

---

## PREČO JE DARIO FO NOSITEĽOM NOBELOVEJ CENY?

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

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

---

„Nobelova cena za literatúru sa udeľuje Dariovi Foovi, pretože spolu s Francou Rame, herečkou a spisovateľkou, v duchu tradície stredovekých jokulátorov vysmieva moc a vracia dôstojnosť utláčaným.“

Švédska akadémia

Dramatické a divadelné dielo Daria Foa je súčasťou výskumu grantovej úlohy s názvom „Migrácia talianskej a nemeckej kultúry v stredoeurópskom kultúrnom priestore“, ktorá sa sústreďuje na znovuoživovanie genetických a typologických kultúrnych väzieb v stredoeurópskom literárnom a kultúrnom spoločenstve, do ktorého patrí Slovensko, ako aj na výskum kultúrnych informácií na osi Taliansko – Viedeň – Bratislava. Zaoberá sa revitalizáciou kultúrnych väzieb, ktoré sústavnejšie existovali pred vznikom Československa a mali formálnu štátnu oporu v Rakúsko-Uhorskej monarchii. Sústredila som sa na výskum recepčných osudov niektorých autorov, dramatikov a divadelníkov. Spomedzi nich pomerne diskutovanou a všeobecne známou divadelnou aj autorskou osobnosťou je Dario Fo, laureát Nobelovej ceny z roku 1997, a to z niekoľkých dôvodov: jeho dielo je komplexné a všestranné: je dramatik, herec, režisér, zakladateľ divadelnej spoločnosti Fo-Rame: Associazione Nuova Sciena (Spoločnosť novej scény), ktorú založil so svojou manželkou Frankou Rame v roku 1966. Jej cieľom bolo vrátiť sa k ľudovým tradíciám divadla a jeho sociálnej platnosti. Ako laureát Nobelovej ceny evidentne prekročil domáce hranice Talianska nielen z hľadiska formálneho, ale znamená to, že jeho umelecká výpoveď, ktorá bola prijatá a pochopená v oveľa širšom než len národnom rozmere, má istý univerzálny rozmer.

Pri výskume sa však práve cez tohto autora ukázali niektoré zvláštnosti, ktoré považujem za prekvapujúce. Kontinuita divadelných a dramaticko-publikačných väzieb vôbec nebola natoľko prerušená pred rokom 1990, ako som pôvodne predpokládala. Väčšmi než samotný Dario Fo v udržaní tejto kultúrnej kontinuity zohral úlohu prekladateľ Blahoslav Hečko, jeho organizačná činnosť pri vytvorení spoločnosti DILIZA a jeho podstatný vplyv na formovanie a repertoáre slovenských divadiel: „Keď som s Andrejom Bagarom rozmnožil počet profesionálnych divadiel z dvoch na desať, DILIZA sa ocitla pred úlohou zvýšiť rozmnožovanie repertoárových diel (pôvodných a preložených hier) na pätnásobok. Vtedy sme na veľké rozhorčenie ústredného riaditeľa v Prahe zriadili redakciu divadelných textov, lebo na Slovensku bolo prekladateľov javiskovej reči ako hríbov v suchom lete. ...No našu iniciatívu

onedlho korunoval veľký úspech, pretože kvalita javiskovej reči sa postupne začala zlepšovať a vývin ukázal, že zriadenie redakcie textov je vlastne prvým nevyhnutným predstihom pri akejkoľvek ochrane autorských práv.“<sup>1</sup>

Toto všetko sa odohralo v roku 1949 a Blahoslav Hečko bol potom ďalších dvadsať rokov riaditeľom takto založenej DILIZy. Vďaka tejto „divadelnej enkláve“ Blahoslava Hečka sa k slovenským divákovi dostala aj Foova divadelná hra *Archanjeli nehrajú biliard* (Nová scéna 1963, v taliančine *Gli arcangeli non giocano a flipper*, 1960), len krátko po svojom uvedení v roku 1960 v Taliansku a umožňuje nám dnes pokúsiť sa o rekonštrukciu jej uvedenia.

Ako spomínajú divadelní súčasníci a priatelia, Blahoslav Hečko pri tejto, ale aj ďalších hrách talianskych dramatikov, mal písomné povolenie talianskych autorov, vďaka čomu sa mohol vyhnúť domácej byrokracii a uvádzať aj diela, pre ktoré ako uvidíme neskôr, by ich autori neboli dali súhlas na uvedenie v socialistickom Československu. Potvrďuje to, že dejiny a umenie netvorí úradníci, ale tvorivé osobnosti.

Fraška *Archanjeli nehrajú biliard* dáva čiastočne odpoveď na otázku, prečo bol Dario Fo odmenený Nobelovou cenou. Dario Fo v prvom rade rehabilitoval a oživil frašku ako žáner drámy.

Blahoslav Hečko napísal v doslove k vydaniu hry *Archanjeli nehrajú biliard*: „Dario Fo ukazuje, ako sa z malého byrokrata rodí byrokrat veľký, ako sa z byrokrata – úradníčka vyklúva byrokrat – minister. Byrokracia je prašivina, ktorú treba hľušiť v zárodku, v najzapadlejších kútoch krajiny, pretože keď vyrastie v obludu štátneho aparátu, je už neskoro“.<sup>2</sup>

Blahoslav Hečko na analýze *Archanjelov* v doslove ukazuje výstavbu Foovej frašky, ktorá vychádza z tradícií talianskej commedie dell'arte.

Slovenská inscenácia *Archanjelov* v réžii Otta Hassa, ktorá mala premiéru 2. marca 1963 na Novej scéne, však vyvolala rozporuplné a nie veľmi priaznivé reakcie kritiky, ktoré oprávňujú otázku: prečo je Dario Fo nositeľom Nobelovej ceny?, a túto otázku si znova kladli viacerí kritici aj v roku 1997, keď túto cenu Dario Fo dostal. Kritici, ako V. Zabloudil<sup>3</sup> napospol ocenili divadelnú rehabilitáciu frašky ako žánru: „Mohli by sme byť preto Novej scéne vďační, že nám vrátila na javisko túto v minulosti najľudovejšiu divadelnú formu, kde je dovolené takmer všetko a ktorá naplňa pojem „divadelná hra“ azda najúplnejšie.“<sup>4</sup>

Inscenáciu O. Hassa hodnotí ako nudnú, rozľahanú, na javisku vládne anarchia a ľudia cez prestávku odchádzajú. Kritik vyzdvihol len úsilie Ivana Krivosudského v hlavnej postave Dlháňa, a to jeho živosť, prirodzené pochopenie. Celkovo je jeho kritika zameraná tendenčne, nekompromisne odsúdil všetko nové, o čo sa táto divadelná výpoveď pokúsila, ba dokonca aj hru Daria Foa hodnotil ako zle napísanú. Dnes, z odstupom času, v tejto kritike nachádzame viacero signálov o tom, že bola napísaná na objednávku.

Celkom iné vyznenie a hodnotenie má recenzia A. Karšaya uverejnená v novinách

<sup>1</sup> HEČKO, Blahoslav. *Čas je zlatý prah*. Bratislava : Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2004, s. 93.

<sup>2</sup> HEČKO, Blahoslav. *Dario Fo*. In. FO, Dario. *Archanjeli nehrajú biliard*, DILIZA, Bratislava:1963, s. 86.

<sup>3</sup> ZABLOUDIL, Vlastimil. *Kto hrá biliard?* In. Pravda, 5.4.1963, s. 8.

<sup>4</sup> ZABLOUDIL, Vlastimil. *Kto hrá biliard?* In. Pravda, 5.4.1963, 8.

Lud 5.3.63, ktorý Dariovo umenie nazval „šašovinou s hlbším dosahom“. Vysoko ocenil réžijnú koncepciu Haasa ako priliehavú a funkčne zodpovedajúcu a nešetril chválou na adresu výtvarníka Otta Šujana: „Hra je plná múdrych bláznovstiev a výtvarné riešenie sa tomu prispôsobuje“.<sup>5</sup>

Takisto vysoko hodnotil herecké výkony plné humoru a profil Novej scény, ktorá sa týmto vydala po nových experimentálnych cestách.

Samozrejme, *Archanjeli nehrajú biliard* svojou výpoveďou musela zaťať do živého vtedajšej komunistickej byrokracii a jej praktikám a nemuselo byť pre ňu príjemné vidieť takéto zosmiešnenie samej seba na scéne. Mnohí vtedajší byrokrati a úradníci sa celkom dobre mohli nájsť vo Foových byrokratoch, ktorí sa dopustili omylu v kartotéke a vojnového invalida Dlháňa, ktorý mal nárok na invalidný dôchodok vojenského vyslúžilca, tam zaviedli ako poľovníckeho psa. Keď si Dlháň prišiel nárokovať na výplatu tohto dôchodku, odhalila sa túto chyba. Byrokrati si ju nechceli verejne priznať, a tak vymysleli absurdný byrokratický spôsob, ako ju vyriešiť: Dlháňa dali na tri dni do miestneho psinca, kde sa mal v klietke tváriť, že je poľovnícky pes. Po troch dňoch ho podľa zákona mohli zlikvidovať v plynovej komore, a až potom ho mohli, stále v súlade so zákonom, vyradiť z kartotéky a zaniest do kartotéky Dlháňa ako človeka.

Táto absurdná hyperbola je zosmiešnením byrokratov a ich absurdného spôsobu rešpektovania zákonov a predpisov, ktoré neslúžia ľuďom, ani veci, ale vedú k absurditám. Blahoslav Hečko v doslove k prekladu Archanjelov napísal: „Podľa neho absurdnosť byrokracie spočíva v tom, že nie to, čo jestvuje, treba zaviesť do kartotéky, ale to, čo je v kartotéke, musí jestvovať aj v živote.“<sup>6</sup>

Recenzia ďalšieho kritika Igora Rusnáka v Kultúrnom živote bola milosrdnejšia k inscenácii *Archanjelov* na Novej scéne a aj profesionálnejšia. Rozlíšil dve roviny Foovej hry: realistickú a hyperbolickú a uznal, že Haasova inscenácia dala prednosť realistickejšej rovine. S odstupu a porovnaním s talianskym inscenovaním vo Foovej réžii možno predpokladať, že práve to bola chyba, pretože ťažisko Foovej frašky je práve v hyperbolickej a snovej rovine. Prechýlenie na stranu reality mohlo spôsobiť kritizovanú rozvláčnosť a nudnosť. To však vidíme z dnešného pohľadu, môžeme sa dnes len domnievať, pre aký druh recepčného prostredia pripravoval Haas inscenáciu roku 1963, akým spoločensko-politickým tendenciám sa chcel vyhnúť. Takisto až z dnešného pohľadu môžeme povedať, že isté oslabenie dynamiky a akčnosti vnáša už aj samotný obraz „archanjelov hrajúcich biliard“ v preklade názvu, s ktorým sa potýka aj kritik Zabloudil, keď sa v titule svojej recenzie pýta: *Kto hrá biliard?* Dnešná odpoveď je: vlastne nikto. Pôvodný názov Foovej hry bol *Arcangeli non giocano al flipper*, a flipper bol hrací automat a v Taliansku veľmi rozšírená a diskutovaná hazardná hra. Prekladateľ mal mimoriadne ťažkú úlohu, lebo v roku 1963 sa v Československu asi nič nevedelo, a ani sa nemeslo vedieť, o hazardných hrách a o hracích automatoch. Táto veľmi aktuálna, živá, dynamická reália vnášala do Foovej hry moderného ducha, dynamizmus, aktuálnosť. Obraz archanjelov, ktorí nehrajú hazardné hry, nehrajú na hracích automatoch má svoju futuristickú logiku, ale obraz archanjelov, ktorí nehrajú biliard je dosť nepochopiteľný, musel vyznievať nepochopiteľne pre réžiu, pre hercov,

<sup>5</sup> KARŠAY, Alexander. *Dario Fo na Novej scéne*. In: Lud, 5.3.1963.

