

OBSAH

ŠTÚDIE

Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Storočný Barč – Ivan</i>	113
Anton KRET: <i>Storočnica Júliusa Barča – Ivana</i>	129
Miloslav BLAHYNKA: <i>K problematike dramaturgie opier Martinů</i>	134
Vladimír BLAHO: <i>Dve morálky na opernom javisku</i>	144
Jaroslava ČAJKOVÁ: <i>Umelecké slovo v období renesancie</i>	152
Ivan R. V. RUMÁNEK: <i>Dráma Nó – súčasnosť dávnej tradície</i>	160
Zvonko TANESKI: <i>Dramatická tvorba v slovensko-macedónskych kultúrnych vzťahoch od druhej polovice 20. storočia po súčasnosť</i>	176

ROZHOVOR

Jaroslav SISÁK – Matúš OLHA: <i>Cesty Hospodinove sú nevyspytateľné</i>	186
---	-----

ROZHLADY

Tibor FERKO: <i>Medea '71 a Medeia '09 v košickej činohre</i>	206
Alexandra SARVAŠOVÁ: <i>Roman Polák na prvý pohľad alebo</i> <i>Diagnóza človek</i>	212
Andrea URBANOVÁ: <i>Pasoliniho koncepcia divadla</i>	222
Dagmar INŠTITORISOVÁ: <i>Spomienka na učiteľa</i>	229
Miloš MISTRÍK: <i>Superavantgarda v Turíne</i>	231
Andrej MAŤAŠÍK: <i>Hommage à Jerzy Grotowski</i>	234

KRITIKA

Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Jozef Felix – Osobnosť bez puncu oficiálnosti</i> (J. Pašteka: <i>Jozef Felix ako literárna osobnosť (kritik, prekladateľ,</i> <i>divadelník, vedec)</i>	238
Anton KRET: <i>Balkánske vývery</i> (D. Kovačević: <i>Generálka</i> <i>na samovraždu, G. Stefanovski: Tetované duše, J. Plevneš: „R“)</i>	243
Viliam JABLONICKÝ: <i>Hostel II.</i> (Hostel II. USA 2007. Scénár <i>a réžia Eli Roth.)</i>	246
Miroslav BALAY: <i>Balkán vo filme</i> (Jana Dudková: <i>Balkán alebo</i> <i>metafora / balkanizmus a srbský film 90. rokov)</i>	249

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, Štátneho divadla v Košiciach, Slovenského komorného divadla v Martine a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov.

Preklady do anglického jazyka Mária Švecová.

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 auguste 2009.

STOROČNÝ BARČ – IVAN

LADISLAV ČAVOJSKÝ
CSc., *teatrológ*

*Zázrak! Otec Spišský Nemec a matka Maďarka vychovali Slováka.
Zázrak druhý! Na kazateľnici vyrástol dramatik.
Zázraky prestali, keď spisovateľove hry sa mali hrať.*

Július Barč – Ivan (1909 – 1953) je v kázňach občas teatrálny, v dráme zase kazateľský. Ako divadelný kazateľ nebol v našej dráme osamotený. Slovenskú drámu písali od začiatku duchovní. Ako bolo na začiatku, dlho sa zdalo, že tak bude na veky vekov. Pozrime sa na to podľa abecedy: od Andraščíka po Záborského kňazi v sutane či luteráku. Kňazmi rôznych konfesií boli menovci Jur i Juraj Palkovič. Po nich Chalupka aj Palárik, Záborský, Podhradský, Holly, Rázus a ďalší a ďalší, iba „bohuznámi“ literáti. Chrám Tálie a chrám boží mali u nás tých istých služobníkov. Všetci hľadali vhodnú sálu galilejskú, kde by mohli premeniť slovo na obraz a hru. Lebo divadlo je živé viac skutkom, činom, než slovom. V tom zástupe mien a dvojstupe katolíkov a evanjelikov sa Barč nestráca. No zrelým dramatikom sa stal, až keď zostúpil z kazateľnice. Usúdil, že širšie zástupy ho budú počúvať v divadle, než v kostole.

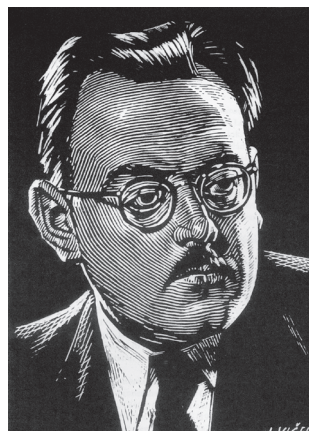
Kazateľ a Herec. Sú dvaja. Sú z Barčovej hry. Predposlednej. Z drámy *Koniec* (1948). Medzi osobami drámy sú na prvom mieste. Protagonisti. Sú protivníci – no aj jedno sú. Keď Herec zabije Kazateľa, prevezme v hre jeho úlohu. Má viesť ľud, čo sa ocitol na konci cesty. Pred zánikom ľudstva. Dramatik pred koncom vlastnej dramatickej cesty nevedel ako drámu ukončiť. Napísal až tri závery. Ani jeden neurčil ako konečný, právoplatný. Víťazný Február zvíťazil aj nad zrelým, rozhodným spisovateľom. Najprv nechal Herca zomrieť a vodcovstvo preberá Jeden zo zástupu. V ďalších dvoch variantoch hry Herec žije a hovorí z miesta, na ktorom stával Kazateľ. Nekáže, lež prikazuje. Slová mu však diktoval kňaz, nie diktátor. „Moja pravá tvár je tvár človeka skloneného pod farchou skúšok a utrpení, človeka, ktorému nič nezostalo z minulosti, len nádej. Budeme pokračovať v práci. Každý sa postaví na miesto, na ktorom stál. A budeme veriť, že žijeme preto, lebo Boh nám dal úlohu, ktorú máme splniť na tejto zemi.“

Tak hovorí dramatik Barč v závere tretieho variantu drámy *Koniec*. Nahradte Boha stranou a nepočúvate kážeň, ale budovateľský prejav. Budeme pokračovať v práci. Každý na svojom mieste. Prevzal spisovateľ novodobý ideologický slovník, alebo stránicke reči novodobých diktátorov diktoval starý zvyk hovoriť ako kniha kníh?

Nie. Barč nevstúpil vedome do služieb novým víťazom. A tí ho nikdy medzi seba neprijali. Barč nikdy nechcel patriť len „letiacej prítomnosti“. Po Februári sa hlasne a tvrdo hovorilo o prevýchove človeka. Aj Barč to chcel. Nie však tvrdou mocou, ale silou vôle. Aj on chcel vychovať čistejšieho, lepšieho človeka, „človeka – nositeľa



Július Barč-Ivan (1909 – 1953) v mladosti a v zrelom veku. Snímky archív autora.



Július Barč-Ivan na drevoreze Jozeфа Vlčka z roku 1946. Snímka archív autora.

budúcnosti“. Barčov slovník sa nemenil. To iba slovník doby sa mu začal podobať. Súzvuk medzi Barčovými hrami a dobou nenastal.

Kazateľ a Herec v Barčovej tvorbe jedno sú. Obaja boli sťa jeden aj v Barčovom živote. Mladoň Barč chcel byť hercom. Otcove „železné ruky“ ho na tej ceste zadržali. Barč mal v našej literatúre predobraz. V matičných rokoch Daniel Bachát – Dumný sa chcel v Prešove pripojiť k maďarským kočovným komediantom. No stal sa evanjelickým kňazom a začal písať vlastenecké komédie palárikovského strihu. Bol aj obľúbeným Palárikovým hercom, stelesnením jeho národovcov. Keď sa stal peštianskym biskupom, zabudol, že dramatikom i Slovákom bol. Porekadlo „Komu dal Boh úrad, dal mu i rozum“ možno obrátiť: „Kto stratil súdnosť, získal súd“.

Aj Barč prijal úrad. Nie vysoký. Neprebýval medzi ľuďmi, ale medzi knihami. Odišiel z pozdišovskej fary, bez „Mary“, za tajomníka Slovenskej národnej knižnice (1942 – 1946). Dožil ako referent matičnej bibliotéky v Martine. Vtedy ešte Turčianskom aj Svätom. Začal sa venovať cudzím knižkám, prestal písať vlastné? Nie. Trojicu najlepších drám *Matka* (1943), *Neznámy* (1944) a *Dvaja* (1945) napísal medzi matičnými knižnými regálmi. Podľa svojských regúl. Aj tri posledné hry (*Veža*, 1947; *Koniec*, 1948; *Poeta laureatus*, 1949-50) napísal v matičnom tieni. Pero však namáčal do iného kalamára než predtým. Stále mu podstrkovali nádobku so žľou. Slabovidiaci si nádobky nepomýlil. Nosil silné dioptrické okuliare. Mal slabé oči, no bystré videnie.

Pevce boží – dramatik svetský. Nemyslím na Barčovu historicko-náboženskú hru *Pevce boží* (1934), myslím na pevca samého. Životopisnú hru k výročiu tvorcu kancionála *Cithara sanctorum* Juraja Tranovského (1592 – 1637) inscenovali mnohé evanjelické cirkevné zbory. Tranovského spievali všade, Barča hrali málokde. Tranovským nášho divadla sa Barč nestal. Barča nehrali na každej dedine, ako pred ním Urbánka. Oslavy Tranovského sa skončili, na hru o ňom sa zabudlo. Autor sa začal pripomínať inými témami. Sociálnymi. Vlastne nimi vstúpil na cestu dramatika.

Barč, narodený 1. mája, na Sviatok práce, si prácu vážil a chcel ju dožiť všetkým. Keď človek pracuje, nehreší. Krompašský rodák sa dlho sýtil spomienkami na rodnú hladovú dolinu. Jedna z jeho prvých literárnym prác bola krátka úvaha, rekvieom *Na*



Július Barč-Ivan: *3000 ľudí*. Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave, premiéra 28. 5. 2009. Réžia Andrea Totíková. Vtavo Peter Brajerčík – Jimmy Peters a Marián Viskup – John Fenton. Snímka archív Divadelného ústavu.

smrť jedného komína... Aj ten zbúrali v dramatikových rodných Kropáčoch, čo majú meno vari podľa kropáča. Prvá Barčova hra *3000 ľudí* (1934) je takisto inšpirovaná týmto mestečkom a jeho dejinami. No odohráva sa v Kanade. Povestnú celosvetovú hospodársku krízu z tridsiatych rokov dramatik vyriešil humánne, no najmä neuvěřiteľne: novinár prinúti miliardára, aby skúpil podiely krachujúcej fabriky, zachránil 3000 nezamestnaných. Napodiv autora zobrali vážne aj v SND (1934). Podľa autora „námet vznikol z fantastického sna“, a hra fantastickým snom zostala. Janko Borodáč ju však inscenoval tvrdo realisticky. Začínajúceho dramatika vzali do rúk začínajúci herci – Jamnický, Lichard, Gregor, Figura, ale aj už ostrieľaný Bagar, úspešná Meličková, či „báfuška“ Kello. Hra vyšla tlačou. Recenzie mali prevažne znamienko plus. Vladimír Clementis v DAV-e písal dokonca o „čine režiséra J. Borodáča“. Iba recenzent Robotníckych novín J. Dvořák (divadelníci jeho značku Jdv. čítali ako „jedovaty“) označil hru za „neomalený traktát“. Ochotníci sa o hru nebili, no režisér Ľubomír Smrček ju nacvičil na začiatku činnosti zájazdového Slovenského ľudového divadla a uviedol v Prešove (1940). Ako ponášku na detektívku.

Z Barča sa stal robotnícky autor s náboženskou vierou, alebo mystik so sociálnymi témami. Zaujala ho tragédia nezamestnaného fabrického majstra. Statočný majster prehráva boj s krízou i so sebou. Realistická hra *Na konci cesty* (1939) je zápasom o správnu cestu životom. O človeka Urbana bojujú ako v náboženskom mystériu Hlas Svetla a Hlas Tmy. Víťaz je dopredu jasný. Pre režiséra Ferdinanda Hoffmanna bol zaujímavý záverečný boj Tmy so Svetlom. Najprv Hlas Tmy presvedčí Urbana, aby si vzal povraz a obesil sa na vyhasnutej lampe pred fabrikou. Hlas Tmy diabolsky triumfuje. „Nech zmiera život a nech žije smrť. Amen.“ V záverečnom obraze

s názvom Boh a Človek prichádza Človek (mŕtvy Urban) pred Pána, ktorý je Hlasom Svetla. Na otázku „Prečo?“ čujeme odpoveď: „Bolelo žiť, Pane... Nebolo nádeje... Nebolo zmilovania a nebolo lásky.“ Hlas Svetla oponuje: „Treba trpieť ďalej a veriť.“ Potom Hlas Svetla opisuje, čo sa deje s mŕtvym. „Dvíhajú tvoje studené telo. Snímajú ti povraz z krku a načúvajú, či ti bije srdce. A tvoje srdce bije. Ty žiješ, Jozef Urban... Žiješ, aby si trpel a veril... Chod! Nazad do života... Človek, počuješ ma?“ Životu navrátený Človek sa opäť volá Urban. Obaja jedno sú. Záverečná autorova poznámka. „Svetlo zhasne. Pred Človekom sa zjaví cesta. A on sa pohne.“

Pre Barča sú kľúčové dve slová: cesta a myšlienka. V jeho diele dosiahli naplnenia spojením – cesta myšlienky.

Barč si váži slovo. Jediné slovo mu stačí pre názov hry. Pre hry najlepšie. *Matka, Neznámy, Dvaja*. Pred ním aj dramatik VHV, Vladimír Hurban Vladimírov, bol málorečný, no výrečný. Tiež autor jedného slova pre titul hry. *Záveje. Zem*. VHV si fažkal, že nevie písať obsérne, iba krátko. Sťažoval si na svoju prednosť a cnosť. Aj Barč bol kazateľ skúpy na slová, slová, slová. Čítal Hamleta.

Často hľadáme Barčove literárne inšpirácie. Najčastejšie vo svetových literatúrach a u veľkých spisovateľov. Sme na dobrej stope a správnej adrese. No zabúdame na Barčovho „príbuzného“ z Dolnej zeme. Aj autor sugestívnej skratky VHV sa v mladosti ako Barč rozhodoval medzi javiskom a kazateľnicou. Viac ako hercom chcel byť profesionálnym dramaturgom. Písal kázne i hry. Tiež sníval o slobodnom človeku v neslobodnom svete. Unikal do bájných čias a biblických voľne prerozprávanych príbehov. Drámy *Homo sapiens* či vizionárske spektakulum *S.O.S. (Spolok obrodenných svätých)* pripravili cestu Barčovej dramatickej „myšlienke“. VHV a Barč, dvaja oltárni bratia, vyznávali aj príbuznú divadelnú liturgiu.

Obaja majú príbuzný osud. Divadelnými teoretikmi chválení, praktikmi obhádzaní. Barč má texty, ktoré sa ešte neinscenovali. *Diktátor. Poeta laureatus* (na Barča tento titul vzťahovať nemôžeme). Videli sme, ako písal o Krompachoch sociálne cítiaci Barč. Socialisticky angažovaný spisovateľ Skalka napísal *Krompašskú vzburu*. Plagátovú hru. Pôct a vyznamenaní sa dožil druhý.

V tridsiatych rokoch prvé Barčove hry si hneď nachádzali cestu na javiská. Profesionálne sme mali len jedno, SND v Bratislave, krátkodobo VSND v Košiciach. Teda všetko, čo mladý Barč napísal a publikoval Národné divadlo hralo. Borodáč sa ujal prvotiny *3000 ľudí* (1934), Jamnický si režisérске ostrôžky vyskúšal na čiernej komédii *Človek, ktorého zbili* (1936), Hoffmann, ktorý si urobil meno na O’Neillovi, inscenoval *Na konci cesty* (1939). Iba Jamnickým rozoštudovaného *Diktátora* SND nedoviedlo do premiéry (1937). Divadlo ani po dlhých rokoch necíti potrebu krivdu napraviť.

Prajné boli pre dramatika aj roky štyridsiate. Preslávila ho stodolovská komédia *Mastný hrniec*. Zákaz reprízovať hru po premiére v SND (1940) urobil dielu dobrú reklamu. Hry sa ujali ochotníci a stále ju majú v kmeňovom repertoári. Meniace sa časy stále aktualizujú túžbu mnohých dostať sa k masnému hrncu, či k plným válovmom. Aj diváci Národného divadla lepšie rozumejú tejto ľudovej komédii, či nebudaj fraške, ako iným Barčovým filozoficko-metaforickým drámam. *Matka, Dvaja* a už vôbec nie *Neznámy* nemôžu s obľúbenosťou *Mastného hrnca* súperiť. Nadčasovým zostal Barč vďaka časovej agitke.

Na čele mnohých ochotníckych krúžkov stáli učitelia. To boli aj učitelia amatérov. V *Mastnom hrnci* viacerí z nich spodobili hlavnú postavu, profesora Svetozára Babíka. Ministerstvo školstva sa cítilo dotknuté, zakázalo učiteľom a profesorom v hre účín-



Július Barč-Ivan: *Mastný hrniec*. Réžia Ferdinand Hoffman. SND Bratislava, premiéra 9. 3. 1940. Ján Sýkora ako Svetozár Babík a Mílada Frýdová ako Mahuliena. Snímka archív Divadelného ústavu.

koval. Zagáganím trafená hus ešte viac upozornila verejnosť na aktuálnu veselohru. Barč stratil milosť u vrchnosti, našiel zaľúbenie v širokých diváckych kruhoch.

Ochotníci u nás živili divadlo a dramatikov. Barčovi navyše dramatickou matkou bola Matica. Ona zastrešovala aj Ústredie slovenských ochotníkov. Ona „zastrešila“ aj ministerstvom zastrašovaného Barča. Matica slovenská vydala drámu *Matka* (1943). Vydanie malo veľký ohlas. V čitateľskej ankete Národných novín na konci roka sa hra zaradila medzi víťazné diela. Predtým nezvykli hry víťaziť v čitateľských anketách. Navyše už koncom mája 1943 Slovenský spevokol, neoficiálna scéna Matice slovenskej, inscenoval hru v réžii niekdajšieho člena SND Ivana Turzu. Sám hral Paľa, Matku Naďa Hejná (vrátila sa k nej aj na profesionálnom javisku), Jána Eugen Medek. Začiatkom septembra uviedlo drámu Slovenské ľudové divadlo v Nitre v réžii Ľubomíra Smrčka (titulnú rolu stvárnila Frída Bachletová). Národné divadlo vystrašené ministerským príkazom stiahnuť z repertoáru *Mastný hrniec* uviedlo novú Barčovu hru v réžii Janka Borodáča až bezmála rok po martinskej premiére, v januári 1944. Matku hrala Oľga Borodáčová, mäkkého Paľa Mikuláš Huba, zurvalca a matkovraha Jána Július Pántik.

Najlepšie dopadla inscenácia ochotnícka. Tá sa rodila možno pod autorovým dohľadom. Nitriansky režisér Ľ. Smrček sa podľa dramatika pasoval na geniálneho režiséra. Autor prítomný na premiére „s hrôzou pozoroval, ako barbarsky sa škrtalo v hre, že z nej ostalo iba torzo.“ Autorovo konštatovanie bolo smutné. Režisér ho nepochopil a nepochopil ani jeho hru. Nepodarilo sa to ani Borodáčovcom v Národnom divadle.

Matkou Barč zavíšil hry inšpirované rodnými Krompachami. Autor *Matky* sa v Národných novinách poďakoval robotníckemu mestečku jeho detstva a mladých



Július Barč-Ivan: *Matka*. Réžia Ivan Petrovický. DSNP Martin, premiéra 15. 10. 1971. *Matka* – Naďa Hejná, Jano – Anton Januš. Snímka archív Divadelného ústavu.

rokov. „Ďakujem im za to, že mi priblížili bolesť a trpiacich a dali mi poznať i krásu v živote prostého človeka.“ Na otázku, čo ešte pôsobilo na jeho tvorbu, odpovedal: „Život, tak ako ho vidím. S Božou prítomnosťou v našich zápasoch i utrpeniach.“

V nasledujúcich hrách „Božia prítomnosť“ zaujala prvé miesto. Dialóg Hlasu Tmy a Hlasu Svetla už netvoril mystický záver realistických hier, znel v novej tvorbe od začiatku drámy do konca. Raz sa vlnil celou hrou ako podzemná rieka, inokedy tiekol na povrchu. V dráme *Neznámy* (1944) myslel kňaz – dramatik na Ježiša Krista. Čo by sa stalo, „keby On, stále prítomný v našom živote, stal sa znovu človekom.“ Autor napísal javiskovú kázeň. O tom, že keby Kristus dnes prišiel medzi nás, neprijali by sme Ho. Amen Barčovej divadelnej úvahy? „Jasne by sa ukázalo i v našom živote, že i po 2000 rokoch je a ostáva pre nás nepoznaným a neznámym.“

Národné divadlo bolo pre Barča stále ďaleko. S novou hrou zostal doma, v Martine, medzi svojimi. Tamojší ochotníci sa medzičasom profesionalizovali. Vznikla vzorová scéna Ústredia slovenských ochotníckych divadiel, Slovenské komorné divadlo. Mužskú hru s mužnou odvahou začal študovať z Bratislavy vyhnaný Andrej Bagar, prácu dokončil Ján Marták. Divadlo, ktoré prvou premiérou vzbudilo podozrenie, že je protislovenské i protikatolícke, novou hrou luteránskeho dramatika podozrenie v mnohých očiach potvrdilo. Celoslovenský, ba celosvetový problém stal sa lokálnou záležitosťou. *Neznámy* zostal neznámy. Tak, ako si to autor sám predpovedal. On myslel na Muža bolesti, no v inom a ináč postihlo nepochopenie aj spisovateľa. Nepustili ho do hlavného mesta, neotvorili mu bránu Národného divadla.



Július Barč-Ivan: *Matka*. Réžia Ján Borodáč. SND Bratislava, premiéra 15. 1. 1944. Jano – Július Pántik, Paľo – Míkuláš Huba. Snímka archív Divadelného ústavu.

Martinskú, prvú, inscenáciu *Neznámeho* pochovalo povstanie, ktoré začalo vystrieľaním nemeckej vojenskej misie v martinských kasárňach. Povstaniu sa nedalo vyhnúť. Nevyhol sa mu ani Barč. Zaslúžil sa o vydanie prvého čísla revolučných Národných novín. S novinami odišiel do Banskej Bystrice a potom ďalej do hôr, na Klenovské vršky. Tridsaťpäťročný muž pripomínal starca odkázaného na cudziu pomoc. Priatelia mu pomohli pri pochodoch, dobre ho ukryli u dobrých ľudí na lazoch. Pušku v ruke nemal. Iba pero. V kolibe začal písať hru pre štyri postavy s názvom *Dvaja*. Odohráva sa na Klenovských vrškoch. Jej myšlienka? „Sú viny, ktoré nemožno odčiniť a za ktoré treba trpieť.“

Hru dopísal po návrate domov z hôr. Povstanie v nej nehľadajte. Zato veľký vnútorný zápas áno. V hre jednu dvojicu spája zločin a strach, druhú nádej, tretiu láska. Povedal by som, že je to naša najlepšia komorná dráma. Naša, nie iba Barčova. Mala premiéru taktiež v Martine. Na začiatku prvej povojnovej sezóny (1945). Istou nohou v nej vykročil za hereckou kariérou Ctibor Filčík v úlohe Maura. Scénograf a režisér František Kudláč po viac než ročnom odstupe priniesol hru do Bratislavy. Nie však na veľkú scénu Národného divadla, ale na jeho samostatnú pobočku, Novú scénu (1946). Na prvé javisko Barča stále nepozvali. Nevypovedaná kliatba pretrvávala. Jej zrušenia sa autor nedožil. Paradoxne práve *Dvomi* sa po dlhých rokoch vrátil do SND. Ale opäť nie hlavným vchodom, lež cez Malú scénu (1984). Vrátil sa vífazne.

Po *Dvoch* autorovo sebavedomie sa zdvojnásobilo. Túžil, aby drámu po vidieckom komornom súbore inscenovali väčšie divadlá, aby hrali aj jeho väčšie hry, najmä



Július Barč-Ivan: *Matka*. Réžia Ivan Petrovický a. h., DJGT Zvolen. Jano – Andrej Mojžiš, Matka – Mária Markovičová, Paľo – Ernest Šmálik. Snímka archív Divadelného ústavu.

Neznámeho. Myslel nielen na Bratislavu, ale aj Prahu, Brno... Ale veľké divadlá vo veľkých mestách považovali vidieckeho spisovateľa len za autora komorných hier. Uviedlo ho aj pražské Národné divadlo. No jeho *Máti* (tak preložil Jiří Ježek *Matku*) sa hrala iba v Studiu ND (1947). *Dvaja* zase v Svobodnom divadle v Brne (1947). Zdalo sa, že po komorných hrách aj „veľký“ Barč si cez Čechy a Moravu nájde cestu za hranice Slovenska. Člen Svobodného divadla Jaroslav Rozsíval (neskôr herec bratislavskej Novej scény) preložil *Neznámeho* i *Vežu*. Texty autor ponúkol Mestskému divadlu na Vinohradoch (1948). Neskoro. Víťazný Február znamenal pre dramatika koniec českej cesty. Aj doma pred Barčom spadla opona. Nielen divadelná.

Po vojne, keď sa Bratislava dramatikovi stále obracala chrbtom, otvorili mu divadelnú náruč Košice. Básnik Julo Zborovjan si neobyčajne ctí Barča ako autora silnej humanitnej myšlienky a kresťanskej viery. Tak v nových časoch s barčovskými premiérami s veľkým časovým odstupom prichádzalo košické divadlo. Dve z trojice posledných Barčových hier, *Veža* (1947) a *Koniec* (2001) sa doteraz hrali iba v dramatickom rodnom kraji.

Vzťah s „milým mladým priateľom“, ako kazateľ Barč nazval herca Rozsívala, sa tiež skončil. List z Martina do Brna, napísaný v septembri 1947, Barč končí farársky. „Zbližili nás i sympatie k slovenskému evanjelictvu. Len vás prosím, aby vaša láska k Slovensku i Slovákom svietila ďalej. Je treba toho svetla. A aké krásne a jasné je to svetlo i zďaleka.“ Slová o „svetle“, o „ceste“, myšlienky z Barčových hier prenikli aj do jeho korešpondencie. Takéto „pastierske“ listy kolovali medzi kazateľom a hercom. Herec bol dramatikovým „Herczom“. Srdcom.



Július Barč-Ivan: *Dva ja*. Réžia Vladimír Strnisko a. h., SND Bratislava, premiéra 2. 3. 1984. Ona – Emília Vášáryová, August – Štefan Kvietik, Starík – Ctibor Filčík. Snímka archív Divadelného ústavu.

Barč sa zdôveril svojmu českému prekladateľovi, že *Dva ja* je hra „ktorá je najbližšia môjmu srdcu“. Ale potešila ho aj zvesť, že literárna agentúra poslala „*Neznámeho* údajne Národnému divadlu v Brne a Realistickému divadlu v Prahe. *Vežu* nespomínajú.“ Naivný spisovateľ. List má dátum 17. júna 1948. Necítil, že vo februárovej zime všetko naddlho zamrzlo?

Dopisovanie slovenského dramatika s českým hercom a prekladateľom, trvajúce od septembra 1947 do augusta 1948 končí osobne. Posledný list z Martina (19. 8. 1948) nie je o drámach, je o „komédii“. O spisovateľovej ženbe. O manželstve, ktoré rýchlo a nečakane vzniklo, rýchlo a (ne)čakane zaniklo.

„Milý priateľ, prepáčte, že som vám už dávnejšie nenapísal. Ale takýto grobian sa stáva zo mňa v poslednom čase. Príčina: oženil som sa a veru hneď spočiatku mám hodne starostí. Nevieam, ako to býva s inými „mladoženáčmi“, ale ja mám mnoho nepríjemných starostí i bolestí na začiatku manželského života. Nechcem sa o nich šíriť, iste Vás málo zaujímajú. Nech však tieto slová slúžia ako vysvetlenie môjho doterajšieho mlčania. Nikde som nebol letovať. V sobotu odpreádzam moju drahú matku do Krompách.“

Ženba umlčala spisovateľa. Priniesla mu len starosti a bolesti. O manželke ani slovo, zato o „drahej“ matke slovo najteplejšie.

Matku miloval nadovšetko. Otec spí večný sen sám v Krompachoch, syn odpočíva s matkou na martinskom cintoríne. Napriek silnej materinskej láske dramatik s výnimkou *Matky* nenapísal výraznejšiu ženskú postavu. Dokonca vo viacerých hrách

ženy nevystupujú. Inde sa len mihnú. Ženy sú len tieň v Barčovom živote aj v literatúre. Matkou tento svoj spisovateľský nedostatok odčinil. Určite písal predovšetkým o svojej materi, no zároveň o jednej z miliónov matiek na zemi. Dal jej podobu svetскеj sedembolestnej. Je z tých materí, ktorým nič nezabrání vykonať to, čo pokladajú za najlepšie pre život svojich detí. Dali im život a sú ochotné dať im aj svoju smrť.

Matka je aj hold dramatikovej matke. Sprevádzala syna na každom kroku a ten kvôli nej opustil manželku, aby obnovil nakrátko spretrhané puto materinské. Barč, dvojdomý spisovateľ, služobník dvoch chrámov, božieho aj divadelného, i priezvisko mal zdvojené. Po otcovi Barč, po matke Ivan, vlastne Iván, lebo mať bola Maďarka. Teda Július Barč – Ivan. Nič zvláštne v európskej kultúre. Mendelssohn – Bartholdy si spojené priezvisko písal s pomlčkou, Meyerbeer bez nej. Aj v našej literatúre mal Barč – Ivan vo zdvojení priezviska významného predchodcu. Romantik Viliam Paulíny si vyžnil s bohatým venom aj druhé meno Tóth. Paulíny si rozšíril, poctil priezvisko menom manželky, Barč matky. Obe boli Maďarky. Materinčinou Barčovi bola maďarčina, spisovným jazykom slovenčina. Odčinil hriech Petroviča, ktorý konal naopak. Stal sa Petöfim. Porodila ho Slovenka, no hrdila sa ním maďarská múza.

Pripomíname si storočnicu Barča – Ivana. No jeho život nebol ani polstoročný. Zomrel štyridsaťštyriročný. Zomrel, keď literárne takmer nežil. Nikde ho nehrali. Posledné premiéry mal v roku 1946 a 1947. Vtedy sa hrali *Dvaja* a *Veža*. V písacom stolíku mal drámy *Koniec* (1948) a *Poeta laureatus* (1949 – 50). Okrem dvoch celovečerných hier dve jednoaktovky. Frašku *Sérum hlúposti*, námetom i rečou blízku *Mastnému hrncu*. Aktovku *Odkaz*. Hru *Na deň baníkov* (1951). Autorov ústupok dobe s heslami: V mladosti boj, v starobe odmena... Robili sme preto, že sme mali radi druhov svojich a všetkých ľudí na svete. Fragment vo dvoch obrazoch *Chanson triste* hovorí o mladom P. I. Čajkovskom, ale aj o Barčovi. Oboch otcovia nútia, aby sa stali úradníkmi a nemysleli na hlúposti, napríklad, že budú umelci. Zaznie v dialógu aj Barčovo presvedčenie, že „kto veľa trpel a naučil sa bojovať so životom, vie, že len z utrpenia a z boja rodia sa krásy.“ Náčrtky k hre o bláznoch *Ivan Hrozný* majú iba pár bodov k trojdejstvej čiernej komédii o neveselom živote v dnešnom blázinci, kde pacientov tyranizuje akýsi choromyselný z Cífera, ktorý o sebe vyhlasuje, že je Ivan Hrozný, cár ruský! Barča ani v novej dobe neopustila myšlienka vysmiať tých, čo stále túžia po mastných hrncoch. Nemala to však byť bláznivá komédia, ale hra o bláznoch. V Barčovej pozostalosti je fragment hry *Tóno krčmár*. Nie je v súbornom vydaní.

