúcich pracovníkov súboru, sa vybrali do Bratislavy, kde sa od Miloša Ruppeldta a Aloisa Kolíska dozvedeli, že financie vyčlenené na podporu ich súboru sú vyčerpané a „peňazí na budúcu sezónu už nemajú, lebo vláda odmietla ďalšiu pomoc tomuto súboru“¹⁹ Hoci časť tlače sa pokúšala získať verejnosť, aby vyvíjala tlak na vládnych predstaviteľov a zájazdový súbor sa zachoval, Borodáč sám upozorňuje, že reakcie neboli iba takéto. Spomína na článok v Slovenskom pondelníku z ktorého cituje: „Má sa hrať pre Slovákov, ktorých býva v divadle len zopár, alebo pre českú inteligenciu, ktorá tu drží divadlo hmotne i mravne? – so „šráfkou“ (tak nazvali náš činoherný propagačný súbor) cestujú českí herci, ktorí sa namáhajú hrať v slovenčine a tu vystupujú raz za pol roka slovenskí herci, ktorí sa vôbec nenamáhajú hrať, ani sa ničomu naučiť. Divadlo si ťažká na finančné problémy, ale na druhej strane sa platia ľudia, ktorí sa ešte len majú učiť hovoriť a chodiť a ktorí pre divadlo neurobili dokopy za groš práce. Na výchovu sú ochotnícke spolky, malé javiská, dramatické školy a nie Slovenské národné divadlo a jeho ťažko vyprosované peniaze.“ Po uverejnení takéhoto textu v Slovenskom pondelníku vtedajší členovia bratislavskej činohry – Slováci – (Kňazská, Kozlíková a Letz) dali výpoveď. Správa SND bez poznámky výpoveď prijala. Už sa nikdy nevrátili.“²⁰

¹⁹ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 87.

²⁰ Citované podľa: BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 89.



S ochotníckym súborom v Sabinove naštudoval učiteľ Ján Borodáč (na snímke sediaci v strede) Jiráskovu *Lucernu* v roku 1923. Snímka archív Divadelného ústavu.

Že stav v hospodárení SND nebol priaznivý dokumentuje list SND pražskému vedeniu Ministerstvu školstva a národnej osvety zo 17. septembra 1922, v ktorom divadlo zúfalo apeluje na vyplatenie subvencie a v ktorom sa okrem iného uvádza: „Takže by S.N.D. v budúcnosti potrebovalo len ročnú subvenciu na prevádzku divadla v Bratislave Kč 2.500.000.- a pre cestujúcu činohru Kč 500.000.-, ktorý obnos bol neskôr znížený prevodom prevádzky na riaditeľa Nováka²¹ na Kč 20.000.-, teda celkovo Kč 2.700.000.-.“²² Apel nebol vyslyšaný a tak bolo Družstvo SND prinútené urobiť pred začiatkom novej divadelnej sezóny významné úsporné kroky. Okrem zrušenia *Maršky* ukončilo Družstvo SND aj zmluvu s Milanom Zunom ako šéfom opery (vyčítalo mu, že opera nepracuje dostatočne intenzívne a medzi jej premiérami sú prídlhé intervaly – 23 – 44 dní, pričom sa ako porovnávacie kritérium uvádza, že divadlo v Olomouci má opernú premiéru zhruba po 20 dňoch). Najpodstatnejšie však bolo, že sa Družstvo SND pod tlakom ministerstva rozhodlo uzatvoriť zmluvu s Oskarom Nedbalom a to nielen na post „rovnocennej umeleckej náhrady“, ale aj na post šéfa opery. Z intenzívnej korešpondencie bratislavského referátu a pražského ústredia Ministerstva školstva a národnej osvety v prvých mesiacoch roku 1923 vyplýva, že

²¹ Otakar Novák (1880 – 1929) bol pôvodne herec, neskôr založil na Morave divadelnú spoločnosť, ktorá od roku 1919 pôsobila na Slovensku. V júni 1922 zmluvne prevzal od SND subvencovanú povinnosť hrať na slovenskom vidieku a vystupoval pod názvom Vidiecky súbor SND. V roku 1923, keďže subvenciu nedostal, sa vrátil k názvu Novákova divadelná spoločnosť. Súbor hral v češtine, len v roku 1922 keď získal podporu 200.000.- uviedol niekoľko inscenácií (Rázusovu *Hanu*, Tajovského *Matku* a *Statky-Zmätky* a Kukučínovu *Komasáciu*) v slovenčine (po zániku *Maršky* sa v Novákovej spoločnosti uplatnili Gašpar Arbet a Jozef Kello). V roku 1928 sa O. Novák stal riaditeľom Východoslovenského národného divadla v Košiciach, ale neustále finančné problémy ho o rok neskôr dohnali k samovražde. Súbor potom viedla jeho vdova M. Nováková – Rosenkrantzová v tridsiatych rokoch pôsobil pod menom Stredoslovenské divadlo.

²² LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 232. Zjavne došlo k preklepu a namiesto sumy 200.000.- je uvedená suma 20.000.-, potvrdzuje to aj informácia v: Kol. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska M – Ž.* Bratislava : VEDA, 1990, s. 115. Pre porovnanie uvedme, že cena najlepších miest v bratislavskom divadle bola v tom čase Kč 15.-.



Olga Országhová a Ján Borodáč v čase svojho príchodu so Slovenského národného divadla, presnejšie do Propagačného súboru SND. Snímka archív autora.

minister Bechyně ani pod hrozbou, že Družstvo SND zastaví činnosť divadla neskorigoval svoje rozhodnutie zmeniť status bratislavského SND, kde cez Družstvo SND ako držiteľa koncesie a súčasne relatívne autoritatívneho reprezentanta slovenskej verejnosti bolo možné vyvíjať na vedenie divadla tlak, aby neupadlo do totálneho závesu komerčných hľadísk a plnilo aj svoje reprezentatívne a osvetové funkcie. Bechyného predstava, že SND má byť rovnakým podnikateľským subjektom, ako iné vidiecke české divadelné spoločnosti sa naplnila v máji 1923, keď bolo Družstvo prinútené podpísať prenájom SND

Oskarovi Nedbalovi ako podnikateľovi. Nepomohol ani plamenný burcujúci prejav Aloisa Kolíska, ktorý na schôdzi Výboru Družstva SND 17. apríla 1923 vyhlásil: „Považujem Slovenské národné divadlo za vec celkom odchylnú od všetkých divadiel v republike a podľa jeho úkolu osvetového a ideového staviam Slovenské národné divadlo na to isté miesto ako knihovnu, nemocnicu, alebo kliniky. Keby takéto ústavy nemohli vyžiť zo svojich vlastných príjmov, bol by to veľmi nešťastný nápad vlády, aby ich oddala súkromnému podnikateľovi. Na tom istom základe odmietam jednanie s ministerstvom aj z hľadiska politického ako nešťátotvorné jednanie ministerstva so Slovenským národným divadlom. Navrhujem preto, aby výbor principiálne odmietnul s ministerstvom o veci ďalej jednať.“²³

Udalosti okolo postavenia a financovania Slovenského národného divadla sa tešili veľkej pozornosti v médiách. Maďarské a nemecké bratislavské noviny útočili na mestskú radu, aby urýchlene žiadala splatenie všetkých pohľadávok voči divadlu. Vládni činitelia mali tendenciu neriešiť spory na verejnosti, ale v kruhoch poslancov a vládnych predstaviteľov. Ale hoci minister Bechyně po prevzatí divadla O. Nedbalom prejavil ústretovosť a poskytol divadelnému podnikateľovi subvenciu 900 tisíc korún na úhradu starých záväzkov, člen Družstva SND Oto Šimák v novembri 1923 hlási referátu MŠaNO okrem iného, že „Družstvo, opierajúc sa o zmluvu, ktorá mu ponecháva právo kontrolovať úroveň scény, konštatuje úpadok ako v produkcii činohrenej, tak aj hudobnej. Aj verejnosť vraj začína byť nespokojná./.../ V činohre, ktorá sa zdá byť popoluškou nielen pokiaľ ide o návštevnosť, ale aj pokiaľ ide o starostlivosť a záujem správy, možno pozorovať pokles úrovne repertoáru.“²⁴

²³ List referátu MŠaNO, ktorého autorom mohol byť iba Dr. Václav Maule, sekčnému šéfovi ministerstva do Prahy zo 17.4.1923, Kolískovo vystúpenie je zrejme zachytené presne, pretože: „Kolískove prejavy som stenografoval a citujem ich preto doslova.“ /s. 263/. In LAJCHA, Ladislav. *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 262.

²⁴ List O. Šimáka referátu MŠaNO v Bratislave o priebehu schôdze Družstva SND 8. novembra 1923. In LAJCHA, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 279.



Ján Borodáč (sediaci v strede) so svojimi študentmi na Hudobnej a dramatickej akadémii pre Slovsko v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Snímka reprodukováaná z publikácie *Desať rokov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovsko*.

Skupinka slovenských profesionálnych hercov sa po zrušení Maršky rozišla. Oľga Országhová išla s Jánom Borodáčom učiť na východné Slovensko, do Sabinova. Jozef Kello a Gašpar Arbet sa uchytili v Novákovej divadelnej spoločnosti, Andrej Bagar odišiel do Prahy na Konzervatórium. Manželia Sýkorovci, K. Balák a J. Tumlíř si našli angažmán v českých divadelných spoločnostiach. Pokiaľ ide o slovenských hercov, bolo SND na začiatku roku 1924 tam, kde v roku 1920 začínalo – nebolo ich. Župan Metod Bella vydal na Nový rok 1924 ohlas, v ktorom vyzýval bohatých Slovákov, aby prispeli na fond, pretože „Chybuje nám sloboda duchovná. Jedna zo zložiek, ktorá veľmi približuje k slobode duchovnej, je riadne divadlo. Také ešte vždy nemáme, lebo je nedostatok slovenských hercov.“²⁵ Odpovedal mu bývalý člen činohry, slovenský herec Štefan Letz: „vystúpil som dobrovoľne a pod terajší divadelný režim sa vrátiť nemienim. Všetci štyria slovenskí herci sme boli angažovaní s mesačným platom deväťsto korún. Po odpočítaní rôznych zrážok sme dostali šesťstopäťdesiat korún. Z tohto obnosu sme sa mali živiť, hereckú garderóbu zakupovať a s chuťou pracovať. /.../ Šéf činohry je prototypom s cirkusovou drezúrou pracujúceho riaditeľa špatnej vidieckej spoločnosti, ktorý v predošlej sezóne nejednu dobrú silu odplašil od divadla.“²⁶

Situácia v bratislavskom divadle sa nevyvíjala podľa Nedbalových predstáv. Doštal sa do konfliktov s Josefom Hurtom, ktorý mal – podľa Borodáčovho svedectva neoprávnene – povest' schopného administrátora. S operným súborom SND, hoci nie pod hlavičkou SND, absolvoval zájazd do Španielska, ktorý sa však skončil finančným deficitom a slovenská tlač ho masívne napádala, pretože v celej sezóne 1923/24 uviedol iba dve slovenské hry, *Záveje* Vladimíra Hurbana Vladimírova a *Poklesky*

²⁵ Citované podľa BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 95.