<sup>6</sup> HEČKO, B. Dario Fo. In.: FO, Dario. *Archanjeli nehrajú biliard*, DILIZA, Bratislava: 1963, s. 87.

a trochu sa aj podpísal na rozpačitom vyznení hry. Všemocní byrokrati sa hrajú na archanjelov a zahrávajú sa s osudmi ľudí ako na hracích automatoch, keby boli naozaj archanjelmi, nehrali by hazardné hry. Byrokrati nie sú archanjeli, nie sú neomylní, nie sú všemocní, takýto by bol asi pravý význam tohto sarkastického názvu.

Toto rozporuplné uvedenie a inscenovanie Foovej hry v roku 1963 založilo istú tradíciu pochybovania o tomto divadelníkovi, po ktorom nastalo dlhoročné mlčanie v inscenovaní až do roku 1976, keď K. Spišák inscenoval v Nitre (Krajové divadlo) jeho hru *Kto ukradne nohu, bude mať šťastie v láske* s premiérou 12.06.1976.

Vtipnú situáciu rozohráva okolo podvodu s mramorovou nohou sochy Merkúra, ktorú odpílili dvaja podnikavci a podhodili na stavenisko, aby vyľakali podnikateľa a stavbyvedúceho, že budú musieť zastaviť stavbu kvôli archeologickému výskumu. Podplatia podvodníkov, ktorí sa tvária, že sú archeológovia, ale vtip si nenechajú pre seba – podstrčia mramorovú nohu ďalej svojím spoločníkom, ktorí im predajú svoje akcie za tretinu ceny. Vďaka podvodu sa stanú jedinými majiteľmi podniku.

Bol to od neho pravdepodobne odvážny čin, lebo len veľmi málo sa vtedy vedelo o tom, že Dario Fo, ktorý sa v našich krajinách prezentoval a dodnes prezentuje ako ľavicovo orientovaný intelektuál a divadelník, otvorene vystúpil roku 1968 po sovietskej invázii do Československa proti sovietskemu komunistickému totalitarizmu a odmietol inscenovanie svojich hier v Sovietskom zväze aj vo všetkých krajinách bývalého sovietskeho bloku vrátane Československa. Tento zákaz inscenovania jeho hier v Československu nadobudol výraznejšiu formu súvisel hlavne v súvislosti s jeho odsúdením štvance na signatárov Charty 77.

Keď Karol Spišák roku 1976 inscenoval Foovu hru, bolo to už v čase, keď Fo bol pre Slovensko z hľadiska úradnej cenzúry neprijateľný, ale aj preto, lebo samotný Fo na to nedal súhlas.

Keď v roku 1997 Dario Fo dostal Nobelovu cenu, vyjadril sa k tejto téme len Peter Scherhauser v článku *Skaz o Huse a Dariovi Fo podle Viktora Šklovského*<sup>7</sup>, v ktorom spomína na to, ako sa zoznámil s Dariom Foom na festivale v Nancy, kde ho videl hrať v *Mistero buffo* (v slovenčine *Buffonáda zázrakov* v preklade Blahoslava Hečka). *Mistero buffo* je kolážou jokulátorských scénok na biblické témy. V prvej časti sú scénicky upravené biblické témy: Vraždenie neviniatok, Slepý a chromý, Svadba v Káne galilejskej, Žonglér, Zrodenie sedliaka, Sedliakov údel, Lazarovo vzkriesenie, ale aj historická postava pápeža Bonifáca VIII. Predel medzi prvou a druhou časťou *Mistero buffo*, alebo ako ho nazýva Scherhauser „Mysterka“ tvorí scéna Blázon a smrť. Druhá časť obsahuje tri základné príspevky: Mária sa dozvie, že jej odsúdili syna, Bláznove žarty pod krížom (Umučenie) a Pašie pod krížom.

Scherhausera očarilo Foove predvázanie Mistera Buffa, ktoré opisuje takto: „Jenže ouha! Dario Fo byl mistr improvizace, však ne nadarmo i knížku o komedii dell' arte napsal a dílny na toto téma po širšíre světě vedl. Vybíral si s jistotou genia různé žonglerie – a pokaždé v různém pořadí – z Mistera Buffa podle chuti a vkusu publika krátil, prodlužoval, střídal a mixoval je podle potřeby doby a měnivých okolností“<sup>8</sup>

Tak sa dostalo *Mistero Buffo* do repertoáru divadla Husa na provázku, ktoré pod-

<sup>7</sup> SCHERHAUSER, Peter. *Skaz o Huse a Dariovi F podle Viktora Šklovského*. In.: Divadelní noviny 1997, č. 20, s. 9.

<sup>8</sup> SCHERHAUSER, Peter. *Skaz o Huse a Dariovi F podle Viktora Šklovského*. In.: Divadelní noviny 1997, č. 20, s. 9.

Ia jeho slov hrávali po celej republike a podľa Foovho vzoru vždy v inom obsadení a vždy inak. „Toto bohulibé divadelní činění nám však brzy zatrhli, neb Mistru Dariovi se hrubě nelíbilo, co komančové s chartisty vyváděli a dal to patřičně hlasitě najevo“<sup>9</sup>. Napriek tomu priznáva, že *Mistero buffa* ďalej tajne hrávali.

Medzník nielen pre prijímanie Foa, ale v súvislosti so zmenou kultúrnej situácie, ktorá je témou nášho výskumu, znamenal rok 1990. Presne v roku 1990 bol vydaný preklad *Mistero Buffo* od Blahoslava Hečka, ktorému dal názov *Buffonáda zázrakov*<sup>10</sup>, akoby Blahoslav Hečko držal kdesi v zásuvke túto svoju dlho nespĺnenú túžbu, a len čo to bolo možné, vyšiel s ňou na svetlo sveta.

Na rozdiel od Scherhaufervho bezvýhradného prijatia Foovho jokularizmu a žonglérstva, na Slovensku malo *Mistero Buffo* čiže *Buffonáda zázrakov* iný, ale tiež zaujímavý osud. V úprave Antona Šulíka ml. a pod názvom *Křížová cesta* sa hralo v Divadle SNP v Martine (premiéra 10.2.1995). Anton Šulík ml. pomerne voľne prerozprával Foovu hru *Mistero buffo*, pravdepodobne sa inšpiroval Hečkovým prekladom, hoci nikde to neuvádza. Zachoval však pomerne presne Foovu štruktúru, dopísal vlastný prológ a potom zachoval sedem obrazov: Vraždenie neviniatok, Lazarovo vzkriesenie, Slepý a chromý, Blázon a smrť, Mária sa dozvie o odsúdení Krista, Blázno ve žarty pod křížom, Na tretí deň ( v origináli Pašie pod křížom). Celkom eliminoval rozsiahle monologické pasáže Opilca a vložil vlastné pesničky. Tento Šulíkov prepis je v podstate v súlade s duchom Foovho prístupu k *Mistero buffo*, ktorý sám z neho voľne vyberal, mixoval a skracoval, a tiež sa veľmi vlastným písaným textom neriadil. Dario Fo vo svojej komplexnej divadelnej tvorbe vychádzal z talianskej commedie dell'arte aj v tom, že texty a literárne podoby jeho hier vznikali v ucelenej forme až dodatočne, aj to zásluhou jeho manželky herečky Franky Rame, ktorá je editorkou všetkých vydaní jeho divadelných hier. Biblické príbehy sú na takúto prácu veľmi vhodným námetom, lebo ich „scenáre“ sú známe celé storočia, opakujú sa v rozličných podobách, väčšina detí na nich vyrastie do dospelosti a ako dospelí ich počúvajú v kázňach.

Pod názvom *Blázni a světci* s podtitulom *Buffonáda zázrakov* uviedlo Foovu hru Bábkové divadlo v Košiciach, na scéne Jorik a v réžii hosťujúceho Aleša Bergmara. Premiéra bola 7. 3. 2003. Účinkujúcimi v inscenácii boli herci a bábky v životnej i nadživotnej veľkosti. Opatrne a trochu aj obranne vyznieva kritika Anity Rácovej v Národnej obrode, v ktorej pripúšťa, že sarkastické poňatie biblických príbehov môže vyvolať vlnu nevôle, ale „samotná tvorba autora je blízka atmosfére revolty 60. rokov...“<sup>11</sup>

Pre úplnosť recepcie prelomu storočí ešte treba spomenúť niekoľko divadelných verzií Foovej hry *Otvorené manželstvo* po roku 1990, a to pod rôznymi názvami: *Manželstvo na divoko* v divadle WEST v réžii M. Spišáka malo premiéru 26. 5. 2000, pod názvom *Manželstvo na cimpr-campr* v Divadle Jozefa Gregora Tajovského v réžii J. Uherovej malo premiéru 28.12. 1990 a napokon *Volné manželské vzťahy* v Spišákovej réžii v Mestskom divadle Bratislava, premiéra 16. 9. 2002.

<sup>9</sup> SCHERHAUFER, Peter. *Skaz o Huse a Dariovi F podle Viktora Šklovského*. In.: Divadelní noviny 1997, č. 20, s. 9.

<sup>10</sup> FO, Dario. *Buffonáda zázrakov*. Bratislava : LITA, 1990.

<sup>11</sup> RÁCZOVÁ, Anita. *Zázraky, které dokážu len Blázni a světci*. In. Národná obroda, r. 14, č. 33, 7. 3. 2003, s. XIV.

Takéto boli dôvody rozpačitých reakcií v tlači na Slovensku, keď Dariovi Foovi bola roku 1997 udelená Nobelova cena za literatúru. Napríklad Luba Nitková v článku nazvanom *Fo ako formát alebo faux pas* uverejnenom v *Práci* píše: „O ocenení Daria Foa sa poľský intelektuál Gustaw Herling-Grudzinski vyjadril ako o zosmiešnení poroty a jeho divadelné hry považuje za vhodné iba do kabaretu“<sup>12</sup>.

Dario Fo oživil umenie stredovekých jokulátorov, alebo dnes zabávačov, spojil ho s improvizáčnym umením *commedia dell'arte* a nebál sa aktuálnych a páľčivých tém súčasnosti: politiky, pokrytectva, cenzúry, viery, náboženstva, spoločenskej zodpovednosti. V úvode k svojmu monológu *Svätý jokulátor František*: „Jokulátori boli milovaní drobným ľudom, ale nenávidení a prenasledovaní mocnými, ktorí týchto klaunov prenasledovali pri každej príležitosti. Existuje veľa ediktov proti týmto profesionálnym šašom, najslávnejší z nich vydal Fridrich II. Svévsky okolo roku 1220. Tento zákon sa nazýva „*Contra Joegulatores Obloquentes*“<sup>13</sup>. Dario Fo sa stotožnil svojím životom, nielen dielom s týmito stredovekými jokulátormi.

Akoby sám nekládol príliš veľký dôraz na vernosť svojím textom, inšpiroval sa nimi a voľne ich dotváral. Práve preto nie je ľahké pre iných divadelníkov inscenovať ich, lebo necháva príliš veľký priestor pre improvizáciu, čo azda najskôr pochopil Scherhauser. Práve on tiež ocenil jeho občianske postoje, ktoré prejavil nielen v súvislosti s okupovaním Československa, ale aj vtedy, keď po bombovom atentáte Červených brigád na Bolonskej stanici hral na námestí pred touto stanicou pre 150 tisíc demonštrantov jedno zo svojich najlepších žonglérstiev – *Zrodenie komedianta*.

