

OBSAH

ŠTÚDIE

Miloš Mistrík: Duálnosť vo vzťahu mimezis a fikcie v dramatických umeniach	373
Elena Knopová : Premýšľanie o slovenskej dráme po roku 1990 v priestore dvoch koncepcií	381
Miloslav Blahynka: Princípy mimézis a fikcie v Lessingovej Hamburskej dramaturgii	393
Martin Palúch: Štyri pohľady na pôvodný slovenský dokument	402
Dagmar Sabolová-Princic: Don Camillo a jeho tvorca alebo demokracia na taliansky spôsob	411
Richard Steinhübel: Funkcie jazyka v hrách Samuela Becketta	416
Viera Žemberová: Medzi drámou a epikou alebo o dramatickom princípe v prozaickom texte	421
Tomáš Roháč: Vzorka mladej režijnej generácie po roku 1989 a pokus o jej charakteristiku	426

ROZHLADY

Andrea Urbanová: Zlomátka	434
Dagmar Sabolová-Princic: Svedectvá o sakrálnych predstaveniach Apoštolská knižnica a Tajný archív vo Vatikáne	436
Obsah 56. ročníka	442
Table of Contents	444

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík

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

Fotografiu reprodukuje z archívu Divadelného ústavu.
Preklady do anglického jazyka Katarína Mišíková.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v novembri 2008.

DUÁLNOŠŤ VO VZŤAHU MIMESIS A FIKCIE V DRAMATICKÝCH UMENIACH

MILOŠ MISTRÍK

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

V rámci trojročného výskumu (VEGA 2/6065/26) tímu pracovníkov Kabinetu divadla a filmu SAV (Miloš Mistrík, Miloslav Blahynka, Elena Knopová) na tému *Mimesis a fikcia v dramatických umeniach* možno konštatovať, že táto téma, ako sme predpokladali, je mnohodomenzionálne prierezová. Vzťahuje sa na diachrónnej línii na umelecké prejavy počas mnohých storočí dozadu – a samozrejme zasahuje až do súčasnosti. A zároveň je prierezová aj na synchronickej línii – v rámci nášho vymedzenia na dramatické umenia môžeme ju sledovať v divadelnom umení aj v dramatike, a to rovnako v žánri činohernom, opernom, operetnom aj muzikálovom. Ďalej potom vo sfére elektronických médií – v televíznom a rozhlasovom dramatickom umení.

Prečo to tak je, že táto téma sa ukazuje prakticky všadeprítomná v dramatických umeniach, napovie skutočnosť, že ju zaznamenal už v starom Grécku Aristoteles a že sa vinie celými dejinami estetiky až do súčasnosti. Pravdepodobne ide o jednu zo základných bipolarít vnútri každého tvorivého procesu (nielen v dramatických umeniach) a prejavujúcu sa vnútri každého umeleckého diela. Pritom nechceme dvojicu mimesis a fikcia vidieť v schematickom rámci, akoby jedno vylučovalo druhé, naopak, v umení existuje vo vzájomnom dopĺňaní sa, v prieniku a vo vyváženom stave. Úbytok jedného neznamená nadbytok druhého, rovnako totiž môže nadbytok jedného stimulovať v umeleckom diele aj zároveň prítomný nadbytok druhého. Otázka teda neznie: kto z koho? – či preváži mimesis alebo fikcia, ale ako spolu? – teda ako sa dokážu prvky mimetické, prvky reálne a realistické, dané životnou skutočnosťou, zosúladiť v diele s prvkami fikcie, teda pochádzajúcimi hlavne z fantázie tvorcu, zo „sna“, „fantastiky“, „výmyslu“, „blúznenia“, „opojenia“ a pod.