Hrdina Barčovej hry *Poeta laureatus*, dvorný básnik, ktorý sa stal ospevovateľom slobody, zomiera na dereši. Namiesto oslavných básní na pánov zaspieval *Ódu na slobodu*. Posledné súvetie poslednej Barčovej hry je mottom celej jeho tvorby. Záverečné slovo dostala žena, ako výkupné, bolestné za mlčanie žien v Barčových hrách. Grófova dcéra Žofia obviňuje pánsky stav a vebí mučeníkov, ktorí zdvihli hlas na obranu slobody a slávu pravdy. Kazateľ v ženskom prezlečení končí aj poslednú hru rétoricky. „Zabili ste človeka... Ale nezabili ste myšlienku, pre ktorú umrel. Tá žije.“

Žije aj storočný Barč. Bard myšlienky.

Podklady pre Barčovu storočnicu pripravil v dostatočnom predstihu Divadelný ústav vydaním *Súborného dramatického diela Júliusa Barča – Ivana* (2001). Vyše sedemstostranovú veľkú publikáciu editorsky pripravil Július Pašteka, redakčne Ján Sládeček. Kniha obsahuje celé dramatické dielo Barča. Dvanásť hier, dve jednoaktovky, dva fragmenty. *3000 ľudí*. *Pevec boží*. *Človek, ktorého zbili*. *Diktátor*. *Na konci cesty*. *Mastný hrniec*. *Matka*. *Neznámy*. *Dvaja*. *Veža*. *Koniec*. *Poeta laureatus*. Ak má hra viacero záverov,



Július Barč-Ivan: *Dvaja*. Réžia Vladimír Strnisko a. h., SND Bratislava, premiéra 2. 3. 1984. Starík – Ctibor Filčík, Mauro – Martin Huba. Snímka archív Divadelného ústavu.

editor zaradil do knihy všetky. Text každej hry predchádza autorov predslov z divadelného bulletinu pri prvom uvedení hry, prípadne z knižného vydania. Po texte hry nasledujú články, rozhovory autora viažúce sa k osudom hry, alebo spoločenskej problematike v čase jej premiéry. Najobsiahlejší je materiál okolo uvedenia *Matky* v Nitre. Autor polemizuje s režisérom Smrčkom. Režisérovo stanovisko si žiaľ nemôžeme prečítať. Zoširoka ho však cituje Barč v polemike s ním. Recenzie k premiéram sa neuvádzajú. Bibliografiu článkov a recenzií čitateľ nájde pri *Súpise inscenácií hier Júliusa Barča – Ivana na javiskách slovenských profesionálnych divadiel a VŠMU*. Škoda, že zo súpisu vynechali inscenácie v Čechách, prípadne inde v zahraničí. Osožil by aj prehľad ochotníckych naštudovaní. Najmä predstavenia *Mastného hrnca* po celom Slovensku od vzniku hry po súčasnosť by jasne deklarovali, že Barč – Ivan nebol iba knižný autor. Naopak, neprítomnosť filozofických hier na ochotníckom javisku by knižnosť tejto časti Barčovej dramatiky silne zdôraznili. No jedna ochotnícka inscenácia v súpise rozhodne nemala chýbať. Myslíme na prvé martinské uvedenie *Matky* pred profesionálnymi divadlami.

Divadelníci majú teda poruke celé dramatické dielo dramatika, ktorý písal najprv zarovno s Ivanom Stodolom (úspešne mu *Mastným hrncom* konkuroval), neskôr sa k dvojici Stodola, Barč pridali Králik a Karvaš. Súborné vydanie Barča umožňuje záujemcom porovnávať tvorbu všetkých štyroch a zároveň spoznávať osobitosti, zvláštnosti týchto umeleckých individualít. Pričinili sa o nebývalý rozkvet našej dramatiky v tridsiatych a štyridsiatych rokoch minulého storočia. Barča zo spoločenstva nezvy-

čajne talentovaných dramatikov vyradila priskorá smrť, ostatných na čas umŕtvila socialistická, antidramatická „poetika“.

Jedinečnosť Barčovho dramatického umenia približuje v literárnej štúdiu *Rozkrývanie Barčovho dramatického diela* Július Pašteka. Editorovo záverečné slovo je v skutočnosti malá barčovská monografia. O dramatikovi mal teoretik veľa načítaného. Zamyslel sa o ňom v dvadsiatom roku jeho smrti v Slovenskom divadle (1973). V štúdiu *Problémový dramatik Július Barč – Ivan* sa pokúsil o „dvojité teatrologické osvetlenie jeho tvorby“. Táto štúdia (In: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I.*, Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998) je dobrým materiálom východiskom pre doslov v súbornom diele. Výstižnejší by bol názov *Problémy s dramatikom*, než *Problémový dramatik*. V novej štúdiu Pašteka zvolil titul iný, „pracovný“. Hovorí o „rozkrývaní“ Barčovho diela. Umiestňuje Barčovo dielo „v spleti názorových a umeleckých protikladov“, skúma priestorovú, časovú, žánrovú rôznosť tém Barčových hier, hovorí o dramatikových postavách (upozorňuje na jednoznačnú prevahu mužských postáv), všíma si ich aktivitu a pasivitu. Sleduje autorovu „cestu myšlienky“ od fatalizmu k demokratickému aktivizmu. Upozorňuje, že spisovateľ nebol revolucionár, no nebol ani antirevolučný. Pašteka upozorňuje aj na latentné rozpory medzi kňazom a dramatikom. Do hry *Neznámy* priviedol Krista. No nepripustil, aby sa hlavná postava zjavila na javisku. Pašteka uvažuje: „Možno na to, čo nastolil v *Neznámom* ako dramatik, nevedel, nemohol, nechcel odpovedať ako teológ.“

Pašteka často polemizuje s dvoma Rapákovými knižkami (*Július Barč – Ivan*, Martin, 1972; *Variácie Júliusa Barča – Ivana*, Bratislava, 1973) a nadväzuje na výskum, myslenie a odkrývanie Barčovho diela v knižke Júliusa Vanoviča (*Cesta samotárova*, Martin, 1994). Pašteka si všíma Barčove dotyky s významnými svetovými spisovateľmi. No obišiel Shakespearovho rivala, Christophera Marlowa. Barč si na neskrotného búrliváka, zabitého v krčme, u nás spomenul ako prvý v poviedke *Sen* (Slovenské pohľady, 1939).

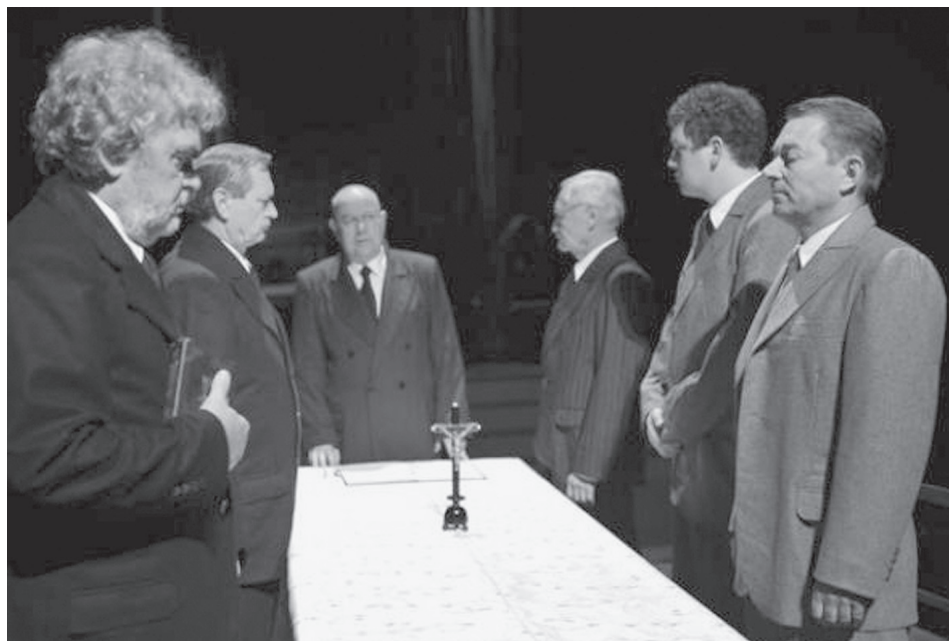
Paštekova štúdia je dramaturgickým rozborom celého Barčovho diela, hraného i nehraného. Oceňovaného i odsudzovaného. Na inom mieste Pašteka píše, že Barč „písal síce sociálne hry, avšak nesocialisticky (marxista Ivan Kusý ešte aj v roku 1984 označoval jeho drámu *Na konci cesty* za „protisocialistickú hru“).

V závere úvahy editor vyzýva spoločnosť a divadelníkov zvlášť na prehodnotenie Barča ako umelca i mysliteľa. Chce dať – obrazne povedané – „jeho soche vyšší podstavec, než doteraz mal pri Ivanovi Stodolovi“.

Akéže „podstavce“ dali už polstoročie mŕtvemu dramatikovi súčasní inscenátori?

Prvý veľký podnet na nové prečítanie Barčových hier prišiel pred jubileom. Myslíme na Strniskovu inscenáciu *Dvoch* na Malej scéne SND (1984). Ctíbor Filčík, ktorý pri martinskej premiére hral Maura, tentoraz predstavil Staríka. Maura hral Martin Huba, Augusta Štefan Kvietik, Emília Vášáryová bola Ona. Herci Barčovým postavám – tézam zotrelí tézovitosť a vyniesli na povrch ľudské jadro. Napätie vychádzalo z myšlienkovvej roviny hry, ale upútal aj premyslený, mysliteľský, vo všetkých zložkách do divadelnej reči pretvorený inscenačný zámer. Filozof a dramatik Barč sa stretol s umelcami, ktorí ho nielen do hĺbky prečítali, ale aj zahrali. Predstavenie malo dve tváre Barčovej osobnosti. Mysliteľskú aj umeleckú. Doteraz tento „maloscénický“ naslovovzatý barčovský opus nik neprekonal, ani sa k nemu nepriblížil.

Krátko pred vydaním Barčovho súborného diela mladí umelci v košickom Štát-

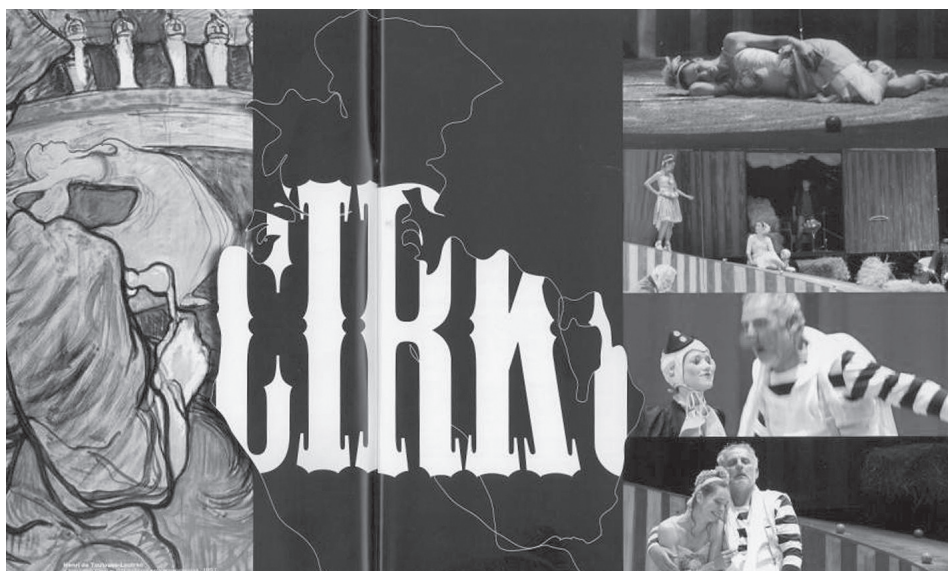


Július Barč-Ivan: *Neznámy*. Réžia Ján Sládeček, a.h. Slovenské komorné divadlo Martin, premiéra 24. 4. 2009. Snímka archív divadla.

nom divadle v dramaturgii Barbory Vallovej, Petra Pavlaca a režiséra Patrika Lančariča premiérovali drámu *Koniec* (2001). Bol to čin viac dramaturgický než inscenačný. Rozpaky kritiky boli veľké, záujem obecnstva malý. S *Koncom* urobili rázny koniec. Recenzenti vysmiali autora sťa naivného, plagátovo socialisticky angažovaného dramatika. Predstavenie, bombasticky absolventmi VŠMU ohlásené ako „svetová premiéra“, malo váhu osvetárskeho podujatia.

Lepšej polievočky nenavariť ani tí, čo sa *Mastného hrnca* chytili (Divadlo Jonáša Záborského, Prešov, 1992; Malá scéna SND, Bratislava, 1996). Barč vo vojnových rokoch ako kritik spoločnosti Ťal do živého, no ako dramatik sa sekol. Podľa Jozefa Felixá autorova karikatúra spoločenských pomerov bola „hrozitánsky lacná a vonkoncom dramaticky neúčinná“. Hra nahnevala kritikov aj režimistov, no stále priťahuje režisérov. V Národnom divadle Lubomír Vajdička hrniec zmenšil na hrnček. Celovečernú veselohru s dramaturgom prepísali na hodinovú aktovku. Zahrali ju ako frašku. Najhoršiu Barčovu hru s nedobrou povestou a zlými známami od kritikov divadelníci najviac vyhľadávajú.

Barčovou storočnicou sa najviac cítili zaviazaní martinskí divadelníci. V zrenovanom Národnom dome Slovenské komorné divadlo uviedlo ako druhú premiéru *Neznámeho* (24. 4. 2009). Inscenačný tím, režisér Ján Sládeček, dramaturg Peter Kováč, scénograf Jaroslav Valek, kostymér Peter Čanecký, tvorili hostia, herci boli domáci. Slová z bulletinu o hre a autorovi sme už dávnejšie čítali od samého Barča, Pašteku i Vanoviča. Kováč pripomenul „vlastnícke práva“ martinského javiska na Barča, ako domáceho autora. Inscenatori ho v tomto nároku podporili. Inscenovali nábožensko-filozofickú drámu ako rozpravu v primeranom teréne. Scéna pripomínala viac chrám,



Peter Pavlac: *Cirkus (alebo Ako zabíjať láskou)*. Réžia Michal Vajdička. Divadlo Aréna, Bratislava, premiéra 30. 5. 2009. Snímka archív Divadelného ústavu.

než sieň na radnici. Vzadu záves zakrýval akoby oltárny obraz. No keď strhli rúšku, nebol za ňou obraz, ale zrkadlo. Inscenátori ho nenastavili iba účinkujúcim, ale aj hľadisku. Svoj zámer jasne zviditeľnili. Hrali o nás a našej dobe. O našom pokrytctve. O našom prijímaní Neznámeho iba slovami, nie skutkami. Herci v skoro súčasných kostýmoch aktuálnosť hry zdôraznili. Lenže režisér si aj protirečil. Nielen civil členov rady ctihodných kopíroval vojnové roky, ale strážcovia mali takmer verné čierne uniformy Hlinkovej gardy. Nadčasovosť hry odvrhli, jednoznačne ju zasadili do rokov Slovenskej republiky. Podobenstvo obrali o jeho univerzálnosť. Čo režisér dosiahol scénou, poprel kostýmami. Ale herci sa oblečením nedali pomýliť. Tlmočili autorovu výzvu, poslanstvo, nádej i vieru dostatočne výrečne. Bola to hra aj Kazateľa, aj Herca, aby sme pripomenuli protagonistov drámy *Koniec*.

Aj tento rok si poslucháči VŠMU, ako ich predchodcovia pre ôsmimi rokmi, spomenuli na Barča. Mladí sa rozpamätali na divadelnú mladosť dramatika, na jeho prvú hru *3000 ľudí*. Barč mal na začiatku pero ostro sociálne nabrúsené. Prvú prózu napísal na smrť komína, prvú hru na hospodársku krízu v tridsiatych rokoch minulého storočia v rodných Krompachoch. Dej však preložil do Ameriky. Zabudnutú hru pripomenula súčasná kríza. Mladí sa starým textom inšpirovali. Nie školácky, recesisticky. Sociálnu drámu zmenili na filmovú grotesku z čias nemého filmu. Text je naivný, začínajúci dramatik bezradný, patetický, kazateľský, moralizujúci – nedramatický. Inscenátorky hru skrátili, študenti hrajú a na divadlo sa hrajú bez prestávky. Čo vyhodili, vyjadрили pohybovo-tanečnými obrázkami, drámu zmenili na grotesku a divákov nielen oslovili, ale aj pobavili.

Pripomeňme si ešte raz, že Barč s výnimkou *Matky* nepísal pre ženy. Ohrduté umelkyne z VŠMU sa storočnému autorovi „pomstili“. Celý inscenačný tím je ženský. Režirovala A. Totíková, dramaturgovali S. Nyitrayová a Z. Šajgalíková, scénu navrhla

Z. Formánková, kostýmy S. Zubajová. Herci a jedna herečka preukázali dobré pohybovo-tanečné školenie, videli sme však aj ochotnícky lacnú paródiu akoby na kronerovské figurkárstvo (premiéra na Malej scéne VŠMU 28. 5. 2009). Autorovi jedinej veselohry pribudla ďalšia.

Názor, že *Dvaja* sú najlepšia Barčova hra je vari všeobecný. Aj ochotníci a ich obecnosť prijímajú hru bez rozpakov. No našli sa tvorcovia, ktorí tento názor spochybnili. Peter Pavlac, dramatik a dramaturg pozorne čítajúci pôvodnú staršiu tvorbu, dramaturg spomínaného Barčovho *Konca* v Košiciach, napísal hru *Cirkus (alebo Ako zabíjať Láskou)*. Hru – scenár napísal pre divadlo Aréna na motívy textov Júliusa Barča – Ivana *Dvaja* a *Cirkus*. *Dvaja* sú hra, *Cirkus* poviedka. Výsledok divadelný scenár. Možno by Barč Pavlaca potľapkal za tento čin po pleci. Pochválil ho, že dal „na pľac“ dielo v slovách, duchu i vo forme barčovské. Výsledok spojenia drámy a poviedky, prevtelenie literatúry na divadlo sa totiž režisérovi Michalovi Vajdičkovi a jeho otcovi Lubomírovi, dramaturgovi inscenácie, podarilo. Divadlo hrajú postavy z *Dvoch*. August (Martin Nahálka) a Mauro (Milan Ondřík), dopĺňajú ich akrobati. Celé to nevyznieva ako „cirkus“, lež sťa otrasná dráma z cirkusového prostredia. Silne tomu napomáha scéna Pavla Andraška. Inscenátori nevzali meno a dielo Barča – Ivana nadarmo. K zdvojenému priezvisku pribudlo zdvojené dielo (Divadlo Aréna, 30. 5. 2009).

Tak rozprávanie o jubilentovi, storočnom Barčovi – Ivanovi má nakoniec dve vyvážené položky. Tú Dať, aj druhú, Má dať. Za prvú je zodpovedný dramatik, za druhú divadelníci. Hoci oni ťahajú za kratší koniec.

BARČ-IVAN IS ONE HUNDRED YEARS OLD

LADISLAV ČAVOJSKÝ

On the occasion of the 100th anniversary of the birth of Július Barč-Ivan, prominent 20th century Slovak dramatist, theatre scientist Ladislav Čavojský reflects on his life and artistic fate. He introduces the reader to theatre plays, notably to dramatic piece *Dvaja (The Couple)*, which is considered to be the best Slovak intimate theatre play and *Matka (Mother)*, the central figure being, which is exceptional for Barč, a powerful female protagonist suggestive of an ancient tragedy. The author of this paper traces the fate of Barč's drama and notes that, ironically, the most frequently staged piece is the comedy *Mastný hrniec (A Pot of Grease)*, which experts consider a marginal work by its artistic contribution and untypical for Barč. Čavojský pinpoints that some plays by J. Barč-Ivan have not been staged so far, and the production of *Diktátor (The Dictator)* directed by Ján Jamnický was halted by the Slovak National Theatre shortly before its premiére in 1937, and it has not been premiered ever since. In conclusion, Čavojský makes mention of the recent stagings of Barč's plays, such as *Neznámy (The Stranger)* by Slovak Intimate Playhouse in Martin, *3000 ľudí (3,000 Men)* by the Theatre Faculty of the Academy of Music and Dramatic Arts, and *Cirkus (The Circus)*, which is a montage based on the play *Dvaja (The Couple)* and a short story *Cirkus (The Circus)*, by Arena theatre company.

LITERATÚRA

BARČ – IVAN, Július: *Súborné dramatické dielo*. (Ed. Július Pašteka.) Bratislava : Divadelný ústav, 2001.

BARČ – IVAN, Július: *Cesta myšlienky*. (Ed. Július Vanovič.) Bratislava : Tatran, 1971.

VANOVIČ, Július: *Cesta samotárova*. Martin : Matica slovenská, 1994.

PAVLAC, Peter: *Cirkus (alebo Ako zabíjať láskou)*. Bulletin k inscenácii. Bratislava : Divadlo Aréna, premiéra 30. 5. 2009.

BARČ – IVAN, Július: *3000 ľudí*. Bulletin k inscenácii. Bratislava : Malá scéna VŠMU, premiéra 28. 5. 2009.

Korešpondencia Júliusa Barča – Ivana s Jaroslavom Rozsivalom. Archív autora.

STOROČNICA JÚLIUSA BARČA-IVANA

ANTON KRET

PhDr., CSc. teatrológ, dramaturg a prekladateľ

Bolo to vo významnom, azda aj prelomovom roku života nášho národa, v roku 1944. Koniec júna. Keď priložíme ucho k zemi, už znova počujeme z východu vzdialené bubnovanie kanónov ako v júni štyridsiateho štvrtého. V horách i podhorí je už predbuntový, povstalecký ruch. Je krásne nedeľné popoludnie a na dvore Rímsko-katolíckej školy v Smižanoch hrajú domáci ochotníci Barčovu *Matku*. Javisko je z dosák zhlobené, improvizované pódium, vzadu visí obligátny namaľovaný prospekt slovenskej krajiny privezený z miesta, kde sa pravidelne hráva, z Vyšnej krčmy. Bočné sufity nahradili po tri čerstvo vyfáté smrečky z každej strany javiska. Všetko pôsobí na letnom slnku aj dosť bizarne, ale aj dostatočne tajomne. Teraz, po rokoch, môžem povedať, že mysticky. A bude sa mi to v niektorých nasledujúcich tvrdeniach celkom hodiť.

Prečo sa hrá táto hra takmer v predvečer povstania a prechodu frontu, prečo sa hrá na dvore školy a nie na obvyklom mieste? Kto tu hrá a čo sa tým sleduje? Kronikár Smižian a historik Matúš Pajdušák skončil svoju obecnú kroniku roku 1943, takže nezaznamenal v súvislosti s touto inscenáciou nič, súbor, ako vždy, bol zhruba ten istý, ako spravidla býval, veď hrali hasiči, futbalisti, železničari, SKM alebo SEM. Najmä prvé, sťažňové roly hrali vždy tí istí herci – niektorý z Bartošovcov, niektorý zo Slávikovcov, z Kapsdorferovcov, z Novotnovcov... Viem s určitosťou povedať, že bratov hrali vynikajúci charakterový herec Martin Bartoš, sedliak a vďaka osobnej autoritatívnosti aj príležitostný sudca medzi rovesníkmi, a František Slávik, často využívaný milenecký typ s nadmernou senzitivitou „prírodného“ herca. Matkou bola tuším pani Mária Hozová, švagriná speváka Štefana Hozu. Režirovať to mohol katolícky kaplán Chlebák, čo by bol, keby som mal pravdu, pekný príklad už vtedy veriacimi intenzívne vnímanej, ale v praxi iba nenápadne existujúcej ekumenizácie. Miestna intelektuálna smotánka dobre vedela, že Barčovci z Krompách sú luteráni. Žiaľ, o predstavení neexistuje nijaký záznam, a to dokonca ani v knižke o smižianskom rozvadle, ktorú zostavil autor tohto príspevku. Všetko sa dá vysvetliť aj ospravedlniť rozbuďenosťou a improvizovanosťou doby, akú sme vtedy prežívali.

Tajuplnosť tejto udalosti sa snúbi s absolútnou nevysvetliteľnosťou estetického dosahu inscenácie. Vraví sa, že hra *Matka* je čímsi spojená s rodom autora, ale najmä sú v nej podobné sociálne pomery postáv a prostredia. Krompachy aj Smižany sú spišské obce a mali by mať čosi spoločné. Ale nás, divákov, neoslovili predovšetkým tieto do očí bijúce fakty. Naopak, nám, aspoň mne určite, učarovala antická strohosť, až akási sošnosť dialógu odovzdávaná nám cestou špecifického javu zvaného paralingua, ak nechcem povedať, že istého druhu metajazyka, ktorý, čím nám bol vzdialenejší svojou lakonickosťou a prostou syntaxou, tým bol pre nás tajupľnejší, mystic-

kejší. Postavy hovoriace týmto jazykom ako keby boli stelesňovali akési typologické vzorce, ako keby boli charakterovými totemami so silným životnosťovým a sociálnym zázemím. Pritom postavy Jana a Paľa sú vyjadrením bipolárnosti sveta po línii ľudských pováh, kým tí dvaja na jednej a Kata na druhej strane predstavujú osudovú spätosť mužského a ženského princípu. No matka je akoby mimo reálu. Je doslova antickou Antigonou, ktorá v dôsledku neschopnosti bojovať proti samodurstvu svojich synov podlieha vesmírnemu zákonu povinnej a definitívnej prehry.

Musel som spomenúť túto príhodu z principiálnych príčin. Predstavenie zanechalo pečať tak v mojej pamäti, ako aj na mojom emotívnom ústrojenstve. Ale takmer sa nedotklo vedomostno-poznávačej sféry mojej osoby. Nikto mi predtým ani v škole, ani doma, nevysvetľoval, že mám milovať Barča-Ivana, lebo reku veľmi dôsledne zobrazuje ubiedený život nižších sociálnych vrstiev, či nedajbože preto, že zaujíma triedne stanovisko k spoločenskému daniu. Ani nie preto, že ako osvietený človek poznal filozofujúceho sochára Ernsta Barlacha či „hľadača pravdy, poctivosti a pokory“ Karla Čapka. Všetkých, ktorí vtedy Barča-Ivana aspoň trochu poznali, zaujala mystickosť jeho *Predposledného života*, hier *Tritisíc ľudí* alebo možno aj hry *Pevec boží*. Špecialista na štvortaktne výbušné motory a autor knihy *Muzikant zo Spiša* Ing. Štefan Kotoč, rodák z Krompách žijúci v Prahe, mi na otázku, ako sa javila rodina Barčovcov v očiach ostatných Krompašanov, napísal v prvej verzii svojej knižtičky: „Barčovci boli pre nás takmer záhadou. Ich syn Ivan bol už v detstve akoby dieťa z iného sveta, o ktorom si všetci mysleli, že sa pre uzavretosť a aj akýsi druh individualizmu nedožije dospelého veku.“

A pozrime, čo pätnásť rokov po predčasnej smrti Barča-Ivana napísal jeho dôverný znalec Július Vanovič: „Človek európsky rozhladený, existencialista pred oficiálnym existencializmom, dramatik, čo objavil prvky absurdity, fatality a nezmyselnosti štvrtstoročia pred tým, ako k nám začali prenikať v podobe módy (Sartre, Dürrenmatt, Camus), človek, čo stvoril slovenskú ideovú, filozofickú drámu, modernú tragédiu (*Matka*, *Neznámy*, *Dvaja*, *Veža*).“

Tieto dva citáty majú spoločné iba to, že sa ani náhodou nenegujú, že nepopiera jedno tvrdenie to druhé. Extravagantnosť tém a ich spracovania sú akoby v priamej úmere k tomu, čo o Barčovi vieme. Neskôr sa k tomu vrátíme.

Keď Ján Jamnický roku 1936 režíroval v činohre SND hru *Človek, ktorého zbili*, neťušil ešte, že má do činenia iba s jednou z „variácií“ (ak môžem parafrázovať názov jednej Rampákovskej knižky) Barčovej celoživotnej témy človeka – Sebaspyta a Sebahľadača a iba jednou z obmien jeho spôsobu sebakúmania. Kým Ivan Kusý ex post odzbrojoval Barča pochybnosťami o tom, či sa už v hre *3000 ľudí* nezačína náhodou „...aj redukovanie vlastností dramatických osôb na tie najzákladnejšie, podriadené vyjadreniu myšlienky, ktorú autor určil hre a postave v nej“, lebo moderná psychológia, skúmajúca väčšmi vzťah centier psychobázy toho istého jednotlivca než vzťahy vnútra k vonjašku, neprenikla ešte aj do vzdelávania slovenských literárnych vedcov. A tak mohol kritik veľmi zovšeobecnene vysloviť domnienku, že u Barča vraj ustupuje „realistická psychologická kresba“, postavy si priveľmi trúfajú myslieť za seba. To, čo bolo u Barča užtedy, napríklad pri stretnutí sa s *Matkou* aj pre nás, mladých, pozoruhodné (a aj perspektívne, ale to sme si vtedy netrúfali vysloviť), v období presadzovania sa sorealistických teórií muselo kitika poriadne vystrašiť. Len si zoberme repliku z *Veže*: „Ale raz sa ozvú srdcia a ľudia rozdelení nenávisťou stretnú sa na najkrajšom úsvite, aby postavili spoločne vežu lásky.“ Netreba zdôrazňovať, že

frázu sme nevystrihli z Barča v záujme zvýraznenia jej umeleckej hodnoty, ale preto, že na takýchto Barčových vetách sa lámali charaktery viacerých jeho vtedajších hodnotiteľov. A to už nehovoríme o paradoxe, keď práve najsilnejšia stránka Barčových dramatických obrazov – spájanie reálnych faktov s tajomnými predtuchami alebo až víziami postáv, bola čoraz častejšie predmetom unikania kritiky a vedy od Barča aj ako tvorcu, ale aj ako osoby, lebo tá je raz podozrivá ako silne religioidná a druhý raz ako mystifikujúca.

Ani Jamnický v tridsiatom šiestom, ani Kusý dávno po smrti dramatika nevedeli, s akou predstavou drámy sa od počiatku pohráva precitlivený a málo si veriaci samotár a pritom človek erudovaný aj scestovaný, čím Július Barč-Ivan nesporne bol: chcel voľnosť formy! Pociťoval jej potrebu, túžil po nej a nebál sa urobiť desiatky obsahových ústupkov, len aby sa priblížil k svojmu cieľu. Rampák už koncom šesťdesiatych rokov postrehol Barčov chvat v hľadaní tohto cieľa. Vysvetľoval to tým, že „...zmeny, ktoré v ňom nastávali počas takmer pätnásťročného vývinu, nech sa už dotýkajú dialógu, motívov, dramatických osôb, deja alebo myšlienky, možno v ňom vnímať na pozadí tých výsledkov, ktoré dramatik postupne dosahoval v jednotlivých spomínaných zložkách... dotýka sa (to) aj vyústenia viacerých drám z poslednej fázy Barčovej tvorby, ktorá sa uberá celkom organicky ta, kam smeruje vývin veľkej časti porealistickej a ponaturalistickej dramatiky. K poznaniu bezvýchodiskovosti toho usporiadania medziľudských vzťahov, v ktorom sa dramatik zrodil.“ A Rampák vo svojom tradičnom kolísaní medzi zradenou vierou a povrchno nasatým marxizmom dodáva: „Keďže však (Barč; pozn. A. K.) nepoznal iný druh nádeje, zostávala mu len nádej kresťana.“

Najmä Vanovičova „exposteriálna prognóza“ súvisiaca s tými vlastnosťami Barčovej tvorby, ktoré ako keby boli neskôr vplynuli do novo pomenovaných prúdení ako existencializmus, absurdná dramatika a pod., je blízka dramaturgovým očakávaniam neobvyklosti témy divadelnej hry a spravidla dosť presným predstavám o procese inklúzie formy a obsahu artefaktu. Lebo bez ohľadu na pomenovania javov vznikajúcich pod tlakom zmocňovania sa zámeru či obsahu, čo sa nedá nikdy docieľiť nijako ináč, iba vedomou prácou s *formou stvárnenia*, výsledkom tejto činnosti v umení je vznik nových foriem. Iba nimi sa dá vyjadriť obsah diela. Presnejšie: iba ony dopomôžu k prečítaniu toho, čo chcel tvorca ukázať sebe a, ak je to dosť dobre, aj nám, recipientom. Ak je totiž akýkoľvek artefakt, akýkoľvek umelecký obraz zmyslovo-konkrétnym zhmotnením umelcových predstáv (fantázie!), je vždy vnímateľný iba cez svoju formu. Je jej prejavom, nie prejavom obsahu. Preto ten rozptyl foriem v Barčovom dramatickom diele: niektoré z nich akoby sa nám zdali byť čapkovské, niektoré sartróvsko-camusovské a niektoré dokonca stodolovské. Mohol, ale aj nemusel poznať Sartrov spis *L'Imagination* z tridsiateho šiesteho, alebo *Esquisse d'une théorie des émotions* z tridsiateho deviateho roku, ale určite to uňho nebolo vizionárstvo, čo ho viedlo ku komparáciám sveta človeka so svetom predstáv a života so snom, lež štúdium podôb duchovnej podstaty bytia, ktoré je podľa Barča obsiahlejšie než iba „reálne“ reflexie reálneho života, ako to od neho vymáhali jeho marxistickí kritici.