²⁶ Citované podľa BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 95.



V prvom uvedení Palárikovho Drotára v Slovenskom národnom divadle v roku 1926 účinkovali českí i slovenskí herci činohry SND. Snímka reprodukováná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.

Kvetoslava Floriána Urbanoviča (obe v Hurtovej réžii). Publicisti a inteligencia, ktorí vnímali dôležitosť rozvoja slovenskej divadelnej tvorby a premeny SND na ustanovizeň slovenskú a národnú nielen podľa názvu, ale aj duchom a významom (teda tí, ktorých dobové oficiálne provládne pramene označujú ako ľudákov a nacionalistov, čo prebrali aj niektoré teatrologické zdroje v neskorších deceniách), ale aj napríklad už citovaný Alois Kolísek, ktorý tieto tendencie presadzoval v Družstve SND, pôsobili na Oskara Nedbala, aby urobil zásadné kroky na podporu slovakizácie činohry Slovenského národného divadla. Spolu s Milošom Ruppelptom, riaditeľom Hudobnej školy pre Slovensko, pozval A. Kolísek v apríli 1924 Jána a Oľgu Borodáčovcov na vystúpenie na večierok Spolku slovenských spisovateľov, čo však bola iba zámienka na vážny rozhovor. „Začali nás prehovárať, že sa musíme vrátiť do divadla, že niekto musí začať vážne a neústupne.“²⁷ Pre manželov Borodáčovcov nebolo rozhodovanie jednoduché, pretože za dva roky učiteľského pôsobenia v Sabinove si dokázali vybudovať pomerne silnú pozíciu v tamojšej spoločnosti. Mali za sebou sedemnášť inscenácií, ktoré naštudovali s novosformovaným ochotníckym súborom Jána Palárika a zdá sa, že o ich výsledky bol v Sabinove väčší záujem, ako o tvorbu SND v Bratislave, pretože odohrali asi 80 predstavení (mali teda priemerne štyri reprízy, čo sa v činohre SND v slovenčine uvedenej hre dovtedy nikdy nepodarilo). Ak sa napokon po rozhovore s Oskarom Nedbalom v Košiciach rozhodli do divadla vrátiť, svedčí to o ich hlbokom zaujatí pre divadelnú tvorbu, pochopení dôležitosti rozvoja národnej

²⁷ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 96.



Ján Borodáč si v roku 1926 trúfol v Bratislave inscenovať Gogoľovu *Ženbu*. Snímka reprodukováná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.

kultúry, ale i schopnosti riskovať istotu svojho spoločenského statusu a zabezpečeného kariérneho postupu.

Nemožno v tejto súvislosti obísť zreteľný vplyv Moskovského umeleckého divadla najmä na neskorší vývin a umelecké smerovanie Jána Borodáča. Ich predstavenia videl ešte počas štúdia na pražskom Konzervatóriu na jar 1921 a potom opakovane pri bratislavských vystúpeniach 14. – 18. októbra 1921. „O týchto predstaveniach hovorili sme počas celej sezóny a probovali sme príležitostne všeličo tak urobiť, ako robievali oni. Na rozdiel od nášho preveľmi sa nám zapáčilo, že oni akoby sa vôbec nestarali o obecensť, že sa herec so všetkým sústreďuje na partnera, že je na javisku život a stále napätie, že každý sa domáha svojho, že ich partner častejšie veľmi prekvapí, že partnerov úmysel predpokladajú, ale kým neodznie, nevedia o ňom, že nebolo šepkárskej búdy a že sa po jednotlivých dejstvách neklaňali pred obecensť, i keď sme ich veľmi chceli vidieť pred rampou. Veľa, veľa bolo rozdielných vecí od nášho spôsobu vystupovania na javisku. Z hereckej akcie a techniky sme si niečo odkukali, často sme dovideli do duše človeka – podľa slovného a mimického výrazu – ale na režiu nikto z nás nemyslel (napríklad mizanscény). Nezvyčajne upútal nás vzťah dramatickej postavy k veci a vzájomný vzťah na javisku.“²⁸ Z týchto slov preniká naozaj úprimný obdiv Jána Borodáča k tomu typu divadelnej tvorby, ktorý predstavovala prax Moskovského umeleckého divadla – psychologickému realizmu.

Borodáč si teda nevybral ako svoj estetický ideál ani v tom čase v Európe dominujúci moderný prúd, expresionizmus, hoci nepochybne musel z pražských štúdií poznať aspoň niektoré inscenácie K. H. Hilara, ani impresionistické dozvuky Kvapilovej tvorby v Divadle na Kráľovských Vinohradoch (od 1921, keď K. H. Hilar prešiel do Národného divadla). Neoslovili ho ani moderné prúdenia európskom umení, re-

²⁸ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 83-84.



Elegán Andrej Bagar pôsobil aj ako pomocný učiteľ na Hudobnej a dramatickej akadémii pre Slovensko. Snímka reprodukováaná z publikácie *Desať rokov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko*.



Ján Borodáč ako zmluvný učiteľ herectva na Hudobnej a dramatickej akadémii pre Slovensko. Snímka reprodukováaná z publikácie *Desať rokov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko*.



Jozef Kello patril k najstarším slovenským hercom SND. Snímka reprodukováaná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.

prezentované v oblasti divadelného umenia menami ako Marinetti, Jarry či Mejerchoľd. Nazdávam sa, že pri jeho výbere zohrali kľúčovú úlohu tri základné faktory:

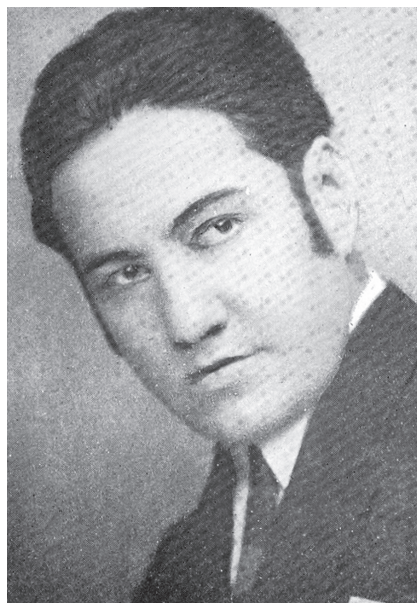
1. Borodáč, povolaním učiteľ, vnímal divadlo prioritne nie ako výraz svojich individuálnych kreatívnych ambícií, ale ako prostriedok na výchovu obecnstva k vnímaniu ušľachtilých ideálov. Uvedomoval si, že cez javiskové zobrazenie príbehov a personálnych vzorov správania sa, dokáže divadlo osloviť širšie vrstvy, než literatúra, hudba alebo výtvarné umenie. Borodáč preto akceptoval ten stupeň divadla ako remeselnej činnosti, ktorý spoznal z bežnej českej praxe. Ako herec sa usiloval predovšetkým o to, aby odovzdal dramatikovo poslanstvo zrozumiteľne publiku. Nezamýšľal sa nad tým, či, prípadne ako, by bolo možné text významovo interpretovať, koncentroval sa na jeho zrozumiteľné deklamovanie. Pre dramatickú postavu nehľadal originálne výrazové prostriedky, ale využíval jednoznačné gestá,

zreteľné maskovanie s naznačením dominantných črt postavy a repliky, ktoré považoval za podstatné, neprednášal – v súlade s vtedajším úzusom – k partnerovi, ale cez rampu do hľadiska.

2. Ján Borodáč si ako človek, poznajúci slovenskú realitu nie spoza okien brati-



Ján Borodáč v roku 1925 ako „slovenský režisér SND“. Snímka reprodukováaná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.



Spisovateľ Tido J. Gašpar ako dramaturg činohry SND má nespornú zásluhu na slovakizácii činoherného repertoáru. Snímka reprodukováaná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.

slavských ministerských úradovní, ale z denného kontaktu so žiakmi a ich rodičmi, uvedomoval, že stupeň národného kultúrneho uvedomenia je žalostne nízky. Pociťoval tragické dôsledky niekoľko desaťročí trvajúceho decimovania slovenskej kultúry zájazdovými predstaveniami maďarizačných spoločností, ktoré hrávali „okyptené operety, frašky a hrdinské nacionálne drámy. Každý úbožiak, ktorý vyšiel zo školy, či už sa stal úradníkom, maloobchodníkom alebo remeselníkom, po návšteve takýchto predstavení chcel byť jedným z tých, ktorí boli obecenstvom „vrúčne milovaní“ alebo „hrdinsky obdivovaní“.“²⁹ Uvedomoval si preto, že publikum je istým spôsobom „nastavené“ na vnímanie divadelného predstavenia, ktoré považuje v prvom rade za zábavu a osvieženie stereotypného životného kolobehu a spestrenie spoločenského života, inak obmedzeného na náboženské akcie a podvečerné posedenia v pohostinstvách alebo pri šachu v kaviarni. Správne predpokladal, že publikum bude svoje estetické preferencie meniť iba postupne a divadlo si svojho diváka musí cieľavedome vychovávať, teda nemôže ho ani odplašiť či znechutiť a odradiť od ďalšej návštevy predstavení.