*Štúdia je výstupom grantu VEGA, č. 2/0120/09.*

## WHY IS DARIO FO A NOBEL PRIZE WINNER?

DAGMAR SABOLOVÁ- PRINCIC

Dramatic and theatrical works of Dario Fo are part of the broader research of the grant task *Migration of Italian and German Culture in the Central European Cultural Area*. Some singularities emerged during the reception of Dario Fo, Italian playwright, actor, director: the continuity of dramatic and theater-publishing links to the rest of the Europe remained until 1990, especially thanks to translations and organizational work of Blahoslav Hečko, the founder of the agency DILIZA. Moreover, the study focuses on the reconstruction of the staging concepts of Fo's plays staged in Slovakia: *Archangels Don't Play Pinball* (Otto Haas, 1963), *He Who Steals a Foot is Lucky in Love* (K. Spišák, 1976), and also various versions of *Comic Mystery* (DSNP Martin 1995, Košice 2003), with a brief comparison of his reception in the Czech context, especially as directed by Peter Scherhauser.

<sup>12</sup> NITKOVÁ, Luba. *Fo ako formát alebo faux pas*. In: *Práci*, 52, 18.10.1997, č. 210, str. 13.

<sup>13</sup> FO, Dario. *Lu santo jullare Francesco*. Turín : Einaudi, 1999, s. 4.



## ČÍTANIE Z ČESKEJ TEÓRIE DRÁMY A DIVADLA AKO Z PÁVIEHO VEJÁRA (Komunikácia v divadle a komunikácia v dráme)

LUBICA KRÉNOVÁ

Mgr., Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Základy českej divadelnej vedy vzišli z genézy dialektických vzťahov učiteľov a žiakov. Žiakom Otakara Hostinského bol Otakar Zich, žiakom a asistentom profesora Jana Mukařovského (nástupcu Otakara Zicha), bol Jiří Veltruský...; Ivo Osolobě sa „učil“ od oboch, Zicha i „Anti-Zicha“, ako Jiřího Veltruského nazýva. (V snahe rozvinúť „pávi vejár“ českej teórie drámy a divadla do šírky nemožno opomenúť ani prínos „pre-Zichovcov“ – Jindřicha Vodáka a Václava Tilleho, či „post-Zichovcov“, Piotra G. Bogatyreva, Jindřicha Honzla, Jiřího Frejku či Emila F. Buriana, ktorí v súlade so Zichom, ponímali divadlo ako zložitý súbor znakov a významov.)

Hoci sa dve dodnes zásadné teoretické štúdie od dvoch zásadných českých teatroológov a sémiotikov Otakara Zicha (*Estetika dramatického umění*) a Jiřího Veltruského (*Drama jako básnické dílo*) v niečom rozchádzajú (predovšetkým v otázkach vzťahov drámy a divadla a hereckej postavy a herca), obe poslúžili ďalšiemu z radu zásadných českých vedeckých autorít v oblasti teórie divadla a semiotiky, Ivovi Osoloběmu, v jeho súčasnom sémiotickom myslení (nielen o divadle). Čerpá z nich, opiera sa o ich výskumy i závery a obom vzdáva hold, či dokonca sa usiluje splatiť dlh spôsobený menším či väčším nedocenením ich diela.

„Buď ako buď“ – ako s obľubou uvádza svoje závery Ivo Osolobě – prínosy oboch osobností predstavujú významné pierka v „pávom vejári“ svetovej teatristiky (Osolobě). K tomu Osolobě dodáva, že geniálne Zichovo dielo je zároveň nevyhnutne podmienené, a tým aj obmedzené, dobou svojho vzniku; zatiaľ čo Veltruského dielo je v dôsledku jeho emigrácie, a teda „vymazania“ z kontextu českej teatroológie na štyri desiatky rokov, doposiaľ v jeho rodisku nedocenené.)

Ivo Osolobě považuje Zichovu *Estetiku dramatického umění* za „klasické a dodnes aktuálne dielo semiotiky nielen divadelnej, ale semiotiky ako takej“, pričom jeho nadčasovú hodnotu vidí predovšetkým v nasledovných aspektoch:

- ako svetové prvenstvo vo výklade dramatického umenia v zmysle svojbýtnej existencie dramatického diela;
- ako systematický, ucelený a vnútorne jednotný výklad dramatického umenia;
- ako výklad koncipovaný z hľadiska príjemcu „informácie“;
- ako jednotný a premyslený pojmový systém, ktorý dal českej divadelnej vede presnú terminologickú bázu.

Hoci sa v celej Zichovej štúdii *Estetika dramatického umění* nevyskytuje jediné slovo, ktoré by odkazovalo na semiotiku, predsa možno povedať, zhodne s Osoloběm, že to bol práve Zich, ktorý objavil vlastnú podstatu divadla v semiotike. „Zich – ako (latentne) semiotický subjekt, stretáva sa teda vďaka ‚vybraným príbuznostiam‘ s divadlom ako výsostne semiotickým objektom (alebo, ak chcete, divadlo, tento čisto semiotický objekt, si nájde Zicha ako svoj latentne semiotický subjekt) a výsledkom

nemôže byť nič iné ako semiotik a semiotika“ (Osolsobě). Zich sa síce nezmieňuje o syntaktike a sémantike, ani o znaku a význame, nazýva ich však „predstavujúcim“ a „predstavovaným“, čo je v Osolsobého *preklade* vlastne „reprezentujúci“ a „reprezentovaný“. A tu už je živná pôda pre Osolsobého semioticko-kritický pohľad na problematiku. Hlavnou náplňou Osolsobého výskumu je „preklad“ Zichovej definície dramatického diela do jazyka teórie komunikácie, inak povedané skúmanie dramatického diela ako komunikácie komunikáciou o komunikácii. Ibaže výsledkom takehoto výskumu nenastáva významová zmena medzi Zichovým znením (originálom) a Osolsobého znením (preklad), ale iba ne-doslovný „preklad“, či presnejšie semiotický výklad.

Originál (Zich): „Dramatické dielo je *umelecké dielo* predvádzajúce vzájomné konanie osôb *hrou* hercov na scéne.“

Preklad (Osolsobě): „Dramatické dielo je *komunikácia* predvádzajúca vzájomnú *komunikáciu* osôb *komunikáciou* hercov na scéne.“

Tri stupne, či úrovne komunikácie vyzerajú potom u Zicha a Zichovca (majúc na mysli Osolsobého) nasledovne (vychádzajúc z predpokladu, že divadelno-umelecké dielo vzniká až v priamom kontakte s divákom, tak ako estetický objekt vzniká po vstupe recipienta, dovtedy sú obaja iba „nosičom“):

- Zich: 1. umelecké dielo = komunikácia javisko-hľadisko;  
 2. vzájomné konanie osôb = dráma / dramatický text;  
 3. hra hercov = divadelná inscenácia.
- Osolsobě: 1. komunikácia... (javisko-hľadisko);  
 2. ...komunikácia... (dráma / dramatický text);  
 3. ...komunikácia (prostredníctvom divadelnej inscenácie).

Kým objasníme, ako k uvedenému „prekladu“ Ivo Osolsobě dospel, pristavme sa pri jednom zo Zichových termínov, v ktorých je latentná prítomnosť nielen semiotického výkladu, ale aj jazyka teórie komunikácie. Zich hneď v úvodnej kapitole *Povaha dramatického diela* definuje herecké dielo ako tvorivé dielo – „väzbu medzi dvoma umeleckými výtvormi rôznych odborov, relácie „*umelečkej korešpondencie*“ medzi nimi.“ Navyiac komunikovanie ako také v dramatickom diele nazýva významovo širším pomenovaním – interakciou.

Slovo korešpondencia v knižnom a odbornom význame hovorí nielen o navzájom súladnom vzťahu, ale aj o dopĺňovaní; v matematickom význame o vzťahu medzi sústavami alebo útvarmi.

Slovo interakcia v knižnom a odbornom význame hovorí o vzájomnom pôsobení dvoch či viacerých činiteľov.

Slovo komunikácia v odbornom význame znamená prenos informačných obsahov v rámci komunikačných systémov, hlavne prostredníctvom jazyka; „zdeľovanie“.

Ak Zich hovorí o relácii umelečkej korešpondencie, hovorí o vzťahu, ktorý v prípade tvorivého, t.j. dynamického procesu predstavuje vzájomné odovzdávanie informácií, ale aj ich dopĺňanie. A tak aj Zichovu reláciu korešpondencie môžeme považovať za – povedzme – nedotiahnuté, nepresné, možno nie celkom výstižné pomenovanie komunikácie (v danom dobovom obmedzení). Pretože ak dva umelecké



výtvary rôznych odborov navzájom korešpondujú, tak aj interaktívne (čiže v relácii, vo vzájomnom vzťahu) komunikujú. Pričom jedným komunikačným systémom v relácii korešpondencie je dramatický text a druhým herecké výrazové prostriedky. Ako v tejto súvislosti hovorí Veltruský: „To nie je ľubovoľný proces, ale v princípe otázka transponovania jazykových významov do iných znakových systémov.“ Ak sa Osolsobě vo svojom divadelnom výskume pohybuje na semioticko-kybernetickej trase komunikácie, Zich, možno povedať, tú istú trasu – tušene – predznamenáva interakciou a reláciou korešpondencie.

Vráťme sa k definícii, v ktorej Osolsobě ako „prekladateľ“ Zichovej definície nahrádza výrazy umelecké dielo komunikáciou; hru komunikáciou, a taktiež aj vzájomné konanie osôb (čo je kľúčový pojem definície a vystihuje dramatickosť) slovom komunikácia, pretože nejde o nič iné než o kolektívne konanie, konanie navzájom, kolektívnu komunikáciu.

Fenomén ľudskej komunikácie, ktorého skúmanie sa tiahne od Platóna, Aristotela, sv. Augustína, Locka, Huma, Marxa, Husserla atď. je zjavný aj v divadelnom umeleckom diele, ktoré je, ako dokazuje Ivo Osolsobě, najzložitejšou formou komunikácie. Vo výsledku ide v divadle o „komunikáciu na tretiu“. A pretože divadlo je prvé a už po mnohé stáročia jediné masové umenie, má charakter komunikácie „niekoľkých s mnohými“ či „kolektívu s masou“ (Osolsobě).

### Komunikácia v divadle

Pod pojmom komunikácia v divadle rozumieme dvojstupňovú komunikáciu (medzi javiskom a hľadiskom a komunikáciu na javisku, a síce prostredníctvom divadelnej inscenácie, ktorá vzniká na báze iného stupňa komunikácie, na báze drámy /dramatického textu/, teda textového zápisu. Povedali sme, že divadelná „komunikácia na tretiu“ má charakter komunikácie „niekoľkých s mnohými“ či „kolektívu s masou“. Koho môžeme nazvať tými „niekoľkými-kolektívom“ a koho „mnohými-masou“? V tomto prípade ide o komunikáciu v divadle, v Osolsoběho zmysle slova – „ostenzívne zdeľovacom zariadení“. Teda je nesporné, že predovšetkým ide o komunikáciu javiska (pomyselného i skutočného) s hľadiskom (pomyselným i skutočným), divadelného umeleckého diela s publikom, hoci tento komunikačný vzťah (vzťah prenosu, odovzdávania, zdeľovania) medzi „pôvodcom“ informácie a „príjemcom“ informácie nie je symetrický. Zatiaľ čo javisko-dielo / divadelná inscenácia prenáša „na druhý breh“ svoje informácie nepretržite, hľadisko-publikum reaguje iba občas (smiechom, aplauzom a pod.). (Nemožno obísť ani fakt, že komunikačnú sieť na tejto úrovni komunikácie dotvára aj kontakt medzi divákmi navzájom; so spolusediacimi.)