Barčove pokusy so spomínanou inklúziou upozorňujú na seba všade tam, kde sa autor vedome odkláňa od zaužívaných spôsobov „tvorenia“ drámy. To, čo sa Ivanovi Kusému nepáčilo preto, že odbiehalo od zvykov alebo noriem, alebo čo Zoltánovi Rampákovi zaváňalo náboženským duchárstvom, nuž práve tieto autorove prínosy napríklad našich „realistov“, Barčových rovesníkov Králiku (výnimkou je *Hra o slo-*

bode) alebo Karvaša, budú v budúcnosti hraničnými stĺpmi našej, ale možno nie iba našej, klasifikácie dramatickej tvorby. Ak sa totiž budú Barčove hry uvádzať v budúcnosti, možno aj po desaťročiach, podnetom k tomuto uvádzaniu budú nie informatívne, alebo drobnokresebné či popisné hodnoty, ale básnikov zápas o rozšírenie pôsobnosti drámy cez prepojenie reálu, fantázie a sna ako súčiniteľov pri tvorbe umeleckého obrazu. A za hlavné súčiastky jeho nástroja na tvorbu obrazu sa bude považovať tak jeho ozvláštnený jazyk, stavba lakonického a literárny obraz užitočného dialógu, absolútne slobodný prístup k voľbe témy, no a fantastickosť, absurdnosť, snotvorba a priam geniálny zmysel pre večné kumštárske pohrávanie sa so všetkými týmito zložkami. Barč ich mohol získať tak od domácich aj klasických vzorov, ako aj od majstrov českej a svetovej drámy, ku ktorej sa on sám staval nie iba ako žiak či obdivovateľ, ale najmä ako geniálny partner geniálnych majstrov. Veď keď si všimneme či už chronologické, či tematické alebo formotvorné radenie jeho dramatického (ale prečo nie aj prozaického?) diela, nikde sa nepristavíme ani pri otrockom hľadaní seba zodpovedajúceho prostredia, ani pri stvárňovaní blízkej či vzdialenejšej témy, ani pri zmocňovaní sa foriem, cez aké sa autor mohol a aj chcel vyjadrovať. Bolo by prijateľné, keby sme v Barčovej tvorbe našli sústredené znaky expresionizmu, čo je vlastne spôsob, ako vyjadriť vlastné zážitky a vlastné pocity bez ohľadu na akékoľvek konvencie. Ale kde je tu potom miera talentu tvorcu?

Aj ktosi iný už dávnejšie postrehol, že *Matkou* (1943) akoby nastal zlom vo využívaní konštrukčných prvkov a obsahových zložiek drámy a Barč postupne prechádzal od expresionizmu k čomusi, čo sa neskôr pomenovalo ako existencializmus. Ako sme už spomínali, aj viacerí Barčovi hodnotitelia a biografi (Vanovič, Paštéka) analyzovali vývoj dramatiky ako celkom prirodzený proces „dozrievania talentu v rámci svojej poetiky“ a Barča ako „introverta, započúvaného stále do nemej piesne ľudského srdca“. Že boli isté indicie svedčiace o smerovaní k hľadaniu osobného konsenzu, a to napriek sympatickej Barčovej tendencii dovádzať veci na ostrie noža, teda zdravo dramatisovať, nám dokazuje *Diktátor* z tridsiateho ôsmeho roku, hry, ktorú cenzúra tesne pred premiérou roku 1940 zakázala. Ale v tejto hre sú sudca Juan, redaktor Mario, odsúdenec Spaghetti plodmi toho istého realitizmu, akému podlieha väčšina postáv z iných Barčových hier, akže sa autor nechce hrať na rozhodcu a nezrieka sa ani viery v božiu spravodlivosť.

Lenže u Barča je etická stránka vecí iba *conditio sine qua non* – neráta sa s ňou ako s dramatickým činiteľom. Viera v Boha je to isté ako uznanie prítomnosti osudovosti alebo ustavičnej zmeny v bežnom živote. Nie na tieto konštanty sa spolieha Barč-Ivan vo svojej dramatickej tvorbe. Užho je hýbateľom drámy ustavičný autorov sen o prepojení reálneho a ireálneho či snového princípu vedenia sujetu. A čím ďalej ku *Koncu* (1948), žiaľ, aj k predčasnemu koncu *Poetae laureati*, tým slobodnejšie a aj pôsobivejšie boli Barčove performancie predstáv na formy, ktoré sú obsahom každého umeleckého obrazu.

Ako dramaturga, ktorý sa nota bene nemôže pochváliť ani jedným uvedením Barča na javisku činohry SND, ma zaujali viaceré znaky estetického chápania drámy zo strany nie autora – duchára, nie autora – bohoslužobníčka, ani nie autora – kopistu, ale autora s totálnym chápaním estetického priestoru drámy. Preto je pre mňa taký dôležitý *Neznámy* (1944), *Dvaja* (1945), ale najmä *Matka* (1943). Toto sú moje dramaturgické resty, ale zaiste aj resty popredných slovenských činoherných divadiel, ak niektorú z týchto hier náhodou daktoré z nich už neuviedlo. Ale rád by som sa dožil

chvíle, keď niekde v Nitre, alebo v inom festivalovom meste, uvidí slovenský divák všetky Barčove hry, všetky skvosty vytvorené týmto výnimočným Maestrom, na ktorého hviezdne chvíle tuším ešte iba čakáme.

THE CENTENARY OF JÚLIUS BARČ-IVAN

ANTON KRET

The paper contributes to an important jubilee, the 100th anniversary of the birth of Július Barč-Ivan, by reflecting on the uniqueness of the creation of this author within the context of Slovak drama. If Barč's plays are to be staged in the future, even decades on, an impetus for putting his plays on the stage will be the poet's struggle for enlarging the action range of drama by combining reality with fantasy and dream as component parts of an artistic image rather than informative, miniature painting and descriptive values. And it is the author's peculiar language, the construction of a laconic dialogue capitalising on literary image, and a completely free approach to the choice of a theme, along with imagery, absurdity, dream creation and virtually an ingenious sense of the artist's constant playing with all these elements which constitute the major parts of his image-creating tool. Barč drew on national and classical examples and on the masters of Slovak and world drama, of which he not only was a disciple and admirer, but, above all, he proved to be an ingenious partner to ingenious masters.

K PROBLEMATIKE DRAMATURGIE OPIER MARTINŮ

MILOSLAV BLAHYNKA

Doc., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Päťdesiate výročie úmrtia Bohuslava Martinů (1890-1959) je podnetom na úvahu o dramaturgickom tvare Martinů oper a nad hlavnými vývinovými tendenciami jeho opernej tvorby. O Martinů platí, že nikdy neriešil v dvoch operách ten istý dramaturgický problém. Každá z jeho oper prináša iný dramaturgický tvar, iné vyrovnávanie sa s kvalitami libreta a požiadavkami média, ktorým mala byť opera šírená.

Hoci sa Martinů preslávil v medzinárodných kontextoch predovšetkým ako skladateľ inštrumentálnej hudby, od druhej polovice 20. rokov až do svojej smrti v roku 1959 sa zaujímal o operu a skomponoval 15 operných titulov. Pojednať systematicky o dramaturgii každej z nich výrazne prekračuje priestor tohto referátu. Preto som sa rozhodol z panorámy Martinů operných diel vybrať tri, ktoré reprezentujú nielen zmeny poetiky, ale aj základné vývinové etapy, v ktorých Martinů problém opernej dramaturgie riešil – t.j. dvadsiate, tridsiate a päťdesiate roky 20. storočia. Konkrétne ide o tituly *Tri priania*, *Juliette* a *Grécke pašie*.

Vzťah Bohuslava Martinů k hudobnému divadlu bol premenlivý, veľa rozmýšľal o funkcii opery v súčasnej spoločnosti a kládol si otázku, či sa opera prežila: „Súčasná opera sa stala pre mnohých veľmi podozrivou a hrozí skončiť svoju kariéru v slepej uličke. Jej forma sa dostala na mŕtvy bod. Napokon to nie je ani inak možné, pretože princípy romantickej opery pre nás prestávajú byť evanjeliom, a tí, ktorí sa usilujú predĺžiť tieto podmienky, preukazujú scénickej tvorbe zlú službu.“¹ Opera, ako napísal Martinů, nie je otázka umelca, ale otázka estetického výkladu.

Dvadsiate roky sú rokmi Martinů tvorivého dozrievania. V súvislosti s opernou tvorbou možno hovoriť v vplyvoch Stravinského, parížskej Šestky a o vplyve jazzovej hudby.² Tieto podnety sa plne prejavili v Martinů prvej opere *Vojak a tanečnica* (premiéra Brno 1928). Ide o aktualizovanú Plautovu komédiu *Pseudolus*. Martinů na jej dramaturgickom pôdoryse rozvinul hudbu evokujúcu bláznivý, bujarý hurhaj. Muzikológ Jan Trojan ju označuje za „revue, operetu i balet.“³ Na javisku sa zjaví tančiareň s černoškým jazzbandom. Martinů sa v tomto diele prejavuje ako umelec usilujúci sa inovovať operný tvar. Jeho ideálom je moderné hudobné divadlo. Stretne sa tu s odcudzovacími efektmi (na javisko vtrhne šepkár, režisér a kritik a pokúšajú sa zvrátiť dej). Hlavná hrdinka opery je tanečnica Fenicie. Martinů sa usiloval v dramaturgickej štruktúre diela zvýrazniť tanečné formy. Proti sebe napríklad staví menuet

¹ MARTINŮ, Bohuslav. *Přežila se opera?* In: Přítomnost, r. 12, 1935, č. 7, 20. 9. 1935. Citované podľa: ŠAFRÁNEK, Miloš (ed). *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Supraphon, 1979, s. 225.

² TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha : Paseka, 2001, s. 336.

³ TROJAN, J. c. d., s. 336.

a tango, ako výraz starej a novej doby. Opera vznikla súběžne s jazzovým baletom *Kuchynská revue* (*La Revue de cuisine*, 1927). Spôsob kompozičnej práce s intonačnými vrstvami jazzovej hudby túto blízkosť potvrdzuje nielen chronologicky, ale aj z hľadiska hudobnej poetiky a dramaturgie.

Neoklasicistické a jazzové prvky v dramaturgickej štruktúre opery korešpondujú s jemnou opernou paródiou a groteskou. Na druhej strane zvýraznenie tanca prostredníctvom hlavnej hrdinky aj prostredníctvom súčasných a historických tancov korešponduje s vážnou myšlienkou, že tanec je najvyššou formou kultúry.

Opera *Vojak a tanečnica* je zaujímavá aj tým, že sa tu rodí jedna zo základných črt práce so slovom v operách Bohuslava Martinů – a síce prechod z operne vyklenutého arióza do recitatívu a hovoreného slova, ktorý je plynulý a má svoju dramatickú logiku a zmysel.

Miloš Šafránek vo svojej práci o hudobnom divadle Bohuslava Martinů charakterizuje základný dramaturgický problém opery ako rozdielnosť intencií skladateľa a libretistu. Zatiaľ čo libretista J. L. Budín, vlastným menom Dr. Jan Loewenbach, transformoval Plautovu komédiu na revue, operetu a balet, Martinů mal na mysli operu-buffu, ktorú chcel navyše aj parodovať.

Medzi *Vojakom a tanečnicou* a ťažiskovým dielom ovplyvneným jazzom, operou *Tri priania*, Martinů skomponoval operný horor s črtami gagu *Slzy nože* (*Les larmes du couteau*, 1928, premiéra Brno 1969). Opera sa takisto vyznačuje jazzovými intonáciami a uplatnením dobových populárnych tancov v jej dramaturgickej štruktúre (fox, tango, charleston). Celkové významové vyznenie diela sa zakladá na kontraste medzi morbidným textom (na javisku ožije obesenec) a lúbeznou, krásnou hudbou.

Dva nové fenomény – film a jazz – do značnej miery určujú dramaturgickú štruktúru nasledujúcej Martinů opery *Tri priania*. Táto opera je zároveň brilantným a najvyšším odvážnym experimentom. Jej dramaturgia sa odvíja od bizarného príbehu a smeruje k experimentálnej tektonickej výstavbe diela. Charakter tohto experimentu naznačuje už žánrová charakteristika diela: „opera – film“. Ešte skôr než Milhaud skomponoval operu *Krištof Kolumbus* pracuje Martinů na *Troch prianiach*. V tejto opere sa kinematografia tematizuje nielen v inscenačnej podobe diela, ale aj v jej významovej štruktúre a vytvára optiku, ktorá z hlavného príbehu opery vytvára vlastne vrstvu, ktorá sa prostredníctvom niekoľkonásobného odrazu reflektuje.

Režisér poslednej inscenácie *Troch priani* – Jiří Nekvasil charakterizuje dramaturgickú výstavbu opery: „Príbeh nie je ani tak persiflážou alebo citáciou libreta dobového filmu, ako skôr prostredníctvom koláže vystavanou rozprávkovou fantazijnou alegóriou, v duchu dadaistickej či surrealistickej koláže. Príbeh je plný symbolov a významových rovín, nezaprie inšpirácie v psychoanalýze. Ak po prvom prečítaní budí dojem košatej básnickej improvizácie, ide o veľmi umne prepracovanú viacvrstvovú a mnohovýznamovú štruktúru.“⁴

Martinů v tejto opere reagoval nielen na umelecké a dramaturgické možnosti nového filmového média, ale aj na nové dobové umelecké smery. Libretista opery Georges Ribemont-Dessaignes reprezentoval z tohto hľadiska vyhranenú osobnosť. Bol prívržencom a vyznavačom dadaizmu. Tento umelecký smer charakterizoval pikantným vtipom: „Dada kašle na umenie a robí ho. Pľuje do vzduchu a to, čo vám padne

⁴ NEKVASIL, Jiří. *Opera Three Wishes*. In: Bohuslav Martinů Newsletter No. 1, 2007, S. 10-13.

do oka, je umenie.“⁵ Pre Martinů predstavoval Ribemont-Dessaignes libretistu, ktorý sa odkláňa od tradičných operných a dramatických šablón a prináša nové, často prekvapujúce alebo experimentálne podnety. Martinů si spoluprácu s Ribemontom-Dessaignesom vysoko vážil. Bezprostredne po tom, ako dostal libreto, konštatoval, že je s ním spokojný. Predpokladal, že mu poskytne dostatok podnetov na zhudobnenie rozmanitých situácií. V liste svojej snúbenici Martinů výstižne zhrnul dejovú osnovu libreta a naznačil funkciu filmu v zamýšľanej opere: „Titul je Tri priania alebo vrtkavosti života. Rozpráva sa tu o jednom pánovi, ktorý v lese stretol vílu, priviedol si ju domov, a tá víla ho vyzvala, aby vyslovil tri želania. Chcel zbohatnúť, a tak so svojou ženou odíde na Zlatý ostrov. Všade samé zlato, prší aj zlatý dážď. Loď naberie na váhe a začne sa potápať. Tu si muž uvedomí svoj omyl, vysloví želanie, aby jeho žena omladla. Stane sa to, ibaže žena mu odíde s mladíkom. Zostáva teda sám a želá si, aby aj on bol milovaný. Ale nanešťastie príbehne škaredé krívajúce dievča a vrhne sa mu okolo krku. Je žiarlivá a panovačná a počas hádky ho udrie do hlavy. Hrdina zomiera, nariekajúc, že život je ťažká vec. Nie je to pekné?“, pýta sa Martinů v liste. „Urobím to celé ako by to bol film. Ale bude tu ešte tretie dejstvo, ktoré ti popíšem nabudúce, musím vymyslieť nejaké moderné zarámovanie.“⁶

Filmové zarámovanie príbehu je tým prekvapujúcim momentom. Korešponduje napríklad s myšlienkami Emilia Filippa Tomassa Marinettiho. Chápal prekvapenie ako podstatný prvok súčasného umenia. V divadle musí podľa neho prekvapenie zasiahnuť divákovu senzibilitu veselým spôsobom. Má mu vsugerovať sled iných komických nápadov a priviesť ho k nepredvídaným slovám a gestám. Každé prekvapenie tak spôsobuje ďalšie nové prekvapenie.⁷ Martinů snaha o dramaturgické ozvláštnenie korešponduje i s myšlienkami ruského avantgardného divadelníka Alexandra Tairova. Tairov zdôrazňoval, že divadlo má diváka oslovit svojimi špecifickými umeleckými postupmi, ani sa nemá stať populárnym sprievodcom dejinami literatúry. „Každá nová forma diváka znepokojí, zbavuje ho meštiackej pohody, toho estetického močiaru, v ktorom tak rád zotráva.“⁸ Umelecké dielo s takou formou je práve opera *Tri priania*. Martinů v súlade s poetikou a filozofiou dadaizmu v divadle a v opere prekonáva schillerovské a ibsenovské chápanie drámy. Martinů aj jeho libretista odmietajú konvenčnú dramatickosť. To sa prejavuje aj v hudbe. Martinů v *Troch prianiach* odmieta romantické poňatie citovosti. Niekoľko rokov po vzniku opery *Tri priania* Martinů formuluje svoje predstavy o estetike a poetike novej opery v štúdiu *Prežila sa opera?*⁹ Martinů vychádza z odmietnutia princípov romantickej opery a varuje pred tým, aby sa po opernej hudbe požadovalo vyjadrenie vecí, ktoré nie je schopná vy-

⁵ Citované podľa: MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 53.

⁶ Citované podľa: MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 54.

⁷ Bližšie o tom: MARINETTI, Emilio Filippo Tomasso. *Doppo im Teatro Sintetico e il Teatro della Sopresa noi inventiamo il Teatro Antipsichologico Astratto di puri Elementi e il Teatro Tattile*. In: Noi, Rivista d'Arte Futurista. Numero Speciale. Roma 1924. Citované podľa: PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha : Orbis, 1965, s. 90-91.

⁸ TAIROV, Alexander. *Odpuťané divadlo*. Praha : Akademie múzických umění, 2005, s. 63.

⁹ MARTINŮ, Bohuslav. *Prežila se opera?* In: *Prítomnosť*, roč. 12, 1935, č. 7 (20.9.1935). Novšie uverejnené in: ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Editio Supraphon, 1979, s. 224-230.

jadriť.¹⁰ Poukazuje na to, kam vedie samoučelné a svojvoľné stupňovanie dynamizmu a dramatickosti zosilňovaním orchestrálnych možností a prostriedkov. Vidí podstatný rozdiel medzi autonómnou hudbou, napríklad symfonickou alebo komornou, a hudbou opery a v spôsoboch tematickej a motivickej práce. V prvom prípade práca s témou vyplýva priamo z hudby a závisí na jej vnútornej organizácii. V druhom prípade o charaktere tematickej a motivickej práce rozhodujú vonkajšie parametre. Estetická reflexia by ich vzájomne nemala zamieňať. Martinů odmieta patologické stránky romantizmu. Ironizuje romantické chápanie vášní, bolesti, heroizmu, vypätej dramatickosti.

Oproti romantickej štylizovanosti vytvára Martinů štylizovanosť celkom nového typu. Na scénu sa dostáva výrazne štylizovaná súčasnosť: jej základom je hra v hre, resp. filmový príbeh v príbehu života. A takisto film v opere. Ale aj opera v kontexte doterajšej historickej opernej skúsenosti. V rámci nej však nechá zaznieť aj paródii na romantiku. Martinů neskôr charakterizoval svoj hlavný cieľ ako pokus „oddramatizovať a odsentimentalizovať javisko“.

Martinů opera *Tri priania* je živým hudobným divadlom. Môže byť inscenovaná ako mnohovrstevné zábavné hudobné divadlo. Patrí k doteraz nedoceneným skvostom opernej tvorby 20. storočia. Svojou výstavbou má blízko ku klasickému muzikálu. Film v opere *Tri priania* predstavuje Martinů ako vyznavača životnej energie, ktorá pochádza zo základných zdrojov tohto sveta a je obsiahnutá aj v procese umeleckej tvorby.

Aj po takmer osemdesiatich rokoch sa môžeme stotožniť s hodnotením tohto diela z pera Georgesa Ribemonta-Dessaigesa: „Osobne považujem Martinů za jedného z najväčších hudobníkov prítomnosti. Je to tvorca, ktorý robí kúzla s novými svetmi, prinúti ich, aby vstúpili do vašej mysli ušami. Takto, ruka v ruke, vyzbrojení takmer len jedným plniacim perom, zostavili sme kus, ktorý nestál s rozpakmi pred starými formami. Pred divákom sa zlieva kinematograf, rozprávka, a hra divadelných techníkov. Ale to všetko by nič neznamenalo bez mimoriadnej rozmanitosti Martinů hudby, a čo v nej dokázal!“¹¹

Zatiaľ čo dvadsiate roky sú pre Martinů opernú tvorbu charakteristické snahou o experiment, využitím najnovších intonačných vrstiev populárnej hudby a jazzu v dramaturgickej štruktúre opery a odpatetizovaním opery a snahou očistiť ju od citovej neprirodzenosti, v tridsiatych rokoch Martinů vo svojej tvorbe určitú vyváženosť medzi klasickými hodnotami a umeleckým novátorstvom. Dokladom toho sú diela *Hry o Márii* (Brno, 1935), *Divadlo za bránou* (Brno, 1936) a dve rozhlasové opery, ktoré nachádzajú svoje uplatnenie aj mimo rozhlasového média – *Hlas lesa* (1935, javiskovo Praha 1960) a *Veselohra na moste* (1937, javiskovo Ostrava 1948).

O *Hrách o Márii* a *Divadle za bránou* platí, že je to najmä typológia postáv, z kresťanských legiend a z klasickej commedie dell'arte, ktorá určuje základné prvky dramaturgickej výstavby oboch diel. Avšak aj tu nájde Martinů originálny priestor na experiment – napríklad v časti Hier o Márii *Mariken* z *Nimégue*, mirákl skladateľ stvárňuje dve hlavné postavy – Mariken a Diabla – ako spevácke a zároveň tanečné. V *Divadle za bránou* skladateľ rozohráva originálny dialóg medzi starým a novým, keď

¹⁰ Tamže, s. 226.

¹¹ Citované podľa: ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Editio Supraphon, 1979, s. 172.

východiskom opery je pantomíma na motívy Jeana Gaspara Debureaua a nasledujúce dve dejstvá tvorí komická opera rozvíjajúca námetové podnety z prvého, tanečného a pantomimického dejstva. V *Hrách o Márii* stojí za námetovou jednoliatosťou literárna rôznorodosť. Ako texty Martinů poslúžili starofrancúzska legenda, flámska legenda, moravská ľudová poézia, legenda literárne spracovaná českým spisovateľom Júliusom Zeyerom. V oboch operách, v každej v inom kontexte skladateľ použil princíp divadla na divadle.

Martinů pri kompozícii *Hier o Márii* študoval stredoveké divadlo, najmä francúzske a kládol si otázku, čím môže inšpirovať súčasného umelca: „Čo mňa samotného najviac zaujímal pre moju prácu, bola účasť, priamy kontakt obecnstva s hrou, drámou a scénická forma, akési pravé divadlo. Tento jav sa opakoval v neskorších epochách niekoľkokrát v rôznych variáciách, a vždy nájdete tento kontakt požiadaviek obecnstva a divadelných zákonov v úplnej zhode, a z týchto čias sa nám zachovali najväčšie a najsilnejšie dramatické diela.“¹² Ďalšia spoločná črta opery s črtami *commedie dell' arte* a *Hier o Márii* je snaha vytvoriť ľudové, populárne divadlo. Martinů sa usiluje priblížiť ľudovému podaniu legend. Na základe náboženských textov chcel dosiahnuť divadelný efekt komplementárny k tomu, ktorým pôsobilo stredoveké liturgické divadlo na svojich divákov. Martinů aj v tak citovo naplnených príbehoch, aké reprezentujú jednotlivé časti *Hier o Márii* nechce na diváka pôsobiť prostredníctvom romantickej citovosti. Píše o tom: „Ide mi teda, v protiklade k romantickej tvorbe, nie o rozpútanie vášní alebo dramatických situácií, ale skôr by som povedal o ich usmernenie a uzavretie do hudobných foriem.“¹³ Oproti opernej dramatickosti, vyjadrenej dynamickým charakterom hudby, Martinů preferuje proporcionalitu, lyricnosť, skladateľskú disciplínu. Martinů snaha o inováciu opery je v dvadsiatych a tridsiatych rokoch charakteristická odklonom od tradičných dramatických textových východísk – a hľadaním nových podnetov vo sfére divadelných druhov a žánrov. V stredovekých mystériách, v *commedii dell' arte*, ale aj v novom rozhlasovom médiu nachádza elementárne podnety na spojenie niekoľkých umení do jedného celku. Mimetické prostriedky týchto divadelných a rozhlasových druhov sú pre Martinů opernú dramaturgiu vysoko inovatívne. Z hudobného hľadiska bol Martinů majstrom širokej palety slohových vrstiev, ktoré vo svojich kompozíciách uplatňoval v neobyčajnej šírke, ale zároveň zmysluplne a funkčne. Martinů si vo svojej tvorbe uchoval schopnosť nebyť viazaný vývojovou lineárnosťou. Jeho kompozičná poetika i operná dramaturgia sú často založené na kreatívnych aktoch zdanlivo ťažko zlučiteľných.

Martinů vo svojich operách preukázal nielen zmysel pre hravosť a invenčnosť. Zároveň jeho opery majú filozofický rozmer. V období tvorivej zrelosti Martinů stále viac hľadal krásu a podstatu umenia v jednoduchosti. V jednom zo svojich listov to charakterizoval: „Prostý prejav je to najťažšie, čo si umelec môže stanoviť ako cieľ.“¹⁴

¹² MARTINŮ, Bohuslav. *O divadle středověku*. In: *Divadelní list* (Brno), r. 10, 1935, č. 15, 16. 2. 1935. Citované podľa: ŠAFRÁNEK, M. c. d., s 186.

¹³ MARTINŮ, Bohuslav. *Hry o Marii. K brněnské premiéře*. In: *Tempo. Listy Hudební matice*, r. 14, 1934-35, č. 5-6. Citované podľa: ŠAFRÁNEK, M. c. d., s 219.

¹⁴ Citované podľa: HOLÍKOVÁ, Jana. *Postavenie a význam osobnosti a diela Bohuslava Martinů v českej kultúre v rokoch 1948-1959. Recepčia diela Bohuslava Martinů v rokoch 1948 až 1959 v českej kultúre*. Dizertačná práca, rukopis. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2008, s. 5.

Martinů si už od dvadsiatych rokov uvedomoval význam formy v hudbe. Zamýšľal sa nad hudobnou poetikou Feruccia Busoniho a nad hudobnou estetikou Eduarda Hanslicka. Podľa Martinů pojmy ako *čistá hudba a forma* nemajú znamenať odlúčenie od života a jeho prejavov. Martinů obhajuje Stravinského z obvinenia, že komponuje hudbu, ktorá je „púha hra.“ Stravinského hudbu chápe ako výraz človeka, ktorý miluje život nevyumelkovanou, prostou a priamou láskou.

Vrcholným dielom 30. rokov a zároveň parížskeho obdobia je opera – sen *Juliette*. So vzťahom medzi reálnym a nadreálnym sa stretáme už v Martinů opernej prvotine *Vojak a tanečnica*. *Juliette* sa ešte výraznejšie pohybuje na pomedzí medzi snom a skutočnosťou. Divák sa tu nemôže v dramaturgickej štruktúre hry aj opery orientovať na základe svojich skúseností s významovou štruktúrou klasickej drámy. Snové podnety, ktoré posúvajú dej dopredu, plodia neočakávané a nelogické, resp. zdanlivo nelogické situácie. Spomienky, sen a skutočnosť sa majú spojiť v ľudskej pamäti, ale tá u hrdinov opery stále zlyháva. A tak k určitému organickému vnútornému usporiadaniu môže dôjsť iba v pamäti diváka. Martinů a autor hry, ktorá bola podnetom na vznik opery, Georges Neveux, tak vytvárajú celkom nový typ štruktúry príbehu, ktorá z hľadiska dramatických a významových parametrov smeruje od *Procesu a Zámku* Franza Kafku k *Čakanii na Godota* Samuela Becketta. Bohuslav Martinů a Georges Neveux v *Juliette* akoby stáli na prahu absurdného divadla. Muzikológ Rudolf Pečman nazýva cestu, ktorú Martinů nastúpil *Juliettou*, „surrealistickým antiracionalizmom“ a operu prirovnáva k snovému filmu.¹⁵ Snový výklad hrdinovho vnútorného citenia umožňuje neočakávané a prekvapivé dejové zvraty. Ponúka sa tu aj zdôvodnenie na základe funkcie nekontrolovateľného podvedomia. Martinů poetiku *Julietty* založil na striedaní recitatívneho vedenia vokálneho partu a hovoreného slova, na hudobných dialógoch a rozmanitých ansámblach. Len na kľúčových miestach opery zaznie ariózo. Režisérovi pražskej svetovej premiéry (Národné divadlo Praha, 1938) Jindřichovi Honzlovi o poetike svojej kompozície napísal: „Zatiaľ tam nie je žiadne spievanie, je to vlastne recitatív, ale orchester je k tomu plne vypracovaný. Môj dojem je, že spievaný recitatív tomu dodá oveľa väčšiu artificialnosť než iba hovorené slovo, ktoré napriek všetkému je veľmi reálne, zatiaľ čo takto napoly hovorené a napoly spievané to získa väčšiu nepravdepodobnosť a vynútenú strojenosť, čím bizarnosť tak situácií, ako aj slova nadobudne ešte väčšiu plasticnosť. Okrem toho sú tam výstupy ozajstnej dramatickosti a hneď vedľa úplnej komiky.“¹⁶ Martinů si uvedomoval, že surrealistická hra v spojení s originálnou hudbou príbeh *Julietty* umocní: „A myslím, že to celé bude mať výraz akéhosi úžasu a s hudbou, ktorá je úplne podivná, to bude vyzeráť ako sen.“¹⁷

Funkcia myslenia v opere *Juliette* nie je založená na prísnej logike, ale na skrytom zmysle, ktorý rozvíja na základe požiadaviek podvedomia a nevedomia. Ponúka sa vysvetlenie z hľadiska freudizmu, podľa ktorého sa z primárnych telesných inštinktov odvíjajú túžby, nutkania a priania, často sexuálneho alebo deštruktívneho charakteru. Freud na základe analýzy nevedomia stanovuje dva dôležité princípy – princíp slasti a princíp reality. Oba by sme mohli dešifrovať vo významovej štruktúre opery *Juliette*.

¹⁵ PEČMAN, Rudolf. *Eseje o Martinů*. Brno, 1989, s. 143.

¹⁶ List Bohuslava Martinů Jindřichovi Honzlovi, Paríž 9. 6. 1936. Citované podľa: ŠAFRÁNEK, M. c. d., s. 255.

¹⁷ Tamže, s. 255.