3. Ako učiteľ mal Ján Borodáč vypestovaný zmysel pre všeobecne pochopiteľné posolstvá, pred mnohoznačnými náznakmi dával prednosť jasne formulovaným „poučkám“. A z tohto aspektu sa díval aj na divadelnú tvorbu. Neakceptoval preto abstraktný symbol, viacvýznamový znak, výpoveď, ktorej obsahové konotácie by si

²⁹ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 83.

musel divák aktívne dopĺňať a dešifrovať, ale dával prednosť jasne artikulovaným názorom a postojom, čitateľným vzťahom a jasne určenej charakteristike postavy. Súčasne však ako pedagóg mal zmysel pre systematickosť a dokázal trpezlivo pracovať, hoci nedosahoval okamžité oslňujúce výsledky. Táto vlastnosť ho výrazne odlišovala od ostatných začínajúcich slovenských divadelných profesionálov a – spolu s vekovým odstupom (keďže sa pre divadelnú prácu rozhodol už ako zrelý dospelý muž a v roku 1922 mal už tridsať rokov), ktorý mu garantoval istý rešpekt, ho posúvala aj bez väčšieho osobného pričinenia do pozície potenciálneho lídra snáh o slovakizáciu činohry Slovenského národného divadla.

Efekty prvej etapy zápasu o slovenské profesionálne divadlo (1919 – 1924)



Václav Jiříkovský bol v polovici dvadsiatych rokov riaditeľom činohry SND. Snímka reprodukováná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.

Prvá etapa formovania slovenského profesionálneho divadelníctva, vymedzená založením Družstva SND (1919) a zriadením Slovenského národného divadla (1920) a odovzdaním divadelnej prevádzky do rúk súkromného podnikateľa Oskara Nedbala (1923) a opätovným pozvaním Jána a Olgy Borodáčovcov do činohry SND (1924) predstavovala pre slovenské divadelné umenie len inštitucionálny a čiastočne dramaturgický pokrok. Pozitívne možno hodnotiť samotný fakt, že na území Slovenska vzniklo prvé profesionálne divadlo, ktoré sa aspoň deklarovalo ako národná kultúrna ustanovizeň. Ďalším pozitívom bolo, že v jeho aktivitách dostali možnosť vyskúšať si svoje schopnosti viacerí adeпти divadelného umenia, či už vybraní spomedzi vyspelých ochotníckych hercov, alebo aspoň čiastočne pripravení do praxe na pražskom Konzervatóriu. Napokon je potrebné oceniť, že sa uvedenia v profesionálnom divadle dočkal tucet slovenských divadelných hier starších i súdobých autorov, počnúc Tajovského jednoaktovkami *Hriech* a *V službe* (21. 5. 1920), Rázusovou *Hanou* (1. 11. 1920), Šrobárovou hrou *Z otroctva vekov*

(pod pseudonymom Ján Dvorský, 18. 12. 1920), cez Socháňovu *Sedliacku nevestu* (19. 4. 1921), Palárikovo *Inkognito* (25. 9. 1921), *Chudobnú rodinu* Boženy Slančíkovej – Timravy (14. 12. 1921), Socháňovu veselohru *Honorár* (s Čechovovými *Pytačkami* v preklade Hany Ruppeldtovej, 20. 2. 1922), Tajovského *Matku* (uvedená s Moliérovými *Scapinovýmimi šibalstvami*, ktoré sa hrali v češtine, 3. 11. 1922), po *Záveje* Vladimíra Hurbana Vladimírova (10. 9. 1923) a *Poklesky* Kvetoslava Floriána Urbanoviča (15. 12. 1923).

Nemožno však nevidieť, že prvé roky existencie Slovenského národného divadla

boli súčasne premárenou šancou vybudovať ho ako skutočne národnú kultúrnu ustanovi-zeň. Obdobie, v ktorom malo SND výraznú spoločenskú i politickú podporu poznačil najmä zápas o charakter Slovenska v rámci republiky. Umelá konštrukcia „československej“ národnej jednoty, presadzovaná z pražského mocenského centra, sa dostávala do každodenných konfliktov s požiadavkou národnej emancipácie Slovákov. Tieto spory sa premietali aj do aktivít Družstva SND, v ktorom boli zastúpení predstavitelia pražskej unitárnej politiky, ale i priaznivci autonomistickej koncepcie. Českí divadelníci, ktorí prišli do Bratislavy s Jeřábkovou divadelnou spoločnosťou, prejavili málo pochopenia pre potrebnosť národných kultúrnych štruktúr v slovenskej časti republiky a vôle pomáhať pri budovaní slovenskej kultúrnej ustanovizne, bratislavské divadlo vnímali takmer výlučne iba ako ďalšiu možnosť uplatniť sa pre české vidiecke súbory. Uvádžanie niektorých hier v slovenskom jazyku vnímali ako zo svojej strany veľkorysé a ústretové gesto voči menej vyspelým divákovi, ktorí z akýchsi dôvodov ešte dokonale nerozumeli češtine. V priebehu celého tohto obdobia niet jediného relevantného dokumentu, ktorý by potvrdzoval záujem vedenia SND systémovo pracovať na vytváraní podmienok pre postupnú slovakizáciu činnosti SND a v Družstve SND sa pokusy otvoriť diskusiu v tomto smere vnímali len ako hľadanie spôsobu ako získať vyššie subvencie a ako nacionalistické útoky na pražské ministerstvo (predovšetkým A. Kolísek).

Vedenie Slovenského národného divadla okrem konkurzu medzi ochotníckymi hercami neurobilo nijaký systémový krok, ktorý by mohol viesť k získaniu slovenských hercov pre SND, situáciu len čiastočne zachraňovalo Družstvo SND, ktoré na tento účel vytvorilo štipendijnú nadáciu. Naopak, pri finančných ťažkostiach sa SND ľahkomyselne vzdalo aj tých slovenských hercov, ktorí už v praxi osvedčili určité schopnosti.

Slovenské národné divadlo ako inštitúcia bolo síce vytvorené na platforme Družstva SND ako reprezentatívnej celonárodnej organizácie podporovateľov kultúrneho rozvoja Slovákov, inštitúcia samotná však príchodom Východočeskej divadelnej spoločnosti dostala charakter vidieckeho divadelného podnikateľského subjektu, pracujúceho so sprostredkovanou štátnou subvenciou. Bedřich Jeřábek a Josef Hurt preniesli povinnosť postarať sa o dostatok prostriedkov na Družstvo SND. Umelecky orientovali divadlo na typ repertoáru, ktorý mal byť zmesou atraktívnych noviniiek, preberaných z českých scén a starých osvedčených titulov, ktoré mali herci vo svojom repertoári dlhodobo a tak umožňovali ohlasovať premiéry v rýchлом slede. O podceňovaní akýchkoľvek estetických kritérií vari najpresnejšie svedčí skombinovanie Ta-



Olga Országhová – Borodáčová bola v činohre Slovenského národného divadla veľkou oporou slovenských inscenácií. Snímka reprodukováná z *Almanachu Slovenského národného divadla v Bratislave 1920 – 1925*.



Herci 18: Absolventi Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko v školskom roku 1928/29. Vpravo hore Ján Borodáč, ktorý zodpovedal za školenie hercov, v strede pri štátnom znaku vľavo Leopolda Juríčková a vpravo Ružena Porubská, prvé absolventky, ktoré potom posilnili činoherný súbor SND. Snímka reprodukováná z publikácie *Desať rokov Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko*.

jojského jednoaktovky *Matka* a Moliérových *Scapinových šibalstiev* do jedného predstavenia bez ohľadu na žáner a jazyk, v ktorom sa uvádzali.

Prví českí riaditelia Slovenského národného divadla nepovažovali za svoju prioritu postupne v Bratislave získať pre divadlo nové obecnstvo, hoci všetci si uvedomovali, že práve malé divácke zázemie v pôvodne nemecko-slovensko-maďarskom meste spôsobuje prevádzkové problémy a generuje tlak na vysoké tempo nasadzovania nových premiér, čo sa negatívne odráža na úrovni inscenácií, pretože nie je fyzicky priestor na ich lepšiu prípravu. V zásade sa uspokojili s tým, že do divadla chodia predovšetkým českí úradníci, učitelia a dôstojníci, menej už autochtónne slovenské obyvateľstvo a hľadali skôr cestu „ľahšieho odporu“, ktorou sa ukázala masívna podpora operných, baletných a najmä operetných inscenácií, na ktoré chodievali i nemeckí a maďarskí obyvatelia, v oblasti činohry preferujúci „svoje“ súbory, ktoré v Mestskom divadle pravidelne hosťovali.

Nesporným prínosom prvého obdobia Slovenského národného divadla je jeho integrácia do systému verejných inštitúcií v Bratislave i na Slovensku. Ak sa v roku 1920 viedla diskusia o tom, či mal profesionálny štatút dostať Slovenský spevokol v Martine, alebo či pod názvom SND bude hrať česká divadelná spoločnosť, v roku 1923 už informácia o úvahách Družstva SND, že pre nedostatok prostriedkov zastaví činnosť Slovenského národného divadla, vyvolala živú reakciu na obranu tejto inštitúcie, hoci, ako sme dokumentovali na predchádzajúcich stránkach, s úrovňou predstavení nevládla všeobecná spokojnosť. Vrstva slovenskej inteligencie postupne mohutnela,

každý rok pribúdali absolventi, ktorí už si zo svojich štúdií z Brna, Prahy a iných miest prinášali okrem diplomu aj návyk zájsť občas na predstavenie do divadla alebo prečítať si kultúrny časopis. Slovenské národné divadlo v ich vnímaní už nebolo iba kultúrnym „totomom“, inštitúciou, ktorá samou existenciou dokumentovala jestvovanie štátu a príslušnosť korunovačného mesta uhorských kráľov, Bratislavy, k nemu. Hľadali v ňom to, prečo sa naučili chodiť do divadla ako študenti inde – pobavenie, ale i podnety k premýšľaniu, potechu oka, ale i určitú profesionalitu a kvalitu. A ak ju nenachádzali, nemali problém dožadovať sa zmeny.

To všetko však nič nemení na fakte, že v lete 1924 Oskar Nedbal musel vlastne zopakovať kroky svojich predchodcov a tak sa pokúsil urobiť najmä to základné – získať pre Slovenské národné divadlo aspoň niekoľko slovenských hercov.

THE DEVELOPMENT OF SLOVAK PROFESSIONAL ACTING

(Experiment with Marshka)

ANDREI MAŤAŠÍK

The author continues to examine the development of Slovak professional acting. He takes a closer look on a situation after 1920, when a Czech theater company operated under the name the Slovak National Theater in Bratislava and when Slovak actors were seen on stage only gradually.