Komunikácia medzi javiskom a hľadiskom je pragmatická komunikácia medzi pôvodcom a príjemcom. Ibaže divadlo predstavuje nielen najzložitejšiu formu komunikácie, ale aj jeden z najzložitejších semiotických systémov. Vyplýva to z podstaty veci, že najzložitejšia komunikačná štruktúra divadla je hierarchická štruktúra (ako to definuje Zich); je metakomunikatívnou štruktúrou (povedané Osolsoběho slovníkom). Ak je nešpecifickou, ale neodmysliteľnou črtou divadla komunikácia (prenos informácií), ďalšou nešpecifickou, ale neodmysliteľnou črtou, či skôr jeho najzákladnejšou podstatou, je ukazovanie, znázorňovanie, predvádzanie niečoho...

tomu druhému. Na tomto mieste sa pristavíme pri slove „ostenzia“, ktoré vyššie uvedené pomenúva. Objaviteľstvo ostenzie patrí sv. Augustínovi (v diele *Vyznania*), avšak prvenstvo v aplikácii na divadlo v najkomplexnejšom zmysle slova (dramatický text – divadelná inscenácia – divadelné predstavenie „tu a teraz“) patrí práve Ivovi Osolsoběmu. Ukazovanie niečoho ...tomu druhému = dávanie veci k dispozícii poznávacej aktivite príjemcu = ostenzia. Avšak ukazovať priamo originál je možné iba vtedy, ak to, čo chceme (či nechceme) ukázať, vlastne nemôžeme neukázať, teda sami seba. Sami seba ukazujeme ako „čistú ostenziu“, ako „divadlo v živote“. Čistá ostenzia (ukazovanie, prezentácia) ale v divadle nie je možná, pretože to, čo sa ukazuje, nie je originál, aj keď sa na originál „podobá ako vajce vajcu“. V divadle ukazujeme modely („podobné originálom ako vajce vajcu“), pričom už nemôžeme hovoriť o ukazovaní v zmysle prezentácie, ale o modelovaní v zmysle reprezentácie. A takisto môžeme hovoriť o hre, pretože sme prinútili vajce-originál hrať rolu iného vajca-modelu (Osolsobě).

Dostali sme sa teda k ďalšiemu stupňu, či úrovni komunikácie, a síce k divadelnej inscenácii, teda k tomu, čo vzniklo komunikáciou o komunikácii, aby mohlo komunikovať s publikom – byť komunikáciou prvého stupňa, na prvej, najširšej, najmasivejšej úrovni. To, čo ponúka divadelná inscenácia je neostenzia (nečistá ostenzia), alebo ostenzia prostredníctvom dramatického modelu. Divadlo s „maximálnym programom“ modeluje život, resp. „divadlo v živote“ (Osolsobě). Divadelné umenie je modelovanie komunikácie (medzi javiskom a hľadiskom) komunikáciou (vlastnou divadelnou inscenáciou). Pretože na tejto úrovni komunikácie sa už deje to, čo Zich nazýva interakciou: následkom každej komunikácie je ovplyvňovanie toho druhého. Najmä ak na danej úrovni už nejde iba o jednosmernú komunikáciu, ale obojsmernú, symetrickú, určenú tým, že herci hrajú. V divadelnej inscenácii spolu s modelovaním prebieha aj ostenzia, ktorá sa uskutočňuje nezávisle tam, kde iná než ostenzívna „replika“ nie je možná. Dramatické osoby transformované do hereckých postáv ukazujú samé seba. A to aj vo chvíli, keď nie sú priamo v hre, v dialógu a iba „nemo“ pozorujú hru ostatných. Ich ostenziou je to, ako sa pri tom „tvária“, reagujú. Divadelná inscenácia je teda divadlom o „divadle v živote“, metakomunikáciou, pretože je komunikáciou o komunikácii „divadla v živote“. Metakomunikačný ráz vyplýva z toho, že materiál, ktorý je na modelovanie ľudskej komunikácie použitý, je opäť iba ľudská komunikácia.

Na záver vymedzenia komunikácie v divadle je vhodné dodať, že dramatickému umeniu – ako jedinému – je vlastný princíp modelovania „v životnej veľkosti“. Tak vzniká model stromu (ako znaku) stromom (umelý strom), model sekery (ako znaku) sekerou (atrapou sekery), človeka človekom (Zich by nás opravil: dramatickej osoby hereckou postavou), ale aj gesta gestom, úsmevu úsmevom... (Osolsobě). Javisková komunikácia teda modeluje skutočnú komunikáciu „v životnej veľkosti“, v meradle 1:1, ako „token:token modely“, čo nie je nič iné ako relácia model-originál (Osolsobě).

### **Komunikácia v dráme**

Komunikácia v dráme (či presnejšie v dramatickom texte, t.j. textovom alebo jazykovom zápise) zaujíma miesto uprostred originálnej i preloženej definície, avšak

v skutočnosti stojí na počiatku. („Na počiatku bolo slovo.“) Od komunikácie v dráme sa odvíjajú ďalšie a vyššie stupne komunikácie. Časopriestorový zlom, kde sa začína komunikácia v dráme objasníme na príklade hry zvierat – podľa Osolsobého. Máme dve mačiatka, ktorých vzájomná interakcia je priateľská, kooperatívna. Jedno z mačiatok zmení svoje chovanie na nepriateľské, súperivé. Pretože sa chce hrať, ponúkne samé seba ako model do nepravnej situácie zápasu. V danej situácii sa druhé mačiatko musí rozhodnúť, či bude náhlu premenu mačiatka, a teda aj zmenu situácie brať vážne – to by sa ale muselo brániť – alebo iba ako hru, teda pristúpi na hru. Ak na ňu pristúpi, vznikne „skoroskutočnosť“ v meradle 1:1, čiže situácia, ktorá je iba fiktívna, ktorá je iba hrou. Dramatické osoby sú „napísané“. Podobnú schému má aj nepravá (fiktívna) komunikácia medzi osobami v dráme.

Dramatická literatúra všetkých čias (napriek fiktívnosti) podáva svedectvo o ľudskej komunikácii – o ľudskom predvádzaní sa, prezentácii seba samého, o ľudskej ostentácii, o „divadle v živote“. Dramatik vždy predpokladá, že dramatické osoby na javisku predvádzajú, resp. hrajú vzájomné vzťahy. Ich charakteristickým prejavom je vzájomnosť (Zich), čiže dialóg, pravý dialóg, v ktorom, na rozdiel od dialógu-komunikácie medzi javiskom a hľadiskom, ide o komunikáciu symetrickú, teda o obojstranný tok informácií. Ako vieme, úlohou dramatického diela v zmysle inscenácie je zrekonštruovať vzájomnú komunikáciu dramatických osôb, pretože jazykový / textový zápis nedokáže sprostredkovať viac, ako obsahové zdedenie. Napriek tomu už aj textový zápis, čiže dráma / dramatický text, obsahuje okrem slovného dialógu aj niektoré pragmatické, taktické interakčné charakteristiky dialógu, predovšetkým v podobe autorských poznámok. Hoci divadlo sa vo výsledku vzdalo dvojsmerného prúdenia informácií – určitá symetria sa prejavuje už v slovnom dialógu, ktorý predznamenáva „pulzáciu vzájomného zdeľovania“, „výmenu rolí“, i „dĺžku replík“ (Osolsobé) vo vyššom stupni komunikácie prostredníctvom divadelnej inscenácie, konkrétne prostredníctvom hry hercov.

Zatiaľ čo Zich v *Estetike dramatického umenia* tvrdí, že dráma nie je literatúra a scéna nie je výtvarné umenie a pod pojmom dramatické dielo chápe samostatné, jednotné a nedeliteľné dielo; Anti-Zich Jiří Veltruský síce vychádzal z estetiky menej kategorického Jana Mukařovského a jeho štrukturalistického prístupu, vo výsledku však odmieta vnímať drámu ako súčasť divadelnej štruktúry a „vyčleňuje“ ju ako samostatné básnické dielo, ktorého jediným materiálom je jazyk. A ako samostatné básnické dielo určené nielen na divadelné inscenovanie, ale aj na čítanie. Pretože „text existuje so všetkými svojimi štruktúrnymi črtami skôr, než sú vytvorené ostatné zložky divadelnej štruktúry“ (Veltruský). V uvedenom zmysle Veltruský nadviazal na modernú divadelnú teóriu zo začiatku 20. storočia, kedy Max Herrmann vylúčil dramatickú literatúru z dejín divadla, čím sa dráma stala plnoprávnym literárnym druhom určeným na samostatný rozbor. Mukařovského kostrové „pierko z vejára“ umožňuje jeho rozvinutie do oboch strán, ak hovorí: „V zásade však nie je ani divadlo podriadené básnictvu, ani básnictvo divadlu: jedna i druhá z týchto krajností môže nastať len v určitých vývojových obdobiach, v iných zasa je medzi oboma stranami rovnováha“. (Ešte inak do problematiky kedysi vstúpil jeden zo zakladateľov nemeckej divadelnej vedy Artur Kutscher, ktorý staval princíp „mimos“ (hra) proti princípu „logos“ (slovo, jazyk, literatúra). Dnes vieme, že oba, a dokonca aj v súčasnosti s tretím princípom „eidos“ (tvar), tvoria spoločnú trvalú „noeticko-komunikačnú“ prapodstatu divadla (Osolsobé).

Zjednodušene by sme mohli povedať, že komunikácia sa v dráme / dramatickom texte končí tam, kde končí aj hra zvierat. Vyplýva to z rozdielu medzi hrou zvierat a hrou ľudí, ktorá je charakteristická ľudskou interakciou. Zvieratá hrajú iba samé seba, nevytvárajú postavy, teda ekvivalenty hereckých postáv zobrazujúcich dramatické osoby. A tak komunikácia v dráme, aj keď ide iba o čisto slovnú komunikáciu v textovom zápise, predznamenáva komunikáciu v divadle (divadelnej inscenácii). Zárodok komunikácie v divadle obsiahnutý už v komunikácii v dráme nachádza Veltruský vo zvukových, čiže fónických kvalitách jazyka písaného, alebo v duchu čítaného. Podľa fónických kvalít rozoznáva tri druhy dialógov: nesených *intonáciou*, *expiráciou*, *timbrom*. Práve zvukové kvality textu totiž odhaľujú „odtlačky prstov“ autora, ktoré pomáhajú dešifrovať nielen autorský štýl (výber a poradie slov a pod.), ale aj jazykové interakcie obsiahnuté v dialógoch dramatických osôb. Oboje slúžia ako určitý „návod“ pre herecké postavy a ich komunikáciu v divadelnej inscenácii. Intonácia, expirácia a hlasové zafarbenie ako rozlišovače druhov dialógov podľa Veltruského navyše predstavujú jednu zo skupín prostriedkov na určenie *mimojazykovej situácie*, ktorá spolu s *témou* prispieva k významovému zjednoteniu dialógu v dráme. Určeniu mimojazykovej situácie (psychologickej situácie) pomáhajú aj *poznámky*. Poznámky sú taktiež akýmsi „komunikačným návodom“ slúžiacim pri transformácii dramatických osôb na herecké postavy. Kým Zich a jeho učiteľ Hostinský ich považovali iba za pokyny pre inscenáciu, ktoré do drámy vstupujú zvonku, Anti-Zich Veltruský trvá na ich dôležitosti vo vzťahu k významovému zjednoteniu dialógu, preto ich pokladá za súčasť slovesnej štruktúry, za „organickú súčasť básnickej štruktúry“ (Veltruský). Poznámky (didaskálie), ktoré sú určené hercom (charakterové), respektíve dramaturgii pre interpretáciu dramatického textu, a tiež pre popis scény (scénické), prešli od čias gréckeho divadla vývojom (v rozmedzí od zriedkavého výskytu cez prepoznámkovanie až k ich úplnej eliminácii) ruka v ruku s vývojom drámy. V dnešnej terminológii zaužívané *scénické poznámky* majú funkciu sprostredkovateľa medzi kódom ľudských vzťahov a možnými konaniami (Pavis). Veltruský zdôrazňuje integráciu autorských / scénických poznámok do literárnej štruktúry drámy práve pre jej plnohodnotné vyznenie v zmysle sebestačného literárneho diela pri čítaní. Dramatický text, ktorého základom sú dialógy a autorské poznámky, už sám osebe predurčuje hereckú postavu ako štruktúru znakov (povedané s Veltruským „štruktúru štruktúr“). Ak je budúci spôsob intonovania herca (v najširšom význame) zakódovaný už v dramatickom dialógu, „návod“ na mimojazykové konanie je ukrytý v *medzerách*, ktoré zostávajú po vyňatí autorských poznámok z dramatického textu pri transponovaní do divadelnej inscenácie. Pretože „všeobecná funkcia drámy v tvorbe semiotiky divadla môže... vyjsť na povrch len pomocou konfrontácie dvoch znakových systémov, ktoré sú prítomné vždy, t. j. jazyka a herectva“ (Veltruský).