Toto konštatovanie upresňuje Elena Knopová vo svojej štúdii *Mimesis a fikcia v najnovšej slovenskej dráme*: „Fikcia je najbežnejšie považovaná za spôsob rozprávania príbehu na základe vymyslených udalostí, ktoré nemusia mať podobnosť so skutočným svetom a stojí napr. v protiklade k literatúre faktu, ktorá podáva faktické správy o realite. Najväčšia pôsobivosť fikcie spočíva v jej schopnosti vyvolávať celé spektrum ľudských emócií, rozptyľovať našu pozornosť, pohrávať sa s nami, ponúkať nádej v čase smútku, rozosmievať nás. Alebo tiež v tom, že nám umožňuje emocionálnu účasť bez toho, aby sme sa museli osobne zaangažovať.“ Na druhej strane v Knopovej porovnaní, keď cituje Michaela Davisa, má mimesis nasledovnú charakteristiku: „Mimesis sa väčšinou zvykne chápať ako spôsob štylizácie reality, v ktorom sa typické črty nášho sveta zdôraznia tak, že sa istým spôsobom preženu. Podobnosť medzi imitáciou a objektom imitácie (napodobňovaním a napodobňovaným objektom) sa dá prirovnávať k podobnosti medzi tancovaním a kráčaním. Napodobnenie si vždy vyžaduje výber určitých prvkov z plynulo prežívanej skúsenosti, a tak kladie ohraničenia tam, kde sa v skutočnosti nijaké nenachádzajú. Predpokladom mimesis je usporia-

danie reality; toto usporiadanie signalizuje, že to, čo je jeho súčasťou, jednoducho nemáme považovať za skutočné.¹ Posledná poznámka smeruje k potvrdeniu nami vyššie spomenutého prelínania, teda prieniku a do určitej miery aj jednoty mimetického a fiktívneho do celku s prirodzeným vnútorným napätím.

Nie je našim zámerom na tomto mieste opäť sa vracaf k všetkým publikovaným príspevkom, ktoré sú výsledkom spomínaného riešenia úlohy v rámci grantu VEGA v rokoch 2006 až 2008, avšak treba upozorniť na určité súvislosti, ktoré sa vynárajú nad publikovanými príspevkami a ktoré prispievajú k syntéze čiastkových výskumov. A to rovnako na diachronickej aj synchronickej osi, pričom je evidentné, že majú tendenciu presahu až za horizont časového vymedzenia nášho výskumu, a teda budú určite aj naďalej reflektované v rôznych podobných prácach, približne tak, ako aj náš výskum nadviazal na predchádzajúce poznatky.

V prvom rade pokladáme za potrebné priblížiť určitú dlhodobú perspektívu v uskutočňovaní témy mimezis a fikcie v umeleckej, tuto hlavne divadelno-inscenačnej praxi. Ak si totiž pozrieme čiastkové výsledky nášho výskumu, nemôže ujsť pozornosť, že mnohé konštatovania v našich štúdiách sa vzťahujú k dlhodobej časovej osi, kde akoby sa vytrvalo vracali počas minulých storočí divadelného vývinu u nás aj v celej Európe. Miloslav Blahynka vo svojej štúdii *Princípy mimezis a fikcie v barokovom opernom herectve*² napríklad hovorí: „Riešiť otázku o štýle a praxi barokového operného herectva – a o tom, ako naplňa princípy umeleckej mimezis a fikcie, znamená nielen metodologické východisko pre poznanie inscenačných postupov operného divadla 17. a 18. storočia, ale aj znamená obohatenie dnešných inscenačných možností, najmä takých, ktoré sa v inscenačnom výklade usilujú prepojiť históriu so súčasnosťou, ktoré chápu, povedané spolu s Hegelom 'minulosť ako charakteristiku umenia'“.³ Teda hoci ide o barokové herectvo, usudzuje Blahynka aj o veciach, ktoré možno vzťahovať na prítomnosť riešenia témy mimezis a fikcia: „Z barokovej rétoriky sa odvíjala nielen výrazovosť hudby, ale nazdávam sa aj výraz a štýl hereckej akcie. Podľa Gadamerovej teórie mimezis 'každé umelecké dielo stále pripomína vec, aká kedysi bola do tej miery, v ktorej existencia diela osvetľuje a svedčí o poriadku ako celku. Možno tento poriadok nie je taký, aby sme ho vedeli harmonizovať s našimi vlastnými koncepciami poriadku, ale je to ten poriadok, ktorý kedysi zjednocoval známe veci tohto sveta. Ale v každom umeleckom diele je vždy nové a nové svedectvo o duchovnej energii, ktorá vytvára poriadok.'“⁴ Z tohto hľadiska možno rekonštruovať barokové operné herectvo.⁵ Už pre barokové herectvo platili niektoré zásady, aké platia aj pre herectvo predchádzajúcich i nasledujúcich epoch až po súčasnosť. V priebehu vývinu sa však dá sledovať, že v niektorých etapách iniciatíva

¹ KNOPOVÁ, Elena: *Mimezis a fikcia v najnovšej slovenskej dráme*. In Slovenské divadlo, roč. 54, 2006, č. 4, s. 569.