Management of the theater that needed to obtain subsidies from the Slovak towns, created in the season 1921/22 a touring ensemble, entitled Rural Drama Society of SND and had to promote the idea of the Slovak National Theater and show their productions in Slovak cities and towns. Ján Borodáč joined the ensemble before before he finished dramatic arts studies at Prague Conservatory together with the Slovak actors Oľga Országhová, Andrej Bagar, Jozef Kello a Gašpar Arbet and their Czech colleagues Karel Balák, Jan Tumlíř, Marie Pochmannová – Sýkorová, Viliam Táborský, Oto Vrba, Ján Sýkora, Helena Lauterbachová-Jelenská, Ella Petzová, Anna Kováříková, Máňa Slámová, M. Divišková, R. Horská and the director of the ensemble, previously member of the operetta at SND, Vladimír Jelenský. After a single season, the ensemble was dissolved for the poor financial situation and the lack of results, actors took up civilian jobs, or found engagements in other theaters. In 1923, the Slovak National Theater was almost forced to shut down since the Prague Ministry of Culture had conditioned the release of grants by the takeover of the theater from the SND Cooperative to private entrepreneur. In 1924, Oskar Nedbal as the new director of National Theater persuaded a teacher Ján Borodáč to return to the theater and to take up responsibility for preparing the Slovak repertoire. The first phase of building up the Slovak professional theater brought certain positives:

- The first professional theater was founded on the territory of Slovakia, which at least declared itself as a national cultural institution
- An opportunity to test their skills was given to several adepts of performing arts, whether chosen from among advanced amateur actors, or at least partially educated at the Prague Conservatory
- The Slovak plays, written by earlier and contemporary authors were staged in the professional theater

REFLEXIA TEÓRIE OPERY A SÚBORNÉHO UMELECKÉHO DIELA U PREDSTAVITEĽOV FORMOVEJ ESTETIKY 19. STOROČIA

MILOSLAV BLAHYNKA

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

Vo svojom príspevku by som sa chcel zamerať na reflexiu fenoménu opery a súborného umeleckého diela u najvýznamnejších predstaviteľov formovej estetiky 19. storočia. Vyjdem z diela Eduarda Hanslicka *O hudobnom krásne* z roku 1854 a názory na operu a súborné dielo u Hanslicka chcem konfrontovať reflexiou týchto fenoménov u Otakara Hostinského a Josefa Durdíka.

Eduard Hanslick, slávny viedenský kritik a profesor estetiky na viedenskej univerzite svoje názory formuloval v práci *O hudobnom krásne* z roku 1854. Neskôr sa k nej vracal a za svojho život ju niekoľkokrát pri príležitosti nových vydaní aktualizoval a precizoval. Za života autora vyšla v desiatich vydaniach. Hanslick sa analýzou formovej stránky diela priradil k reprezentantom formovej estetiky 19. storočia. Hanslickovým ideálom bola triezva a vecná objektivita v estetike ako vede.

Základný problém v Hanslickovej reflexii opery a súborného umeleckého diela je samotný pomer hudby a slova. Hanslick vychádza konzekventne z analýzy inštrumentálnej hudby. Tvrdí, že čo nedokáže inštrumentálna hudba, to nedokáže hudba vôbec. Mimoriadnu dobovú polemiku vyvolala Hanslickova téza, že obsahom hudby sú znejúce pohybové formy. Nevylučuje z hudby duchovný obsah, ale podmieňuje ho. Hanslick hovorí o tom, že „hudba ideu netlmočí, ale objektivizuje“¹. Tvorba podľa Hanslicka je vypracovávanie ducha do materiálu.² Dôležitým predpokladom Hanslickovej reflexie opery je poukázanie na fakt, že citová estetika sa nesnaží vysvetliť, čo je v hudbe krásne, ale iba popisuje city, ktoré hudba vo vnímateľovi vzbudzuje. Hanslick túto problematiku spojil s reflexiou relativity krásna. V úvode štúdie *Moderná opera* konštatuje: „Známa axióma o tom, že ozajstné krásno nikdy nemôže stratíť svoje čaro, je pre hudbu menej než krásnou frárou. Hudobné umenie to robí tak ako príroda, ktorá s každou jeseňou necháva spráchnivieť svet plný kvetov a z toho vzniknú nové puky. Celá hudobná poézia je majstrovským dielom, prvkom konkrétnej individuality, času, kultúry a preto stále poznamenaná elementmi rýchlejšej alebo pomalšej smrteľnosti“³.

Hanslick je presvedčený, že hudba nemôže z citov vyjadriť ich obsah, ale iba napodobniť ich dynamiku. Toto stanovisko vychádza okrem iného z analýzy opernej hudby. Hanslick ho komentuje týmito slovami: „Zvyčajne sa verí, že schopnosť hudby vypovedať je dostatočne vymedzená tvrdením, že hudba môže vyjadriť iba určitý cit, nie však jeho predmet; môže teda napríklad dobre hovoriť o „láske“, nie však o jej objekte. V skutočnosti nemôže popisovať lásku, ale len pohyb, ktorý sa pri láske alebo

¹ HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha : Editio Supraphon, 1973, s. 23.

² HANSLICK, E. c. d., s. 25.

³ Citované podľa: BREJKA, Rudolf. *Vybrané kapitoly z dejín hudobnej estetiky*. Bratislava : VŠMU, 1998, s. 75.

inom afekte vyskytuje a ktorý je však vzhľadom na charakter afektu nepodstatný.“⁴ Hanslick analyzuje citovosť hudby aj z recepcného stanoviska a dospieva k názoru, že „účinnok hudby na cit nie je ani dosť nutný, ani dosť výlučný, ani dosť stály, aby sa mohol stať estetickým princípom.“⁵

Hanslick túto tézu demonštruje na príklade z Gluckovej opery *Orfeus a Euridika*. Melódia, ktorá má vyjadriť hnev prostredníctvom rýchleho vášnivého pohybu, môže podľa neho pokojne interpretovať význam práve opačný. Orfeova ária „J'ai perdu mon Euridice,/Rien n'égale mon malheur“ by mohla mať pokojne opačný text: „J'ai trouvé mon Euridice, Rien n'égale mon bonheur“, teda: „Stratil som svoju Euridiku, nič sa nevyrovná môjmu nešťastiu“ a „Našiel som svoju Euridiku, nič sa nevyrovná môjmu šťastiu“. V prvom vydaní Hanslick uviedol iné dva príklady: tému z druhého finále Meyerbeerových *Hugenotov* a dvojspev Florestana a Leonory z Beethovenovho *Fidelia* „O namenlose Freude“. Neskôr však o citovej neurčitosti týchto príkladov pravdepodobne zapochyboval a nahradil ich príkladom zo staršej opery – z prvej Gluckovej „reformnej opery“ z roku 1762.

Hanslick ďalej na celom rade príkladov demonštruje, ako môže byť tá istá hudba raz v službách opery a raz napríklad v službách chrámovej hudby. V talianskych kostoloch 19. storočia sa naozaj hrávali najznámejšie melódie Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a Verdiho s novým, religióznym textom. Tieto svetské skladby, ak mali mierny, pokojný charakter, ani v najmenšom nenarušili modlitbu spoločenstva zhromaždeného v chráme. Naopak.

Hanslick ideál opery chápe ako rovnomerné naplnenie hudobných a dramatických požiadaviek. Ihneď však toto stanovisko spochybní a konštatuje: „Nikto však, pokiaľ viem, nepremyslel vyčerpávajúcim spôsobom dôsledok, ktorý z tohto ideálu vyplýva, totiž, že podstatou opery je neustály zápas medzi princípmi dramatickej presnosti a hudobnej krásy, neprestajné ustupovanie jedného princípu druhému /.../ kameňom úrazu je však neslobodné postavenie, ktoré núti hudbu aj text k expanzívnemu prepínaniu alebo k povoľnosti a robí tak z opery čosi ako konštitučný štát, ktorý spočíva na neustálom zápase dvoch rovnoprávných síl.“⁶ Tento zápas je podľa Hanslicka bodom, od ktorého sa odvíjajú všetky nedostatky opery, ale zároveň aj všetky rozhodujúce pravidlá opernej tvorby. Od vzťahu medzi hudobným a dramatickým princípom v opere požaduje, aby spoločne vyústili do jedného bodu. V praxi však ich línie kráčajú súdežne.

Hanslick vo svojej reflexii opery dospieva k nezlučiteľnosti dramatického a hudobného princípu v praxi a demonštruje ju na príkladoch z diel dvoch najvýznamnejších reformátorov opery – Wagnera a Glucka. Gluck vytvoril podľa Hanslicka chybnú teóriu o tom, že operná hudba má byť iba vystupňovanou deklamáciou, v praxi ju však porušil svojím hudobným talentom a na prospech svojich diel. U Wagnera Hanslick zásadne nesúhlasí s názorom formulovaným v stati *Opera a dráma*: „Chyba opery ako umeleckého žánru spočíva v tom, že robí prostriedok (hudbu) účelom a účel (drámu) prostriedkom.“ Hanslick hodnotí toto Wagnerovo stanovisko ako zásadne chybné. Opera, v ktorej je hudba iba prostriedkom dramatického výrazu, je hudobný paškvil.

⁴ HANSLICK, E. c. d., s. 44.

⁵ HANSLICK, E. c. d., s. 39.

⁶ HANSLICK, E. c. d., s. 56.

Poézia a hudba žijú v opere podľa Hanslicka v akomsi morganatickom, t.j. nerovnom manželstve, doslova ako na divoko.

Na Hanslickove názory reagoval estetik Otakar Hostinský vo svojom spise *Hudobné krásno a súborné umelecké dielo z hľadiska formálnej estetiky*.⁷ Hostinského si kládol nielen základnú otázku o fenoménu opery z druhového a žánrového hľadiska. Operu skúmal aj zo stanoviska predpokladov jej vzniku, ako dielo vytvorené na základe spájania jednotlivých umení.