„Buď ako buď“: Divadelná komunikácia je komunikácia o komunikácii, ktorej predmetom je iná komunikácia (fiktívna), t.j. komunikácia medzi osobami v dráme = komunikácia (divadlo) predstavujúca pomocou druhej komunikácie (divadelná inscenácia) tretiu komunikáciu (dráma). Povedané spolu s Osolsobem: „Jedinečnou vlastnosťou divadla ako *komunikácie* je až to, že svoj predmet, ľudskú *komunikáciu*, zobrazuje opäť... ľudskou *komunikáciou*: v divadle sa totiž ľudská komunikácia (komunikácia *osôb*) nezobrazuje ničím iným než ľudskou komunikáciou samotnou, komunikáciou *postáv*...“ Nakoniec ide o jedno a to isté – dramatický priestor v Mukařovského

rezumujúcom a transcendentnom ponímaní: „Dramatický priestor sa teda zmocňuje celého divadla a vytvára sa v priebehu predstavenia v divákovom podvedomí.“

### Použitá literatúra

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *K dnešnímu stavu teorie divadla*. In: Studie I., Brno : Host, 2007.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. In: Sémiotické studie. Brno : Host, 2002.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica*. Praha : AMU, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno : Host, 1999.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha : Divadelní ústav, 1994.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha : Panorama, 1986.
- ZUSKA, Vlastimil. *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha : Triton, 2001.

---

## VNÍMA DIVÁK KRÁSU AKO PLUS-MÍNUS DOBRO?

ANTON KRET

*PhDr., CSc., dramaturg, teoretik a prekladateľ*

---

S opakovaným návratom hľadania spoločenského svedomia vracajú sa etici, estetici a umenovedci k principiálnej otázke vzťahu dobra a krásna. Prijemca umenia z ekraov a javísk mal odjakživa tendenciu stotožňovať to, čo je preňho krásne, s tým, čo žije v jeho predstavách ako dobré. Prečo nie? Neponúkol Sládkovič svoju Marínu ako skonzentrovanú krásu a dobrotu pod jedným? A Romeo? A Jánošík? Zoberte nám túto romantickú predstavu o divadelných hrdinoch a my nebudeme mať dôvod vkročiť do divadla!

Pri pokuse o pomenovanie krásna nemožno vychádzať iba z jeho jednotlivých, dejinami sa nakopivších definícií. Sú takmer protichodné. Sokrates stotožňuje krásu s pojmom primeranosť, Albert Veľký to nazýva žiarením formy (*splendor formae*), kým Platón akoby uznával iba ex posterioritu poznania krásneho: len čo je harmonické, je aj krásne, t. j. nemenné a čisté. Už tu, u Platóna, narážame na otázku, či krásna existuje objektívne, mimo človeka a jeho vôle, alebo či sa dá určiť až dodatočne, „pod dojemom“ a po zaznamenaní harmonickej obsahu a formy predmetu, ale aj po emotívno-rozumovom zaradení predmetu medzi ostatné. Napríklad v urbanistike sa dá konečná krásna domu prijať (recipovať) a prípadne aj posúdiť až po zaradení skúmaného domu do sústavy domov okolitých, ulice, mesta, alebo, ešte explicitnejšie, umelecký zážitok z akéhokoľvek prírodného alebo umelo vytvoreného diela možno mať iba za vhodného stavu duše príjemcu, receptora, o čom hovoríme na inom mieste. No už tu, v úvode, si musíme uvedomiť najmä to, že práve „meňavkovitosť“, obsahová premennosť toho, čo nazývame krásou, je jej základnou druhovou hodnotou. A že sám pojem krásna sa nevyčleňuje osobitne pre život a osobitne pre umenie, lebo „meňavkovitosť“ krásy ako jej špecifickú hodnotu človek nemôže nijakovsky ani určovať, ani ovplyvňovať.

Podľa Xenofóna prislúcha pomenovanie krásny iba tomu, čo po okraj plní svoje poslanie, svoj účel. Túto základnú tézu definoval sám pre seba už predtým, než sa zoznámil s týmto antickým spisovateľom, aj autor týchto riadkov, a to po prvý raz v publikcii *Hľadáte krásu?* (2004). Užitočné je podľa Xenofóna krásne v tom, pre čo je užitočné. Podľa nás krásnym môže byť iba to, čo je perspektívne a toto tvrdenie dokladáme na viacerých príkladoch zo života aj z umenie v oboch spomínaných prácach.

V skutočnosti je krásne všetko, čo spôsobuje úľubu. A úľubu môže podnieť aj nové poznanie, aj stretnutie sa s krásnym objektom, aj kontakt s novou pravdou alebo



s novou etickou hodnotou. A čo nespôsobí úľubu (zážitok, slasťný vzruch, hviezdoslavovské „nasladenie“), nie je krásne. Môže to byť mravné, pravdivé aj kognitívne, ale ak nás to nevzruší, nie je to z hľadiska estetiky, t. j. z hľadiska existencie a správania sa emócií, krásne. Dá sa to, pravda, spolu so spomínaným Albertom z Bollstädu povedať aj tak, že kde nežiari forma objektu, tam niet krásna. A tak spolu s jeho žiakom Tomášom Akvinským môžeme povedať, že to, čo žiari, je „pravda a krása“, lebo žiarivosť foriem sa môže do istej miery reflektovať aj v umeleckom obraze, aj vo vyslovenom vedeckom kánone.

A čo je to existencia a správanie sa emócií? Vôbec – čo sú to emócie? Emócie predsa nie sú rýdzo estetickou kategóriou, či áno?

Ešte pred desiatimi rokmi ľudia u nás takmer nepoznali pojem emócie, emociálno. Vravelo sa o vzrušení, o rozvlnení citovej hladiny pod tlakom vonkajších javov či procesov. Pojem emócia sa nahrádzal slovom pocit. Dnes, asi pod tlakom angličtiny, každý má emócie, každý sa správa emotívne, emocionálne, div nie emocionalisticky. Ale prvý význam anglického slova emotion je afekt. A pojem vzrušenie je až na konci radu slovenských ekvivalentov. A tu bude kameň úrazu. Afekt je jav viacmenej patologický, kým vzrušenie je sprievodným znakom precitovania neobvyklého, mimoriadneho. Teda všetkého, čo nás vzruší, rozcitlivie, rozradostní, poteší alebo zarmúti. Ale nemusí nás to vonkoncom priviesť k afektu, t. j. k neprirodzenému správaniu sa.

Tak či onak pojmy krása a emócie majú čosi spoločné, ale zatiaľ nikto zo známych autorov nepomenoval to, čo tieto dve kategórie spája a čo ich rozdeľuje. Nevieme ani, či treba krásu pokladať za stav (Sokrates, Dostojevskij), za mieru (Pytagoras) alebo proces (Hegel). Vieme, že je vlastnosťou, ale už nie dosť presne, komu alebo čomu táto vlastnosť patrí. Ak veciam a javom (Tomáš Akvinský), ako potom vysvetlíme, prečo krásou operuje predovšetkým naše ego? Ak ono nechce, nemusí byť pre ľudské individuum krásne nič. Či sa s tým nestretávame na každom kroku? Idete krajinou a nadchýnate sa múdrou a krásnou členitosťou a farebnosťou okolitej prírody. A ide s vami aj váš súputník, a tomu okolie nevraví nič. Možno ho omínajú iné veci a nemá čas sústrediť sa na krásu, ale fakt je ten, že ju nevníma. Je krása prítomná v scenérii, alebo iba v našej duši?

Bolo by možné sa odvolať na naše tvrdenie o perspektívnosti krásy (*Hľadáte krásu?*, Bratislava 2004; *Umenie zvnútra*, Bratislava 2008), ktoré možno nie náhodne súvisí s tvrdeniami viacerých antických aj moderných filozofov a spisovateľov. Ale chýba v ňom prepojenie na teóriu o tom, že krása je derivátom, priemetom, súčasťou takzvanej absolútnej idey krásy, ktorá sa podľa Platóna premieta vo svojej úplnosti, dokonalosti a v harmónii, kým Dostojevskij tvrdí, že krása je prítomná „vo všetkom zdravom“. Tu sú naše predstavy o kráse s Dostojevského tézou takmer totožné. Z objektívneho hľadiska krásne je všetko, čo je perspektívne, v subjektívnom prístupe krása je dielom vzniku citového vzťahu k objektu alebo k procesu, ktorý rozvíri hladinu nášho emotívneho sveta vďaka tomu, že je perspektívny. Krásny človek je zárukou zdravého potomstva, krásny zážitok dáva perspektívnu úľavu duše. Ak si stará mama vrúčne želá, aby jej milovaná vnučka prijala sviatosť manželstva v kostole, lebo taká je jej predstava o krásnej svadbe, pre starkú môže byť takto uskutočnený akt najkrajším zážitkom v živote. Ale pre vnučku, ktorá iba chcela splniť babkino želanie, je to iba splnenie si svojej vnukovskej povinnosti.

Krása pravdy a krása rozumu, ktoré stoja mimo záujmu čistých estetikov, ako ich

charakterizuje časť idealistickej filozofie, nie je z rýdzo estetického priečinku a nemôže byť teda jednou z podôb klasicky, ani samotnej, po platónovskych chápanej krásy. Pravda nebýva krásna alebo škaredá, iba silná či málo presvedčivá. Vedecký poznatok je buď významný alebo nepatrný, ale „krásnym“ môže byť iba v obraznej rovine a aj to predovšetkým ex post, keď sme dojatí objavom alebo poznatkom a v našom vnútri sa udieva čosi podobné ako pri stretnutí s krásou. Slovom, stretnutie s náhle objavenou alebo poznanou pravdou môže podnietiť emócie, podobné pocíťovaniu krásna. Každopádne sú totožné v tom, že aj pri zhliadnutí krásneho obrazu, aj pri zoznámení sa pravdou výroku a aj pri stretnutí sa s vedeckým objavom môžeme, ale nemusíme byť dojatí, či dokonca prežívať to hviezdoslavovské „nasladenie“.

Spočíva teda krásna v externom objekte (proces, jav, miera či nedajbože zákone), alebo je to časom, chvíľou, lehotou vymedzený priestor nášho prežívania dojmu? Čas slasti z videneho, počutého či inak zmyslami prežitého?