Martinů v tejto tvorivej úlohe uviedol do praxe svoje presvedčenie, že cesta vonkajšej dramatickosti predstavuje pre modernú operu slepú uličku. Pracuje metódou asociatívneho priradovania, snovosť a vízia sveta bez historickej pamäti našli svoju paralelu v hudobnom myslení a hudobnom štýle opery. Takisto ako absolútna strata pamäte nie je možná ani absolútna hudobná diskontinuita. Jednotiacim prvkom v hudobnej štruktúre *Julietty* sú hudobná farebnosť a uplatnenie asociatívnosti vychádzajúcej z niekoľkých príbuzných tematických zdrojov. Martinů je cudzia konzekventne uplatnená kompozičná práca s príznačnými motívami vo wagnerovskom a po-wagnerovskom zmysle. Jeho hudba pomáha vytvárať nové imaginárne svety plné snovej premenlivosti a osobitej krásy. *Juliette* je zároveň dielo, v ktorom môžeme nájsť základné charakteristické znaky Martinů hudobnej reči jeho vrcholného obdobia – typicky harmonické spoje, originálnu farbu orchestra, svojráznu melodiku a rytmiku. Zároveň je dielo, ktoré sa hlási k tradícii symfonického rozoznenia orchestrálneho telesa v opere.

Juliette zároveň dáva odpoveď na otázku, ktorú si Martinů kládol od svojich prvých kompozícií pre divadlo. Sám o tom povedal: „Čo vlastne chceme od divadla? Hru ako naozaj alebo ilúziu? Poučenie alebo zábavu?“¹⁸ Jeho odpoveď je jasná: „Pre mňa úloha umelca a jeho poslanie nie je sponedať sa, ale tvoriť – t.j. inými slovami organizovať.“¹⁹ Martinů svoju úlohu chápal nie ako presviedčanie diváka, ale urobiť jeho predstavu pomocou hudobných a divadelných prostriedkov čo najviac živou.

Martinů operná tvorba medzi *Juliettou* a *Gréckymi pašiami* sa vyznačuje mimoriadnou dynamikou a námětovou i dramaturgickou pestrosťou. Od situačnej komédie a gagov, ktoré uplatnil v opere *Alexandre bis*, kráča k humanistickému a vážnemu poslstvu v opere *Čím ľudia žijú* (premiéra 1953 v New Yorku) na námiet Lva Nikolajeviča Tolstého. Z ruskej dramatickej literatúry čerpal aj v komickej opere *Ženitba komponovanej podľa veselohry Nikolaja Valislieviča Gogoľa*. Oživil ducha talianskej opery buffy s jej klasickou dramaturgickou štruktúrou a spojil ho s českou hudobnou idiomatikou v *Mirandoline*. Viedol dialóg človeka 20. storočia s dedičstvom antiky v *Ariadne* a uskutočnil spolu s libretistom Georgesom Neveuxom novú interpretáciu mýtu o Ariadne, Théseovi a Minotaurovi, založenú na originálnej lyrickej koncepcii sporej s aktualizáciou barokového lamenta.

V prípade *Gréckych pašii* bol Martinů fascinovaný spojením kresťanského étosu, mystéria s určitou spoločenskou a mravnou aktualizáciou. Martinů oslovila základná kresťanská a náboženská tendencia Kazantzákisovho románu. Stala sa základným dramaturgickým vektorom opernej kompozície. Opera existuje v dvoch verziách, tzv. züríšskej a londýnskej. V tomto príspevku vychádzam z druhej, züríšskej verzie *Gréckych pašii*.

Pre pochopenie dramaturgickej výstavby *Gréckych pašii* je dôležité vyjsť z relácie medzi duchovným a svetským v ich významovej a dramatickej štruktúre. Martinů v *Gréckych pašiiach* reflektuje vzťah svetského a duchovného v určitých vzájomných väzbách a v organickom prepojení. Vieru ukazuje v dvoch kontrastných podobách – ako individuálnu vieru, ktorá môže byť na pozadí ľudských slabostí aj veľmi krehká. A vieru v kolektíve ľudí, ktorá zasa môže smerovať až k dogmatizmu a fanatizmu.

¹⁸ Bohuslav Martinů: Prednáška pre Spoločnosť pre hudobnú výchovu. Citované podľa: MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha: Supraphon, 1974, s. 91.

¹⁹ Tamže, s. 91.

Všetky postavy opery – vrátane kolektívnych – zborov domácich starousadlíkov aj utečencov – sa zaoberajú nielen otázkou viery, ale aj svojimi slabosťami a hriechmi.

Martinů v *Gréckych pašiiach* akoby uviedol do praxe Adornovu myšlienku o umeleckých dielach ako zjavení (apparition). Pre *Grécke pašie* platí Adornova myšlienka, že umelecké diela prekonávajú vecný svet svojou vlastnou vecnosťou. Martinů v štruktúre *Gréckych pašii* nejde proti senzualizmu. Naopak. Vecnosť témy spája so senzuálnou vábivosťou mystéria. Tým v hudbe svojej opery významovo buduje paralelu k tomu, čo hovorí Kazantzákis vo svojom románe.

Martinů pri komponovaní *Gréckych pašii* študoval grécky ortodoxný duchovný spev aj autentický grécky folklór. Bezpochyby bol Martinů poučený, že stará byzantská cirkevná hudba mala vplyv aj na slovanskú hudbu. Možno aj preto v dramaturgickej štruktúre opery používa – a to výhradne vo výstupoch typicky svetských aj českú hudobnú idiomatiku.

Martinů vyšiel zo znalosti gréckeho folklóru a hudobno-intonačného spektra liturgickej hudby gréckej ortodoxnej cirkvi. V liste Kazantzákisovi zo 17. februára 1956 konštatuje: „Našiel som neobyčajne krásne grécke spevy a vidím, že základom celej opery musia byť starodávne tóniny, ktoré dodajú hudbe tú silu, ktorá sa zo súčasnej hudby vytratila. Dúfam, že sa mi to podarí, je to veľmi neľahká úloha.“²⁰ V inom liste, zo dňa 29. júla 1956, sa zaujíma o priebeh tradičnej gréckej svadby aj o spevy, ktoré obrad sprevádzajú.²¹

Svadobný obrad sa koná na začiatku 4. dejstva opery a pre vzťah svetského a duchovného v opere aj pre princíp kontrastu v dramaturgickej štruktúre opery mal pre Martinů mimoriadny význam. Kazantzákisovi o ňom píše: „je to jediný okamih v celej opere, kedy môžem použiť ozajstnú folklórnu hudbu, to znamená jediný moment veselosti, chcel by som ho využiť na uvoľnenie napätia trvajúceho tri dejstva, než dôjde k záverečnej dráme.“²² O úmyslu vyvážiť v dramaturgickej štruktúre opery polohy vychádzajúce z intonačného spektra starej byzantskej hudby a z vlastného hudobného myslenia svedčia slová Martinů svojmu priateľovi a životopiscovi Milošovi Šafránkovi z roku 1956: „Čo sa opery týka, bude to založené na starých byzantských stupniciach, ak ale nebudú prekážať mojej imaginácii.“²³

Výstupy, v ktorých prichádzajú k slovu kňazi Grigoris a Fotis, sú založené na hudobnej štylizácii psalmodických princípov. Recitatívne úseky sú štýlovo zakotvené v psalmodickom speve. Ale napríklad vo chvíli, keď sú rozdelené úlohy pre pašiové hry na budúci rok a jednotliví hrdinovia začnú o svojom poslaní a o schopnosti stvárniť postavy pašii pochybovať, oscilujú aj hudobne medzi liturgickým štýlom a štýlom symbolicky poukazujúcim na bežný život. Martinů práve týmto kompozičným riešením poukazuje na vzťah duchovného a svetského v myslení a cítení hrdinov.

Jednou z najsilnejších črt Martinů opery aj Kazantzákisovho románu je že oproti historickému a ideologickému očakávaniu nejde o konflikt medzi Grékmi a Turkmi, ale medzi Grékmi a Grékmi, teda medzi ľuďmi jednej kultúry, jedného vierovyznania a jednej národnosti. Práve typ tohto konfliktu činí Martinů operu vysoko aktu-

²⁰ DOSTÁLOVÁ, R. – BŘEZINA, A. I. c., s. 75.

²¹ DOSTÁLOVÁ, R. – BŘEZINA, A. I. c., s. 77.

²² DOSTÁLOVÁ, R. – BŘEZINA, A. I. c., s. 77.

²³ List Bohuslava Martinů Milošovi Šafránkovi zo dňa 13. marca 1956. Citované podľa: ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Supraphon, 1979, s. 284.

álnou. Tento konflikt, kde oproti náboženskej a národnostnej jednote stojí ľudská, ideová a duchovná nejednota, je aj to, čím sa charakteristika zápletky Martinů opery radikálne odlišuje od typických zápletek v opere 19. storočia. Česká muzikologička Jarmila Gabrielová upozorňuje na paralely medzi Martinů a Meyerbeerovou opernou dramaturgiou. Týkajú sa funkcie operného zboru, funkcie histórie a politiky vo významovej štruktúre opery, typu viac-menej pasívneho hrdinu a predovšetkým kvalít opernej dramaturgie, v ktorej sa pracuje s vyváženosťou sólových a ansámblových častí a veľkých tableaux.²⁴ Táto paralela je však Martinů výrazne prekročená tým, že základný dramatický konflikt je uchopený oveľa citlivejšie a komplexnejšie než v opere 19. storočia, nielen ako protiklad svetlých a temných síl.

Tento komplexný prístup je daný koncepciou hudobno-dramatických postáv. Väčšina postáv *Gréckych pašii* sa v priebehu deja identifikuje s biblickými postavami, ich myslením, cítením a motívami ich činov. Táto identifikácia je daná iba textom, ktorý vychádza z Kazantzákisovho románu, ale aj z biblickej predlohy. Skutočnú drámu do mozaiky výstupov vytvorenej z románu vytvára až jednoliatosť a dramatická sila hudby.

Vzťah duchovného a svetského v *Gréckych pašiiach* je daný predovšetkým tým, ako Martinů dramatickosť a poéziu opery spája s určitou filozofickou a morálnou reflexiou. Martinů svojich hrdinov vytrháva zo schematizmu bežného praktického života. Zároveň poukazuje na to, ako ich duchovné aspekty a konfrontácia s biblickými postavami formujú. Týmto prístupom dáva divákovi možnosť prekročiť objektivitu určitej historickej a spoločenskej situácie, v ktorej sa dej opery odohráva, a odhaliť vnútorné cítenie a silu prežitku týchto hrdinov.

Martinů operná tvorba svedčí nielen o šírke hudobno-dramatických záujmov, s ktorými bol konfrontovaný, ale aj o skladateľovom intenzívnom duchovnom živote. Martinů prešiel z hudobného hľadiska niekoľkými štýlovými zlomami. Ako tvorca opery neprestajne hľadal paralely a kontrasty medzi možnosťami štýlovej plurality svojej hudby a pluralitou tvarov dramaturgických riešení opery 20. storočia. Z týchto paralel vedel vyťažiť originálne dramaturgické riešenia, ktoré v mnohých prípadoch nestrácajú svoju príťažlivosť ani pre hudobné divadlo a operu našej súčasnosti.

ON THE DRAMATURGY OF MARTINŮ'S OPERAS

Miloslav BLAHYNKA

There are no two operas in which Bohuslav Martinů would cope with the same dramaturgic issue. Each opera he wrote has a new dramaturgic form, and each time, the quality of a libretto and the requirements of a medium via which the opera was transmitted were captured differently. Martinů was in constant quest of parallels and

²⁴ GABRIELOVÁ, Jarmila. „Timing devienne le cauchemare“: K dramaturgickému řešení první a druhé verze *Řeckých pašii* Bohuslava Martinů. In: CHALUPKA, Lubomír (ed.). *K poctě Jána Cikkeru*. Zborník z medzinárodnej muzikologickej konferencie Slovenská operná tvorba 20. storočia v európskom kontexte. Bratislava : Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského; Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, 2002, s. 146.

contrasts between the various options of style plurality of his music and the plurality of the forms of dramaturgic solutions of the 20th century opera. He was able to garner ingenious dramaturgic solutions from these parallels, which have retained their attractiveness for both the music theatre and contemporary opera.

DVE MORÁLKY NA OPERNOM JAVISKU (alebo Po stopách verizmu mimo Talianska)

VLADIMÍR BLAHO
PhDr., CSc., operný kritik

Morálka nikdy nie je len záležitosťou individuálnou, vždy je silne ovplyvňovaná prostredím a v ňom panujúcimi normami. Túto skutočnosť si ľudia uvedomovali už oddávna, a tak antickí básnici oproti upadajúcej morálke metropolí postavili idealizovanú morálku svojich bukolických spevov. Podobne postupovali aj renesanční

myslitelia. Španielsky mních Antonio de Guevara vo svojej *Zlatej knihe cisára Marka Aurélia* opisuje ideálneho človeka, ktorým mu je primitívny človek žijúci na ostrovčeku uprostred Dunaja a v ďalšej svojej eseji príznačne nazvanej *Pohana dvora a chvála dediny* stavia do ostrého protikladu morálku života na kráľovskom dvore a morálku prostého dedinského života.

Podobný dualizmus nájdeme o 350 rokov neskôr v dráme katalánskeho autora Angela Guimeru *Terra baixa* (*Nížina*), ktorý morálnu čistotu rezervuje pre horalov žijúcich ďaleko od civilizácie v čistej prírode, kým nížina a jej obyvateľstvo (hoci aj vidiecke) sú mu príkladom morálneho úpadku, podvodov, nečestnosti, straty cti. Ako podklad pre svoju najúspešnejšiu operu si toto dielo zvolil nemecký skladateľ Eugen D'Albert (narodený v Škótsku, študujúci v Londýne a Viedni a ukončivší svoj život v Rige), svojho času jeden z najvyhľadávanejších klaviristov Európy (a Lisztov žiak) a v dejinách opery uvá-



Eugen D'Albert (10. 4. 1864 – 3. 3. 1932). Snímka archív autora.

dzaný ako predstaviteľ nemeckej varianty talianskeho verizmu. Operná *Nížina*, tak ako ju pre skladateľa v librete upravil Rudolf Lothar, stavia konflikt morálky vrchov a údolí do ostrého protikladu. Pastier Pedro žijúci v lone prírody je zneužitý svojím pánom donom Sebastianom, ktorý ho účelovo ožení so svojou dočasne ohrdnutou milenkou Martou, ale keď si statkár chce cynicky uplatniť právo prvej noci, Pedro ho zahrdúsi a so ženou odchádza žiť do morálne čistých hôr. Ak ešte zotrváme v rovine libretistickej, tak *Nížina* naozaj spĺňa podmienky priradenia k verizmu, a to svojim regionalizmom, kostumbrizmom (zachytením zvykoslovia príslušného prostredia) i krvavým vyriešením konfliktu manželského trojuholníka. Hudobne *Nížina* nepo-

chybne vychádza z Wagnera svojím príklonom k nepretržitému hudobnému prúdu ako protikladu k uzavretým hudobným číslam (ich náznakov je len v Pedrovej balade o vlkovi alebo v Sebastianovej piesni), ale tiež návratnosťou motívov a celkovým poňatím speváckych partov. V melodike viacerých hudobných úsekov však je skôr „románska“, a to jednak citáciou španielskych rytmov ale aj zaliečavoťou viacerých melodických línií. Pritom je zaujímavé, že hoci príbeh je situovaný do Katalánska, „folklórne“ prvky sa viažu skôr na iné regióny Španielska (použitie castanet je typické skôr pre Andaluziu). Za každou návratnosťou motívu však netreba hneď hľadať vplyv Wagnera. Napríklad spôsob, akým po výstupe Tommassa skladateľ sa opäť vráti k pôsobivej melódii, ktorá predtým sprevádzala sobášny obrad, je skôr príznačný pre taliansku operu, a to nielen veristickú ale i staršiu (napríklad orchestrálna citácia Arturovho spevu *A te o cara* z Belliniho Puritánov).

Nížina mala svetovú premiéru 15. novembra 1903 v nemeckom divadle v Prahe a vo Viedni triumfovala až o päť rokov a v pražskom ND až o šesť rokov neskôr (ale už v prepracovanej verzii uvedenej najprv v roku 1905 v Magdeburgu). V Slovenskom národnom divadle patrila k pomerne často uvádzaným titulom (1924, 1931, 1937, 1951, 1979), vari preto, že jej príbeh je „napínavý“, hudba prístupná a spevácke príležitosti pomerne vďačné. Ak si v zalistujeme archíve Divadelného ústavu, zistíme, že slovenská operná kritika reagovala na posledné dve bratislavské uvedenia značne svojrázne. Pri hodnotení inscenácie z roku 1951 recenzenti zhodne oceňovali sociálny rozmer diela, čo treba chápať ako daň dobe. V jednej z recenzií (značka Z.N.) sa dokonca absurdne zavraždenie Sebastiana Pedrom interpretuje nie ako akt individuálnej pomsty ale ako nastolenie triednej spravodlivosti. Hoci tomuto „triednemu pohľadu“ čiastočne podlieha aj recenzia skladateľa Ivana Hrušovského, na druhej strane neobyčajne výstižne vystihuje dvojpolovú podstatu D'Albertovho rukopisu, „keď oproti drsnému, krikľavo farbistému a výlučne chromatickému materiálu veristickej opery používa plynulý wagnerovský prúd hudby“ a ďalej oceňuje, že „hudobné motívy sú akoby spájajúcimi ohnivkami a účinkujú kladne i na plynulosť dejových situácií“. Pri hodnotení inscenácie z roku 1979 už prirodzene zdôrazňovanie sociálneho pozadia príbehu v recenziách absentuje, zato väčšina recenzentov má výhrady k eklektizmu skladateľovej hudobnej reči, k pseudoromantickosti príbehu, alebo (ako sa vyjadruje T. Ursínyiová) k preexpovaným citom a vzťahom na javisku, takým príznačným pre verizmus. Aj keď tomuto názoru (i ostatným výhradám) nemožno uprieť čiastočnú oprávnenosť, preexpovanosť citov v *Nížine* je proti otvorenej erotičnosti operných diel (ale predovšetkým inscenácií) v dnešnej epoche postmodernej značne krotká.

Na jeseň 2008 sa dielo po dlhšom období opäť vrátilo tam, kde je situované, totiž do Katalánska. Barcelónske Teatro Liceo uviedlo inscenáciu v koprodukcii s operou z Zürichu, pričom hlavnými realizátormi boli práve švajčiarski umelci: režisér Matthias Hartmann, javiskový výtvarník Volker Hintermeier a výtvarník kostýmov Su Búchler. Z pôvodného diela však v duchu postmodernistickej estetiky nezostal kameň na kameni. Prolog inscenátori situovali do laboratória zameraného na klovanie a vlastný príbeh sa namiesto vidieckeho mlyna odohráva v kancelárii akejosi obchodnej spoločnosti. Inscenácia je dobrým príkladom toho, ako mechanické prenášanie operných príbehov do súčasnosti narúša podstatu diela. Vzťah dvoch morálok zodpovedajúci dvom odlišným prostrediam sa tak zredukoval na príbeh manželského trojuholníka (dvojica statkár a jeho plebejská milenka sa zmenil na vzťah šéfa



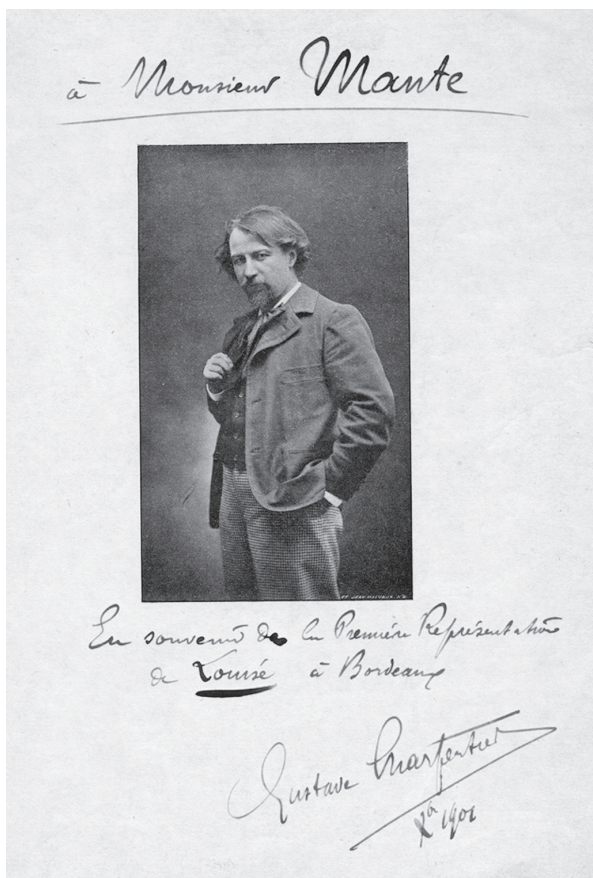
Eugen D'Albert: *Nížina (Tiefland)*. Teatre del Liceo, Barcelona, premiéra 11. 10. 2008. Produkcia Opernhaus Zurich. Réžia Matthias Hartmann. Scéna Volker Hintermeier. Kostýmy Su Bühler. Svetlá Jürgen Hoffmann. Účinkujú: Petr – Peter Seiffert, Marta – Petra Maria Schnitzer, Sebastiano – Alan Titus, Tommaso – Alfred Reiter, Nuri – Juanita Lascarro, Moruccio – Valery Murga, Pepa – Michelle Marie Cook, Antonia – Rosa Mateu, Rosalia – Julia Juon, Nando – Marcel Reijans. Snímka Antoni Bofill, archív autora.

a sekretárky), nehovoriac o tom, že také čosi ako právo prvej noci je v dnešnej dobe absurditou samo osebe. Inscenácia si za svoju javiskovú realizáciu právom vyslúžila „bučanie“ barcelónskeho publika.

Protiklad dvoch morálok je jadrom aj ďalšej opery, ktorá býva (nie celkom presne) označovaná tentoraz ako francúzsky variant talianskeho operného verizmu. Ide o dielo Gustave Charpentiera, Massenetovho žiaka a jedného z nositeľov prestížnej Rímskej ceny, skladateľa nie príliš plodného a dnes už viac menej zabudnutého. Gustave Charpentier bol svojráznym hudobným skladateľom nielen svojou tvorbou, ale aj politickými názormi a ich demonštráciou v praxi. Jeho sociálne cítenie a socialisticke presvedčenie ho doviedli k tomu, že na prelome 19. a 20. storočia založil v Paríži ľudové konzervatórium pre textilné robotníčky a ďalší proletariát, (nazvané podľa Mussetovho románu *Mimi Pinson*), s ktorým sa pokúšal popri hudobnopedagogickej činnosti aj o verejné produkcie. Slávu mu priniesla opera *Louise* a jej popularita vydržala viac než polstoročie (v parížskej Opera Comique od premiéry diela v roku 1900 po rok 1967 mala 1026 repríz). Táto opera bola dva roky po svojej premiére unikátnym operným hitom Kovařovicovej éry v Prahe, keď v rokoch 1902-12 počtom repríz predstihla v Zlatej kapličke diela Pucciniho, veristov, Verdiho, Masseneta, Gounoda, Mozarta i Wagnera a bola treťou najviac reprízovanou nečeskou operou (po Čajkovského *Eugenovi Oneginovi* a Offenbachových *Hoffmanových rozprávkach*). Vysvetlenie tohto fenoménu je skôr v rukách sociológov než hudobných historikov (na prelome storočia nabralo narušanie princípov meštianskej morálky priam demonštratívnu podobu vrcholiacu neskôr vo viacerých „provokáciách“ nových umeleckých, najmä výtvarných, ale aj literárnych, divadelných a hudobných smerov) a dnes sa *Louise* hráva pomerne sporadicky. Pritom svojho času najmä vďaka *Louise* skladateľa vo Francúzsku označovali ako hudobného Zolu, Francois Poulenc považoval *Louisu* za reprezentatívne dielo francúzskej opery, Paul Dukas za dielo veľkej divadelnej sily a po premiére sa *Louise* stretla s pozitívnym ohlasom najmä na javiskách nemeckej hovorovej oblasti. Ocenenia sa jej dostalo od Mahlera, Richarda Straussa a Janáčka a v roku 1939 ju sfilmoval slávny režisér Abel Gance s nemenej slávnym francúzskym tenoristom Georgesom Thillom (považovaným popri Titovi Schipovi za najlepšieho interpreta Massenetovho Werthera v histórii).

Charpentierov hudobný rukopis vznikol pod rôznorodými vplyvmi počnúc Wagnerom (návratnosť motívov ako aj fakt, že skladateľ je zároveň autorom libreta a partitúra neobsahuje nijaké uzavreté hudobné čísla), jeho učiteľom Massenetom, cez echá raného impresionizmu po verizmus. Francúzsky variant tohto talianskeho štýlu (vo Francúzsku bol jeho priekopníkom dnes už zabudnutý Alfréd Bruneau, autor oper *Sen*, *Messidor*, *Víchrica*, *Následník trónu*, *Mlýnska reťaz* vytvorených v spolupráci s Émile Zolom) v podobe, v akej ho môžeme vnímať prostredníctvom Charpentierovej *Louisy*, je menej štylizovaný než talianska varianta smeru, viac ho zaujíma všedná realita každodenného života (scény v domácnosti Louisiných rodičov), ale aj poetická stránka života (výjavy zo života bohémov), pričom však oveľa menej ide za lackým efektom a nadbiehaním poslucháčovi ako je tomu u Leoncavalla či Mascagniho. Aj podľa Bruneaua talianskemu verizmu chýba poézia a symbolistická nadstavba nad realistickým príbehom. Od diel zakladateľov verizmu *Louisu* tiež odlišuje situovanosť diela do veľkomestského prostredia, ktoré je vnímané ako moderný Babylon, ktorý svojimi lákadlami hýbe osudmi žien a narúša tradičnú morálku.

Súvislý hudobný prúd Charpentierovej hudby je pozoruhodný pestrou inštru-



Gustave Charpentier (25. 6. 1860 – 18. 2. 1956). Skladateľ podpísal fotografiu po premiére opery *Louise* v Bordeaux (1901). Snímka Schubertiade Music LLC, archív autora.

mentáciou, v ktorej čas od času prerazí tiež echo ľudovej parížskej hudby prevážne v tanečnom trojštvrťinovom takte. Ten získava dominantné postavenie v treťom dejstve vo veľkej scéne ľudovej slávnosti, ktorá vrcholí voľbou Louisy za kráľovnú Montmártru. Tu skladateľ využil aj časti zo svojej staršej kompozície (*Korunovanie Múzy* z roku 1897). Výsledný dojem je potom zmesou hudobnej rafinovanosti a triviality, čo tiež zodpovedá dvom polohám príbehu. Ten by vari aj uniesol pojmenovanie „Ako sa stať z počestnej dievčiny grizetkou“. No kým hlavné postavy ako Louisa, jej otec, matka či nájomník a bohém Julien sú pevne zakotvené v realistickom pôdoryse (pričom je zaujímavé, že kým v prvom dejstve sa ako strážkyňa rodinnej cti prezentuje skôr Louisina matka, v dejstve poslednom sa ním stáva podstatne výraznejšie práve postava otca), väčšina vedľajších postáv má nielen (ako v talianskom verizme) kolorujúcu funkciu, ale priam funkciu symbolickú. Ide napríklad o postavu Námesačníka zosobňujúceho vábenie nezáväzného hýrivého života, alebo postava Handrára – obeť, ktorého osud je negatívne poznačený práve vďaka podobným typom, aké predstavuje Námesačník a tiež predznamenáva osud samotnej Louisy (ako to demonštroval Charpentier o pár rokov neskôr v pokračovaní Louisy nazvanom Julien). Ale aj v scéne z krajčírskoho salónu akokoľvek chce pôsobiť realisticky, rozprávanie troch



Gustave Charpentier: Louise. Spoleto Festival (USA), 2009. Réžia a scénografia Sam Helfrich. Dirigent Emmanuel Villaume. Hlavné postavy Louise a Julienu spievali a hrali ruskí umelci, Stephania Dovhan a Sergej Kunajev. Snímka archive autora.

Lousiných priateľiek Gertrudy, Camille a Army symbolizuje tri podoby ženy: pannu, milenkú a starú ženu. Tu na rozdiel od Nížiny, kde trio žien Antonia, Pepa, Rosalia má výrazne kostumbrickú funkciu, je funkcia týchto troch ženských postáv symbolická. Na rozdiel od talianskeho verizmu Louisa nemá intermezzo opakujúce hlavnú melódiu opery, ale pred druhé, tretie a štvrté dejstvo zaradil skladateľ pomerne dlhé orchestrálne úvody, ktoré už pripravujú náladu nasledujúceho obrazu. V dejstve druhom je to impresionistická nálada prebúdajúceho sa Montmartru, v treťom je to zvukomalebná nálada jasu a pohody, vyjadrujúca očarenie zo slobodného života bez konvencií a v zostupných sextách pripravujúca známu áriu Louisy *Depuis le jourou je me suis donnée*, v dejstve štvrtom úvodná hudobná introdukcia vyjadruje bezútešnosť a dusivú atmosféru v byte Lousiných rodičov. Ale zvukomalebnosť orchestrálnej reči sa prejavuje aj v prvých taktach druhého obrazu druhého dejstva, kde v stereotypné použitie triol má evokovať mechanický hukot šijacích strojov.

Na Slovensku sa opera uvádzala len dvakrát, a to v opere SND v rokoch 1924 (réžia Václav Poláček, dirigent Pavel Dědeček) a 1937 (v rézii Bohuša Vilíma a hudobnom naštudovaní Jozefa Vincourka) len päť týždňov po premiére D'Albertovej *Nížiny*. V dobových recenziách sa akcetuje pôsobivý impresionizmus skladateľovej

hudby a vyslovujú sa kritické výhrady voči konvenčnej a spolu so scénickým riešením naturalizmus akcentujúcej réžii.

Najnovšie parížske uvedenie diela v Opera Bastille v lete 2008 je obnovením inscenácie z predchádzajúceho roka, len dirigenta Sylvaina Cambrelinga teraz nahradil Patrick Davin (mimochodom žiak slávneho Pierra Bouleza). Réžia André Engela (ten sa venuje občas aj činohrenej réžii), tak ako si to žiada dielo, mieša popisný realismus interierových výjavov (v druhom obraze prvého dejstva sme svedkami umývania kuchynského riadu a potom pravej rodinnej idyly po návrate z práce, počas ktorej si Louisin otec v papučkách číta noviny) s poetickosťou obrazov parížskej bohémy. Scénograf Nicky Rieti narábal so situovaním jednotlivých dejstiev trochu voľnejšie. Prvý rozdelil do dvoch scén, prvú časť presunul na veľké schodište medzi činžiakmi (trocha pripomína výjavy z *West Side Story*) a až v druhej polovici obrazu nás viedol do bytu Louisiných rodičov (kde sa odohráva aj posledný piaty obraz opery). Keďže opera chce byť aj holdom parížskemu Montmartru, v ďalších dvoch obrazoch sa premiestňujeme do tejto pôvodne robotníckej, neskôr umeleckej štvrte, čo scénograf ozvláštnil tým, že prvý z nich situoval do tamojšej stanice metra (opäť so scénickou premenou, takže najprv sa dej odohráva v podzemí pri kolajniciach a potom pri východe z metra). Realisticky je stvárnené aj prostredie nasledujúceho obrazu v krajčírskej dielni, kde stála pred réžiou náročná úloha vytvoriť ilúziu pracovného prostredia šičiek. Rovnaký dynamický prístup volil scénograf aj v nasledujúcom štvrtom obraze, ktorý opäť rozdelil na výjav na parížskych strechách a na ľudovú slávnosť v music-halle. Tento obraz je bezosporu najatraktívnejším aj hudobne (skvelá inštrumentalizácia), je oslavou lásky a voľného života bez spoločenských konvencií. Osobne mi však v ňom (ale aj v ostatných exterierných výjavoch) chýbalo viacej impresionistického šerosvitu, ktorý by korešpondoval s hudobnou faktúrou diela. Pokiaľ ide o časovú ukotvenosť príbehu, réžia ju len minimálne posunula bližšie k súčasnosti. Teoreticky by možno dielo unieslo aj aktualizáciu (v tom prípade by išlo o konflikt morálny dnešných meštiakov s nespútanou morálkou „zlatej mládeže“ ako ju ukazuje Bertolucci vo svojich *Rojkoch*), príbeh by však značne stratil zo svojho poetického čara a vyznel by ďaleko triviálnejšie.