Hostinský, hoci bol takisto ako Hanslick predstaviteľ estetiky formy, dospel k diametrálne odlišnému názoru: Zlúčením dramatickej literatúry (poézie), scénického umenia a hudby vzniká súborné umelecké dielo. Samotná dráma vzniká spojením poézie a scénického umenia. Na základe spojenia hudby a scénického umenia sa etabluje balet a na základe väzby medzi poéziou a hudbou spev. Hostinský stanovuje tri základné podmienky vzájomného spájania umení: 1. *súlada obsahu alebo látky* 2. *súlada časových a priestorových foriem prejavu zúčastnených umení* 3. *súlada v nálade*. Hostinský sa tu javí nielen ako dôsledný prívrženec herbartizmu a estetického formalizmu. Jeho názory ovplyvnil aj Richard Wagner, najmä svojím vymedzením vzťahu hudby a slova v hudobnej dráme. Napokon už Johann Friedrich Herbart pokladal za potrebné, aby sa umenia vytvárajúce syntetické umelecké dielo „navzájom objasňovali.“⁸ Hostinský v spise o hudobnom krásne a súbornom umeleckom diele na rozdiel od Hanslicka 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.“⁹

Hostinského stanovisko korešponduje s mnohými dobovými názormi na schopnosť hudby spolupodieľať sa na estetickom účinku hudobnej drámy. Hostinský v reflexii dramaturgickej výstavby opery a hudobnej drámy ráta aj s historickým rozmerom. Práve v jeho uplatnení spočíva najvýraznejší rozdiel medzi ním a Hanslickom. Na mnohých príkladoch z opery 18. storočia poukazuje na to, že relácie a súlad medzi hudbou a slovom bol v starších operách oveľa menší než v opere 19. storočia, najmä v hudobnej dráme. Konštatuje: „Je pravda, že vtedy (v opere 18. storočia – pozn. M.B.) 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.“¹⁰

Z tohto hľadiska analyzuje dejiny opery. Najmä v dielach Christopa Willibalda Glucka vidí podnety, ktoré vo sfére opernej expresivity usmerňujú vývin opernej dramaturgie až do Hostinského súčasnosti. Nepriamo nastolil problém funkcie starého umenia v novom. Túto schopnosť aktualizácie, ale viac ideovej než štýlovej nachádza Hostinský v Gluckovi, ktorého chápe ako predchodcu Wagnerovho súborného umeleckého diela.

Svojou koncepciou sú pre Hostinského Gluckove recitatívy nedosiahnuteľnými

⁷ HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudobní krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. (Do češtiny preložil Emil Hradecký.) In: HOSTINSKÝ, O. *O hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961. Pôvodné vydanie: HOSTINSKÝ, Otakar. *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1877.

⁸ HERBART, Johann Friedrich. *Sämtliche Werke*. (Editor G. Hartenstein). Leipzig : L. Voss 1850-1852. Zv. 2, s. 113.

⁹ HOSTINSKÝ, O. c. d., s 98.

¹⁰ HOSTINSKÝ, O. c. d., s 90-91.

vzormi. Úlohou novej doby je prekonať dualizmus árií a recitatívov. Hostinského ideálom, rovnako ako Wagnerovým ideálom, je nepretržito plynúci hudobno-dramatický dialóg: „Dialóg v hudobnej dráme musí zjavne pre spev prijať deklamačnú stránku doterajšieho recitatívu, avšak zároveň pre orchester takisto pevnejšie, bohatšie umelé inštrumentálne formy, ktoré sa vyvinuli v absolútnej hudbe a zdomácnili aj v operných áriách.“¹¹

Východiskom je pre skladateľa ľudská reč. Z nej má hudobno-dramatický autor vytvoriť spev. Hudobno-deklamačný sloh v opere predpokladá odstrániť rozdiely medzi recitatívmi a áriami a prostredníctvom modernej orchestrálnej hudby vyjadriť symboliku dramatického deja a charakteru postáv. Miloš Jůzl túto koncepciu komentuje: „Hudba je prostriedkom, dráma účelom.“¹² Hostinský v tejto súvislosti hovorí o pokroku v umení. Chápe ho jednak ako stále zdokonaľovanie, ale takisto ako smerovanie ku konkrétnemu dramaturgickému ideálu v opere.

Hostinský sa v tejto otázke javí ako zásadný prívrženec reformy Richarda Wagnera. Podľa neho uplatnenie deklamačného a dramatického slohu v opere nie je prekážkou hlbokého a esteticky účinného vyznenia hudby. Odstránením dualizmu medzi áriou a recitatívom sa nedostáva ani spev ani melódia v opere na vedľajšiu koľaj. Spev sa nemusí prispôsobovať charakteru jednotlivých hudobných nástrojov, a melodické vedenie vokálneho hlasu nemusí kopírovať fenomén inštrumentálnej virtuozity. Hudba a slovo v hudobnej dráme majú tvoriť organickú jednotu. Pre funkciu orchestrálneho partu opery to znamená, že sa nemusí obmedziť na púhu homofóniu, ale môže sa z hľadiska intenzity a rozmanitosti výrazu, ale takisto z hľadiska diferencovanosti orchestrálnej sadzby a inštrumentácie bohato rozvinúť. Podľa Hostinského sa tak odstráni priepasť medzi speváčkou a orchestrálnou zložkou opery.

Hostinský na základe tohto ideálu posudzuje staršie dramaturgické tvary opery. Kládne si otázku, do akej miery pripravujú pôdu hudobnej dráme 19. storočia. V jeho pohľade sa zrači i určité metodologické východisko v darwinizme.

Hostinský sa touto teóriou približoval k reformným snahám Richarda Wagnera a ich teoretickému zdôvodneniu. Wagnerovi šlo o to, aby hudba hudobnej drámy sprostredkovala rozvetvené súvislosti deja a aby divák na základe hudby mohol tieto súvislosti spolupreciňovať.¹³

S Wagnerovou koncepciou hudobnej drámy sa Hostinský stotožňuje aj z hlbšieho estetického hľadiska. Vo svojich teoretických úvahách o opere a hudobnej dráme rieši aj problém vzťahu medzi krásou a pravdou v umeleckom diele. Na jednej strane konštatuje, že „opera je najidealistickejším zo všetkých druhov umeleckých diel, pretože sa najviac vzdáva od prírody, napriek tomu, že si z nej berie látku; treba ju čo najintenzívnejšie brániť pred tvrdým náporom všednej skutočnosti.“¹⁴ Ak treba, mala by skutočnosť priniesť obe krásy, nie krásu jednej zložky krásy druhej zložky. Z tohto hľadiska vytykal Wagnerovi, že úloha umenia nie je vo vytváraní niečoho

¹¹ HOSTINSKÝ, O. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha, 1941 (2. vydanie), s. 164.

¹² JŮZL, Miloš. *Otakar Hostinský*. Praha : Melantrich, 1980, s. 45.

¹³ 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. Praha : Národní divadlo Praha. Český překlad Vlasta Reittererová. Knihovna opery Národního divadla, svazek 6., 2004, s. 82.

¹⁴ HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. In: HOSTINSKÝ, O. *O hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 15.

krásneho, ale v predstavovaní ideovo hodnotného obsahu. Na druhej strane Hostinský argumentuje tým, že špecificky hudobná krása sa neruší tým, keď o formovom usporiadaní celku rozhoduje iný činiteľ než absolútna hudobná forma.¹⁵ Hostinský tak prispel nielen k teoretickému zdôvodneniu súborného umeleckého diela, ale aj k problematike komparácie v umení a umenovede.

Tretí z predstaviteľov estetiky formy 19. storočia – Josef Durdík problematiku opery, hudobnej drámy a súborného umeleckého diela analyzoval vo svojich knihách *Aestetika* (1875) a *Poetika* (1881). Najmä v *Poetike* sa vyslovuje k problematike syntézy a symbiózy jednotlivých umení. Durdík vychádza z určitého skepticizmu. Dráma spojená s hudbou nie je preňho drámou vyššej kategórie než dráma bez hudby.¹⁶ Hudbou sa podľa Durdíka odvádza pozornosť od drámy. V opere hudba na seba strhuje pozornosť natoľko bezprostrednú, že ju na základe toho hodnotí ako hudobné, nie dramatické dielo. Durdík nazýva operu dualistickou a konštatuje, že bude v sebe obsahovať vždy dve na sebe navzájom nezávislé hodnoty. V malých útvaroch, ako je jednoduchá pieseň, sa môžu podľa Durdíka hudba a slovo dostať do veľmi tesného vzťahu. Estetický účinok opery je podľa neho len účinkom jednotlivých zložiek. Hudba je Durdíkovi čisto lyrické umenie. „A keď sa veľká dráma stane operou, stane sa to vždy na základe olúpenia a skomolenia drámy,“¹⁷ konštatuje Durdík.

Pre dejiny opernej inscenačnej praxe má význam Durdíkovo konštatovanie na margo nových technických možností: „Vývoj fyziky a chémie, strojnictva a technických zručností spôsobil, že vznikli opery, v ktorých práve tieto mimobásnické odbory majú najväčšie priestor: pyrotechnika, hydraulika, démonológia, aeronautika a iné praktiky.“¹⁸ Na záver kapitoly o opere Durdík volá po novej opernej reforme, ktorá by bola v súlade s pokrokom vo vývine umenia, v ktorý Durdík, tak ako mnohí v 19. storočí, veril.

Od opery smeruje Durdík k analýze hudobnej drámy. Radikálne odmieta predstavu, že by opera a hudobná dráma vytlačili z repertoáru klasickú drámu. Takisto odmieta predstavu, že umelecké a estetické pôsobenie hudobnej drámy má byť silnejšie než klasickej drámy. Každé z umení pôsobí na vnímateľa tak mocne, že vyžaduje plnú koncentráciu. Teória hudobnej drámy formulovaná Wagnerom podľa Durdíka zamieňa estetickú primeranosť vo vzťahu hudby a slova za novú kvalitu – jednotu.

Durdík odmieta Wagnerovu predstavu, že iba spojenie, syntéza umení umožní skutočne verný obraz človeka a jeho životných pohnútok a motivácií. Svoje odmietnutie Durdík okrem iného zdôvodňuje problematickosťou libreta *Prsteňa Nibelungov*, o ktorom konštatuje, že nie je „žiadnym vrcholom básnickým.“¹⁹ Wagner podľa Durdíka nahrádza „básnickú impotenciu malichernými hračkami, archaizmami, použitím aliterácie až môže byť aj silákovi nanič.“²⁰

Charakteristický je záver Durdíkovej polemiky s Wagnerovou koncepciou hudobnej drámy a umeleckého diela budúcnosti: „V niektorých divadlách majú na hlavnej opone namaľované všetky múzy v ladnom tanci. Tento symbol je trvalý a vhodný: na

¹⁵ HOSTINSKÝ, O. c. d., s. 15.

¹⁶ DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha I. L. Kober, 1881.

¹⁷ DURDÍK, J. c. d., s. 88.

¹⁸ DURDÍK, J. c. d., s. 88.

¹⁹ DURDÍK, J. c. d., s. 95.