Vo všeobecnosti, aj keď je to iba alegorická rovina, platí, že ak je umelecký artefakt nedostupný vnímateľovi (bárs by mal ním byť iba sám tvorca), nie je to „ešte“ umelecké dielo. Ba nie je ním ani vtedy, ak ho síce zmyslami prijímame, ale nevzruší nás. Takže umením začína byť vlastne až po priaznivej aktivizácii zmyslového receptora príjemcu. Šum morského príboja alebo hudobná skladba, východ slnka alebo jeho kópia na plátne, dojem z neobyčajného úkazu alebo literárna, hudobná či výtvarná interpretácia tohto úkazu musia rozochvieť naše vnútro, aby ožil obraz a jeho krásna. Aktivizácia je potrebná aj vo vzťahu samotného objektu krásna k sebe samému: krásne telo nemusí byť vôbec krásne pre svojho „nositeľa“, ba nemusí byť krásne ani pre iných ľudí. Ale odrazu sa objaví nový príjemca, možno iba jediný z miliónov, a ten krásu v skúmanom tele objaví. Na tomto princípe stojí predsa aj múdre počínanie si prírody s voľbou životných partnerov v živočíšnej ríši. A v ľudskej spoločnosti iba pri anomáliách, keď krásu jedinca priznáva priveľa či množstvo ľudí, sa rieši rozhodovanie o tom, komu bude toto telo patriť, patričnou selekčnou cestou: nositeľ alebo nositeľka krásneho tela si vyberá, alebo ostatní musia prejsť cestou vzájomného súperenia – v minulosti až po turnaje a osobné duely na kordy či pištole.

Platónovo hľadanie estetickej, etickej a noetickej krásy sa mohlo udiať iba za antiky, keď najmenej zo všetkých vied bola rozvinutá psychológia a keď sa bez nej darilo každej zjednodušenej kategorizácii na poli nie dostatočne overeného poznania, že akýkoľvek dojem alebo pocit, ktorý nám spôsobuje potešenie, je krásny. A každý z nich je zároveň aj perspektívny, teda užitočný, lebo podnecuje aktivitu ducha. Ale nie každý dojem či pocit prináša rozkoš zo vzrušenia, slasť, úľubu. Umenie a krásna sú späť iba so zmyslovo-konkrétnym produktom prírody alebo ľudskej tvorivosti (prírody alebo jej umeleckej interpretácie). Keď vymyslel Pytagoras svoju slávnu vetu, spôsobil *radosť a potešenie* sebe a všetkým, čo vedeli, o aký veľký objav ide. Z objavenia čohosi, čo sme doteraz nepoznali alebo sme o tom nevedeli, ale čo objektívne existuje mimo človeka a jeho vôle, naozaj môžeme mať radosť a potešenie. Ale slasť a úľuba? Tie podnecuje iba *obraz*. Živý, skutočný (v prírode, v živote), alebo interpretovaný, prenesený (zo života alebo priamo z ľudských predstáv, z obrazovej fantázie). *Slasť a úľubu* ale určite spôsobilo vytvorenie Diskobola. Lebo Myrónova socha bola zmyslovo-konkrétnym produktom, teda produktom človeka, pokiaľ ide o umenie ako interpretačný výsledok činnosti. Kým krásna v prírode, jej pôvodné podoby, sú priamym prejavom prírody, zachováva si krásna autenticitu aj v umeleckej reflexii prírody v človeku – jeho predstáv, jeho napodobňovacích schopností, jeho

reflexoidnosti. A opäť tu máme príležitosť domáhať sa výkladu estetiky ako vedy dotýkajúcej sa nielen interpretácie, kopírovania a napodobňovania sveta, ale aj ako vedy o komplexnom citovom svete človeka bez ohľadu na to, či citmi človek reaguje na životné javy alebo na ich umelecké performancie.

Iná je už otázka, či je krása zároveň dobrom, ako sa vo všeobecnosti nazdávali Gréci a čo tvrdia niektorí filozofi aj dnes. Ak *krásny* objekt pozitívne naladí naše vnútro, je to *dobré*. Ale objekt nemal za cieľ vzbudiť dobro, lež krásu, krásny pocit, krásny dojem. Ak vzbudil aj dobro, je to jeho plus, ale určite nevznikol v záujme dobra. Krásna prostitútka alebo telesné túžby, ktoré by mohol podnecovať obraz krásne namaľovanej Bohorodičky či nahého Krista, nie sú práve z hľadiska kresťanskej ideológie najvhodnejším príkladom spojenia krásna s dobrom. Ani výchovná funkcia krásneho artefaktu nie je reálnym snom pravých teoretikov a estetikov, ba ani samotných tvorcov umenia. Lebo, ruku na srdce, ako prispieva k dobrým mravom surrealistické umenie, nefigurálna, nekrajinárska výtvarná tvorba alebo kakofonická hudba? Napríklad populárna hudba máš na popfestivaloch a .iných veľkoplošných podujatiach vybičuje emócie ad absurdum, ale o nejakom poučení sa z nich alebo ponaučení nemôže byť ani reči. A naopak, v kostolnej pesničke o trpiacej Márii alebo o mučenom Kristovi sa spolu s vlnou dojatia valí na poslucháča (a speváka zároveň) vlna pocitov ženúcich k smútku, ba až k plaču, ale zmätok v recipientovej duši platí iba na oblasť duševnej očisty. Tú my síce považujeme za mimoestetickú kategóriu (pozri *Umenia zvnútra*), ale keďže sa ňou zapodieva každá učebnica estetiky, chápme ju tu ako vyvrcholenie vibrácie citov vzniknutejších recepciou umeleckého diela. A ak nás chrámová hudba dovedie až k uvedomeniu si svojich dobrých skutkov a páchania hriechov, pribrala ona na seba rolu vychovávateľa duší. Ale skutočná umelecká hodnota takéhoto diela ani nestúpne, ani neklesne. Dobro sa správa k emóciám jednoducho indiferentne. Tak, ako sa javí krása v očiach mravokárcu.

Ostatne, to hegelovské „zmyslové vyžarovanie idey“, teda krásno, by ani nemohlo byť medzi konkrétnymi kategóriami ľudského vnímania, ako je pravda či dobro, ale i poznanie, vedomosti alebo prostá ľudská zručnosť, aby sa mohol dať veciam a úkonom vyšší zmysel. Krásno je vyšším zmyslom samo o sebe a nepozná nijakú cestu späť ku konkrétnym konštantám pravdy, dobra a poznania.

---

## TRINÁSTY ROČNÍK EURÓPSKEJ DIVADELNEJ CENY

ELENA KNOPOVÁ

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

---

Európska divadelná cena sa zrodila v roku 1986 ako pilotný program Európskej komisie a udeľovali ju (s neskorším niekoľkoročným prerušením) od roku 1987. Toto ocenenie získali umelci a divadelné inštitúcie, ktoré svojou prácou prispeli k rozvoju porozumenia medzi jednotlivými národmi a novými kultúrami a pomáhajú objavovať nové obzory umenia. Európsky Parlament a Európska Rada sa uzniesli podporovať túto cenu v spolupráci s odbornými inštitúciami, prezentujúc tak európsky kultúrny záujem. Európska divadelná cena predstavuje v súčasnosti najprestížnejšie európske divadelné ocenenie.

\* \* \*

Trinásty ročník Európskej divadelnej ceny sa odohrával tentokrát v poľskom meste Wroclaw od 31. marca do 5. apríla 2009. Podujatia v rámci programu Európskej divadelnej ceny sa v metropole Sliezska konali pri príležitosti osláv jubilejného roku 2009, ktorý UNESCO deklarovalo ako *Rok Grotowského* (pod záštitou a s podporou Poľského ministerstva kultúry, primátora a mesta Wroclaw a organizáciu sprievodných podujatí v Poľsku prevzal a zabezpečoval Grotowského inštitút). Rok 2009 predstavoval totiž dva významné medzníky – dve výročia: desiate výročie úmrtia Jerzy Grotowského a päťdesiate výročie založenia Teatru Laboratorium.

Možno smelo povedať, že jedným z najvýznamnejších prínosov a príspevkov Poľska a jeho divadelnej kultúry do súčasného európskeho a svetového divadla je práve osoba Jerzy Grotowského a jeho dielo. Grotowského teórie venované divadlu a herectvu znamenali zásadný prevrat v ich vtedajších konceptoch a inšpirovali prácu mnohých jeho nasledovníkov až po súčasnosť, dokonca zásadne ovplyvnili divadelný výskum. A práve Wroclaw bola tým mestom, kde Grotowski položil základy pre svoj výskum, a kde sa v rámci programu Európskej divadelnej ceny ako istý symbolický hold tejto významnej poľskej divadelnej osobnosti európskeho a svetového formátu konalo kolokvium s názvom *Herectvo pred a po Grotowskom* (organizovali ho poľská sekcia AICT a Grotowského inštitút).

Trinásty ročník bol ako už býva zvykom naplnený pestrým programom. Nechýbali divadelné inscenácie, kolokviá a diskusné panely, semináre a sympóziá, krst knihy, lekcie, premietania a tzv. work in progres projekty – väčšina z uvedeného bola pripravená špeciálne pre túto udalosť a väčšina programu bola venovaná oceneným tvorcom.

Hlavnú cenu získal známy poľský režisér Krystian Lupa, žiak Tadeusza Kantora, ktorý je sám učiteľom mnohých umelcov – spomedzi všetkých spomeňme aspoň Krzysztofa Warlikowského.



Krystian Lupa pri diskusii o jeho divadelnej tvorbe. Snímka Zbyszek Warzyński, archív Premio Europa per Il Teatro.

Krystian Lupa kombinuje akademické vzdelanie s veľkou tvorivou invenciou, ktorá sa stala príznačná pre jeho režijný rukopis a umožnila vydeliť jeho prácu ako čosi výnimočné. Lupa nevytvoril len svoj vlastný jazyk, ale výrazne ovplyvnil najmenej dve generácie mladých režisérov. Len ťažko si dnes dokážeme predstaviť, aká by bola poľská divadelná scéna bez jeho konkrétnej práce: „divadlo, ktoré bojuje proti divadelnosti, herec, ktorý je povinný bojovať proti herectvu“. Počas svojej aktívnej kariéry dômyselne upravil pre divadlo diela klasických literárnych autorov, ako sú napr. Robert Musil, Fjodor Dostojevskij, Rainer Maria Rilke, Thomas Bernhard, Anton Čechov, Werner Schwab, Michail Bulgakov, Friedrich Nietzsche. V rámci hlavného programu bola Lupova tvorba prezentovaná prostredníctvom troch inscenácií: *Factory 2* (Stary Teatr z Krakova), *Prezidentky* (*The Presidents*) Wenera Schwaba a *Persona Tryptych*.