Kým *Tiefland*, ako znie názov D'Albertovej opery v nemeckom originále, sa udržala ako živá súčasť repertoáru najmä nemeckých divadiel, k *Louise* sa ďaleko rezervovanejšie postavili v posledných desaťročiach aj samotné francúzske operné domy. Ťažko povedať, či je to pre menej vďačné spevácke party a väčšiu perцепčnú náročnosť partitúry, alebo príbeh, ktorý svojho času tak dráždivo pôsobil na meštiakov, v dnešnej liberalizmom nasiaknutej spoločnosti už pôsobí archaicky. Ako svedectvo o dobe a jej morálke má podľa mňa stále isté čaro, aké sa však zmienenej parížskej inscenácii celkom nepodarilo evokovať.

**TWO MORALITIES ON THE OPERA STAGE
(Or, In Quest of Verism Outside Italy)**

VLADIMÍR BLAHO

Two most noteworthy operas of non-Italian verism, d'Albert's *The Lowlands* and Charpentier's *Louise*, are connected by the portrayal of two different types of morality. In case of the German opera, the virtuous mountains stand in contrast with the decadent lowland, while in the second opera, the Paris metropolis epitomises moral falls and the morality of a proletarian-petty bourgeois family stands in sharp contrast with the Paris bohème. While the signature of the first work is a blend of verism poetics and Wagner's postulates, the French composer was influenced even by a broader range of influences. Both these pieces have only rarely been staged in Slovakia and with controversial reviews. Contemporary internationally acclaimed theatres (in Barcelona and Paris) are keen to breathe new life in these operas.

UMELECKÉ SLOVO V OBDOBÍ RENESANCIE

Kapitoly z dejín umeleckého prednesu IV

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

Mgr., šéfredaktorka časopisu *Javisko*

O začiatkoch renesancie v Európe možno hovoriť od 14. storočia. Aj na našom území pozorujeme v tomto období najmä počas panovania Ľudovíta I. Veľkého (1342 – 1382) isté zjemnenie zvyklostí a rozvoj kultúrneho života uhorskej spoločnosti.

Rytierstvo a ním hlásané i praktizované hodnoty nachádzajú svoj priestor aj v umeleckom slove. Oslava bojovnosti a hrdinstva, záštita spravodlivosti a pravdy, obrana slabých, oddanosť boli témami hrdinských a historických piesní jokolátorov, očarenie krásou a cnosťou zasa námetom trubadúrov, truvérov a minnesängrov. Aj jedni aj druhí boli pevnou súčasťou šľachtickej aj mestskej kultúry v 14. a ešte aj 15. storočí.

Mimoriadne udalosti či činy tak mohli básnik a jokolátor zväčšiť, rozšíriť a ich trvanie predĺžiť, rovnako ich mohli znevážiť, či významovo posunúť. Poprava tridsiatich dvoch rytierov, ktorí sa vzbúrili voči kráľovi Žigmundovi Luxemburskému, v roku 1388 v Budíne, sa pravdepodobne spolu s ďalšími osudmi popravených stali hrdinskou témou piesní a rozprávání. Svedčí o tom záznam o jednom z nich v *Kronike Jána z Turca*, ktorý takmer o sto rokov neskôr píše, že „Štefan Kont, slávny a oslavovaný uhorský rytier, pochádzajúci z urodzenej krvi pánov z Hederváru, o ktorého odvahe a udatnosti sa hovorí aj v našom nemenej slávnom období, ba ospevujú ho za sprievodu lýry“¹ a jeho zbrojnoš sa pri poprave správali voči kráľovi veľmi urážlivo, čo pre spracovateľa a interpreta celej témy znamenalo hrdinsky, statočne a verne voči Uhorsku. Naopak, poľský kronikár Ján Długosz si sťažuje na „Taliana Aenea z Corsignana“ (Eneas S. Piccolomini), „ovenčeného básnika“, ktorý „aby vyjadril vďačnosť Nemcom, mnohými pohanami kráľa (poľského a uhorského Vladislava I. Jagelovského) hanil a patriaceho do neba ponížil a vrchol jeho triumfov (v bitke s Turkami o Niš v roku 1443) a slávu sa snažil zmenšovať. Mnohé si pribásnil a popreplietal rozličnými svojimi príbehmi, ktoré kráľovskú dôstojnosť a jeho hrdinskú cnosť prznili.“²

Ak prvý príklad určite bol jokolátormi prednášaný (so sprievodom lýry), druhý možno zostal len na papieri, čítaný v cirkevných a vzdelaneckých kruhoch. Obe situácie však jasne ukazujú, aké témy boli v záujme vtedajšej vyššej spoločnosti, a najmä ako sa s nimi v procese umeleckej tvorby narábalo. Súčasnosť, najmä v súvislosti s permanentnými mocenskými bojmi v Európe a najnovšie tureckým ohrozením, núkala množstvo námetov pre ich tvorbu a interpretáciu. Celý rad hrdinov, najmä

¹ *Kronika Jána z Turca*. In: Sopko, Július. *Kroniky stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1995.

² *Anály alebo kroniky slávneho Poľského kráľovstva spísané Jánom Długoszom*. In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov VI*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004.

šľachtických, ale aj z radov nešľachticov, ktorí sa vyznamenali v boji s Turkami, sa stávali predmetom obdivu a spevov svojich vydržovaných aj cudzích jokulátorov. Tí sa svojou tvorbou a interpretáciou okrem iného starali o to, aby „medzi šľachticmi žila spomienka“ a získané „slávne meno“ obetavých bojovníkov ak už nie „navždy“, tak aspoň čo najdlhšie.³

Okrem súčasných tém mali jokulátori v repertoári stále aj staré hrdinské legendy, pričom v našich oblastiach žili hlavne o témy o Rolandovi, ale aj o iných hrdinoch. O tom, že sa prednášali tieto skladby svedčí nielen ich výtvarné spracovávanie (pomenovanie sochy kráľa Maximiliána z roku 1563 ako Rolandova fontána v Bratislave), ale aj svedectvo Marzia Galeottiho o kráľovi Matejovi Korvínovi (nar. 1443 – 1490), ktorý „ako chlapec tak pozorne počúval takéto básne na pamiatku na udatných mužov, že zabúdal na jedlo a pitie. Od rána do večera zostával bez jedla v úžase nad ich rozhodnou silou a drsnou bitkou nemysliac na nič iné.“⁴ Jokulátori boli teda svojím spôsobom aj vychovávateľmi v bohatých rodinách a určite mali aj vplyv na formovanie charakterov mladých chlapcov a mužov.⁵ Navyiac je to aj cenný záznam o percepcii takejto produkcie, ktorá dokázala nielen nadchnúť, ale doslova strhnúť poslucháča, a tiež o kultúrnej úrovni huňadyovskej rodiny.

Panovanie Mateja I. Korvína (1458 – 1490) bolo obdobím, keď sa humanistické myšlienky a renesančná tvorba uplatňovali aj v Uhorsku. Kráľovský dvor obklopovali významní európski vzdelanci, učitelia a umelci. Spoločenský život najvyšších a vyšších vrstiev tak sprevádzala vzdelanosť, kultúra a umenie, o čom svedčí aj dosť záznamov z ceremonálnych obradov, kde kultivované a umelecké slovo hralo podstatnú úlohu. Napríklad pri úmrtí jeho otca Jána Huňadyho v Belehrade v r. 1456 fráter Ján Kapistrán predniesol báseň.⁶ Aj korunovanie Mateja Korvína za českého kráľa (1464) sprevádzal v Olomouci spev novo zloženého hymnu.⁷ Najospevovanejší uhorský kráľ mal rád krásu a silu okolo seba, jeho hostiny a prezentácie sa spájali s krásnymi predmetmi a prostredím. Na jeho oslavu a chválu vznikali aj ďalšie verše,

³ Napr. Mikuláš z Temešu. *Pozri Kronika Jána z Turca*. In: SOPKO, Július. *Kroniky stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1995. Hoci sa nám nezachovalo veľa priamych dôkazov, najmä textových a hudobných o existencii takýchto útvarov, výrazne o tom napovedajú svojím slovníkom a syntaxou kroniky, ktoré ich neraz preberali z ústneho podania v rôznych podobách a formách, teda aj básne, piesne a rozprávania jokulátorov.

⁴ Znamenité, rozumné a žartovné o výrokocho a činoch kráľa Mateja od Marzia Galeottiho (1485). In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov VI*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004.

⁵ Úbytok jokulátorov v nasledujúcich desaťročiach zaujímavovo súvisí aj s neschopnosťou Uhorska brániť sa Turkom.

⁶ „Bud' pozdravený, nebeský drahokam / Koruna krajiny, sklátil si sa / Svetlo sveta, zhaslo si / Ach, rozbilo sa zrkadlo, do ktorého sme dúfali hľadieť / Po víťazstve nad nepriateľom panuješ teraz s Bohom / A triumfuješ s anjeli / Ó, statočný Ján“ *Kronika Jána z Turca*, in: SOPKO, Július. *Kroniky stredovekého Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo RAK, 1995.

⁷ „S prevelkou úctou a radosťou / sme oslávili v májových Nonách sviatok / víťazného a požehnaného Kríža, / hodného oslavy. / Zišiel sa ľud českej vlasti, / biskupi pravej viery, baróni, / prišli kresťania, rozvážne / zástupy miest. / Na pahorku sa týči olomoucký / kostol; v ňom laici a klérus, / rozlieha sa zbožná modlitba / Pánovi. / Právom nazvaná posvätná slávnosť / preniká spravodlivé duše. / Zaznieva volanie: Voľme za / kráľa Mateja! / Slávnostnej voľbe dáva svoj súhlas / na príkaz neba a želanie zeme. / Hoci sa myseľ vzpiera, podvoľ sa / pre Teba, Kriste! / Vznešený Matej láskavo súhlasí, / necháva si položiť korunu krajiny, / veľkú poctu Českého kráľovstva / a Panónii. / Všetci Ťa, Ježišu, oslavujeme, / nech Ti znie spev a hlahol poľníc, / hľa, prišiel spravodlivý muž, / postrach nepriateľov. / On je náš kráľ, povzniesie naše / veriace duše a potlačí, zničí / protivné herézy a sekty / čo najrozhodnejšie. / Skôr zastaví svoj tok bystrý Xantus, / vozataj hviezdu na nebeskej oblohe, / než aby panovník zradil Božiu vec, / ľud i Teba. Cit. d.

napr. po obsadení Viedne (asi r. 1485),⁸ po vyhnaní Mehmeda Veľkého z moldavského hradu Jajce⁹ a pod. Išlo samozrejme o kult jednej osoby – hrdinského panovníka, a spomínané verše či už ceremoniálne spievané alebo prednášané boli viac povinnou spoločenskou proklamáciou ako úprimnou, či originálnou umeleckou výpoveďou, avšak jeho život a príbehy nemali interpretov len medzi vyššou spoločenskou vrstvou. Mnoho rozprávok a legiend šírili o kráľovi Matejovi aj ľudoví rozprávači a potulní jokulátori práve na našom území a pretrvali až do 19. storočia (napr. v novele J. Kalinčiaka Bozkovci). Z uvedených faktov vidieť, že Matejov záber bol mohutný v každom smere. K jeho záslužným kultúrnym činom môžeme pripísať aj podporu vzniku Academie Istropolitany práve v Bratislave, kde bola aj artistická fakulta, ktorá pripravovala študentov v rečníctve a deklamácii. Napokon smútočný prejav na jeho pohrebnej tryzne predniesol vyslanec neapolského kráľa na uhorskom dvore, literát a vzdelanec Pietro Ransano z Palerma.

Veľké ceremoniálne udalosti však zažila aj Bratislava. V roku 1515 sa tu konala časť veľkolepých zásnub habsburského rodu – tzv. Prvý viedenský kongres, ktorého súčasťou boli rôzne príležitostné obrady, slávnostné omše, kázne a príhovory, a samozrejme hostiny, sprievody a pod. Uvítaciu reč profesorov vo Viedni zhodnotil Richard Bartolini vo svojom diele *Hodoeporicon* ako „veľmi peknú, ale obsahovo prázdnu“. Pri tejto príležitosti dal aj malé odporúčanie, ako správne rečniť. Spomínané dielo obsahuje okrem opisu dlhotrvajúcich spoločenských obradov a ceremónií aj verše, ktoré autor napísal pri príležitosti prijatia u poľského kráľa Žigmunda v Prešporku.¹⁰

K zvyšovaniu kultúry a k formovaniu intelektuálnej elity renesančného Uhorska výrazne prispeli aj humanistické spoločnosti a literárne krúžky. Tie nadväzovali na európske hnutie *Devotio moderna*, ktoré vyzdvihovalo individuálnosť a mystickosť v zbornosti, vzdelanosť a vnútornú duchovnú kultúru. V roku 1490 založil Konrád Celtis v Budíne Sodalitas litteraria Danubiana (Podunajskú literárnu spoločnosť), ktorá neskôr presídlila do Viedne a ktorej niektorí členovia pôsobili aj u nás (Hieronymus Balbus v Bratislave, Juraj Wernher na východe). Neskôr vznikajú aj na našom území ďalšie spoločnosti – v Bratislave „básnický krúžok, ktorý sa stretával v Radetiovej záhrade“ (Štefan Radetius, Mikuláš Istvanfi, Juraj Purkircher, Ján Sambucus, Nicasius Ellebodius Casletano a i.) a pravdepodobne ďalší bližšie nešpecifikovaný krúžok (Martin Rakovský, Zachariáš Mošovský, Lactantius Joannus Codici, Juraj Purkircher, Pavol Fabricius), v Trenčíne v 60. – 80. rokoch 16. storočia okolo Valeriána Mádera (Šimon Jesenský, Peter Baroš, Martin Rakovský, Mikuláš Mader, Adam Macák, Barbora Adamovská, Albert Husselius, Ján Pruno, Juraj Koppay). Mecénom trenčianskeho krúžku bol Ladislav Popel z Lobkovic. Aj na Spiši a najmä v Liptove (Leonard, Martin, Stanislav Mokošíniovc /Mokoschinus/, Ondrej Mudroň) vznikli krúžky, ktoré podobne ako tie predchádzajúce vznikali zo zoskupení vzdelancov

⁸ Poučte sa Iudia a nespoliehajte sa príliš na hradby! / Akú majú cenu múry, svedčí obsadená Viedeň. / Čo zmôže silná pravica a zdatnosť kráľa, / svojím príkladom ukazuje slávna Viedeň. / Obdivuhodná láskaivosť zhovievavého kráľa. / Všetkých premôže, no nedokáže uškodiť. Cit.d.

⁹ Osud doprial nové preslávané víťazstvo kráľovi, / aké dosiahol kedysi hunský Attila. Cit.d.

¹⁰ Pozri *Kongres cisára a troch kráľov vo Viedni a Bratislave roku 1515 v Bartoliniho cestopise Hodoeporicon*. In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov VI.*, Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004 a FRIMMOVÁ, Eva. *Obraz Uhorska v Bartoliniho cestopise Hodoeporicon z roku 1515*. Historický časopis, 47, 1999, č. 4.

a literátov.¹¹ Členovia týchto krúžkov okrem iného kultivovali, zušľachťovali a zjemňovali svoje vzťahy prostredníctvom umeleckého slova hlavne v písomnej podobe. Vyjadrenia úcty, pozdravenia, oslávenia, blahoželania k významným osobným výročiam a udalostiam prostredníctvom enkómii, epithalamií a ďalších básnických, prípadne rečníckych foriem, ktoré renesancia preberala z antiky, členovia týchto zoskupení, si nielen medzi sebou, ale aj významným a blízkym osobnostiam (panovníkom, arcibiskupom, štátnym úradníkom, cirkevným hodnostárom, členom rodiny, priateľom a i.) venovali prevažne v písomných prejavoch, no pri spoločných alebo vzájomných stretnutiach sa niektoré diela dožili aj čítaného, resp. prednášaného prejavu.

Hoci kultúra a vzdelanosť zostali programovými prúdmi aj v 16. storočí, ich prejavy v najvyšších a vyšších spoločenských vrstvách už nadobúdali rôzne podoby. Už Korvínov nástupca Vladislav II. viac holdoval rytierskym hrám a poľovačkám, dokonca aj jeho matka mu vytykala nedostatok štedrosti pre umelcov a učencov. Ak Martin Rakovský svojím dielom (1560) nabádal panovníka Maximiliána k umeniu a učeniu (Umenia spravujú všetko; ten, komu Apolón Foibos / spoločne s bohyňou Pallas umením nevzdelal hrud' / ten je tupý, bo múdrosť učením treba je cvičiť; / ved' ak tá postráda toto, napoly v hrobe už je.),¹² asi aj preto, že všeobecne na šľachtických dvoroch nastal na rozdiel od predchádzajúceho obdobia úpadok mravov a kultúry. Juraj Koppay nám v roku 1580 zanecháva takéto zaujímavé svedectvo o postavení básnikov na dvoroch v strednej Európe: „Nedojme natoľko básnik, čo ospieval Enea z Tróje / pri hradbách pyšného Ríma, než koľko žartovný šašo / nachytá ľudí, bo každého vlastná sužuje rozkoš... Ten, kto mlčí a premýšľa o krásnych posvätných pocitách, / toho netrpí dvor a ani básnika, čo sa / napil z parnaských vôd a nahlas Marona vzýva.“¹³ Pomery od čias kráľa Mateja sa zmenili, starí hrdinovia, Vergílius, Ovídius, básnici a vzdelaní jokulátori sa už v dvorskej kultúre nenosia (svoje miesto si nachádzajú v inom prostredí), za to viac zábavy, uvoľnenia, vtipov, šašovského humoru aj sarkazmu. Rakovský, ktorý vychádza priamo z bratislavských a viedenských skúseností, tiež uvádza, že Uhorsko nie je k básnikom také ústretové ako Čechy.¹⁴ A doterajší cudzí básnici, v snahe získať peniaze, opisujú skôr hýrivý život uhorských pánov, než statočnosť hrdinov, ktorí bojujú proti Turkom, čím by mohli oduševniť aj ďalších vplyvných ľudí. V protiklade k tomuto stavu Rakovský píše oslavné enkómium na uhorského magnáta, bojovníka proti Turkom Tomáša Nádasdyho (1560),¹⁵

¹¹ Viac pozri MINÁRIK, Jozef. *Renesančná a humanistická literatúra svetová, česká, slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985 a OKÁL, Miloslav. *Život a dielo Martina Rakovského*. Martin : Matica slovenská, 1979.

¹² Knižka o spoločenských vrstvách v štáte a o príčinách prevratov. In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov VII*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2005.

¹³ KOPPAY, Juraj. *Dvorský život*. In: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov VII*, Bratislava : Literárne informačné centrum, 2005.

¹⁴ *Elegiae et Epigrammata (Ad chartam)*. In: OKÁL, Miloslav. *Martin Rakovský a Rakov. Opera omnia*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1974.

¹⁵ Multi commendant bibulos, quos nulla redemit / a viciis virtus, cyathis ventrique vacantes / tantum mirati vires et grandibus ora / plena minis fortique volantia pocula dextra / et vulsos Mecaenatum de vertice crines, / si, bene calfacti vino, movère tumultum, / ignava patriis per dentes nomen in oris / luxuria, quorum non est in finibus hostis. / Hos phalerant et fucatis bene laudibus ornant, / dummodo vel calicem dono vestemve poetae / aut pulchram gemmam numosve aliquidve tulerunt / hic simile. Huc quantò praestaret vertere scripta! – *Encomium Thomae de Nádasd*. In: OKÁL, Miloslav: *Martin Rakovský a Rakov. Opera omnia*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 1974.

hoci v téme a ústnej tvorbe ho už predbehol maďarský potulný jokolátor a spevák Šebastián Tinódi.¹⁶

Hrdinovia doby boli tak aj s jokolátormi vytlačení do ulíc a na námestia miest, do vojenských táborov a krčiem. Spolu s nimi aj spomínaná hrdinská epika a lyrika, historické piesne, ktoré spracúvali aktuálne témy bojov s Turkami a habsburgovcami, ľúbostné piesne a jarmočná poézia.

Historická pieseň renesancie a neskorších období spájala staré a nové časy. V ústnom prejave nadväzovala na obsah a spevy niekdajších igrícov, na staršiu českú pieseň (napr. o Matúšovi Trenčianskom s českým vojskom pri Bzinciach), spracúvala však aktuálne témy bojov a udalostí oveľa vecnejšie a objektívnejšie (okrem estetickej plnila aj spravodajskú úlohu), a jej ústnu podobu už neraz predstihla tlač. Vznikala v šľachtickom, aj poddanskom, a zrejme veľmi často aj vo vojenskom prostredí. Jej autormi boli často očití svedkovia (vojaci, zemanía, študenti a pod.) alebo ich zveršovali na základe počutia, čoskoro po zobrazovaných udalostiach. Z množstva anonymných autorov sa vynárajú len dve mená – Martin Vitez – Bosnak (Kdo tu písen zložil, ten sám přítomen byl, / na počátku veršů své jmeno položil,... – *Píseň o zámku muránském*) a Štefan Komodický (Tuto písen složil na Onodi v zámku / Komodický Ištván, onodský kapitán. – *O Jágrí a některých vítězích*). Priniesť opis noviniek a vyvolať senzáciu bolo pre jokolátorov postupne oveľa podstatnejšie ako zdokonaľovať formu svojho prejavu. Pieseň začínali uvedením miesta deja (Muránský zámek v Uherskéj zemi / na vysoké skale jest postavený, / bílý svítí se mezi horámi, / zdi, bašty, palacové pěkně zpraveni. // Na něm prebýval Bazald Matiaš..., *Píseň o zámku muránském*, 1549; Ó, Sigoti, Sigoti, / můj zámku veselý/..., *Píseň o sigetském zámku*, 1566, V širém poli, na podolí, / stojí Běhlrad murovaný / ..., *Píseň o některých zámkoch: O Modrom kameni, Divíne a Zvolene*, 1596), času (Léta Páne tisícého / petistého dvadcatého šestého / stalo se jest mnoho zlého, / za krále Ludvíka mladého., *Píseň o bitve moháčské*, 1526), atmosféry (Škoda se jest stala v té Uherské zemi, / neb již pomínulo rozkošné veselí, / ..., *O Jágrí...*, 1599) alebo oslovením poslucháčov (Každý kresťan ráčtež poslyšeti, / proč nás milý Bůh ráči trestati /..., *Píseň o bídné uherské krajine*, 1597-1627, Milí páni, slyšte, k zpívání pozor mejte, / jak Uherská zeme spustatela, pohledte: /, *Zpustatenie Uherskéj zeme pod Turky, po 1597*). Potom nasledoval opis udalosti, či boja, ktorý bol buď dejovou chronológiou s vyzdvihnutím určitých skutkov, niekde popretkávaný lyrickými vsuvkami – žiaľnymi lamentáciami, reflexiami – či dramatickejšími, dialogickými časťami. Končili zvyčajne výzvami a prosbami k Bohu, prípadne uvedením autora, či vzniku piesne (*Píseň o zámku muránském*). Piesne sa prednášali spevným veršom v pomalšom tempe, blízkom pokojnému toku reči, zapamätateľnou melódiou, ktorá dramatický dej a krutosti boja skôr „uhládzala“ ako dynamizovala. Historická pieseň napriek tomu, že bola „oslavou bojovnosti, udatnosti a hrdinstva“¹⁷ tak mala skôr smutný ako hrdinský výraz. Opakovanie melódie každej strofy, zväčša len 2, 3, 4 veršovej, viedlo k monotónnosti¹⁸, spevák, či prednášateľ, ktorého často sprevádzal strunový alebo sláčikový nástroj, musel pravdepodobne miestami vnášať do vystúpenia väčšie či menšie ozvláštnenia.

¹⁶ OKÁL, Miloslav. *Život a dílo Martina Rakovského*. Martin : Matica slovenská, 1979.

¹⁷ MINÁRIK, Jozef. *Renesančná a humanistická literatúra svetová, česká, slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985.

¹⁸ Kol. *Musica antiqua Slovaca. Hudba na Slovensku od konca 16. do začiatku 18. storočia*. Bratislava : Opus, 1974.

Jokulátori alebo autori ani nevymýšľali vždy nové melódie na nové piesne, neraz ich preberali zo starších, žijúcich a zrejme úspešných „singlov“, aj melódia *Písne o zámku muránske*m poslúžila neskôr duchovnej piesni Jána Silvána¹⁹.

Okrem historických piesní mali populárni jokulátori vo svojom repertoári aj iné formy. Z historických piesní vytvárali lyrizáciu, prekrúcaním deja aj historizujúce, či spravodajské piesne, balady, a iné formy epickej poézie, ktorú tiež spievali alebo prednášali. Chýbala im pomerná presnosť historickej piesne, ale pôsobili emocionálnejšie, dramatickejšie, ľudovejšie a dokázali upútať a dojať poslucháča neraz oveľa silnejšie ako historická pieseň. Tieto formy otvorenejšie prijímali emocionálne, afektové a iné subjektívne prejavy jokulátorov, s dialogizáciou aj dramatický výraz, výkriky a tendencie k hereckému a divadelnému javu.

Pravdu a fikciu zároveň môžeme nájsť aj v známej renesančnej ľúbostnej romanči *Písne o dvoch uherských pánoch a tureckého cisára dcére* – Siládi a Hadmázi, kde sa spájajú konkrétne historické osobnosti s vymysleným dejom a ústrednou ľúbostnou témou. Skladba nadväzovala na rytiersku epickú tvorbu, J. Minárik ju charakterizuje ako „ľúbostnú, hrdinskú, dobrodružnú a exotickú „krásnu históriu“. Spájajú sa v nej prvky talianskej jemnej trubadúrskej poézie, pravidiel tvorby stredovekých epicko-lyrických útvarov²⁰ a drsnejšej uhorskej epiky. Skladba bola určená na počúvanie, začína v duchu krásnej, galantnej poézie (O krásnej veci / spívať vám dnes chci, / by ste poslyšeli, / čehož dobre vím, / že až posavád / to ste neslyšeli... /), pokračuje jednoduchým dobrodružným dejom, v ktorom nechýba boj o krásnu ženu. Kratšie nepravidelné verše naznačujú rytmus v dynamickejšom tempe na rozdiel od historických piesní. Báseň, či pieseň sa končí uvedením času jej vzniku a neznámeho autora (Roku tisícioho, / a petistého / a šedesátoho, / po Svatém Duchu, / ten prvý týden, / do kroniky zepsal, / jeden mládenec / k svej veselosti / sobe prospevoval. / Amen.).²¹ Aj záver tejto skladby naznačuje, že dramatickosť, napätie, surovosť (odfatie ruky svojmu priateľovi vo vzájomnom súboji) neprednášali jokulátori so silným výrazom, nebudaj pátosom, ale s ľahkosťou, eleganciou a pravdepodobne aj s humorom, k čomu opäť výrazne prispieval spevný prednes. Spomínaná romanca slúžila pravdepodobne skôr k spríjemneniu a potešeniu života než k informovaniu o vážnych udalostiach.

Aj v ľúbostnej renesančnej lyrike, ktorá nadväzovala na tvorbu trubadúrov a minnesängrov, a zachovala sa v *Kódexe Jána Fanchaliho* – *Jóba* dominovala ešte južanská šľachtická trubadúrska jemnosť, ktorá prevyšovala uhorskú ľudovú drsnosť. Nie sú záznamy o prednášaní piesní z Fanchaliho kódexu, nevedno prečo si ich autor zapísal, ani či z ústneho alebo písomného podkladu. Z akrostichov možno dedukovať, že autormi niektorých z piesní boli muži menom Daniel a Adam, či ktosi, kto „paniam, pannám verne slúžil, / čistotne žil / milovaný“. Je to poézia s cudzími vplyvmi. Prednášali ju a spievali vo vyšších spoločenských vrstvách (*Šalamúnova Pieseň piesní*, prvky talianskeho prostredia a kultúry, miestami vytríbené básnické formy), ale zrej-

¹⁹ Viac o historických piesňach pozri *Historické spevy a piesne*. Zostavil a štúdiu napísal Rudo Brtáň. Bratislava : Tatran, 1978.

²⁰ GALFREDUS DE VINO SALVO: *Nová poetika* (1210). In: *Sestra Múza. Světská poezie latinského středověku*. Uspořádala Anežka Vidmanová. Praha : Odeon 1990) Obecně o umění. Ruka ať k peru nechvátá zbrkle a jazyk ať k slovu / nespěchá příliš chtivě: je řídit náhoda nesmí, / avšak pečlivá mysl, jež každý čin předchází bděle,...

²¹ Celý text pozri *Historické spevy a piesne*. Zostavil a štúdiu napísal Rudo Brtáň, Bratislava : Tatran, 1978.

me domáci interpreti miešali prvky miestneho, mestského, či ľudového prostredia („Anička s krásnym, bílym, rumeným líčkom“, „pekná Katuša do sobáša“). Tieto piesne na rozdiel od predchádzajúcej romancy spievali jokolátori „v žalosti, / v rozžehnaní“, s hlasom „žalostivým“, išlo teda skôr o monologické ľúbostné lamenty (náreky), či dialogické milostné rozlúčky.²² Prednášali ju a spievali vo vyšších spoločenských vrstvách.

Pozoruhodný a pestrý obraz renesančnej dvorskej ľúbostnej tvorby venovanej Júlii (Anne Lošonci z Lošonca), duchovnej poézie, aj s náznakmi interpretačnej podoby, zanechal v maďarčine a latinčine, s rôznymi hudobnými motívami a hudobno-básnickými formami európskej a tureckej kultúry Bálint Balassi (narodený na zvolenskom hrade) v cykle básní/spevov.²³

Renesancia prináša aj prvé podoby jarmočných piesní, ktoré sa viac uplatňovali v českých krajinách než u nás. Výstražné, moralizujúce, strašidelné, letákové alebo „špalíčkové“ piesne, ale aj básne, vtipy, rozprávania, prednášali rôzne typy interpretov, ktorí vedeli zaujať a pripútať si k sebe poslucháčov.

V kresťanskom rituále bol spôsob prednášania určený už v minulosti, ale aj tu vývoj prinášal nové prvky. O tom, ako vyzerala jazyková a rečová kultúra komunikácie božieho posla so zhromaždenými veriacimi v slovenčine aspoň v kostoloch východného Slovenska, nasvedčujú *Spišské kázňové modlitby* z roku 1479. Kňaz po požehnaní najprv vzýval trojjediného Boha, aby mu dal dar výrečnosti a zhromaždeným dar vyslyšania („Otec syn duch swaty ... racyz nam dati swe swate pozehnane, mne ku wimolveny a wam ku posluchany“, „ze by dyabel neprzekazil posluchaty swathe bozeho“), potom nasledovalo čítanie z *Písma* („slusno wam zwedeti dnesnye swathe cztene... tak sie wiklada slowenskym yazykam...“) a celý obrad pokračoval modlitbami a spoločnou svedou.²⁴

Zo spevných foriem obrad oživujú, ako sme spomínali už v predchádzajúcej kapitole žalmy, hymny, ale aj planktus – nárek a neskôr duchovná pieseň, najmä vďaka protestantizmu. Duchovné piesne píše mnohí autori (Ján Silván a i.), využívajú svetské, aj známe melódie. Ich spev tvoril súčasť kresťanského rituálu, ale aj každodenného života. Piesne vyjadrovali pocity človeka v spojitosti s duchovným životom, ale aj stavy, ktoré prinášal život a jeho tlak na ľudskú psychiku. Interpretmi duchovných piesní boli účastníci kresťanských obradov, ale aj potulní speváci, duchovná pieseň teda nebola len záležitosťou kostola, ale aj domu, práce a ulice, bola jednou z prvých skutočných, úprimných výpovedí ľudskej duše.

²² *Amor diktoval, lásku spisoval*. Výber zo slovenskej rukopisnej ľúbostnej poézie (1560 – 1860). Spracoval Jozef Minárik. Bratislava : Tatran, 1979.