²⁰ DURDÍK, J. c. d., s. 95.

divadelnom javisku sa schádzajú krásne bohyne k spoločným slávnostiam, ale každá zostane bohyňou.“²¹

Dobové názory na operu, hudobnú drámu a problematiku syntézy umení potvrdzujú, že nemusí byť vždy rozhodujúci materiál umeleckých diel, ale aj spôsob ich vzniku a fungovania. K tomuto stanovisku, okrem iného aj na základe kritiky estetiky formy, dospel štrukturalizmus v estetike a umenovede.

A REFLECTION ON THEORY OF OPERA AND THE COLLECTED ARTWORK HELD BY THE 19TH CENTURY REPRESENTATIVES OF FORM AESTHETICS

MILOSLAV BLAHYNKA

The study analyzes the views on the opera, musical drama and problematics of art fusion issues given by the aesthetics Eduard Hanslick, Otakar Hostinský and Josef Durdík. Views on Richard Wagner's incentives to the theory of opera, musical drama and collected artwork show that it is not always the material of art works which is crucial, but also the way they are composed and presented. This position on the aesthetics and art theory was attained by structuralism and based, among other things, on the criticism of the form aesthetics.

²¹ DURDÍK, J. c. d., s. 96.

PERCEPCIA A APERCEPCIA Z HEADISKA LEIBNIZOVEJ FILOZOFIE ALEBO POVAHA KINEMATOGRAFICKEJ SUBJEKTIVIZÁCIE

MARTIN PALÚCH

Mgr. Art., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Nasledujúca úvaha bude sledovať teoretický koncept, vytvorený na objasnenie vzťahov medzi subjektívnym vnímaním a filmom ako objektom tohto vnímania. Subjekt bude zastupovať každý divák a objekt filmové plátno, presnejšie povedané – filmové obrazy v pohybe. Pokúsime sa popísať prienik oboch takto definovaných protipólov. Vymedzíme pojmy, ktoré by poukazovali na hlbšie vzájomné prepojenia ich vlastností. Následkom je, že niekedy môžeme vzťah medzi divákom a jeho percepciou, a plátnom ako projekciou pohyblivých obrazov, pokladať za prísne dualistický, inokedy ho v procese identifikácie prijímame ako jednotný a nedeliteľný celok.

V úvode sme rozlíšili dva základné pojmy s ktorými budeme ďalej pracovať. Pojem percepcie a pojem projekcie. Akým spôsobom dokážeme popísať pojem tretí, ktorý by zjednocoval obidva predchádzajúce? K takémuto zamysleniu nás privádza kinematografia sama o sebe. Najmä problém týkajúci sa spôsobov vnímania obrazov a z neho plynúca skúsenosť subjektivizácie, ktorá určuje hranice jej možného individuálneho poznávania. Pre pôsobenie filmovej ilúzie na vnímanie sú charakteristické momenty vedomia, ktoré vedú k stotožneniu, čiže identifikácii percepcie vnímajúceho (divák) a projekcie, čiže vnímaného (filmové obrazovky). Len vplyvom stotožnenia sa divák s filmom dochádza k autentickým a reálnym reakciám na filmové obrazy. Ale ani miera stotožnenia sa, ktorá je podstatou filmového prežívania, nie je jedinou možnosťou ako môžeme k pochopeniu filmovej skutočnosti pristupovať. Druhou je uvedomenie si tohto vzťahu ako niečoho, čo je nereálne a iluzívne. Dochádza k nemu v akte apercepcie, kedy si spomíname na svoju pôvodnú identitu. Pamäť nás vracia k nášmu vlastnému subjektívnemu „ja“, na ktoré sme vďaka pôsobeniu filmových obrazov na naše zmysly dočasne zabudli.

V krátkosti sme sa pokúsili charakterizovať prvú oblasť nášho záujmu. Druhá sa bude týkať špecifických filmových veličín: času a pohybu ako dvoch základných vlastností záberu, s ktorými sa pri sledovaní filmu stretávame. Inšpiráciou pre naše uvažovanie sa stali filozofické koncepcie Gottfrieda Wilhelma Leibniza, Henriho Bergsona a Gillesa Deleuza, ktoré svojim obsahom dokážu rozvíjať teoretické uvažovanie o filme.

V súlade s francúzskym filozofom Gillesom Deleuzom môžeme povedať, že film je v prvom rade obrazom-pohybom. V čase projekcie má psychologické dôsledky na percipienta filmovej reality.¹ Ak si osvojíme tvrdenie, podľa ktorého: „Reprezentó-

¹ „V okamžiku, kedy sa nejaký subjekt ocitne pred plátnom, vzniká nová skúsenosť, ktorú Cohen Seat nazýva „počiatočnou“ nevyhranenou. ...rodí sa očakávanie čohosi, o čom sa ešte nevie, čo to je, čo je však tak či onak naším napätím valorizované a vyžadované. ...vznikajú a pretrvávajú rôzne možnosti psycholo-

vať, vyjadrovať znamená, ako sa Leibniz vyjadruje v liste Arnauldovi: „stály vzťah medzi dvoma vecami“, kedy jedna reprezentuje druhú podobne, „ako perspektívna projekcia vyjadruje vždy príslušný geometrický útvar“.² dôsledkom čoho je, „Že niečo vyjadruje nejakú vec, hovorí sa o tom, v čom sú vlastnosti, ktoré zodpovedajú vlastnostiam vyjadrovanej veci.“³ potom vlastnosti objektu, vlastnosti obrazov počas filmovej projekcie, sú v tom istom momente reprezentované aj vo vnímaní, čiže v percepcii tejto projekcie.

Ďalej musíme začať rozlišovať len pojmy týkajúce sa percepcie, len pojmy týkajúce sa projekcie a hľadať nové pojmy vyplývajúce z ich spojenia, splynutia a zmiešania. Ako predobraz pre naše uvažovanie nám poslúži prirodzená realita a prirodzené vnímanie. Od nej sa budú odvíjať ďalšie úvahy súvisiace s reflexiou filmu ako sumou obrazov tvoriacich atlas kinematografie. Iné chápanie vnímania nie je funkčné a neexistuje, pretože filmová realita vstúpila na „starú pôdu“ a vytlačila prirodzenú realitu z primárneho postavenia. Pod tlakom nových módov filmového vnímania sa zároveň mení povaha psychologického prežívania skutočnosti. Prestáva byť orientovaná na fyzikálny svet a o slovo sa hlási potreba prehodnotenia starých fyzikálnych pojmov, akými sú sila, pohyb, priestor a čas. Filmovú teóriu čaká v súčasnosti hľadanie a vytváranie nových pojmov, ktoré budú vyhovovať najmä novému filmovému vnímaniu a z neho plynúcich foriem prežívania.

Deleuze posunul skúmanie vpred, keď za nové silové polia označil priestory individuácie, v ktorých sa naše vedomia udomácnujú. Vďaka totalite filmovej ilúzie môžeme povedať, že človek je neustále konfrontovaný s novou semiotickou realitou, ktorá sa vo svojom komplexnom pôsobení správa ako prirodzené prostredie. Následná psychologická domestifikácia v novej realite pôsobí ako mechanizmus obrany. Pritom neuveriteľne jemne, ale radikálne ruší náväznosť človeka na tradičný psychofyzikálny pojmový aparát. Situácia je o to zložitejšia, že predmetom výskumu sú nehmotné priestory „ducha“, ktoré vylučujú z uvažovania tradičné chápanie telesnosti vo fyzikálnom zmysle slova. Počas projekcie sa konfrontuje len obraz a vedomie. Bez pôsobenia akýchkoľvek vplyvov hmoty. Máme dočinenie len s obrazmi tejto hmoty. Aby sme dokázali určiť pohyby, časy a priestory filmových svetov, vyžadujú si nové skutočnosti bližšie vysvetlenie.

Vráťme sa k základnému východisku. Obsahy vedomia preberajú na seba pri percepcii vlastnosti obsahov zobrazených na filmových obrazoch plynúcich počas projekcie ako nepretržité kontinuum. Pri výmene týchto vlastností dochádza podľa určitých psychologických zákonitostí k stotožňovaniu subjektu a objektu. Za predpokladaných podmienok vedomie pri splynutí obsahov nerozlišuje filmovú ilúziu od reality. V Bergsonovom chápaní percipient vníma filmový obraz ako reálny, čím reprezentácia na seba v psychologickom zmysle slova preberá vlastnosti reality. Ako môžeme definovať zákonitosti vlastné obrazovej reprezentácii?

Podľa Bergsona je základným obrazom ľudské telo. Má špecifické a centrálné po-

gických postojov, a to od totálneho kritického odstupu (divák podráždene vstane a odíde), cez kritický súd, ktorý sprevádza sledovanie, po vedome nezaznamenané podľahnutie nezodpovednému úniku, až k účasti, fascinácii alebo (v patologických prípadoch) k ozajstnej hypnóze.“ ECO, Umberto. *Skeptikové a tešitelé*. Praha : Svoboda, 1995, s. 360.

² LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 30.

³ LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 30.