*Factory 2* je osemhodinovou ahistorickou improvizáciou, ktorej základ tvoria rôzne fantázie o Andym Warholovi, jeho Silver Factory a ľuďoch, ktorí boli jej súčasťou a prispeli k vytvoreniu tzv. Factory mýtu. Týka sa to tak udalostí ako aj postáv prezentovaných v inscenácii, ktoré sú variáciou na legendárnu Factory s jej typickými črtami. Invenčné dielko s primeranou dávkou fantazmagórie, hravej irónie a humoru si vyslúžilo búrlivé ovácie medzinárodného publika. Druhá Lupova predvedená produkcia *Prezidentky* (*The Presidents*) sú hrou z pera kontroverzného a škandalózneho rakúskeho autora Wenera Schwaba, jedného z otcov dnešného tzv. nového brutalizmu, ktorého tvorbu žiadne rakúske divadlo neuviedlo počas autorovho života. Zachytávajú príbeh troch žien, ktoré nemajú nijaký život mimo sledovania TV obrazovky,





Predstavenie *Factory 2* režiséra Krystiana Lupu patrilo k programovým vrcholom wroclavského stretnutia európskych divadelníkov. Snímka Zbyszek Warzyński, archív Premio Europa per Il Teatro.

náboženského fanatizmu, ponižujúcej práce a reminiscencií o minulosti. Ženy patria do tej sociálnej triedy, ktorej členom je lepšie sa vyhýbať. Ich život je plytký, spomienky mdlé, jazyk slaboduchý a vulgárny, ich duševné obzory oklieštuje maloburžoázna rutina a krutosť. Všetky tri žijú akoby vo sne, strácajú vedomie o tom, čo je reálne a čo iba ilúzia, strata kontroly nad vlastnými ilúziami ich vedie k trestnej činnosti. Veľmi naturálne a nízke divadlo, ktoré sa Lupovi podarilo priniesť na javisko svedčí o režisérovej záľube v hraničných ľudských životných a psychických polohách, ktoré v prípade tejto inscenácie niesli v sebe aj širší spoločenský a politický akcent.

Triptych *Persona*, ktorý bol uvedený na záver podujatia je dielo inšpirované okrem iného Gurdjieffom, Simone Weil a Marilyn Monroe. V bulletine k tejto inscenácii sa napríklad dočítame: „Andy Warhol povedal, že subjekt a hrdina jeho filmov je osobnosťou. Teda nie niečí príbeh alebo život, ale jeho osobnosť so všetkou jej nepopísateľnosťou... Takže ak je objektom ľudské bytie a ľudská bytosť, je lepšie sa na ňu pozerieť, než hovoriť o nej.“ Z tohoto predpokladu vychádza celý inscenačný prístup Krystiana Lupu a jeho hereckého kolektívu. Tri osobnosti ako tri fantázie nastupujú na spomenutú cestu predstavenia. Nemáme pred sebou príbeh, ale situácie, v ktorých – a prostredníctvom ktorých – sa osobnosť stáva viditeľnou a môže sa stať priesečníkom s osobnosťou herca, ktorý sa pustí do intímneho dobrodružstva fantastického a nebezpečného experimentu svojej zmeny. Osobnosť tu totiž nie je vnímaná len ako niečí charakter, ale aj ako extrémny sen, nenaplnená, ale akási potenciálna verzia. Všetky tri predstavené osobnosti, v celej svojej odlišnosti, majú niečo spoločné – chcú prekročiť hranice. A aj keď ich je ťažké porovnávať, je tu niečo, čo ich preskupuje – vytrvalá ľudskosť.



Pokiaľ ide o cenu *Nové európske divadelné reality*, porota a organizátori tohto ocenenia si všimli, že mená niektorých kandidátov sa často a cyklicky opakovali. Títo kandidáti získali niekoľkokrát za sebou najvyšší počet hlasov v predchádzajúcich ročníkoch Európskej divadelnej ceny v rozmedzí rokov 1996 a 2001, všetci boli na špičkovej úrovni a ich tvorba sa vyznačuje rôznorodými originálnymi umeleckými kvalitami. Z tohto dôvodu padlo rozhodnutia v súlade so stanovami a pravidlami udeľovania cien, že cenu *Nové európske divadelné reality* tohto roku udelia prvým piatim kandidátom, ktorí získali najvyšší počet hlasov. Sú to: Guy Cassiers, Pippo Delbono, Rodrigo García, Árpád Schilling, François Tanguy a Théâtre du Radeau.

Toto rozhodnutie malo zrejme za cieľ posunúť *Európsku divadelnú cenu* (13. ročník) - *Nové európske divadelné reality* (11. ročník) trochu ďalej a otvoriť priestor novej generácii umelcov a divadelných skupín, ktorí sú v súčasnosti ešte v procese ustálenia a integrácie na európskej a svetovej divadelnej scéne, alebo ešte nie sú dostatočne známi. Takéto rozhodnutie otvára možnosť zviditeľniť a presadiť tvorbu kandidátov z menších krajín.

Novinkou bolo, že v tomto roku sa finančná odmena spojená s cenou *Nové európske divadelné reality* zvýšila z 20.000 € na 30.000 €.

Belgičan Guy Cassiers sa v hlavnom programe predstavil inscenáciami *Sunken Red* a work in progress projektom *Phalanx*. Cassiers pôvodne študoval grafické umenie, ktoré ho spolu so zručnosťami nadobudnutými takpovediac „vizuálnym tréningom“ najvýraznejšie ovplyvnilo aj v rámci jeho pôsobenia v divadle. Pomerne rýchlo sa stal pojmom na európskych divadelných scénach, čo v konečnom dôsledku aj potvrdilo významnú a upevňujúcu sa pozíciu flámskeho divadla. Cassiersova profesijná dráha je atypická, podobne ako profesijné dráhy väčšiny súčasných umelcov. Päť rokov stál na čele Huis Stekelbees divadla mladých (neskôr známeho ako Victoria, v súčasnosti premenované na CAMPO) v Gente. Potom pôsobil osem rokov ako umelecký riaditeľ divadla v Rotterdame a v roku 2006 sa stal umeleckým riaditeľom v Toneelhuis. Cassiers vynášiel a zdokonalil veľmi sugestívny divadelný jazyk, v ktorom technológie s prekvapujúcim účinkom prehľbujú emócie, nie sú teda len dekoratívnym prvkom a prostriedkom. Navyše túto fascináciu technológiami, vizuálnym umením a silnými emóciami kombinuje s vášňou pre literatúru. Okrem románu *Bezonken Rood* (*Sunken Red*) Jeroena Brouwersa sa predmetom jeho záujmu stal Proust, Puškinov Onegin, v súčasnosti pracuje na vlastnom projekte nazvanom *Triptych moci* (z neho je aj spomínaná ukážka *Phalanx*) a pripravuje napr. dva projekty *Domov spiachich krás* od Yasunari Kawabatu a Wágnerovu operu *Prsteň Nibelungov*.

*Sunken Red* je žalospevom za zosnulou matkou a spomienkou na japonské zajatecké tábory, v ktorých bol hlavný hrdina ako dieťa uväznený spolu s členmi svojej rodiny za druhej svetovej vojny, na základe románu *Bezonken Rood* (*Sunken Red*) holandského autora Jeroena Brouwersa. Cassiers vidí v príbehu tohto chlapca oveľa viac, než len osobný príbeh, zrači sa v ňom univerzum, ktoré presahuje hranice osobného zážitku. *Sunken Red* je o emóciách a pamäti, o osobnom vyrovnávaní sa s minulosťou. Pre tento účel sprostredkovania „univerza“ Dirk Roofthoofť skonštruoval špeciálnu čiernu miestnosť, v ktorej za pomoci vizuálnych a zvukových médií, sa akoby vynárajú na javisko obrazy z minulosti a sú nositeľmi silných emocionálnych stimulov.

*Phalanx* – work in progress bol predstavením Cassiersovho autorského projektu *Triptych moci*, na ktorom spolupracuje s Kurtom Haeseleerom. *Phalanx* predstavoval videoinštaláciu doslova satelitných stien. Satelitné antény vybavené reproduktormi



Talian Pippo Delbono, básnik sociálnej marginalizácie. Snímka Zbyszek Warzyński, archív Premio Europa per Il Teatro.

bombardujú diváka hlasmi, monológy sú rozdelené medzi rôzne postavy umiestnené vedľa seba a tvárou v tvár. Využitím tejto techniky sa budujú nielen vzťahy medzi jednotlivými postavami, ale aj vzťahy medzi jednotlivými časťami triptychu. Rôzne variácie vytvárajú napätie a udržiavajú divákov v strehu, aby pochopili nadväznosť jednotlivých myšlienok a posolstiev.

Talian Pippo Delbono sa predstavil s projektmi *Story of a theatre journey*, *Il tempo degli assassini* (*The Time of the Assassins* – spolupráca s Pinou Bausch) a *Questo buio feroce* (*This Wild Darkness*). Delbono je označovaný za básnika sociálnej marginalizácie a rôznorodosti, vždy videl v umení základný fundament skúseností na prekonávanie zúfalstva.

Niekoľko rokov pracoval na zvládnutí náročnej techniky orientálneho divadla, ktoré mu dodalo dôveru vo vlastné telo a pohyb. Jeho tvorba je odrazom súkromných peripetií a sociálneho zástoja. V *Il tempo degli assassini* reflektuje hlboké osobné zranenie zo straty blízkej osoby, prázdnotu, zlosť...

Svojich hercov vníma ako kolegov, sú to osobnosti z radov znevýhodnených, segregovaných skupín alebo ľudí z ústavov (fyzicky a psychicky hendikepovaní), či ľudia z ulíc. Kolegami a ústrednou témou sa preň stali hluchí a nemí, mentálne postihnutí a negramotní, často úplne izolovaní jedinci, ktorí s ním spolupracujú. Sústredil na objavovanie ich schopností jedinečnej a inej medziľudskej komunikácie. (*Questo buio feroce*) Bola to preňho životná cesta, na ktorej objavil aj svoju „hviezdu“ – v psychiatrickej liečebni, kde bol internovaný po dobu 45 rokov (*Story of a theatre journey*).

Najkontroverznejším oceneným vo Wroclawi bol Rodrigo García, ktorý sa predstavil s *Accidens /matar para comer/* (*Accidents /Killing to Eat/*), *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (*Scatter my Ashes over Mickey*) a *El Perro* (*The Dog*). V prvej spomenutej inscenácii sme boli svedkami trápenia, rozporcovania zaživa a ugrilovania langusty hercom, ktorý si na nej výborne pochutnával pri pohári šampanského. Vo Wroclawi sa strhla vlna pohoršenia, odporu a petícií. Verejnosť si kládla otázku: „Ako je možné, že tento človek za takúto svoju tvorbu dostal v našom meste prestížne európske ocenenie. Ako je možné, že sa dovolilo vo Wroclawi takéto zaobchádzanie so živými tvormi?!“

Rodrigo García je španielsky režisér (istý čas pôsobil v Argentíne), ktorý vytvára texty explozívne ako bomby. Jeho tvorbu najlepšie vystihuje krédo „útok na „mäso“ a „krv“ modernej spoločnosti“ (teda útok na tovary, spotrebný tovar a služby). V jeho dielach sa spájajú prvky minulosti s dnešnou populárnou kultúrou. So svojou druž-



Snímka z inscenácie jedného z laureátov ceny Európske nové divadelné reality Pippa Delbona *Questo buio feroce* (*This Wild Darkness*). Snímka Zbyszek Warzyński, archív Premio Europa per Il Teatro.

nou Teatro La carnicería vyvinul prekvapivý divadelný jazyk, ktorým mapuje nové rituály každodenného života. Sú explicitne kritickí, bez sebamenšej štipky zdvorilosti. Odmietajú akékoľvek nuansy, miesto toho zasadzujú frontálny útok na kapitalistický svet, jeho konzumný spôsob života a materializmus, v ktorom si západný svet hovie. Tovar užívaný bez zmyslu má podľa Garcíu za následok stratu osobnosti, stratu individualizmu, stratu schopnosti komunikovať a toto všetko v konečnom dôsledku vedie k rôznym formám násilia, ba podľahnutie konzumnosti, ktorá sa stáva moderným životným štýlom, je samo o sebe násilnícky spôsob života. Predmetom kritiky je široký záber – od balených potravín, obchodných značiek, cez neokoloniálnu vojnu, národný militantizmus až po potláčanie demokracie jednotlivca ikonoklastickou módou. Sám García sa vyjadruje o súčasnej dobe ako o podnebí „kultúrnej kontaminácie“. Garciov jazyk je výrazne agresívny, inšpiráciou mu je ulica, z ktorej sám pochádza, jeho prostredníctvom nám však odhaľuje novodobé mýty, aby upozornil na ich ničivé účinky predovšetkým na strednú vrstvu spoločnosti. Každopádne okrem apelatívnej kritiky oplýva jeho tvorba humorom, materiálnou metaforickosťou a ruší viacero z doteraz zaužívaných tabu.