²³ Pozri: *Balassi Bálint (1554 – 1594)*. Prel. Vojtech Kondrót. Bratislava : Maďarské kultúrne stredisko a Dunajská Streda : Lilium Aurum, 1994 a *Jelentem versben mesémet. Balassi Bálint énekei*. CD Musica Historica a Kobzos Kiss Tamás. Budapešť : Csörsz Rumen István, 2004.

²⁴ *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Zostavil Ján Mišianik. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1981.

**THE CHAPTERS FROM THE HISTORY OF ARTISTIC RECITATION IV
(Artistic Word in Renaissance)**

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

The advent of Renaissance in Europe goes back to the 14th century. At that time, under the reign of Louis I the Great (1342-1382), the territory of present-day Slovakia experienced certain refinement of customs and the advancement of the culture life of the Hungarian society. The laudation of combativeness, the patronage of justice and truth, the protection of the weak and allegiance were the dominating themes of heroic and historic songs of minstrels, and the enchantment by beauty and by virtues were the themes of the songs of troubadours, trouveres, and minnesängers. The former and the latter were component parts of noble and town culture in the 14th and even the 15th centuries. Humanistic society and literary circles contributed markedly to the elevation of culture and the shaping of the intellectual élite of Renaissance Historic Hungary. These bodies built on the activity of the European *Devotio moderna* movement, which stressed individualism and mysticism in religiousness, education and inner spiritual culture. In Christian rite the manner of preaching was determined in the past, but even there, novel features were introduced thanks to continuing development. *Spiš Prayer Sermons*, of 1479, give an insight in the language and speech culture in communicating the messenger of God to the congregated believers in the Slovak language in Eastern Slovakia churches.

DRÁMA NÓ – SÚČASNOSŤ DÁVNEJ TRADÍCIE

IVAN R. V. RUMÁNEK
PhD., Ústav orientalistiky SAV

Trochu záhadne znejúci názov „nó“ označuje jednu z foriem tradičného japonského divadla; ďalšími sú bábkové divadlo bunraku a meštianske divadlo kabuki. Z týchto troch je nó najstaršia a možno povedať, že predstavuje svojskú esenciu celej klasickej japonskej kultúry. Z celosvetového hľadiska, v kontexte iných divadelných foriem v iných končinách sveta, je obdivuhodné to, že vlastne predstavuje najstaršiu dodnes zachovanú tradíciu scénického umenia. Vznikala, a doposiaľ existuje, v úzkom spojení s fraškou kjógen, a súhrnný názov pre túto symbiózu drámy a komédie je „nógaku“. 18. mája 2001 vyhlásilo UNESCO nógaku za svetové nehmotné dedičstvo.

Pri porovnaní so západným divadlom by nó mala najbližšie k európskej opere, pretože sa definuje ako piesňovo-tanečné divadlo, po japonsky „kabugeki“. Treba však povedať, že pre západného diváka je veľmi zvláštna, exotická a ťažko pochopiteľná, vzdialená zemepisne, kultúrne aj časovo; vlastne – tak ako celá japonská kultúra, ktorá je pre mnohých z nás záhadná, nepochopiteľná, iná – a to či už odrádzajúcim alebo vyzývajúcim spôsobom, v závislosti od založenia a osobného vkusu každého z nás... Na základe najnovších výskumov vývoja nóových predstavení vychádza najavo, že melodický prvok bol kedysi oveľa podstatnejšou zložkou než v súčasnosti a za svoju popularitu v 15. a 16. storočí vďačila nó nielen hĺbke príbehu, pompézности kostýmov a vznešenosti hrania, ako je tomu dodnes, ale aj pútavej hudbe. Dnešná melodická stránka je menej výrazná. Takisto dynamizmus javiskovej akcie je potlačenejší v prospech pozvoľného, takmer meditačného tempa, ktoré v nej prevládlo pravdepodobne až za posledné dve storočia, z čoho pramení príslovná „pomalosť“, ktorá je najvšeobecnejšie známou charakteristikou nóových predstavení.

Ďalšou typickou črtou je nezrozumiteľný jazyk. Hry sú písané archaickým vznešeným jazykom. Tento má korene v literárnej japončine 13. storočia a v dobách klasikov, Kannamiho a Zeamiho, sa ním už prirodzene nerozprávalo. Z tohto dôvodu je aj pre samotných Japoncov návšteva nó nie záležitosťou spontánnej zábavy, ale skôr nadšenia a vzťahu k tradičnej kultúre, vyžadujúcich však usilovné štúdium starých textov.

Zachovaných je okolo 3000 textov hier. Tento počet však vzrastá. Na jednej strane sa ešte vždy občas objavajú texty hier, ktoré boli zabudnuté alebo stratené. Na druhej strane existuje aj tvorba nových hier („šinsaku-nó“), ktorej sa venujú súčasní bádatelia a umelci, prísne zachovávajúc klasické pravidlá a starobylý jazyk. Z tohto počtu sa v repertoári dnešných piatich súborov objavujú hry z ustáleného komplexu len zhruba 240 hier „vnútorného okruhu“ (genkó-kjoku „v súčasnosti hrané hry“).

Výnimku tvoria experimentálne „oživené hry“ (fukkjoku). Je to nový fenomén vo vývoji tohto divadla a spočíva v tom, že bádatelia v spolupráci s hercami vytipujú

niektorú staršiu hru z „vonkajšieho okruhu“ (bangai), ktorá sa nehrala trebárs už celé stáročia, a rekonštrukčným úsilím ju zinscenujú na pôde niektorého z nóových divadiel.

Autorstvo hier býva niekedy sporné. Za klasikov nó možno v stručnosti označiť trojicu mien – Kannami, Zeami a Zenčiku. Títo umelci žili v 14. a 15. storočí. Prví dvaja – Kannami a jeho syn Zeami boli z rodu Kanze. Tretí – Zenčiku bol príslušníkom rodu Komparu a stal sa Zeamiho zaťom. Hoci rod Kanze dodnes tvorí najsilnejší prúd v divadle nó, ani smeru Komparu nemožno upierať legitimitu dedičstva Zeamiho odkazu, ba dokonca aj pokrvnosť rodokmeňa po praslici – cez Zeamiho dcéru, ktorej meno sa nám nezachovalo. Títo traja muži dali dráme nó jej neodmysliteľný ráz, nielen ako dramatici, ale aj ako herci, choreografi, režiséri, divadelní manažéri a hudobní skladatelia.

Popri tejto trojici najznámejších klasikov sú tu ešte pololegendárni Kannamiho súčasníci, pôsobiaci v rozličných herecko-tanečných prúdoch 14. storočia. (Stredovek nebol len hlboko nábožný, ale sa aj rád kvalitne zabával – rovnako v Európe ako v Japonsku...). K tvorcom patria aj Kannamiho bratia a synovia, Zeamiho synovia a synovci, ako aj potomkovia rodu Komparu a dramatici ďalších priezvisk a neskorších období. Napriek tomu však väčšina hier ostáva anonymných, alebo je ich autorstvo viac-menej neisté či nepotvrdené.

V jednotlivých hereckých súboroch sa texty tradovali – odpisovali – podľa toho, ako sa konkrétne hrali, čo viedlo k rozličným úpravám textov, dodatkom, vypusteniam, ba dokonca zmenám poradia replík či scén. Taktó vlastne hry existujú v niekoľkých verziách a je otázne, ktorá z nich je vlastne „pravá“. Pretože – čo je „pravosť“ hry? Povedali by sme, že to, ako ju zamýšľal sám autor. Keď si však vezmeme voľnosť, s akou sa aj v Európe zaobchádza s dramatickými textami či operou, uvedomíme si, že „autorov zámer“ sa ani tu vždy neberie ako nedotknuteľná posvätná pôda. V prípade nó sú pôvodné rukopisy autora veľkou vzácnosťou. Pôvodina, ako aj neskoršie odpisy a odpisy odpisov, sa k nám cez stáročia nedostali, či už splesnivieli cez vlhké japonské letá, alebo zhoreli pri požiaroch, ktoré pri ľahkej dreveno-bambusovej japonskej architektúre boli častou pohromou. Nezriedka zasiahol aj hmyz, spôsobiac „diery v texte“, vo veľmi konkrétnom zmysle tohto slova.

Vďaka starostlivému opatrovaniu v Zeamiho rode Kanze, ako aj v rode jeho zaťa – Komparu, sa nám zachovala desiatka textov nó – originálov, písaných Zeamiho vlastnou rukou, tzv. „Zeami-džihicu“. Tieto dokumenty, objavené pre verejnosť až pred II. svetovou vojnou, predstavujú pamiatky najvyššej možnej vzácnosti. Ale nie sú to všetko iba Zeamiho vlastné hry, niektoré z nich sú len prepracovaniami starších hier – či už jeho otca Kannamiho alebo iných. Takže v tomto prípade máme možnosť konfrontovať tieto zachované starobylé listiny s verziami textov, ako sa hrajú a publikujú dnes, a vidieť, aké markantné môžu byť rozdiely cez sito stáročí.

Kannamiho hry sa zachovali len v prepracovaní Zeamiho alebo iných pokračovateľov. Do akej miery sú autentické znenia Zeamiho hier, máme možnosť posúdiť len v prípade Zeamiho vlastnoručných rukopisov. Po Zeamiho rukopisoch sú najstaršie zachované rukopisy z pera Zenčikuovho vnuka menom Komparu Zempó. (Presnejšie by bolo použiť výraz „zo štetca“, keďže v Japonsku sa tradične písalo štetcom a čiernym tušom) Sú medzi nimi aj úplné znenia niektorých Zenčikuových hier, ako aj ďalších autorov. Drvivá väčšina hier sa však zachovala až v oveľa neskorších odpisoch.

Od formujúceho sa obdobia 14. storočia prešla nó zložitým vývojom, umelec-



Javisko tókijského nóového divadla Hōshō. Snímka archív autora.

kým aj spoločenským. Posledný šógunát – „Edo bakufu“, vojenská vláda na čele so šógunom sídliacim v Edo (dnešnom Tókyu), ktorá sa začala roku 1603 – zaznamenala vrcholnú fázu, kedy sa nó stala exkluzívnym umením privilegovanej spoločenskej vrstvy samurajov. Dedičstvom tohto obdobia je dôraz na pompéznosť, pomalú obradnosť a ťaživú dôstojnosť, ktorá v 20. storočí vyústila až do istej ťažkopádnosti. Na druhej strane však pozorovať na zlome tisícročí aj prvé náznaky snáh o návrat k pôvodnej dynamickosti a melodickej príťažlivosti, takže možno povedať, že vývoj tohto divadla pokračuje ďalej a ide o naozaj živú tradíciu.

Nóové javisko má stanovený tvar a veľkosť. Predstavuje kópiu pôvodných krytých javísk, akýchsi divadelných pavilónov, aké boli budované v areáloch kláštorov a svätýň a na dvoroch bohatých priaznivcov. Štvorcové javisko je kryté tradičnou strechou z cypruštekových šindľov a z ľavej strany (z pohľadu diváka) je zadná časť javiska spojená „premostením“ (hašigakari) s vchodom do zákulisia. Celý tento objekt je majstrovským dielom japonskej drevenej architektúry, zaujímavým kontrastujúcim s moderným priestorom divadelnej sály, vnútri ktorej je obyčajne vsadený. Rady diváckych sedadiel sú usporiadané v priamom uhle: pozdĺž „čelnej“ hrany javiska a pozdĺž jeho „bočnej“ (ľavej) strany.

Účinkujúci (endža, nó-jakuša) pozostávajú zo zboru, orchestra a hercov. V súlade so zvyklosťami, badateľnými aj v iných smeroch japonského divadla, je zbor a orchester umiestnený priamo na javisku. Pohyby hercov, ako aj ich reč, sú štylizované a nadnesené. Odevy predstavujú ukážku najlepších tradícií japonského tkáčstva, a hlavná postava (šite) má obyčajne masku, ktorá samotná je vzácnym umeleckým dielom, často s dávnou tradíciou. Možnosť hrať s určitou maskou ako artefaktom patrí k privilegiám zaslúžilých hercov.

Herci sa delia na tri hlavné skupiny – šitekata, wakikata a kjógenkata. Šitekata hrajú hlavnú postavu šite – vyslovované „šte“, prípadne jej sprievodcu cure. Wakikata stváňujú typ postavy waki, ktorou je zvyčajne putujúci mních, či jeho sprievodcu wa-



Opona kryjúca východ na mostík (divadlo Jari). Snímka archív autora.

kickure. Uprostred hry vystupuje aj herec frašiek kjógen v type role zvanom ai-kjógen a rozpráva ľudovým jazykom dej hry. Herec sa špecializuje len na účinkovanie v jednej z týchto troch skupín typu rolí, ktoré sú takpovediac nepriepustne oddelené.

Orchester (hajaši) tvorí flautista a hráči na väčší a menší bubienok (oocuzumi, kocuzumi). V niektorých hrách nastupuje aj štvrtý člen – hráč na slávnostný bubon taiko. Melódia flauty (fue) nezodpovedá melódii spevu a nesprevádza ho harmonicky. Má skôr za úlohu navodzovať atmosféru a dopĺňať rytmiku jednotlivých bubnov.

Všetci účinkujúci získavajú svoje vzdelanie v jednom konkrétnom smere (štýle), ktorý predstavuje dosť uzavretú skupinu jednosmerne zameraných umelcov, zachovávajúcu si mnoho zo stredovekej rodovej a cechovej štruktúry. Herec šitekata napríklad patrí k jednému z piatich smerov (tzv. „gorjú“ – päť prúdov) – Kanze, Komparu, Hóšó, Kongó a Kita. V smere Kanze sú jeho hlavní predstavitelia priamymi pokrvnými potomkami Kannamiho a smer Komparu trošku komplikovanejšou genealogickou líniou siaha až ku Komparu Zenčikuovi.

Zbor (dži) sa skladá obyčajne z ôsmich hercov, ktorí od začiatku nó do jej konca sedia v dvoch radoch za sebou v japonskom obradnom sede „seiza“ a odriekajú spievané zborové pasáže. Zbor nie je stálou štruktúrou konkrétneho divadla, ale na každé predstavenie sa samostatne zostavuje z radov hercov šitekata. Všeti etablovaní oficiálni účinkujúci sú muži, hoci na polooficiálnej úrovni sa nó venuje aj veľa žien.

Zadnú stenu javiska zdobí veľká maľba na dreve – podoba starej rozložitej borovice. Súvisí s pôvodným charakterom nóových predstavení, ktoré sa vyvinuli z ná-



Dvierka kirido. Snímka archív autora.

boženského rituálu: borovica, sosna, je totiž slávnostným symbolom šťastia a spokojného života. V niektorých hrách doplná javiskovú akciu jednoduchá rekvizita, ktorá je remeselnícky a dizajnérsky dokonalým dielkom, nežnou ozvenou objektu, ktorý predstavuje. Okrem tejto rekvizity („cukurimono“) je nóové javisko prosté, prázdne. Umocňuje sa tak prenikavý divácky dojem, že „je tam akože nič“, pričom toto „nič“ je nesmierne hlboké, s námahou a dlho študované, z generácie na generáciu, veky za vekmi.

Texty hier sú poeticko-dramatické útvary nie veľkého rozsahu. Sú popretkávané citátni z klasickej poézie či alúziami na ňu. Možno teda hovoriť o poetickej, až lyrickej dráme. Texty oplývajú hutnosťou obrazov, literárnych narážok a špecifickými japonskými poetickými figúrami, a priam si vyžadujú pomalé tempo javiskovej reči, aby divák, akokoľvek kultivovaný, dokázal vôbec rozumom spracovať úplné bohatstvo textu. Nazdávam sa, že všetko ani nie je možné na jedenkrát absorbovať, a tak má hra vždy čo nové povedať, keď ju divák vidí ďalší raz.

Tematicky sú hry nó zakotvené v klasickej japonskej literatúre, dejinách a mytológii. Popri poézii patrí k hlavným epickým zdrojom *Rozprávania o Gendžim* (okolo r. 1008) a *Rozprávania o rode Taira* (13. storočie). K obľúbeným historickým postavám patrí staroveký japonský donchuan a básnik Ariwara-no Narihira a jeho brat Ariwara-no Jukihira, poetka Ono-no Komači, bojovníci z Príbehu rodu Taira a ich matky, manželky, milenky. Mytologické hry spodobňujú zjavenia božstva niektorej šintóickej svätyně či avatár (buddhistické prevtelenie), ktorý sa mal odohrať v areáli buddhistického kláštora.



Aoi-no ue – výjav z inscenácie nóového divadla. Snímka archív autora.

Je pozoruhodné, koľko hier sa zaoberá duchom. Veľa nó má podobnú štruktúru: buddhistický mních – pútnik príde na niektorú konkrétnu lokalitu (nó nepozná abstraktné „kde bolo – tam bolo“) a zažije stretnutie s duchom, ktorý mu rozpovie svoj pozemský príbeh a poprosí mnícha o modlitbu či odriekanie sútra. Tento náboženský rituál má napomôcť tomu, aby sa daná bytosť zbavila karmanových pút, pripútavajúcich ju k tomuto svetu, a dosiahla oslobodenie v buddhistickom raji.

Duchovia zaberajú zvláštne miesto v japonskej kultúre. Trošku zjednodušene možno Japoncov z náboženského hľadiska definovať ako pragmatických ateistov, vo všeobecnosti neveriacich v nič – nič okrem duchov... Keď pozorujeme tému duchov na javisku nó, zide nám na um, že duch v nóovom prevedení by do značnej miery mohol byť metaforou trpiacej psyché.

K takýmto „duchovským“ nó patrí aj starobylá hra *Aoi-no ue* (*Vznešená Aoi*), pochádzajúca z obdobia možno ešte pred Kannamim. Nesie meno postavy z *Rozprávania o Genđžim*. Vznešená Aoi je dvorná dáma, ktorú posadol duch inej dvornej dámy, strápanej žiarlivosťou voči nej. Samotná Aoi-no ue je spodobená len sivým rúchom, položeným na zemi, čo pôsobivo znázorňuje (a súčasne symbolizuje) jej zúbožený

zdravotný stav. Duch žiarlivej dámy pri útoku najprv pôsobivým gestom symbolicky sekne chorú sokyňu vejárom, a potom na ňu vejár hodí. Je priam dojemné, ako sa tu jemná dvorná dáma zjavuje v podobe démona, jej tvár znetvorená do odpudivého úšklabku masky haňňa, ktorého posolstvo sa zdá znieť nasledovne: „takéto monštra z nás robia demony našej duše“. Duch sa postupne, pod silou buddhistickej modlitby, pokorne poddáva, aby čoskoro znovu nadobudol silu a zaútočil na mnícha štrkajúceho ružencom. Po urputnom boji, nie nepodobnom zápase kladného hrdinu a netvora v postmoderných filmoch sci-fi, duch vraví „Mních, vráť sa už domov!“, čo pripomína vojnové vyjednávanie, pokus o prímerie. Mních však znova začne s odriekaním čarovných formúl, a duch tancuje:

Ach, desivý hlas Múdrosti Pradžňá!

Doteraz duch –

odteraz –

sa už nevrátim...

a spočinie v rezignovanom pokľaku. Nastupuje spev zboru a duch tancuje záverečný tanec. Zaujímavé je tiež, že miko – šintóická šamanka z prvej časti hry, je celý čas na javisku. Čiže nijaké zúfalstvo – bezradnosť, že jej mágia nepomohla, že by si už nevedeli rady, ale zachováva sa tu uistenie, že vždy sa nájde záchrana – spoločnými silami, miko aj mnícha, šintó aj buddhizmu. Takýmto spôsobom realizuje aj nó katarziu, podobnú tej, akú poznáme z aténskej tragédie.

Nó adaptovala veľa významných príbehov a postarala sa o ich známosť medzi najširšími vrstvami obyvateľstva. Sú aj povesti, ktoré by možno inak boli už dávno zanikli, ale vďaka spracovaniu ako nó sa zachovali a pokračovali v japonskej kultúre ďalej, dožívajúc sa aj ďalších spracovaní. K takýmto môžeme zaradiť napríklad príbeh hry *Obasute* (*Zanesenie stareny*). Autorom je pravdepodobne Zeami, a spracúva smutnú povesť – či rozprávku – o tom, ako z dôvodov hladomoru došlo k desivému prípadu „zanesenia stareny“ – syn zanesol starú nevládnú matku hlboko do hôr a tam ju nechal, aby sa tak dala možnosť prežiť aspoň mladším členom rodiny z mála jedla, ktoré ešte zostávalo... Tento príbeh sa v 20. storočí dostal do celého sveta prostredníctvom sugestívnej filmovej verzie *Cesta do Narajamy* (Narajama-bušikó). Ostro kontrastuje práve s typicky japonskou úctou voči starým ľuďom, platnou v tejto krajine dodnes. Túto odvekú úctu pozorujeme aj v tom, že v podaní nó sa dokonca aj šintóické božstvá (kami) zjavovali obvykle v podobe starých ľudí (okina).

Divadlo nó hovorí o ľudskej podstate. Robí to abstraktnou formou, archaickou a vysoko vycibrenou, no napriek tomu cítime, že ľudská podstata zostáva rovnaká a máme s ňou vždy čosi spoločné – a toto precítenie sprostredkúva javiskovou akciou, náročky obmedzenou a nedotiahnutou, aby dala našej vlastnej psychike a fantázii možnosť všetko ostatné si doplniť a „doprecitovať“, čo je princíp, vlastný aj iným odvetviam tradičného japonského umenia.

Nó a kjógen – neoddeliteľná kombinácia

Nó sa vyvíjala a formovala ruka v ruke s ľahším žánrom, fraškou kjógen. Klasické nóové predstavenia boli vlastne kombináciou nó a kjógenov: medzi jednotlivými nó boli vložené na odľahčenie tieto zábavné výstupy s humornou zápletkou. Vytvárali

tak žiadúci kontrast k vznešeným nó a k ich dôstojnému charakteru, a celý program predstavení, často poskytujúci celodennú zábavu, tak získaval dobrú vyváženosť a harmóniu. Na súhrnné označenie obidvoch žánrov existuje výraz „nógaku“. Terminológia však nie je ujednotená a slovo nógaku môže byť aj synonymom pre nó. Keď je potrebné jasne vyjadriť obidva žánre v ich vzájomnej zviazanosti, je v japončine naporúdzi jednoznačný zložený výraz „nó-kjógen“.

Pri štúdiu nó netreba strácať zo zreteľa jej prepojenosť s kjógenom: istá ťaživosť či drásavá bezútešnosť niektorých lyrických drám bola vyvážená odľahčujúcimi kusmi frašky, ktorými bola sprevádzaná. Nóové predstavenie diváka nezanechalo s chmúrnymi ani zúfalými myšlienkami. To by bolo v zásadnom rozpore s tradičným japonským všadeprítomným úsilím o harmóniu a duševnú vyrovnanosť. A o tú išlo v tomto umení predovšetkým. Harmónia ako najvyšší náboženský princíp, symbolizovaný aj sosnou namaľovanou na zadnej stene nóového javiska.

K praxi nó však patrí aj isté zaznávanie kjógenu, ktoré pretrváva dodnes. Aj v súčasnosti môže návštevník predstavenia zažiť, že keď sa skončí nó a nasleduje kjógen, niektorí diváci sa zdvihnú a hrdlo vykráčajú do foyer. „Wataši, kjógen-wa ii“, povedia priateľom na vysvetlenie, a to tónom, ktorým je jasné, že chcú dať na známosť oveľa širšej spoločnosti, že „o kjógen nemajú záujem“. Vyčkajú vo foyer a po skončení kjógenu sa vrátia do sály na zhliadnutie ďalšej nó. Tento postoj ku kjógenu súvisí s istým snobizmom, ktorý panuje vo svete nó. Kjógenoví herci boli tradične považovaní za nižšiu kastu než herci nó. Úzka špecializácia umožňuje venovať sa len jednému typu hrania. Ale pritom ani samotná nó sa bez kjógenových hercov nezaobíde, a to práve kvôli typu postavy „ai-kjógen“, ktorá zhruba v polovici deja v úlohe miestneho človeka rozpráva príbeh hry. Toto „komické intermezzo“ sa deje v reči oveľa bližšej súčasnej hovorovej japončine než vznešený a archaický jazyk nó, a vyvinulo sa pravdepodobne z úsilia pomôcť aj menej vzdelaným divákovi, aby lepšie pochopili dej hry, ak sa nestihli zorientovať vo vysoko štylizovanej a literárnej reči prvého dejstva.

V súčasnosti už aj reč ai-kjógenu aj samotných frašiek je vysoko štylizovaná, ale stále je o kúsok zrozumiteľnejšia nezainteresovanému divákovi. Je ľudovejšia. A ľudovejší je aj odev kjógenových hercov, predstavujúcich postavy z ľudu. Na rozdiel od bielych ponožiek tabi, používaných v nó, pôsobia kjógenové tabi žlté – pri bližšom pohľade vysvitne, že majú jemné žlté páskovanie. Je to znak nízkeho postavenia v spoločnosti. Látka horného kimona býva z „asa“, čo je súhrnný názov pre rozličné rastlinné textilie ako ľan či konope. Táto štylizácia „obyčajnosti“ je však zámerná. V skutočnosti spodné kimono hercov môže byť z čistého hodvábu (kinu)...

V súčasnosti si kjógen veľmi usiluje zvýšiť svoj status, robia sa celoštátne turné a v televízii sa objavuje častejšie ako nó. V porovnaní s nóovými divadlami nemajú toľko svojich scén, a tak zvyčajne hrajú v iných divadlách spôsobom prenájmu. Roly v kjógene nie sú tak prísne delené na typy ako v nó, a herci patria do jedného z dvoch smerov: Izumi a Ookura. Izumiovské texty bývajú vysvetľujúcejšie než ookurovské, ktoré sú obyčajne stručnejšie.

Klasika versus súčasnosť

Vo všeobecnosti sa v Japonsku hovorí, že bežní Japonci na nó nechodia, pretože je pre nich nezrozumiteľná. Odhaduje sa, že návštevníkov nóových predstavení je mizivé percento. Avšak pri takej zaľudnenej krajine ako Japonsko aj „mizivé percen-



Maska ženy používaná v inscenáciách nóového divadla. Snímka archív autora.

to“ znamená, že nóové predstavenia sú veľmi často vypredané. Na nó totiž chodia popri odborníkoch hlavne ľudia, ktorí sa jej venujú ako ušľachtilému koníčku a pravidelne navštevujú nie len predstavenia, ale aj kurzy nóového spevu a tanca, a tvoria tak vlastne súčasť sveta nó. V prípade televízneho vysielania nó sú neodmysliteľou súčasťou priebežné titulky s pôvodným textom, ktorý je na púhy počuv pre bežného Japonca veľmi ťažko zrozumiteľný.

Konkurenciou voči nó, či istým jej protipólom v oblasti tradičného divadla je meštianske divadlo kabuki, ktoré je mladšie a vyformovalo sa až počas Edoského šógunátu (1603-1867). Má ráz „ľudovejšieho“ divadla, ale tento pojem má ďaleko od slovenského vymedzenia významu tohto slova. Ľudovejšie je v tom zmysle, že má bližšie k bežnému životu než nó. Pre nezasväteného Japonca je však aj kabuki z dôvodov jeho zvláštnej dikcie pomerne ťažko zrozumiteľné, aj keď je jeho jazyk bližší súčasnej japončine, než je jazyk kjógeneu či nó. Kabuki púta obecenstvo robustnosťou svojich tém, výpravnosťou a javiskovými efektmi. Tempo hrania je bližšie prirodzenej dynamike bežného života. Na rozdiel od nó sa nepoužíva maska, ale pozoruhodné až kuriózne líčenie. No podobne ako v nó a kjógene, aj v kabuki účinkujú muži, avšak kým v nó ide pri ženských postavách o symbolickú štylizáciu, pre kabuki je typické zženštelé napodobňovanie vrátane fistulového hlasu. Nó v porovnaní s kabuki pôsobí dôstojnejšie, hlbšie a popri „zábave“ si zachovala aj svoj charakter náboženského rituálu. Kto chce v Japonsku plne vychutnať, čo umenie nó prináša, musí ho študovať, rovnako ako sa študuje cudzí jazyk či fyzika. Z tohto hľadiska má nó veľmi ďaleko od bežného pojmu „zábavy“. Kto sa zaoberá nó, často uviazne v čisto vedeckej či čitateľskej činnosti. Na predstaveniach si mnohí diváci sledujú text hry vo svojich „utaibonoch“ – kaligrafických libretách hry. Ako však zdôrazňuje profesor Nišino Haruo, vedúci Inštitútu pre nógaku na Univerzite Hósei v Tókyu, najvýznamnejšej japonskej inštitúcii pre výskum nó, netreba zabúdať na to, že ide predovšetkým o divadlo, a pre jeho pochopenie z nej treba vidieť čo najviac v jej javiskovej podobe. Aj

keď, ako poznamenáva, počet „meiši“ – slávnych majstrov divadla, či už hercov alebo hudobníkov, akoby mal skôr klesavú tendenciu. Málokto dnes obstojí porovnaníu s takými majstrami ako bol Kanze Hisao, ktorý predčasne zomrel, no spomienka na jeho – zrejme mimoriadne – umenie je u pamätníkov stále živá.

Nóové divadlá majú inú atmosféru, než na akú sme zvyknutí u nás. V Európe sa atmosféra divadiel odvodzuje od postavenia divadla v 19. storočí, keď do veľkých operných domov chodievala aj najvyššia šľachta, ba dokonca panovníci. Preto ešte u nás stále prevláda – aj keď už skôr ako nostalgia – ideál „do divadla v slávnostnom“, a v divadle sa ľudia správajú o kúsok vznešenejšie, užívajúc si pocit istej nevšednosti a grácie.

Japonská šľachta do divadiel nechodila, a tobôž nie panovník. Pre najvyššie postavených chodievali herci hrávať do ich súkromných sídiel. Divadelné domy boli inštitúciou pre mešťanov, ktorí v prísne hierarchizovanej samurajskej spoločnosti stáli mimo privilegovaných kruhov. Divadlá sa nachádzali v zábavných štvrtiach, kam obchodníci a remeselníci chodili večer zrelaxovať po náročnom dni, stávali hneď vedľa hostincov, nevestincov a domov gejší. Divadlá teda boli druhom ľudovej zábavy, a túto tradíciu cítiť aj v dnešných nóových divadlách. Vidieť tu síce občas dámu v kimone, ale prevažná väčšina divákov ide na predstavenie presne v tom istom odevu, v akom chodí do práce, ba mladší návštevníci sa neunúvajú ani sňať si z hlavy čiapku, zaobstaranú podľa najnovšej teenagerskej módy. Na rozdiel od nás sa nad týmto pohľadom nik nepohoršuje. Snímanie pokrývky z hlavy je zrejme prevažne európska tradícia.

Hlavným štátnym divadlom je Štátne nógakuové divadlo v Tókju (Kokuricu nógakudó) neďaleko stanice Sendagaja pri Šindžuku. Poskytuje scénu všetkým smerom nó a kjógenu a spravuje aj archív prístupný verejnosti. Okrem toho majú svoje vlastné súkromné scény jednotlivé smery – Kanze nógakudó (v tókijskej štvrti Šibuja), Hóšó nógakudó (v Suidóbaši), Kita nógakudó (Meguro), bočná vetva smeru Kanze má divadlo Jarai nógakudó (Jurai), rod Jamamoto kjógenového smeru Ookura má scénu Suginami nógakudó (Nakano-Fudžimi). Smer Komparu pre nízky počet členov vlastné divadlo nemá, a smer Kongó má základňu v Kjóte – Kongó nógakudó pri západnom okraji kjótskeho Parku Cisárskeho paláca (Kjóto Gjoen). Okrem toho sú v Kjóte ďalšie scény a takisto v Ósake a iných väčších mestách, a neustále vznikajú nové a nové v kultúrnych strediskách po celej krajine. Na ostrove Hokkaidó je známe starobylé nóové javisko v meste Otaru a v súčasnosti sa zbierajú prostriedky na jeho záchranu. Ostrov Sado, piaty najväčší japonský ostrov na západ od severnej polovice Honšú, sa hrdí svojrúznou tradíciou javísk pod holým nebom, ktoré sú nezávislé od oficiálnych piatich smerov a dávajú tušiť nejasnú súvislosť s tunajším pobytom Zeamiho, ktorý bol na sklonku svojho života z neznámych príčin poslaný do vyhnanstva na ostrov Sado a je možné, že tu aj zomrel.