stavenie. Je centrom vnemov vzhľadom k ostatným obrazom rozloženým v jeho okolí. Leibniz v *Monadológii* o jednotlivých monádach uvádza, že: „...vznikajú nepretržitým vyžarovaním božstva od okamžiku k okamžiku, pričom sú ohraničené len receptibilitou tvora, pre ktorého je podstatné, že je obmedzený.“⁴ A síce fyzicky telesnosťou a psychicky možnosťami vedomej receptibility svojich zmyslov. Leibniz ďalej píše, že toto obmedzenie je pre človeka a iných tvorov podstatné. O možnostiach vzájomného pôsobenia monád vystvetľuje: „...existuje iba „ideálny vplyv“ jednej monády na druhú.“ Na inom mieste dodáva: „Pretože stvorená monáda nemôže mať fyzický vplyv na vnútro inej monády. Môže potom jedine touto cestou (prostredníctvom ideálneho vplyvu, pozn. autora) závisieť jedna na druhej.“⁵ Teoreticky môžeme pôsobenie filmových obrazov na divákov prirovnáť k „ideálnemu“ pôsobeniu, ktoré Leibniz spomína, keď hovorí o monádach. Ak sa zdali niekedy sny ako neuskutočniteľné, človek už veľakrát dokázal ovládnuť svoje predstavy a premeniť ich na realitu. Ako v prípade odvekej túžby po lietaní. V prípade filmu si sen ponechal ideálnu a nemateriálnu podobu. Ludstvo dostalo filmom možnosť tvoriť na úrovni psychologického pôsobenia virtuálne možné svety, riadiace sa svojimi vlastnými zákonmi. Film ako prvé zobrazujúce umenie dokázal ideálnym spôsobom ovládnuť, zobraziť, modifikovať a nahradiť klasické veličiny času, priestoru a hmoty. I keď len v obmedzenej ikonickej podobe, ktorá na tejto úrovni umožňuje skladať naratívne rady, neoddeliteľné od týchto veličín. Okrem toho kamera dokáže reprodukovať pohyby a prostredníctvom dynamického hľadiska „kresliť“ neobyčajné perspektívy priestoru. Ako neobmedzené „božie“ oko putuje svetom. S fotorealistickou presnosťou zachytáva životy, osudy, príbehy. Na konvenčnom obdĺžniku plátna prepožičiava ľuďom, predmetom a udalostiam skutočný pohyb a trojrozmerný lesk, pretože ich „oblieka“ do neobmedzene modifikovateľných časopriestorových veličín. Nie je jednoduché prirovnávať ideálne vlastnosti sna k skutočným vlastnostiam reality. Ak sa pozrieme na súčasný film zistíme, že kamera nepozná v priestore bod, ktorý by nedokázala dosiahnuť. Reprodukujú pohyblivé hľadisko, inokedy sa sústreďujú na pohyb odohrávajúc sa len vo vnútri záberu. Film dokázal prekonať všetky zákonitosti a z nich plynúce štandardné možnosti vlastné prirodzenej realite. Cez obraz-pohyb privádza pôvodné veličiny času a priestoru na psychoaktívnu hranicu ich možností obrazového pôsobenia. Na hranicu bez účinkov pôvodných síl, kedy sa nedá jednoznačne povedať, že realita bola predchodkyňou filmu. V rámci naratológie film pôsobí ako ideálne cvičenie v možnostiach kombinatoriky s ikonmi reálneho sveta. Je ideálnym komunikačným aparátom schopným sprostredkovať okamžité významy.

Je na rozhodnutí tvorca nakoľko bude pri filmovom zobrazovaní rešpektovať vlastnosti reality. Ak sa k nej zámerne priblíži (realizmus), poprie zároveň ideálne možnosti filmu, čím dosiahne čo najrealistickejší efekt (dokumentárny film). Ak sa od reality čo najviac vzdialí, pričom využije ideálne možnosti filmu a jeho fotorealizmus, podarí sa mu vytvoriť možné virtuálne svety (sci-fi film).

Každé filmové zobrazenie je zachytené z určitého perspektívneho hľadiska. Môžeme nad ním uvažovať dvomi spôsobmi. Ako o „objektívnom“ hľadisku, kedy za usporiadanie obrazoznaku zodpovedá tvorca. A ako o „subjektívnom“ hľadisku,

⁴ LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 164.

⁵ LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 165.

kedy jeho interpretans počas percepcie dekóduje divák. Rám perspektívneho hľadiska tvorí pomyselné psychologické pole, ktoré je podmienkou každého filmového zobrazovania.

Funkcia hľadiska sa v priebehu dejín značne rozširovala a modifikovala. V prvopočiatoch vychádzala koncepcia hľadiska z ideálnej pozície diváka sediaceho v strednom rade divadelnej sály. Postupne sa jeho perspektíva začala odpútať od centrálného postavenia nastaveného podľa centra vnemov (sediaci divák) a transformovala sa na centrum neurčitosti. Hľadisko sa stalo odtelesnenou a decentralizovanou perspektívou. Radikálne zmeny v jeho chápaní mali za následok, že sme schopní prirodzene vnímať postavy, predmety a udalosti z rôznych perspektívnych uhlov, alebo z pozície snímanej v pohybe.

S rozhybaným hľadiskom zároveň súvisí aj otvorenosť záberu v súčasnom filme, pričom ostáva zachovaná jednota času a pohybu. Pohyby rámu vytvárajú tzv. záber bez kontúr. Priestor vzniká a zaniká v zábere prirodzene. Je nemennou konštantou. Podriaďuje sa pohybom rámu a variabilne sa mu prispôsobuje podľa pravidla nehybnej rozpriestranosti. Charakterizuje ho kategória nepretržitého a nediferencovaného trvania (na čas minulý, prítomný a budúci). Priestor v zábere zastupuje všetky nepohyblivé prvky v obraze, akými sú kulisy, stavby, scénéria a podobne.

Pohyb a priestor tvoria v rámci záberu dva protichodné časové rozmery, ktoré spoluvytvárajú filmovú realitu rozdielnym spôsobom. Všetky obrazové prvky, ktoré sú v zobrazení v pohybe, predstavujú relatívny časový filmový pojem. Sú nestále a reprezentujú stavovú zmenu. Medzi ne môžeme zaradiť aj perspektívne hľadisko v pohybe, ktoré je z psychologického pohľadu azda najviac prepojené so subjektívnym vnímaním percipienta. Nepohyblivé prvky spájané s priestorom reprezentujú na druhej strane nemenné trvanie času. Vo svojej nehybnosti zastupujú trvalý časový filmový pojem. V opozícii k pohyblivým, nepohyblivé prvky súvisia s priestorovými vzťahmi. Na pozadí záberu reprezentujú konštantné plynutie alebo nemenné trvanie. Filmovou montážou dochádza k rytmizovaniu časopriestorových vzťahov, pričom rám obrazu zastupuje subjektívnu perspektívu percipienta.

Diváci po začiatku filmového predstavenia automaticky stotožňujú svoje vnímanie s hľadiskom a jeho variabilnou a decentralizovanou perspektívou. S pôžitkom sa oddávajú nehmotnej pocitovej hre, psychologicky subjektívizovanej, v ktorej je vnímanie unášané do skutočnosti „mimo“ reálneho sveta, do skutočnosti riadenej podľa filmových zákonov.

Hľadisko funguje ako formotvorná brána na interpretáciu obrazu. Samo o sebe podsúva interpretačný kľúč na jeho uchopenie. Rozlišujeme aj vnútornú intenciu obrazu, ktorá sa sústreďuje na dominantné prvky (vnútorná intencia obrazu zahŕňa všetky pohyblivé a nepohyblivé prvky v zábere). Filmový obraz-pohyb vo svojom obmedzení rámom evokuje pomyselnú otvorenosť všetkými smermi. Pri jeho sledovaní podvedome cítime, že statický a nepohyblivý rám nie je prirodzený stav kamery, ale len sprostredkovaný zámer režiséra. Navyknuté vedomie tento fakt neanalyzuje. Niekedy túžime vidieť veci, ktoré už zo záberu dávno zmizli. Inokedy by sme kameru najradšej odstrčili. Ľudské oko otvorenosť filmového obrazu podvedome prijíma, tak ako prijíma voľný pohyb prvkov a pohyb rámu obrazu. Divák sa už nepozastavuje nad pohybmi unikajúcimi z obrazu alebo naopak vstupujúcimi do neho. Intencia obrazu je vždy selektívna, vydeľujúca a zastupujúca určitú väčšiu množinu. Je otvorená a v rámci syntagmatických spojení vytvára audiovizuálny rad záberov radených po

sebe na základe pravidiel vhodnej kombinácie a skladby. Roman Jakobson v tejto súvislosti hovorí o kritériu vhodnosti, ktoré je tvorené z nasledujúcich dvojíc: selekcia/kombinácia a metafora/metonymia.

Zaujímavé rozdelenie dvoch pojmov, vonkajšieho (objektu) a vnútorného (subjektu), ponúka aj Leibniz keď hovorí o percepcii a aperpepcii: „Preto je treba rozlišovať medzi percepciou alebo vnútorným stavom monády, predstavujúcim veci naokolo, a aperpepciou, ktorá je sebedomím alebo reflexívnym poznaním tohto vnútorného stavu.“⁶ A zároveň dodáva, že existujú percepcie, ktoré si neuvedomujeme, pričom len rozumné duše sú schopné vykonávať reflexívne akty a uvažovať o tom, čo nazývame „ja“.

Položme si nasledovnú otázku: kedy môžeme povedať, že ľudské vedomie je pri percepcii vonkajšieho filmového sveta dočasne s týmto svetom stotožňované?

Aby sme dokázali presne odpovedať, musíme si vysvetliť problém týkajúci sa tela, s ktorým sa podľa Deleuza vždy spája určitá senzomotorická situácia. Percepcia a aperpepcia tvoria dva základné momenty poznávania. V percepcii dochádza k stotožňovaniu vnímania a vnímaného. Obsahom filmového obrazu býva väčšinou nositeľ senzomotorickej situácie, čiže obraz tela hlavnej postavy. Je vždy dominantným filmovým obrazom/telom. Podľa zákona ideálneho vplyvu, akým film pôsobí na vedomie, dochádza z pozície diváka počas projekcie k odtelesnenému vnímaniu určitého dominantného obrazu/tela, ktoré je obklopené okolitými podriadenými obrazmi, zachytenými v určitých časovopriestorových súvislostiach. Podriadenosť okolia existuje najmä vďaka nadradenému obrazu tela nad ostatnými obrazmi. Telo postavy môžeme označiť aj ako dominantný pojem, s ktorým sa vedomie diváka pri interpretácii obrazu stotožňuje. V tejto súvislosti hovoríme o množine prvkov obrazu, ktorá je otvorená (Deleuze) a prijímame ich ako obrazy v obrazoch. Obraz postavy zahŕňa v sebe určitý komplex afektov, ku ktorým sa vedomie pridáva a participuje na nich. Stotožňuje sa s ich pojmom, ktorý efekty spoluvytvárajú. Pojem hlavnej postavy sa v celku filmového diela vyvíja. Môže zostarnúť, zmeniť sa nehodou, zaniknúť smrťou. Treba si uvedomiť, že preliňanie percepcie s obsahom vo filme existuje najmä v spojitosti s telesnou formou. Len prostredníctvom tejto formy dokážeme na úrovni filmových obrazov komunikovať. Dominantný obraz/telo odráža v konečnom dôsledku určitú osobitú filmovú situáciu v rámci deja, v ktorom sa postava nachádza. V tejto situácii ju vnímame ako určitý pojem (obraz) medzi ostatnými pojmami (obrazmi). Pojem konajúci v určitom svete. Ako sme povedali sledovanie filmového deja prebieha s vylúčením akýchkoľvek vplyvov hmoty. Divák sa v percepcii podriaďuje dominantnému pojmu, ktorý vo filmových situáciách vystupuje v adekvátnom zmysle k ďalším podriadeným pojmom. Môžeme ešte uvažovať o kvalite zážitku, ktorú pojem zastupuje a obsahuje. Od miery subjektivizácie závisí ako intenzívne je divák schopný túto kvalitu vnímať, a do akej miery vystupuje vo filme do popredia. O postave Charlieho Chaplina preto raz môžeme povedať, že je komická, najmä vtedy ak v groteske vytvára smiešne situácie. Inokedy sa viac stotožňujeme s tragikomickým a sentimentálnym vyznením tuláka Charlieho, tak ako ho poznáme z neskorších dlhometrážnych filmov. V prípade kolektívneho hrdinu v Ejzenštejnovom filme *Krížnik Potemkin* sledujeme vývoj a pretváranie sa individualizovanej kvality,