Ďalšími ocenenými boli François Tanguy a Théâtre du Radeau. Táto výrazná divadelná skupina priniesla na poľské javisko naozaj silný zážitok. Tanguy zobral divákov na nevšedné poetické putovanie, plné fantastických motívov, zvukomalebnosti a vizuálnej prekvapivosti. Inscenácia *Ricercar* čerpá okrem iného z diela Dante Alighieriho, Giacoma Leopardiho, Dina Campana, Ezru Poundiho, Luigiho Pirandella, Franza Kafku a Georga Büchnera. Päťicu ocenených uzatvára Árpád Schilling, ktorý predstavil svoju tvorbu prostredníctvom *Apology of the Escapologist*. Skúma tu v sú-



Tvorbu François Tanguyho a Théâtre du Radeau charakterizuje vizuálna prekvapivosť a poézia. Platí to aj pre inscenáciu *Ricercar*. Snímka Zbyszek Warzyński, archív Premio Europa per Il Teatro.

časnosti symptomatický populárny fenomén hľadanie koreňa problému v niekom inom (niekde inde), než v samom sebe. Toto pokúsil vyjadriť prostredníctvom metafory – technológie vzniku a prekonania depresie, čo si vyžaduje najprv sebavyšetrenie, potom znovuzrodenie, a napokon aktivity, ktoré by boli užitočné pre komunitu.

Tento rok sa pod záverečný program odovzdávania cien režijne podpísal Jerzy Bielunas v spolupráci s Emanuel Pistone. Ceremónia sa odohrávala v Bábkovom divadle a mala výrazne bábkovo-divadelný charakter. Tvorcovia sa týmto spôsobom pokúsili priblížiť Európsku divadelnú cenu medzinárodnej verejnosti prostredníctvom hravej, živej divadelnej atmosféry typickej pre Teatr Lalek a Wrocław. Známy sochár Krzysztof M. Bednarski, ktorý spolupracoval s Jerzym Grotowskim vytvoril špeciálne pre túto príležitosť sošky, ktoré boli venované tohtoročným víťazom v priebehu slávnostného odovzdávania cien. Počas ceny, ako zvyčajne, paralelne prebiehali akcie, ktoré boli organizované pridruženými subjektmi: valné zhromaždenie Union des Theatres de l'Europe, zasadnutie výkonného výboru medzinárodného združenia divadelných kritikov, Seminár mladých kritikov organizovaný Association Internationale des Critiques de Théâtre, zasadnutie výboru Editorial Združenia Internationale des Critiques de Théâtre, stretnutie členov Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo, Valné zhromaždenie Združenia poľských divadelných kritikov, zasadnutie rady Asociácie talianskych divadelných kritikov.

Na záver možno dodať zopár postrehov. Predstavenia, ktoré sme mali možnosť vidieť v rámci programu Európskej divadelnej ceny svedčia o tom, že tvorcovia majú veľmi úzky vzťah s tradíciou (minulosťou), ktorú zároveň prekonávajú najmodernejšími prostriedkami. Sú výrazne kritickí voči spoločnosti, ale aj politickej a súkromnej moci. Záľuba v klasických príbehoch a literárnych (nie už dramatických) textoch sa spája s atypickou výtvarnou stránkou, veľkou zvukomalebnosťou slova a reči a spojením emócií s médiami (emócie vyvolávané pomocou použitia modernej techniky a multimédií). Dnešné divadlo je, zdá sa, divadlom, ktoré rozpráva takmer súkromne vlastné príbehy, prerastajúce do celospoločenských rozmerov a kontextov.

*Príspevok je súčasťou grantovej úlohy VEGA číslo 2/0218/09 Teória modernej drámy.*



---

## PASOLINIHO DIVADLO SLOVA AKO DIVADLO KONTRADIKCIE

ANDREA URBANOVÁ

*PhDr., doktorandka KDF SAV a USL SAV*

---

Bez ohľadu na to, že Pasolini sa viackrát vyslovil na rôznych miestach proti divadlu ako rituálu, najmä proti rituálu sebaopotvrdenia meštiackeho divadla, sám nakoniec dospel k názoru, že divadlo ním je v akejkolvek podobe a dobe, bez ohľadu na ideológiu či myšlienky, ktoré prezentuje, alebo proti ktorým bojuje. V tomto zmysle rozlišuje niekoľko druhov rituálov podľa vzťahu k reprezentácii a k slovu.

Za akýsi archetyp divadla považuje nielen rituál, ale predovšetkým každodennú sociálnu realitu, do ktorej sme kultúrne začlenení a ktorá obsahuje prvky rituálu. V tomto zmysle je zrejmé, že Pasolini vníma pojem divadla omnoho širšie, zvlášť ak bojuje proti predstave o ňom ako o inštitúcii, ktorá „uvádza predstavenia“, alebo ak sa tieto vžitie predstavy vzťahujú k osobe herca symbolizujúceho divadlo. Ani jedno ani druhé podľa neho divadlom nie je. Pojem divadla sa teda spája väčšinou s predstavou reprezentovaného – videného (v zmysle Pasoliniho terminológie).

Predovšetkým divadlo, ktoré sa vydeľuje zo sféry sociálnej reprezentácie považuje prvotný religiózny rituál – napr. orgiastický dionýzovský tanec, mágiu a prirodzene divadlo ako mystérium. Tradičné meštiacke divadlo zaraďuje do sociálneho rituálu, podľa toho ako reprezentuje sociálnu realitu (milostné dobrodružstvá, boj o moc, ironizuje intrigánov, zabáva, predstavuje charakterové typy a pod.).

Pri sociálnej reprezentácii nezáleží na spôsobe jej zobrazenia, či už ide o naturalistický, ironický, expresívny alebo akýkoľvek spôsob, vždy to bude zobrazenie toho, čo už je (známe), alebo nejakým spôsobom má byť.

V každom prípade ide o fixnosť reprezentácie, ktorá nepripúšťa dialóg. Umožňuje iba pasívneho diváka, ktorý vyjadruje afirmatívny postoj – súhlas, alebo pasívnu negáciu – pohoršenie a nesúhlas.

Medzi divákom, divadelným autorom a hercom nie je v žiadnom prípade vzťah parity. Na vzťahu parity medzi všetkými už spomenutými stranami sa zakladá Pasoliniho divadlo Slova. Keďže sa i divadelný text zakladá na tomto vzťahu a tiež má ambíciu byť dialógom medzi zúčastnenými stranami, autor ho teda definuje ako kultúrny rituál.

Základnou charakteristikou divadla kontradikcie je oscilácia medzi realitou a jej reprezentáciou. Táto téza bude jednou z hlavných tematických charakteristík hier divadla Slova a objavuje sa ako stály motív v prevažnej väčšine Pasoliniho hier. Hoci tu nejde o realitu „sociálnej reprezentácie“ ako u tradičného divadla alebo scénografickej reprezentácie, ale máme na mysli súčasné predstavovanie odlišných významov na poli jedného uceleného dramatického textu teda kontradikciu.

Keďže Pasolini sa svoje nové divadlo pokúša vyradiť z divadelnej tradície používania jazyka, kladie dôraz na jeho odlišné využitie v dramatickom texte i divadel-



nom predstavení, predsa je nútený s ním pracovať, ak chce dospieť k významu iba prostredníctvom slova, nie gesta alebo scénografie.

Divadlo Slova je vo svojej podstate reakciou najmä na avantgardu, ale i na vyprázdnený akademizmus rétorickej interpretácie divadelných a literárnych autorov, ktorá sa zakladala vždy na „správnom“ zaradení diela do historického kontextu doby. Akoby text sám o sebe nemal oprávnenie jestvovať a nachádzal svoje opodstatnenie pre kritiku alebo divadlá tzv. oficiálnej tradičnej kultúry iba vtedy, ak v dôležitých črtách nadväzoval na uznávaných autorov uplynulých období divadelnej či literárnej histórie.

S podobným prístupom zo strany kritiky, akému Pasolini čelil ako dramatik pri formulovaní manifestu Nového divadla Slova a neskôr i ako filmový režisér, sa stretával i počas svojich vysokoškolských štúdií. Tento prístup nekládol otázky o prínose nového divadla, alebo o jeho zmysle, ale pokúšal sa dopátrať najmä nadväznosti štýlu. Podľa Pasoliniho takto pristupuje k divadelnej hre divák odchovaný na „tradičnom“ divadle.

Dokonca sa Pasolini pokúša aj „vydeliť“ publikum divadla Slova z divadelného a filmového publika podľa vonkajších charakteristík, ktoré miestami vyzerajú až detinsky. Zvlášť, ak sa obáva, že na jeho predstavenia nepríde to správne publikum, ktorému sú predstavenia určené, ale naopak, že príde to, ktorého zmyslom pre kritiku je kriticky vyvolať škandál. napr. „...*dámy v kožušinách, ktoré sedia v prvých radoch na Viscontiho či Zefirelliho premiérach budú mať u nás 30-násobne vyššie vstupné...*“

Tomu sa ako autor nemohol vyhnúť, že sa stretne s publikom nie bez teatrologických znalostí, ale bez skúseností s reprezentáciou, čo sa mu stalo i v jeho vlastných radoch tzv. pokročilého publika marxistických intelektuálov. A v tomto období sa so stranou oficiálne rozchádza.

Je úsmevné, že dnes sú Visconti, Zefirelli a pod. repertoárom filmových klubov pre náročného diváka, a ešte pred päťdesiatimi rokmi boli v Taliansku fetišom práve toho publika oficiálnej kultúry, z ktorého Pasolini svojho diváka či už filmového alebo divadelného vyraduje.

Divadlo Slova je, ako hovorí autor, „určené na rozsievanie pochybnosti“. A to nie iba v teatrologicko-interpretáčnych otázkach, ale i v rovine eticko-filozofickej. Ako sme už spomenuli na mnohých miestach, Pasolini sa usiluje brániť nadväznosti na akékoľvek divadelné myslenie alebo smery, no budúcnosť ich jednoznačne prináša. Najmä tým, že na odkaz Pasoliniho prepojenia divadla, filmu a literatúry kontinuálne od jeho smrti až do dnešnej doby reagujú i nové smery tzv. nového divadla talianskej scény, ktoré opúšťajú či rozširujú priestor divadelnej scény do virtuálneho kontextu so zapojením nových médií, filmového plátna, kamier, fotografie, videoprojekcie, živých hercov s úplnou absenciou kostýmov a pod. Tým stále posúvajú dopredu možnosti divadla 21 storočia.

## LITERATÚRA

Bernard, Jan. *Pier Paolo Pasolini*. Praha : ČSFÚ, 1987, 39 s.

De Bernardi. *Profilo storico della letteratura italiana II*. Torino : Società Editrice Internazionale, 1983, 702 s. ISBN 88-05-01694-2

Eco, Umberto. *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995, 146 s. ISBN 8071150800

Lehmann, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9

Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. I. et II. Milano : Mondadori, 1999, 3189 s. ISBN 880-445-6868

Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milano : Mondadori, 1999, 1899 s. ISBN 88-04-45687-6