Najstaršie javisko v Tókju pod holým nebom sa nachádza vo svätyni Jasukuni pri tókijskom Cisárskom paláci. Bolo sem prenesené zo šľachtického sídla po páde Edoského bakufu. Utopené v hájiku sakúr, je prístupné verejnosti a na zlome marca a apríla poskytuje čarovnú atmosféru pre „jozakura-nó“ – predstavenia nó v noci pod bielymi korunami rozkvitnutých sakúr. Oblúbeným typom mimodivadelných predstavení sú aj „takigi-nó“ – nočné predstavenia nó na viac-menej dočasných scénach v areáloch parkov či verejných priestranstiev pri príležitosti sviatkov macuri či rozličných festivalov. Špecialitou týchto podujatí je, že scénu osvetľujú horiace vatry.



Nóové predstavenie pod rozkvitnutými sakurami vo svätyni Jasukuni. Snímka archív autora.

(Tento typ predstavenia má pôvod v budhistických pobožnostiach, „Rósoku-nó“ sú zasa predstavenia za magickej atmosféry svetla sviečok.

Všetky tieto formy nasvedčujú tomu, že nó je všetko len nie na ústupe. Priťahuje nových záujemcov svojím tajomstvom, hĺbkou tradície, predstavuje „výzvu“ a alternatívu k hypermodernite či postmodernite súčasnej japonskej reality. Znamená konkrétne spojenie s koreňmi japonskej kultúry a kontinuitu, aká vo svete nemá obdoby.

Napriek kódovej zložitosti predstavenia a archaickosti jazyka provokuje nó fantáziu diváka a rozvíja jeho intuitívnu schopnosť. Divák si tak pestuje typicky japonskú „schopnosť vycítiť“ (kandžiru čikara) – vycítiť, o čo v nó ide, aj napriek ťažkej zrozumiteľnosti slov textu. Nó má takto pre Japoncov svoju fascináciu, aj ak jej nerozumejú. Alebo – možno práve preto. Prvok príjemného tajomstva je lákavý. A tento prvok, v spojení s hĺbkou tradície, pre ktorú majú Japonci vo všeobecnosti veľký zmysel, zaručuje nó jej neuhasínajúcu, aj keď do značnej miery exkluzívnu, popularitu. Ako povedal profesor Nišino na svojom seminári: „Hovorí sa, že to, v čom sa skondenzovala esencia japonskej kultúry, je práve nó“. Napriek zložitosti textov hier platí japonský prístup nenzureba cúzuru – „keď sa zamyslíš, tak pochopíš“.

Popularita účinkujúcich osobností vzrastá japonským štátnym systémom žijúcich národných pokladov (ningen-kokuhó-no seido). Umožňuje tak najpoprednejším osobnostiam jednotlivých smerov získať doživotnú štátnu podporu na to, aby sa mohli bez existenčných problémov venovať len svojmu umeniu, jeho zachovávaniu a aktívnemu odovzdávaniu ďalšej generácii. V tomto zmysle sú však počtom uprednostňovaní herci divadla kabuki, kým hercov nó je oveľa menej.

Fascinácia osobnosťou herca je jednou z fascinácií, ktorú pri nó môžeme pozorovať. K ďalším patrí fascinácia odevom, fascinácia tajomstvom, fascinácia poéziou. Fascinácia postavou. V jadre každej hry je štruktúra: otázka – odpoveď. Nieкто na svojej púti niekoho stretne – niekoho, kto vzbudí jeho záujem, a dej hry postupne vedie k poznaniu, kto to vlastne je. Dej je zahalený do vysoko metaforického jazy-

ka, krásne zvučného – pozvoľne vyslovovaná japončina patrí k akusticky najkrajším ukážkam ľudskej reči. Jazyk je plný homonymických figúr, vďaka ktorým sa veľmi často hovoria dve či tri veci súčasne, a divákovi sa v tejto mäteži homonymných významov a poetických obrazov až postupne vyplavujú na povrch súvislosti a poslanie hry. Jazyk je rovnako zdobený ako bohaté rúcha hlavnej postavy šite. A tam, niekde za touto hýrivou zdobnosťou kostýmu a jazyka, sa ukrýva skutočný človek. Vyjadrenie ľudských citov je však v nó kódované a štylizované. Postava je súčasne svojím modelom a vytvára ďalšiu legendu o legende. Ono-no Komači je sumou všetkých predstáv, ktoré sa o tejto poetke nazhromaždili za stáročia od jej skutočnej existencie niekedy v 9. storočí až po 14. storočie, kedy sa o nej zachovali najstaršie známe hry. Nó je predovšetkým uplatnením legendy a jej ďalším rozvitím. Reálny psychologický rámec „človeka tam dnu“ je naznačený len veľmi jemne, pre Európana často až mizivo. Skôr než úsilie o spodobnenie skutočného človeka, ide o potvrdenie legendy, jej kodifikovanie.

Pozorujúc šiteho v robustnom brokátovom odeve, ako sa špeciálnou šúchacou chôdzou (suri-aši) pohybuje v bielych tabi po lakovanej drevenej dlážke a tanečno-herecké pohyby vykonáva len rukami, pričom trup a krk zachováva imperatív neohybnej „vertikály nebo – zem“, zide človeku nevdojak na um myšlienka, že nóové predstavenie predbehlo o niekoľko storočí mechanické hračky na kľúčik, tancujúce bábiky či Buratinovu divadelnú skrinku. Špecifické na tom je to, že tento „mechanický tanec“ vytvárajú ľudia. Postava sa kľže po javisku a nie je z tohto sveta. Herec prestáva byť sám sebou a stáva sa postavou. Nedáva svoje telo a mimiku do služieb vyjadrenia toho, čo jeho postava prežíva, ako je zvykom v modernom západnom divadle. Zdá sa to práve naopak – akoby herec stratil svoje ego a stal sa figurkou, ktorú v úcte odovzdá k dispozícii starobylej tradícii svojich majstrov-predchodcov. V skutočnosti však tam dnu je energická osobnosť účinkujúceho, ktorý podáva namáhavý fyzický výkon a realizuje samého seba v prestížnom umení, ktoré bolo ešte donedávna určené len vyvoleným.

Túžbu zahrať si nó, ba dokonca zastať si na doskách javiska, si dnes môže naplniť každý, kto má dosť usilovnosti, energickosti a finančných prostriedkov. Nóóvi majstri (nógakuši) ako súčasť vzťahov s verejnosťou poskytujú aj lekcie hrania, ktoré pozostávajú zo spevu a tanca. Takíto žiaci vytvárajú potom učenícku skupinu, združenú okolo svojho učiteľa, a príležitostne si organizujú polooficiálne laické predstavenia. Takýmto spôsobom sa prekonáva vnútorná uzamknutosť, na ktorej princípe sa vyformovala súčasná päťica smerov (gorjú).

Predstavenia nó dnes majú rozličné podoby. Každý smer má svoj úzus, a každé divadlo svoje zvyklosti. Predstavenia v Národnom nógakuovom divadle obyčajne spájajú jeden kjógen a jednu nó. V súkromných divadlách jednotlivých smerov je škála oveľa rozmanitejšia. Popri kompletných predstaveniach nó a kjógenov sa často objavujú aj tzv. „su-utai“ (holý spev), pri ktorom je na javisku len zbor, sediaci na rozdiel od kompletnej nó nie zošíkma na pravom boku javiska, ale uprostred neho, a odrieka text či úsek niektorej nó. Šimai je zasa vybraný tanec – centrálna časť nó, ktorú tancujúci (často aj žena) predvádza v odeve moncuki-hakama (pozostávajúcom z bežného mužského kimona (moncuki) a suknice hakama), nie v nóovom kostýme, a bez masky, za spevu zboru či účasti orchestra. Takto má divák niekedy možnosť počas jedného predstavenia zhliadnuť aj desať kusov nó, či už kompletných alebo v takejto podobe výrezových ukážok.



Okina – stavec – maska z Jú-zaki. Snímka archív autora.

Spomenúť treba aj príležitostné vystúpenia nó, objednané ako kultúrna vložka napríklad na svadbu či oslavu významného jubilea. V takýchto prípadoch ide hlavne o slávnostné a dobroprajné spevy či tance zo sviatočných hier ako *Takasago* či *Žeriav a korytnačka* (*Curu-kame*).

Poradie v programe s viacerými hrami nie je náhodné ani ľubovoľné, ale riadi sa tradíciou piatich skupín hier („gobandate“). Pri úplne najoficiálnejších predstaveniach, napríklad v slávnostnom období Novoročných sviatkov (Ošógacu) alebo v prípade posväcovania nového divadla, predstavenie otvára prastarý scénický útvar *Okina* (*Stavec*), ktorý sa zachoval ešte pred čias sformovania nó. Tancujúca postava starca v ňom symbolizuje dobroprajné božstvo, udeľujúce svoju milosť a priazeň zemi a národu. Inak sa predstavenia začínajú priamo hrou z Prvej skupiny (*Waki-nó*), ktorá predstavuje slávnostné a dobroprajné hry, pri ktorých sa zjavujú božstvá alebo sa hovorí o šťastí celého národa. Druhú skupinu (*Šura-nó*) tvoria hry o bojovníkoch, čerpajúce námety hlavne z Rozprávania o rode Taira. V Tretej skupine (*Kazura-nó*)

je hlavnou postavou žena. Štvrtá skupina (Jonbanme-mono) pravdepodobne vznikla ako kategória „toho ostatného“, a Piatu skupinu (Kiri-nó), uzatvárajúcu oficiálny päťdielny program predstavenia, tvoria hry o zjaveniach rozličných démonov či buddhistických avatárov.

Pred začiatkom programu prebieha v zákulisí nenápadný náboženský rituál a záver takehoto oficiálneho programu uzatvára zbor ešte záverečnou modlitbou cuke-šúgen („dobroprajný doslov“), ktorej účelom je očistiť prostredie od prípadného pôsobenia „zvyškov zlých duchov“ z poslednej Piatej skupiny. Najčastejším cuke-šúgenom je citát zo sviatočnej hry *Takasago*. Avšak v prípade, že sa program zakončil emotívne exponovanou a ľudsky hlboko dojímavou hrou ako *Sumidagawa* (*Rieka Sumida* – o matke, ktorá stratila svoje dieťa a stretáva sa s jeho posmrtným duchom), od záverečnej modlitby sa môže upustiť. Nóové predstavenie vyšlo z náboženských obradov a tento charakter si v takýchto reliktoch zachovalo dodnes. Vystúpenia, z ktorých sa nó vyvinula, boli pôvodne liturgiou, obetou bohom, a to pozorovať nielen na náplni väčšiny hier, ale aj na vývoji programovej štruktúry predstavenia. Cuke-šúgen má za úlohu utvrdiť atmosféru navodenej rituálnej čistoty – ako na javisku, tak aj v psychike („srdciach“) všetkých zúčastnených, divákov aj účinkujúcich.

Hry, v ktorých sa zjaví postava nie z bežného sveta smrteľníkov – božstvo, avatár, démon alebo duch, sa označujú ako „mugen-nó“ – vidinové hry, na rozdiel od „genzai-nó“ – realistických hier. Vidinové hry často nastoľujú vzťah božstiev a ľudí a ľudské city sú v nich nezávislé od vôle bohov aj od povinnosti spoločnosti. Alebo opačne – vôľa bohov či požiadavky spoločnosti nekorešpondujú s citovým prežívaním postavy. Pritom ľudské city sú tu takpovediac druhoradé. V hre *Kijocune* z Druhej skupiny si duch mŕtveho bojovníka Kijocuneho želá, aby si jeho pozostalá manželka držala na pamiatku jeho vlasy, hoci ona sama, zmietaná žiaľom za ním, by najradšej zabudla, aby sa zbavila bolesti v srdci. Duch sa však dožaduje pietneho spomínania, a hra prináša zaujímavý konflikt týchto dvoch hľadísk – „duchovského“ a ľudského.

Jediným melodickým hudobným nástrojom nó je flauta fue (alebo oficiálne „nókan“). Jej hudba však nekorešponduje s melódiou spievaných pasáží a predstavuje onú „trpkosť“ (šibusa), ktorú možno postaviť do protipólu k „sladkej hudbe“ klasiky európskej, čínskej či indickej. Táto typicky japonská trpkosť zaujímavým spôsobom kontrastuje s malebnosťou poetických figúr, opisujúcich prírodné krásy a nálady, ako aj s ostentatívnou nádherou kostýmov postavy šiteho. Trpkosť flauty, nepravidelná pomalosť bubnov, pozvoľné tempo reči a hlboký „brušný“ hlas hercov navodzuje na predstaveniach veľmi pokojnú meditatívnu náladu, ktorú si mnoho divákov vychutnáva so zavretými očami, nechávajúc sa unášať len zvukovou stránkou nó, a často vyústi aj do driemot. S trochou nadsádzky sa zvykne hovoriť, že nó, pri ktorej diváci zaspia, je dobrá nó. Ak sa totiž nó nevydarí a je zlá, tak to diváka rozptyľuje, ruší a rozčuľuje, a tým ani len neprichádza do úvahy, že by zaspal... Takto je nó krajným príkladom tradičného japonského úsilia o všadeprítomnú harmóniu, v protiklade s niektorými extrémnymi tendenciami v západnom scénickom umení za každú cenu diváka šokovať.

Autor pripravuje špecializovanú vedeckú publikáciu o dráme nó.

LITERATÚRA

- BASHAM, A. L. *A Cultural History of India*. Oxford : Clarendon Press, 1975.
- BROWER, R. H. – MINER, E. *Japanese Court Poetry*. Stanford : Stanford University Press, 1961.
- Bunka no kaori takai machi, rekishi wo kataru Kawanishi-chou*. Kawanishi : Kawanishi kyōiku in-kai jimukyoku, 2007.
- FUKUMOTO, I., HORIKIRI, M., OKUDA, I., OMOTE, A. (ed.) *Rengaronšú, Nógakuronšú, Haironšú*. Tókjó : Shogakkan, 2001.
- HARE, Tom. *Zeami's Style*. Stanford, CA : Stanford University Press, 1986.
- HILSKÁ, Vlasta. *Japonské divadlo*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947.
- HILSKÁ, Vlasta. *Dějiny a kultura japonského lidu*. Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1953.
- HIRANO, K. et al. *Nihon Ongaku Daijiten*. Tokyo : Heibonsha, 1989.
- IKAI. *Hi-júgen-nó-no šosó-to čúsei-bungei-tono sókansei*. Doktorandská dizertácia. Tókjó : Univerzita Hósei, 2008.
- INOUE, Juriko. *Nó-ni akusesu*. Kjóto : Tankóša (Tankosha), 2003.
- IWANAMI, Kouza. *Nou-Kyougen*. Tokyo : Iwanami Shoten, 1997/12/7.
- Jidaiβetsu kokugo daijiten*. In: Muromachi jidai hen. Sanseidou, Tokyo, 1989/9/10.
- JOŠIDA Rakudžó. *Se-ši Dangi no kanbon narabi ni Kadenšo násakušo šúđóšo nado no hakken*. In: *Nógaku*, 1908, č. 9 s. 17.
- JOŠIDA, Tógo. *Zeami džúroku-bu šú*. Tókjó : Nógakkai, 1909.
- MARUOKA, Katsura (NISHINO, Haruo, ed.). *Kokin Youkyoku Kaidai*. Tokyo : Kokin Youkyoku Kaidai Kankoukai, 1984/2/12.
- Kanze-sóke šozó bunšo mokuroku (Zoznam rukopisov v držbe hlavy rodu Kanze)*. Tókjó : Hósei-daigaku Nógaku-kenkjúđžo-hen., rok neuvedený.
- Kawanishi-chou irasuto-mappu*. 2008.
- Kawanishi sōshi*. Kawanishi : Kawanishi-chou hakkou, 2007.
- KAWASE, Kacuma (ed.). *Zeami-džihicu nóhon džúičiban-šú* (Zbierka 11 hier nó v Zeamiho vlastnom rukopise). Tókjó : Wan-ja šoten, (N131ZE), 1994.
- Kintetsu Tawaramotosenzoisen Gaido Mappu*. Kintetsu hakkou, 2005.
- Kódžien*. Tókjó : Iwanami Shoten, Nov. 1991.
- KONIŠI, Džin-iči. *Zeami nógakuronšú*. Tókjó : Tachibana, 2004.
- MARUOKA, A. *Atsumori. Kanzeryū Utaibon Tokusei Ichibantōji*. Tokyo : Nogaku Shorin 2007.
- MARUOKA, K. *Kokin jōkjoku kaidai*. Tókjó : Kokin jōkjoku kaidai kankóka, 1984.
- MAUROIS, A. *Dějiny Francie*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1994.
- MINNA TORNIAINEN. *From Austere wabi to Golden wabi*. Helsinki : Finnish Oriental Society, 2000.
- MONIER-WILLIAMS, M. *Sanskrit-English Dictionary*. New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1994.
- Nihon ongaku daijiten*. Tokyo : Heibonsha, 1989/3/23.
- Nihon koten bungaku taikei*. Tokyo : Iwanami Shoten, 1965.
- Nihon koten bungaku zenshuu*. Tokyo : Shogakkan, 1995.
- NISHINO, Haruo. *Youkyoku Hyakuban*. Tokyo : Iwanami Shoten, March 1998.
- NIŠINO, Haruo. *Oto no gekišidžin Kanze Motomasa*. CDE Programme 21 Century 2005.
- NIŠINO, Haruo. *Zeami – Júgen-no šisó*. Tókjó : Tódži -taikei, Heibonša, 2007.
- NISHINO, Haruo, HATA, Hisashi. *Nou-Kyougen Jiten*. Tokyo : Heibonsha, 1999.
- NIŠIO, M. a kol. (Tanaka, Kanei, Ikeda). *Jōkjoku-Kjógen*. Tókjó : Kokugo-kokubungaku kenkjú-ši taisei 8. Sanseidó, dec. 1977.
- NOGAMI, Toyochirou (ed.). *Nougaku Zensho – dai2kan*. Tokyo : Sogensha, January 1981.
- OMOTE, Akira. *Kouzán bunko hon no kenkyuu – Utaibon*. Tokyo : Wan-ya Shoten, 1965 March.

- OMOTE, Akira (ed.). *Kouzan bunkozou nougaku shiryō kaidai. I.* Tokyo : Utaibon. Nogami kinen Hosei Daigaku Nougakukenyūjo, 1990, March.
- OMOTE, Akira (ed.). *Kouzan bunkozou nougaku shiryō kaidai. II.* Tokyo : Chuushakusho – Densho . Nogami kinen Hosei Daigaku Nougakukenyūjo, 1998, May.
- OMOTE, Akira. *Zeami jihitsu nouhon shuu* (I. Eihin. II. Kouchoohen.) Tokyo : Iwanami Shoten, 1997.
- OMOTE, Akira, JOKOMICHI, Mario (ed.). *Youkyoku shuu (I., II.)* Nihon koten bundaku taikai. Tokyo : Iwanami shoten, 1966.
- OMOTE, A., KATOU, SH.: *Zeami-Zenchiku*. Nihon Shisou Taikai 24. Tokyo: Iwanami Shoten, April 1974.
- O'NEILL, P.G. *Early Noh Drama*. London and Bradford : Percy Lund, Humphries and Company Limited, 1958.
- OOWADA, Takeki (ed.). *Youkyoku hyoushaku*. Tókjó : Hakubunkan, 1915 (pôvodne vyšlo v Meidži) N110 OW(5).
- ROUGEMONT, Denis de. *Západ a láska*. Preklad Michaela Jurovská. Bratislava : Kalligram, 2001.
- RUMÁNEK, I. *Kvety srdca*. Bratislava : Petrus, 2004.
- SETOUCHI, J. *Hika*. Tokyo : Shinchosha, June, 2007.
- SMETHURST, M. J. (ed.). *The Noh Oninaeshi: A Flower Viewed From Many Directions*. New York : Cornell University, Cornell East Asia Series, 2003.
- TAKAKUWA I.: *Hideyoshi ga mita nó – Sotoba Komachi no fukugen*. (Video. Hósó Daigaku bideo shuzai) Tokyo : Hósó Daigaku kyōiku shinkōkai, cca 2003.
- TAŠIRO, Keiichirō. *Kanze Motomasa-no "Joroboši"-ni cuite*. In: NIHON Kenkjū. Bulletin of the International Research Centre for Japanese Studies, no. 32, marec 2006 (Heisei 18) s. 227-259, Kjōto.
- TYLER, R. *Japanese Nō Dramas*. London : Penguin Books, 2004.
- UMEHARA, Takeši. *Girišia higeki to no kjōcūten*. In: Culture. Tókjó, 25. júna 2007.
- WALEY, A. *The Nō Plays of Japan*. Tokyo : Rutland, Charles E. Tuttle Company, 1990.
- YOKOMICHI, M., OMOTE, A.: *Yōkyoku-shū. Nihon Koten Bungaku Taikai 41*. Tókjó : Iwanami Shoten, 1975.

DRAMATICKÁ TVORBA V SLOVENSKO-MACEDÓNSKÝCH KULTÚRNYCH VZŤAHOCH OD DRUHEJ POLOVICE 20. STOROČIA PO SÚČASNOŠŤ

ZVONKO TANESKI

PhDr., PhD., Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Dramatická tvorba patrí k umeniam, ktoré nemožno posúdiť a zhodnotiť čisto estetickými kritériami. O tom nás dosť výstižne presvedča nie veľmi bohatá skúsenosť tohto druhu v korpuse slovensko-macedónskych kultúrnych vzťahov. Vytrvalé želanie a vôľa rozvíjať slovensko-macedónske literárne (aj divadelné) vzťahy bývali často nepomerne väčšie ako praktické možnosti až do roku 1945¹. Jediná inscenovaná macedónska dráma, ktorá sa dosiaľ dočkala profesionálnej inscenácie na Slovensku, je *Diogenov paradox* (Парадоксот на Диоген) Tome Arsovského, ktorá sa v preklade Jána Jankoviča odohrala na bratislavskej Novej scéne v roku 1979. Arsovského hru naštudoval s hercami Novej scény režisér macedónskeho národného divadla Branko Stavrev v spolupráci s ďalšími hosťujúcimi tvorcami. Scénu tak pripravil Branko Kostovski, kostýmy Rada Petrova Malkič. Účinkovali v nej Pavol Mikulík, Magda Vášáryová, Marián Labuda, Dušan Blaškovič, Emil Horváth ml., Zora Kolínska, Jela Bučkova, Ivan Letko a iní. Udalosť, o ktorej hra pojednávala, bola pre autora skôr modelom životnej situácie, do akej sa, pravdepodobne v menej tragickej podobe, môže dostať nielen človek takého povolania a typu, aký prezentovala hlavná postava Draško Karovski. Arsovskému išlo o zodpovednosť, o podiel viny, o povinnosť každého z nás zodpovedať nielen za vlastné vzťahy, išlo mu o etickú vinu, o ktorej súd rozhodovať nemôže, no ktorú môžeme niesť za trestný čin iného človeka. Možno iba preto, že sme boli voči nemu nevšímaví, že sme nedokázali podať pomocnú ruku, že sme si nedali námahu zamyslieť sa nad tým, čo sa deje s človekom, ktorý je našim spolupracovníkom, podriadeným, manželom, priateľom, synom. Nijaký súd nás neodsúdi. Obžalobu, analýzu nášho podielu, trest i jeho výkon musíme absolvovať vo vlastnom vnútri. Toto predstavenie tak v režisérovej koncepcii bolo v slovenskej dennej tlači označené ako logický a kompaktný celok, v ktorom boli všetky herecké výkony podriadené gradácii dejového vývinu a nenásilnému, no o to naliehavejšiemu vyzneniu základnej provokujúcej otázky. V takomto poňatí divákovi nezostával výraznejší

¹ Branislav Choma zaznamenal, že dráma *Jožko Pučík a jeho kariéra* od slovenského autora Ivana Stodolu bola inscenovaná aj v Skopje pred rokom 1941. Túto drámu Ivana Stodolu preložil vtedy do srbochorvátčiny Andrej Vrbacký, resp. „v jeho preklade sa hral *Jožko Pučík a jeho kariéra* v medzivojnových juhoslovanských divadlách v Belehrade, Novom Sade, Skopji, Sarajeve, Banja Luke a Osijeku“ (CHOMA, Branislav. *Cesta na slovanský juh 2* (Prekladatelia a slovakisti). Bratislava : T.R.I Médiu, 2000, s. 34. Zdá sa nám však, že pritom nešlo o drámu *Jožko Pučík a jeho kariéra*, ale pravdepodobnejšie o Stodolovu komédiu *Bankinghouse Khuvich and Comp.* (Stodola ju napísal po návrate z USA v roku 1933, jej inscenácia mala premiéru na Slovensku 1935 a knižne vyšla 1936), ktorá sa hrala v skopskom divadle v jeho poslednej aktívnej sezóne 1940/41 (v preklade s názvom *Банка Кувич и Комп.*), keďže sa táto sezóna musela nevyhnutne prerušiť začiatkom vojny 6. apríla roku 1941. Bližšie pozri: СТЕФАНОВСКИ, Ристо: *Театарот во Македонија*. Скопје: Мисла, 1990, стр. 279.

dojem z diferencovaných hereckých výkonov, bola to skôr údernosť celku umeleckej výpovede. Realizátori sa prejavili ako zohratý tím s jasným zámerom, týkalo sa to tak tvorcu kostýmov s výraznou estetickou, ale najmä funkčnou charakterizačnou úrovňou Rada Petrova Malkiča, ako scénografa Branka Kostovského a skladateľa Lupča Konstantinova. Pritom sa teda musí podotknúť to, že toto bola dráma, ktorá chcela byť spoločensky angažovaná. Dráma o vedomí a zodpovednosti robotníka a jeho kolektívu, jednotlivca i spoločnosti. Text obsahoval aktuálne myšlienky, ktoré mali svoj počiatok v našom každodennom živote, v našich vzťahoch. Tie boli výsledkom tých vzťahov a šľachetného želanja spisovateľa, ktorý priniesol na javisko vedomie a zodpovednosť svojich hrdinov, aby vzbudil svedomie a zodpovednosť divákov. Uvádzaná hra vznikla v roku 1961 a vtedy už patrila k starším prácam všestranného literáta T. Arsovského.

Pri recepcii macedónskej drámy v slovenskom kultúrnom prostredí je však azda zaujímavejšie – s ohľadom na dobové spoločenské pomery to, že v roku 1977 po predpremiére hry *Velká voda* (Сидот, водата) od Živka Činga – odvolalo vtedajšie slovenské ministerstvo kultúry celé umelecké vedenie Novej scény (NS). V rámci umelecko-tvorivej spolupráce medzi činohrou bratislavskej Novej scény a činohrou Macedónskeho národného divadla, uzavretej v roku 1973, si tieto divadlá mali vymeniť inscenátorov, NS mala hosťovať v Skopje a MND v Bratislave. Vtedy režisér NS Vladimír Strnisko naštudoval v Skopje pôvodnú hru Petra Kováčika *Krčma pod zeleným stromom*, ktorej premiéra sa konala 27. februára 1977. Súčasne tridsiatročný režisér Vladimír Milčín zo Skopje mal postaviť v Bratislave scénickú kompozíciu prózy macedónskeho spisovateľa Živka Činga *Velká voda**, ktorej premiéru určili na NS na 5. marca 1977. O tom zároveň informoval aj celoštátny denník Pravda dňa 10. februára 1977. Neplánovaný vývoj situácie však spôsobil, že aj profesionálny osud prekladateľa hry visel na vlásku. O tom sa výstižnejšie vyjadruje samotný prekladateľ drámy do slovenčiny – Ján Jankovič: „Začiatkom sedemdesiatych rokov sa prehlbila spolupráca s Macedónskom, uskutočnila sa výmena týždňov kultúry, bratislavská Nová scéna uskutočnila spoluprácu so skopským Národným divadlom. Macedónski divadelní odborníci korektne poslali na výber niekoľko drám, avšak vedenie Novej scény dalo úlohu autorovi tohto textu preložiť práve drámu riaditeľa macedónskej Drámy – Živka Činga. Medzinárodná dohoda, meno a postavenie autora nepredstavovali garanciu pre inscenáciu: Сидот, водата je drámou z povojnového Macedónska. Autor spracoval tému dôsledne, ale na Slovensku sa v žiadnom prípade nemohli pohybovať po scéne vychovávateľ v koženom kabáte a vychovávateľka v červených trenírkach, ktorá chcela fackovaním naučiť žiakov – vojenské siroty – milovať socializmus. Po predpremiére – tak sa nazýval súhlas s predstavením zo strany ministerských úradníkov – bolo predstavenie zakázané: riaditeľ, dramaturg, predseda stránickej organizácie a prekladateľ sa dostali do vážnych problémov. Divadelných pracovníkov vyhodili, prekladateľovi odpustili, pretože existovala medzinárodná zmluva o spolupráci, ktorá sa mala realizovať. Preto prekladateľ, autor tohto textu, musel naštudovať celú macedónsku dramatickú literatúru, napísať o tom elaborát a predložiť ho divadlu, ktoré samozrejme preposlalo kópiu do ÚV Komunistickej strany Slovenska. Všetci boli veľmi opatrní, pretože to okrem iného nebolo po vôli ani

* Ide o divadelnú adaptáciu románu *Velká voda* (1971), ktorá v macedónčine vyšla v roku 1976.

priateľom-súdruhom Bulharom, keďže sa Slováci zbratali s národom, ktorý oni ako národ neuznávali. Po peripetiách sa napokon na jar 1979 uskutočnila prvá premiéra macedónskej drámy na profesionálnej scéne. Režiroval ju, ako hosť, Macedónc Branko Stavrev. Autor prekladu sa na premiére neobjavil, pretože ho zabudli pozvať: tak sa *Diogenov paradox* Arsovského stal Jankovičovým paradoxom². Zo skúsenosti sme sa teda presvedčili, že i v nedávnej minulosti boli situácie, keď umenie viac alebo menej podliehalo ideologickému tlaku, manipuláciám zo strany oficiálnej moci, sankciám cenzúry aj traumám autocenzúry. Stranícki ideológovia sa usilovali zjednotiť umenie do ustáleného tvaru, do ideovovýchovej schémy. Individualita, exkluzivita – v stretnutí s forsírovanou utilitárnou kolektívnosťou – v nerovnom súboji prehrávala, pretože predovšetkým účel samotného diela musel byť nadradený nad jeho umeleckú kvalitu. Stranícki ideológovia si želali to, aby dielo vedelo agitovať, presvedčiť, byť spolupatričný s kolektívom, viesť myslenie ľudí prostredníctvom modelov nových hrdinov, kolekcie ich úspešných činov, príkladnou angažovanou činnosťou či zodpovedným prístupom k plneniu požiadaviek vládnuceho aparátu.