⁶ LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 77.

ktorá sa odráža v dominantnom pojme zastúpenom v dave ľudí. V tomto prípade množina postáv zastupuje tú istú kvalitu. Stotožňujeme sa s ňou prostredníctvom nadindividuálneho obrazu tiel spejúcich k revolúcii. S poznaním stereotypov a reakcií kultúrneho vnímania pracuje žánrový film, ktorý nás na základe vlastností prislúchajúcich k určitým obrazom telesných pojmov dokáže viesť k vopred riadeným psychosomatickým reakciám. V expozícii filmu Andrzeja Wajdu s názvom *Krajina po bitke* vychádzajú z budovy koncentračného tábora oslobodení väzni. Približne v trvaní desiatich minút pozorujeme dav pobiehajúci po snehu v okolí tábora. Zúbožení väzni sa vyrovnávajú s pocitom slobody, v ktorú už nikdy nedúfali. Expozíciu deja podporuje klasický hudobný doprovod. Divák najprv vníma nediferencovaný dav ako samostatnú a nadindividuálnu množinu postáv (obrazov/tiel) tvoriacich konkrétny pojem (oslobodení väzni). Postupom času sa z množinového pojmu individualizujú isté obrazy (hlavné postavy deja), ktoré získavajú v obraze čoraz dominantnejšie postavenie. V rámci intencie obrazu sa stávajú uprednostňované. Neskôr vytvoria samostatné pojmy. Individualizujú sa a stávajú sa predmetom našej ďalšej percepcie a stotožnenia. Nezastupujú už hrdinu/kolektív, ale subjektivizovaný obraz našej percepcie, ktorá sa ďalej ztotožňuje len s týmto novým pojmom. Leibniz v tejto súvislosti hovorí: „...každá individuálna substancia vyjadruje celý vesmír svojím spôsobom (hlavná postava/pojem vyjadruje zmysel celého obrazu a vstupuje do percepcie, pozn. autora) a podľa určitého vzťahu alebo takpovediac z hľadiska, z ktorého ho pozoruje, a že každý z jej následných stavov je – aj keď slobodným a náhodným – dôsledkom jeho predchádzajúceho stavu...“. Pričom: „vo svojej prirodzenosti stále uchováva stopy všetkých predchádzajúcich stavov a má na ne virtuálnu spomienku, ktorá môže byť vždy znovu vzbudená, pretože má vedomie, to znamená, že poznáva v sebe samej to, čo každý nazýva „ja““. Práve to jej taktiež dáva vlastnosti a činí ju schopnou prijímať odmenu alebo trest...“⁷

Týmito riadkami sme sa pokúsili načrtnúť účelové tendencie smerujúce k subjektivizácii našej percepcie v rámci stotožnenia sa so základným filmovým obrazom ľudského tela ako pojmu uskutočňovanému v čase a priestore obrazu, ktorá je vlastná filmovému konštruovaniu významov. Každý film sa kvalitatívne od druhého odlišuje práve mierou tejto subjektivizácie, ktorá nie je závislá od kvantity zobrazených pojmov. Platí rovnako pre filmy s jedným hlavným i s viacerými hrdinami, ako aj pre filmy s kolektívnym hrdinom. Kvalitatívna zmena okrem iného súvisí s nemožnosťou prepisu pocitov na veľkosť alebo inú merateľnú hodnotu (napríklad číselnú) založenú na kvantitatívnom základe. Podľa Bergsonovej *Eseje o bezprostredných danostiach vedomia* môžeme o kvalitatívnej zmene hovoriť len v súvislosti s intenzitou s akou sa prejavuje, ale nie v súvislosti s extenzitou, ktorá implikuje pojem kvantity. V kapitole *O intenzite duševných stavov* Bergson uvádza: „Tento kvalitatívny postup interpretujeme v zmysle zmeny veľkosti, lebo máme radi jednoduché veci a náš jazyk nie je spôsobený na vyjadrenie subtlílosti psychologickej analýzy.“⁸

Subjektivizácia funguje ako základný predpoklad poznávania filmového diela. Vzniká okolo časového obrazu–pojmu (hlavnej postavy). Je podstatná pre percepciu filmu, pretože sa rozprestiera do podriadených stavov vedomia, akými sú afekty.

⁷ LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 110.

⁸ BERGSON, Henri. *Filozofické eseje*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970, s. 22.

Afekty spätne vyvolávajú pocitovo farebnú bohatosť pri prežívaní filmového deja. Ak film formami subjektivizácie ako hry so ztotožnením nedisponuje, je ochudobnený o základný predpoklad jeho prežívania. Koľkokrát sa nám stalo, že sme počas sledovania filmu bojovali s vlastným nezaujmom, až sme nakoniec podľahli, prehlušení vlastnými myšlienkami, a odišli sme z kina?

Kinematografia už spracovala a vyčerpala obrovské množstvo modelov prežívania. V poslednom období sa čoraz častejšie objavujú filmy, ktoré sa otvorene zameriavajú na problematiku identifikácie. Vo Fincherovom *Fight club*e je divák konfrontovaný s dvojitou identitou hlavnej postavy. Stvárnajú ju dvaja nezávislí herci. Vo filme *V koži Johna Malkovicha* sa strieda v jednom hercovi (John Malkovich) hneď niekoľko rôznych identít, ktoré vstupujú do jeho mozgu a riadia jeho telo. Film sa sústreďí na zobrazenie putovania identít. Ako nomádi prechádzajú z jedného tela do druhého. Ide o obraz duševnej choroby? Alebo o predstavu, v ktorej sa multiidentifikácia stala bežnou súčasťou prežívania a filmu?

Z teoretického pohľadu práve filmy v nás evokujú transmutačný obeh. Akúsi pomyselnú multiidentifikáciu. Hrdinka *Cely* vstúpi cez kibernetické zariadenie do podvedomia masového vraha. Ich „skutočné“ telá sú medzitým paralyzované. Hrdinka na pozadí kulís šialencovej psychiky bojuje o zachovanie vlastnej identity, pričom obraz ich tiel ostáva identický z ich skutočnou podobou. Ide predsa o ideálne pôsobenie s vylúčením vplyvov hmoty. Hrdinka postupne nad sebou stráca kontrolu. Ak si rýchlo nespomenie na svoje pravé „ja“, integrita jej osobnosti je ohrozená. Vieme si domyslieť ako sa to skončí. Vo filme *Panna zbliekaná štyrmi nápadníkmi* je postupne z pohľadu obidvoch aktérov popisovaný nevydarený vzťah. Rozdielna optika každého z nich prispieva k vzájomnému neporozumeniu.

Ako môžeme vidieť, identita súčasného človeka si veľmi rada oblieka rôzne podoby. Túži byť multiidentitou psychologicky migrujúcou z tela (obrazu) do tela (obrazu). Ide o karneval v psychologickom podaní súčasného filmu. Môže byť multifrenik sám sebou? Alebo je súčasne tým, s kým sa práve stotožňuje? Máme počas sledovania filmu ešte stále ja? Alebo nové formy z ľahka prijímame odhadzovaním predchádzajúcich? Tak, či onak, všetci radi relaxujeme v dôverne známych tieňových svetoch, ktoré nám ponúkajú nové médiá. Je evidentné, že sa v súčasnom filme spôsoby prežívania a subjektivizácie stali témou a súčasťou dejových štruktúr. Pod vplyvom médií sa i my chtiacnehtiac navliekame do pascí obrazov ako objektov identifikácie. Možno preto je smrť zobrazená vo filme taká nefascinujúca a koľkokrát len efektná (akčný film). Dojíma nás až dotyk so smrťou, keď na nej môžeme osobne psychicky participovať (psychologický thriller). Leibniz k tomu dodáva: „...skôr vyrastá všetko čo sa v duši odohráva, z jej vlastného základu, bez toho aby sa duša dôsledne musela prispôbovať telu, práve tak, ako sa ani telo jej neprispôbuje. Skôr sa telo aj duša vzájomne stretáva v rovnakých fenoménoch, riadiac sa každý svojimi vlastnými zákonmi, pričom duša jedná slobodne, zatiaľ čo telo bez voľby. Pritom je však duša formou svojho tela, pretože vyjadruje fenomény všetkých ostatných tiel podľa vzťahu, v ktorom sú tieto telá k jej vlastnému.“⁹

⁹ LEIBNIZ, Gottfried W. *Monadologie a jiné práce*. Praha : Svoboda, 1982, s. 112.

**PERCEPTION AND APERCEPTION IN TERMS OF LEIBNIZ PHILOSOPHY
OR THE NATURE OF CINEMATOGRAPHIC SUBJECTIVISATION****MARTIN PALÚCH**

The philosophical concepts of Gottfried Leibniz, Henri Bergson and Gilles Deleuze, and especially parts that contribute to development of theoretical thinking about film became the inspiration for writing this study. Leibniz writes about perception and aperception as two fundamental moments of cognition of the external (object) and the internal (subject). Identification occurs during the impact of film illusion on perception, that is identification of perception of sentient (viewer) and projection, that is perceived (film images). Due to identification with film, a viewer is able to respond to the film content authentically and realistically. Extent of identification, which is the essence of film experience, is one of the ways of how to approach the understanding of film reality. The second way is the realization of this relationship as something unreal and illusive. This knowledge takes place in the act of aperception, when we recollect our original identity. Then the memory restores us to our original subjective „I“, which was temporarily forgotten as our senses were under the influence of film images. The film is depleted of the basic assumption of experience if it does not offer adequate forms of subjectivisation and is not seen as the game with identification. Subjectivisation is a basic condition of recognition of film work. It is created around the chronological image-concept (main character). It is essential for the perception of film as it extends into the affects and subordinate consciousness and bring sensational colourfulness into the experience of the film's story.