Túto divadelnú adaptáciu románu *Živka Činga* na NS v Bratislave pripravoval macedónsky režisér Vladimír Milčín. V hre na predpremiére účinkovali aj známi slovenskí herci, akými boli: Milan Kňažko, Emil Horváth ml., Marián Labuda, Ida Rapaičová, Pavol Mikulík a iní. Táto inscenácia, podobne ako inscenácia P. Kováčika v Skopje, sa konala v rámci medzištátnej dohody o kultúrnej spolupráci medzi Macedónskom (ako súčasť SFRJ) a Slovenskom (ako súčasť ČSSR). V marci roku 1977 bol v Macedónskom národnom divadle v Skopje inscenovaný text *Krčma pod zeleným stromom* Petra Kováčika. Preložil ho Vladimír Milčín a režiroval ho Vladimír Strnisko, ktorý vtedy pracoval v divadle Nová scéna v Bratislave. Scénograf tejto Kováčikovej inscenácie bol Oto Šujan. Kostýmy navrhla Stanislava Vaníčková. V predstavení účinkovali veľmi významní macedónski herci ako: Snežana Konevska, Anče Džambazova, Duško Kostovski, Risto Šiškov, Kiril Andonovski, Dimitar Kostov, Ljupčo Petruševski, Vladimír Svetiev, Dančo Čevrevski, Tome Vitanov a ďalší³. Zdá sa, že Macedónci vybrali intuitívne práve drámu Petra Kováčika, aj kvôli tomu, že je v zacielení a prostriedkoch svojej drámy zaujímavý tým, že chcel dať svojim postavám archetypovú platnosť. Chcel prekonať individuálny príbeh postavy tak, že jej dodá silné pozadie minulosti. Pokus vniesť všeobecné do sféry drámy bol uňho veľmi charakteristický. Bol to vlastne najvýznamnejší moment hry *Krčma pod zeleným stromom*. Tam skoro každá postava mala obnažené pozadie v minulosti, aby postavy, začlenené do dramatickej prítomnosti, tvorili celok. Osobný mýtus postáv v minulosti bol spoločným mýtom prítomnosti. Kováčikove postavy v *Krčme pod zeleným stromom* prechádzali ťaživou premenou odosobnenia v prítomnosti. Skoro každá postava mala svoj krč a z tejto zakrytej konvulzie vyrastal jednotný pocit osudu v prítomnosti a v širšom zmysle aj spoločenská osudovosť. Svojím zacielením to bola hra mýtická, archaická, ale aj prítomná, sociálna. Prepojením medzi utajenou, ale predsa vyjavenuou minulosťou a prítomnosťou je zvyčajne pomenovanie postáv, kde osobné, utajené, prerastá do nadosobného. Postavy pôsobili baladicky a celá hra v širšom zmysle bola silným vyslovením slovenského sociálneho osudu vôbec.

² JANKOVIČ, Ján. *Srbska drama u Slovačkej*. Novi Sad : Sterijino pozorje, 2005, s. 88.

³ Bližšie pozri: СТЕФАНОВСКИ, Ристе – МАРИНКОВИЌ, Славомир. *Летопис на Македонскиот народен театар (1945-1995)*. Скопје : МНТ, 1995, стр. 82-83.

Úsilie zachytiť individuálne a súčasne podať všeobecne vyznelo v hre *Krčma pod zeleným stromom*. Moderná skutočnosť, ba súčasnosť, o ktorú v Kováčikovej hre išlo, sa nedala určiť len morálne a prípadne bytostne, ako to plánoval autor, ale vyžadovala si, podľa našej mienky, silnejšiu intelektuálnu charakteristiku, charakteristiku komplikovaného duchovného sveta postáv a naznačenie prúdu ich intelektuálnosti. Postavy tejto hry ukázali na sociálnu skutočnosť, na spoločnosť, no boli skôr alegóriami, resp. znakmi situácie než jej reprezentantmi. Namiesto archetypickosti, zakotvenej v minulosti, tu bola len odosobnenosť. Otázka však znie, či v podstate základný groteskný obraz v hre *Krčma pod zeleným stromom* bol aplikovateľný aj na prítomnosť a či predstavoval kľúč k jej odkrytiu. Karol Vlach, vtedajší riaditeľ Novej scény, kvôli tomu aj napísal, že „známa hra Petra Kováčika našla v ich interpretácii veľmi realistickú, zemitú, typovo veľmi bohatú podobu. Predstavenie, ktoré naštudoval a pripravil spolu s našimi výtvarníkmi režisér Vladimír Strnisko, sa stretlo s veľkým ohlasom na Divadelných hrách macedónskych divadiel Vojdana Černodrinského v Prilepe. Inscenácia dostala cenu za najlepšie predstavenie a traja herci MND cenu za herecký výkon – Risto Šiškov za postavu Repáňa, Duško Kostovski za postavu Krčmára a Snežana Konevska za postavu Slepěj. Ďalším predstavením, ktorým sa nám predstavili v Bratislave bola hra B. Pendovského *Študenti*, v pútavej réžii nášho dnešného hosťa Branka Stavreva. O nevyčerpatelnosti divadelných možností svedčala i posledná inscenácia poézie K. Racina“⁴.

Na macedónskej strane nasledoval v roku 1979 na Malej scéne Macedónskeho národného divadla ďalší slovenský divadelný text. Vladimír Milčín vtedy vybral a inscenoval dialógy Milana Lasicu a Júliusa Satinského pod názvom *Sojtarii*. Na prelade textu a réžii sa podieľal Vladimír Milčín, scénu pripravil Branko Kostovski, zatiaľ čo kostýmy pripravila Rada Petrova-Malkič a hudbu – Ljupčo Konstantinov. V hre účinkovali: Emil Ruben, Branko Kostovski, Ljupčo Petruševski, Stevo Panovski, Vladimír Svetiev a ďalší, Premiéra sa konala 27. októbra 1979 v Macedónskom národnom divadle v Skopje. *V predstavení boli použité dialógy Lasicu a Satinského: Vtip (Буц), Hamlet (Хамлет) a Muž (Персона)*⁵. Neskôr ich okrem Macedónskeho národného divadla zo Skopje hralo aj Kumanovské divadlo. Text k tejto inscenácii v réžii Vladimíra Milčina bola neskôr preložený do chorvátčiny a hral sa vo varaždinskom divadle. Hlavné roly v prvých inscenáciách mali herci Dragiša Dimitrievski a Živko Peševski. Po viac ako 20-tich rokoch divadelné predstavenie *Sojtarii* zasa ožilo v kumanovskom divadle v réžii mladého režiséra Aleksandra Ivanovského. Predstavenie bolo venované práve hercovi Peševskému a tentokrát v ňom namiesto neho účinkovala jeho dcéra Aleksandra Peševska. Premiéra bola v roku 2002, avšak inscenácia bola aktuálna a úspešná aj v období od 2003 do 2006, keďže režisér Ivanovski sa pokúsil umiestniť kabaretné predstavenie Lasicu a Satinského v celkom inom kontexte. Predstavenie pojednávalo o dvoch aktéroch, ktorým zatvorili divadlo, pre túto hru nebolo vybrané kumanovské divadlo len náhodne, pretože práve to bolo v minulosti niekoľkokrát zatvorené. Ivanovského prístup k textu bol jednoduchý a sústreďoval sa na aktérske výkony s minimálnou scénografiou a malými zmenami kostýmov. V technickom

⁴ VLACH, Karol. Perexová charakteristika / *Diogenov paradox* – Tome Arsovski. Réžia: Branko Stavrev. In: Bulletin Novej scény – sezóna 1978/1979, s. 4.

⁵ Pozri tiež: СТЕФАНОВСКИ, Ристе – МАРИНКОВИЌ, Славомир: *Летопис на Македонскиот народен театар (1945-1995)*. Скопје: МНТ, 1995, стр. 85.

slova zmysle to bolo naozaj jednoduché predstavenie, ktoré si však žiadalo presvedčivé herecké výkony. V tomto predstavení okrem spomínaných Dimitrovského a Peševskej hral aj Goran Jovanovski – Šeki. V roku 2004 sa, žiaľ, nepodarilo ochotníckym divadelným súborom mladého macedónskeho režiséra A. Ivanovského prezentovať na scéne texty Evy Mality Fraňovej aj napriek tomu, že tento režisér venoval veľa pozornosti dráme *Krčeň Nesmrteľný*⁶.

V slovenskom kultúrnom prostredí sa však s odstupom času vytvorili podmienky na to, aby ochotnícky súbor v meste Brezno v roku 1992 inscenoval drámu *Tetované duše* od Gorana Stefanovského v preklade Jána Jankoviča. Breznianský súbor vtedy zdôraznil, že macedónski autori nebývali častými hosťami na slovenských scénach. Na Slovensku hralo macedónskeho autora dovtedy iba jedno profesionálne divadlo, a tak divadelný súbor Jána Chalupku pri závodnom klube Mostáreň v Brezne bol druhý, ktorý siahol po diele autora z tejto balkánskej krajiny. Vnímali to ako osud malého národa, hoci ostatným republikám bývalej Juhoslávie sa venovali Slováci v dostatočnej miere. Stefanovského hru režíroval Ivan Hansman-Jesenský z Báčskeho Petrovca, absolvent Akadémie umenia v Novom sade, ktorý vtedy už niekoľko rokov žil na Slovensku. Režisér sa vyjadril o autorovi, že „ide o mladého, podľa mňa najlepšieho dramatika súčasnej Macedónie. Naturel autora je veľmi blízky práve naturelu väčšiny Slovákov. Hra hovorí o živote malého národa vo veľkom svete. Na skupine ľudí ilustruje Stefanovski márne snahy etablovať sa a to celé dianie vyjadruje v myšlienke: Tulene a malé národy sú pred vyhnutím, no tulene majú ešte šancu prežiť. V tomto prípade ide o Macedóncov v Amerike, text je popretkávaný národnými piesňami, replikami o samostatnosti, a toto univerzálne divadlo azda ľudí zaujme“⁷. Pravdupovediac však, na druhej strane, vojvodinskí Slováci v rámci novosadského festivalu Sterijino pozorje mohli ešte v roku 1968 vidieť napr. aj drámu macedónskeho autora K. Čašuleho⁸, ktorému rok predtým Emil Horák preložil *Hru na manželstvo* (Diliza, 1967) a neskôr mu František Lipka taktiež v slovenčine vydal drámu *Čierňavy* v roku 1982 v edícii novosadského *Nového života*.

Macedónske národné divadlo zo Skopje však uviedlo predtým, v roku 1973, na Novej scéne v Bratislave drámu *Čierňavy* Koleho Čašuleho v pôvodine, v podaní aktérov zo Skopje. V zozname hercov predstavenia *Čierňavy* sa tak objavili mená desiatich osôb a dvanástich štatistov. Na javisku však hovorili len dve osoby – ale v podstate – ako to neskôr vysvetlil režisér Branko Stavrev, to sa iba jedna hlavná osoba v predstavení vyrovnávala so sebou, so svojím druhým „ja“. Bola to teda svojrázna monodráma. Myšlienkový svet uväzneného revolucionára sa materializoval v súhre štylizovaných pohybov štatistov, v efektných svetelných a akustických projekciách – a v brilantnom monológu vyšetrojúceho. Ani raz divákovi nenapadlo, že to nie je klasické predstavenie, po celý čas mali pocit, že sa pozerajú na dynamický dej s veľkým počtom hercov. Zásľuhu na tom má jednak autor Kole Čašule a jednak režisér Branko

⁶ Konkrétne o tejto dráme a o celom macedónskom vydaní s názvom *Современа словачка драма* (2004) pozri podrobnejšie recenziu: ТАНЕСКИ, Звонко: *Битка на спротивности или копнеж по хармонија – интерпретација на словачката драма Крхен Бесмертниот* од Ева Малити-Фрањова. Во: Стремеж, Прилеп, бр. 3-4, Год. 51, 2005, стр. 109-112, tiež jej elektronickú verziu: Во: Мираж (www.mirage.com.mk), Скопје, бр. 12, јули 2005.

⁷ Koridor, 5. 12. 1992.

⁸ Pozri: ČEMAN, Samuel: KRÚTŇAVA od Koleho Čašuleho, v podaní Macedónskeho národného divadla zo Skopje. In: *Nový život*, č. 2, Roč. 20, 1968, s. 184-185.

Stavrev. V novinách *Lud* vyšiel aj text, ktorý informoval o tom, že na Novej scéne v Bratislave v pôvodnom podaní hrali „jedného z najvyznikajúcejších dramatických spisovateľov bratského macedónskeho národa Kolu Čašuleho. Hra išla v pôvodine, v podaní hercov zo Skopje“⁹. Hra *Čiernavy* mala inak svoju premiéru v Macedónskom národnom divadle v Skopje dňa 21. januára 1961. Mala veľký úspech aj doma aj v zahraničí, súbor s ňou vystupoval aj na festivale Sterijovo pozorje v Novom Sade, o čom vtedy informovali aj slovenské literárne časopisy vychádzajúce vo Vojvodine¹⁰. Člen macedónskeho súboru Petre Prličko za úlohu Fazlieva získal na tomto festivale Sterijovu cenu za najlepší herecký výkon. Pre lepšie pochopenie treba povedať, že sa dej tejto drámy odohráva v čase, keď bolo Macedónsko rozdelené na tri časti, bolo zbavené svojich práv, dochádzalo v ňom často ku krvavému vzájomnému účtovaniu. Preto „k atentátom dochádzalo v mnohých svetových mestách, páchali ich na uliciach i v divadlách a padali tak najlepší synovia národa len preto, že zmysel macedónskej histórie hľadali v jej jednote. Medzi prvými, čo takto padol, bol aj Džorče Petrov. Ruka, ktorá atentát spáchala, nesiahla len na život svojej obete, ale zasiahla živé srdce, živú myšlienku, minulosť a apoštolské poslanie Macedónska“¹¹. Popredný macedónsky spisovateľ Kole Čašule týmto dielom skončil cyklus pod spoločným názvom *Temno*. Vyrovnal sa, najmä v tomto poslednom diele, s temnými stránkami ľudskej duše, líčil tu drámu svedomia a drámu osobnosti. Uväznený revolucionár si predstavoval rôzne situácie, ktoré by ho mohli zlomiť, a prostredníctvom toho sa charakterovo zoceloval a mravne očisťoval. Čo sa týka obsahovej stránky, čistoty štýlu a plynulosti dikcie, Čašuleho predstavenie dopadlo veľmi dobre aj pred slovenským publikom vo Vojvodine a zaradilo sa teda medzi najcennejšie úspechy Pozorja. Slovenská tlač preto aj právom oznámila, že Kole Čašule vniesol do súčasnej macedónskej a juhoslovskej literatúry nové hodnoty.

Preklad *Hry na manželstvo*¹² Kolu Čašuleho bol pre slovenskú recepciu univerzálnejší ako iné dramatické texty predovšetkým preto, lebo bežnými inscenačnými postupmi ho bolo možno ľahko domestifikovať, priblížiť vkusu a cíteniu domáceho publika, zvýšiť jeho komunikatívnosť. Toto umožňoval predovšetkým fakt, že vo veselohre spravidla dominujú tie stránky povahy človeka, ktoré nepoznajú bariéry priestoru a času (lakomosť, prospechárstvo, žiarlivosť, nevera). Dominantné postavenie veseloherného žánru však nestačilo odôvodniť požiadavkami realizátorov, ani nespornými kvalitami autorov, uznávaných aj v iných krajinách, takže sa uvedený preklad nedočkal slovenskej scénickej inscenácie. Napriek tomu, v oblasti dramatických umení (najmä vo sfére scénickej realizácie), prekladanie dramatických textov nebolo vždy determinované iba úrovňou originálu a spoločensko-politickými možnosťami. V profesionálnom i ochotníckom divadle osobný vkus dramaturgov, režisérov, ale aj umelecké aspirácie súborov a špecifické požiadavky jednotlivých divadiel mali občas oveľa väčšiu úlohu ako v podmienkach vydavateľskej praxe. Preto sledovanie prekla-

⁹ VRBACKÝ, Andrej: Macedónska hra na Novej scéne v pôvodine – Kole Čašule a jeho hra. In: *Lud*, 25. 9. 1973, č. 228, s. 5.

¹⁰ Gabriela Dudková informovala pravidelne o hosťovaní macedónskych divadiel na festivale Sterijino pozorje v slovenských literárnych časopisoch vychádzajúce vo Vojvodine.

¹¹ VRBACKÝ, Andrej: C. d., s. 5.

¹² O slovenskom preklade Čašuleho *Hry na manželstvo* pozri podrobnejšie: ТАНЕСКИ, Звонко: *Процесот на надградба во „словачката игра“ на Коле Чашуле*. Синтези, Скопје, бр. 7, 2007, стр. 67-68. Rec: *Hra na manželstvo / Kole Čašule*. – Bratislava: Diliza, 1967.

dov v systéme dramatických umení znamenalo pre nás všímať si zároveň aj bulletinu k divadelným predstaveniam, ktoré sú ekvivalentom knižných vydání.

V najnovšej dobe sa macedónska divadelná inscenácia uskutočnila na Slovensku v 52. ročníku Hviezdoslavovho Kubína (v roku 2006), kde Divadlo poézie Alfa pri ZUŠ v Humennom pod vedením režisérky Evy Jacevičovej inscenovalo básnický text v dramatickej podobe Gane Todorovského *Priezračné verše o človeku s priezračnou kožou*. Táto inscenácia zároveň dostala aj hlavnú cenu v súťaži divadiel poézie¹³. Napriek všetkému je ale pre recepciu macedónskej drámy v slovenskom prostredí príznačné aj niečo iné. V širšom pohľade mohli v špecifickom prostredí dramatických umení dokonca pôsobiť aj preklady, ktoré neboli ani inscenované, ani nevyšli tlačou. Niekoľko prekladov macedónskych autorov – dramaturgov tak zostalo iba v rukopisoch (z rozmanitejších pragmatických alebo estetických príčin), napriek tomu, že pôsobili v slovenskom kultúrnom prostredí. Ich prekladateľom je Ján Jankovič – jeden z najproduktívnejších a najvernejších popularizátorov macedónskej literatúry na Slovensku. Boli to drámy: *Skok cez kožu – Скок преку кожа* (Tome Arsovski), *Nadišla doba sprevu – Време за пеење* (Petre M. Andreevski), *Vir – Вртлог* (Kole Čašule), *Slávnostné privítanie – Пречек* (Branko Pendovski), *R – P* (Jordan Plevneš), *HI-FI – Хај-фај* (Goran Stefanovski), *Čierna diera – Црна дупка* (Goran Stefanovski), *Určite – Секако* (Goran Stefanovski) a *Živá voda – Судот, водата* (Živko Čingo)¹⁴. Považovali sme za vhodné predstaviť túto skutočnosť čitateľovi, pretože „komplexné sledovanie prekladov (publikovaných / nepublikovaných, inscenovaných / neinscenovaných, uvedených na profesionálnych alebo ochotníckych scénach, vysielaných rozhlasom a televíziou) má význam predovšetkým v skúmaní sociológie prekladu v oblasti dramatických umení. Bez komplexného súpisu prekladov a ich analýzy nie je možné plne osvetliť úlohu prekladu diel inonárodných dramatických umení v kontexte slovenského dramatického umenia“¹⁵. Navyše bolo to nevyhnutné aj kvôli tomu, že „pri výskume poetiky prekladu nepublikované preklady dramatických textov môžu totiž veľa vypovedať o úrovni prekladania jednotlivých prekladateľov, lebo neprešli redakčnou úpravou. Pri skúmaní pôsobenia prekladu v spoločenskom kontexte je nevyhnutné sledovať aj ohlasy na scénicky alebo inak (rozhlas, televízia) realizované preklady. Pri analyzovaní vonkajších podmienok a kultúrno-spoločenských predpokladov prekladateľskej činnosti preklady dramatických textov treba skúmať v kontexte vysielajúceho i prijímajúceho dramatického kontextu“¹⁶.

Na druhej strane preto netreba zabudnúť aj na to, že sa slovenskí dramaturgovia dostávali v osemdesiatych rokoch do macedónskeho kultúrneho povedomia vďa-

¹³ Čo sa týka slovenských divadelných inscenáciách, ktoré sa v najnovšej dobe uskutočnili v Macedónsku, treba spomenúť, že na 42. ročníku festivalu dramatických ochotníkov, ktorý sa konal dňa 1 júna roku 2006 v meste Kočani, na scéne kultúrneho domu „Beli mugri“ vystúpil slovenský kultúrno-umelecký súbor „Heroj Janko Cmelik“ pri slovenskom divadle VHV zo Starej Pazovej (Vojvodina, Srbsko). Inscenoval predstavenie autora Petra Hudeka *Diablove obrazy* (Djavalje slike). O réžiu, scénu a adaptáciu textu sa postaral Aleksandar Saša Bako. Kostýmy vypracovala Katarína Gubečková, rekvizity – Katarína Fabriová, plagát – Branislav Pokoracký a Ján Sago. Toto slovenské predstavenie bolo aj ocenené zo strany poroty festivalu.

¹⁴ Pozri Ján Jankovič v bibliografii a citátoch. Bratislava : Juga, 2003, s. 122 – 124. Ján Jankovič pripravuje v súčasnosti aj knižné vydanie niekoľkých drám Gorana Stefanovskeho v slovenčine.

¹⁵ JANKOVIČ, Ján: *Chorvátske, macedónske, slovinské a srbské dramatické texty na Slovensku (Niektoré problémy a ich riešenia)*. In: Pavol Winczer a kol.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku I*. Bratislava, 1993, s. 118.

¹⁶ JANKOVIČ, Ján: C. d., s. 130.

ka prekladom rozhlasových hier, ktoré do macedónčiny prekladal Stojan Lekoski – jeden z najplodnejších prekladateľov slovenskej literatúry do macedónčiny. Tieto rozhlasové hry boli vysielané na frekvencii Radia Skopje a kvôli archívnej evidencii a dotváraniu obrazu o recepčnom stave slovenskej dramatickej tvorby v Macedónsku sme si mysleli, že by prislúchalo informovať čitateľa v takejto podobe. Boli to teda diela: *Rozlúčka – Разделба* (Ján Vdovják), *Tri lípy – Три липы* (Ernest Štric), *Biela vrana – Бела врانا* (Dušan Široký), *Siedmy deň – Седмиот ден* (Ján Vdovják), *Papierové lieta-dlo – Авион од хартија* (Ján Lehotský), *Živé svetlo – Жива светлина* (Jaroslav Rezník), *Vekslák a písár – Векслак и писаром* (Osvald Záhradník), *Ofélia nie je mŕtva – Офелија не е мртва* (Anton Baláž) a *Dokonalý život... na ruskú ruletu – Совршен живот... за руски рулет* (Soňa Uličná). V tomto prípade totiž bude treba ešte doplniť, že „rozhlasové hry majú čo povedať aj literatúre – a literatúra má čo povedať im. Rozhlasová hra, pretože narába so slovom, je literárne tvorivá, ale literárna tvorba je potom do značnej miery jej kritériom. Oprávnené môžeme preto uvažovať o prínose rozhlasovej hry do literatúry, ale rovnako oprávnené sa môžeme zamýšľať aj nad tým, nakoľko je tento prínos len špecifický, vyvolaný, povedzme, rozhlasovosťou“¹⁷. Prínos súčasnej slovenskej rozhlasovej hry pre literatúru a pre obohatenie slovensko-macedónskych vzťahov vidíme predovšetkým v tom, že rozhlasová hra bola zaujímavá tematicky. Slovenské preložené rozhlasové hry do macedónčiny poskytujú dosť pestrú paletu na to, aby sme mohli uvažovať o celom jej obraze, ale aj o obraze skutočnosti, ktorý predkladá. Nesmieme však zamietnuť fakt, že „skutočnosť v zrkadle súčasnej rozhlasovej hry je predovšetkým skutočnosť súčasná“¹⁸. Slovenská rozhlasová hra v macedónskom prostredí bojovala teda o súčasný pocit zo života a usilovala sa ho vyjadriť. Zo stanoviska literatúry sa rozhlasová hra vyznačovala rovnako tendenciou k štandardizácii ako k inovácii, a bola teda pre literárnu kultúru užitočná ako prvok, ktorý daný okruh tém menil rýchlo na konvenciu, ale súčasne túto konvenciu mohol prekonať často jednoduchými a nečakanými prostriedkami. Avšak slovenské rozhlasové hry v macedónčine poukázali aj na to, že „rozhlasová hra rýchlejšie vyjavuje vlastné tajomstvo, rýchlejšie sa schematizuje, strácajúc na informačnej hodnote, odohráva vlastný repertoár (...) Slovo rozhlasovej hry nemá situačnú povahu epického slova, pôsobí ako aktuálna správa, aj keď sa netýka aktuality. Preto je vystavené dvojitému tlaku schematizácie aj inovácie, čo má, ako sme videli na súčasnej slovenskej rozhlasovej hre, nesporný tematický a ideový dosah“¹⁹.

V rozhlase vznikla pôvodná rozhlasová hra ako ďalší svojbytný a celistvý literárny útvar²⁰. Navyše však na frekvencii Tretieho programu rádia Skopje sa koncom 80-tych rokov čítali aj texty slovenských literárnych teoretikov a básnikov v preklade Stojana Lekoského. Išlo o krátke ukážky z knihy Dionýza Ďurišina *Teória literárnej komparatistiky*, ako aj texty *Básnik o poézii* od Jána Kostru a *Sila a slabosť slova* od Jozefa Felixa. Nakoniec už možno uzavrieť, že aj takáto skromná dramatická tvorba, ktorá pôsobila vo vzájomných slovensko-macedónskych kultúrnych vzťahoch, otvorila in-

¹⁷ ŠTEVČEK, Ján: *Rozhlasová hra a súčasná literatúra*. In: Nové skice. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982, s. 209.

¹⁸ ŠTEVČEK, Ján: C. d., s. 210.

¹⁹ ŠTEVČEK, Ján: C. d., s. 219-220.

²⁰ Tak napr. premiéra hry *Nehľadajte anjelov* od macedónskeho autora Tome Arsovského (prel. Ján Dohňanský, réžia M. Šaurek) bola vysielaná v Slovenskom rozhlase 28. 7. 1974. (Za túto informáciu ďakujem dr. Jánovi Jankovičovi).

špiratívny priestor pre ďalšie budúce výskumy a naplnenia týchto vzácných kontaktov a relácií, ktoré v procesoch súčasnej globalizácie a podmienkach multikultúrnej spoločnosti celkom iste môžu nadobudnúť ďalšie rozmery. Z tohto hľadiska sú práve dráma a divadlo azda najlepším dôkazom toho, že výmena duchovných hodnôt medzi národmi je príspevkom k spoznaniu seba v iných a iných v sebe.

**PLAYWRITING IN THE SLOVAK-MACEDONIAN CULTURAL TIES
FROM THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY UNTIL TODAY)**

ZVONKO TANESKI

The author presents and analyze a playwriting in the Slovak-Macedonian cultural ties from the second half of the twentieth century until today. The main point of the study's scientific framework was to conscientiously summarize the research conducted in the field of Slovak-Macedonian "playwriting" ties up to the present, which has until now mostly received secondary or partial attention, most notably from several Slovak, Czech and Macedonian scholars and historians after 1945. In addition to that, the methodological system of the study indicates the role and importance that the received literature and culture plays within the receiving Slovak or Macedonian literary and cultural societies. In that sense, the diachronic continuum of Slovak "playwriting" translations of Macedonian literature, as well as Macedonian translations of Slovak literature, has been portrayed in this study as a culture-creating phenomenon. Hence, the translations and stage sceneries were assessed in this study also in relation to the social communication, the degree of establishment of the cultural ties, as well as the demands and criteria of the publishing politics in both countries. Within this understanding of the research complex, the translators and stage directors themselves become true moderators between the so called linguistic and cultural communities, who thereby perceive the similarities and differences in the reception of information in both/all socio-cultural areas. The study approaches, among other things, with sincere respect the true value and achievement of the fairly constant interest of the Slovak cultural public for Macedonia and Macedonian literature in the second half of the twentieth century.

BIBLIOGRAFIA (chronologická):

Hry macedónskych autorov publikované v slovenskom preklade:

- ČAŠULE, Kole: *Čierňavy* (Црнила) – prvá časť. Preklad: František Lipka. In: Nový život, č. 1, Roč. 34, 1982, s. 67-85.
- ČAŠULE, Kole: *Čierňavy* (Црнила) – druhá časť. Preklad: František Lipka. In: Nový život, č. 2, Roč. 34, 1982, s. 168-180.
- ČAŠULE, Kole: *Čierňavy* (Црнила) – tretia časť. Preklad: František Lipka. In: Nový život, č. 3, Roč. 34, 1982, s. 287-298.
- ČAŠULE, Kole: *Čierňavy* (Црнила) – štvrtá časť. Preklad: František Lipka. In: Nový život, č. 4, Roč. 34, 1982, s. 399-415.

- ČAŠULE, Kole: *Čierňavy* (Црнила). Dráma v štyroch častiach. Preklad: František Lipka. Nový Sad: Obzor 1982 (Ed. Nový život, zv. 1), – 68 s.
- ČAŠULE, Kole: *Hra na manželstvo. Veselohra zo súčasného života v troch dejstvách a siedmich obrazoch.* (Игра или социјалистичка Ева). Preklad: Emil Horák, Bratislava: Diliza, 1967, – 52 s.
- VIŠINSKI, Boris: *Racin* (Рацин). Preklad: Ján Jankovič, Bratislava: LITA, 1983, – 76 s.
- STEFANOVSKI, Goran: *Divé mäso* (Диво месо). Preklad: Ján Jankovič. In: Javisko, č. 1, Roč. 21, 1989, s. 17-33.
- STEFANOVSKI, Goran: *Tetované duše* (Тетовирани души), Preklad: Ján Jankovič. In: Javisko, č. 6, Roč. 26, 1994, s. 19-29.

Hry slovenských autorov publikované v macedónskom preklade:

- КОВАЧИК, Петер: *Крчма под зеленото дрво* – пиеса во 5 слики (Krčma pod zeleným stromom). Превод: Владимир Милчин. Скопје: Едиција Драма, 1977, – 86 стр.
- СОЛОВИЧ, Јан: *Златно свонче* (Zlatý dážd'). Превод: Мирослав Дудок и Милан Трајков). Во: Културен живот (Драмска библиотека), Скопје, бр. 6, Год. 27, 1982, стр. 57-76.
- МАЛИТИ-ФРАЊОВА, Ева: *Крхен Бесмртниот* (Krchēn nesmrteľný). Во: Современа словачка драма. Превод: Стојан Лекоски. Скопје: Григор Прличев, 2004.
- ОЛЕКШАК, Роман: *Негативисти* (Negativisti). Во: Современа словачка драма. Превод: Стојан Лекоски. Скопје: Григор Прличев, 2004.

LITERATÚRA

- ČEMAN, Samuel: *KRÚTŇAVA* od Koleho Čašuleho, v podaní Macedónskeho národného divadla zo Skopje. In: Nový život, č. 2, Roč. 20, 1968, s. 184-185.
- ЧОМА, Branislav: *Cesta na slovanský juh 2* (Prekladatelia a slovakisti). Bratislava: T.R.I Médiu, 2000.
- JANKOVIČ, Ján: *Chorvátske, macedónske, slovinské a srbské dramatické texty na Slovensku (Niektoré problémy a ich riešenia)*. In: Pavol Winczer a kol.: K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku I. Bratislava, 1993.
- JANKOVIČ, Ján: *Srbska drama u Slovačkej*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2005.
- СТЕФАНОВСКИ, Ристо – МАРИНКОВИЌ, Славомир: *Летопис на Македонскиот народен театар (1945-1995)*. Скопје: МНТ, 1995.
- СТЕФАНОВСКИ, Ристо: *Театарот во Македонија*. Скопје: Мисла, 1990, стр. 279.
- ŠTEVČEK, Ján: *Rozhlasová hra a súčasná literatúra*. In: Nové skice. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982.
- ТАНЕСКИ, Звонко: *Битка на спротивности или копнеж по хармонија* – интерпретација на словачката драма *Крхен Бесмртниот* од Ева Малити-Фрањова. Во: Стремеж, Прилеп, бр. 3-4, Год. 51, 2005, стр. 109-112, tiež v elektronickej podobe: Во: Мираж (www.mirage.com.mk), Скопје, бр. 12, јули 2005.
- ТАНЕСКИ, Звонко: *Процесот на надградба во „словачката игра“ на Коле Чашуле*. Синтези, Скопје, бр. 7, 2007, стр. 67-68. Rec: *Hra na manželstvo / Kole Čašule*. – Bratislava: Diliza, 1967 (Preklad z macedónčiny do slovenčiny: Emil Horák).
- VLACH, Karol: *Perexová charakteristika / Diogenov paradox – Tome Arsovski*. Réžia: Branko Stavrev. In: Bulletin Novej scény – sezóna 1978/1979 – Bratislava.
- VRBÁCKÝ, Andrej: *Macedónska hra na Novej scéne v pôvodine – Kole Čašule a jeho hra*. In: *Lud*, 25. 9. 1973, č. 228, s. 5.