² BLAHYNKA, Miloslav: *Princípy mimezis a fikcie v barokovom opernom herectve*. In Slovenské divadlo, roč. 55, 2007, č. 3, s. 375.

³ Bližšie o tom: GADAMER, Hans-Georg: *Hegels. Fünf hermeneutische Studien*. Dialektik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1971, s. 80 a n. (Poznámka M. Blahynka)

⁴ GADAMER, Hans-Georg: *Kunst und Nachahmung*. In: GADAMER, H.-G.: *Kleine Schriften II: Interpretationen*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1967, s. 24. (Poznámka M. Blahynka)

⁵ BLAHYNKA, Miloslav: *Princípy mimezis a fikcie v barokovom opernom herectve*. In Slovenské divadlo, roč. 55, 2007, č. 3, s. 376.

prichádzala z pólu reality, v iných z fikcie – tvorca buď abstrahoval z reality, aby vytvoril viac-menej jej štylizovaný obraz, alebo svoj fiktívny svet otvoril k reálnemu, aby ho doplnil, obohatil či rozšíril, aby sa „sen stal skutočnosťou“.

Práve rozpor a zároveň súlad medzi dvoma pólmi hercovej autenticity sa stal základom teoretickej úvahy Denisa Diderota v diele *Herecký paradox*. Podrobnejšie sme sa mu venovali v monografii *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*, ktorú tiež prispieva k výstupom nášho výskumného projektu.⁶ Diderot, francúzsky klasický mysliteľ, encyklopedista, filozof a spisovateľ ako prvý upozornil na emocionálny herecký paradox. Všimol si, že na jednej strane je nevyhnutné, aby herec predvádzal emócie stvárňovanej postavy, na druhej si však musí zachovať chladný odstup, ak má tieto meniace sa psychické stavy úspešne predviesť pred divákmi. Denis Diderot nebol zástancom dominancie emócií, dospel k názoru, že city herca nemajú v divadle čo robiť. Keď napríklad anglický herec David Garrick musí v jednom výstupe za niekoľko sekúnd predviesť na tvári najrôznejšie duševné stavy, nemôže predsa tak rýchlo nimi aj vnútorne sám prechádzať. Senzibilita ide ruka so slabosťou orgánov, myslel si Diderot, ktorý chcel v herectve vidieť hlavne racionalitu. Citovosť je podľa jeho slov iba výslednicou pohyblivosti bránice, živej predstavivosti, jemnosti nervov, má tendenciu súcitiť, chvieť sa, obdivovať, obávať sa, znepokojovať sa, plakať, omdlievať, zachraňovať, utekať, kričať, strácať rozum, zveličovať, pohrdať, nenávidieť, stratiť pojem o skutočnej pravde, o dobre, krásne, byť nespravodlivá, šialená.⁷ Akoby tu s mimoriadnou elokvenciou dokázal veľký francúzsky mysliteľ na malom priestore pomenovať celú šírku javov na pomedzí mimesis a fikcie psycho-fyzického prejavu človeka-herca.

Urobme zdanlivo veľký krok a prejdime z ďalekej minulosti do celkom aktuálnej súčasnosti. Od žánru divadla ako pradávnej umeleckej činnosti k žánru televízneho inscenačného umenia. Elena Knopová sa pokúsila, vychádzajúc z empirického pozorovania, zovšeobecniť typy účinkujúcich v televíznych sitkomoch, ktoré sú pre začiatok 21. storočia v tomto elektronickom médiu typické nielen v zahraničí, ale rovnako aj u nás.⁸ Za najcharakteristickejšie pokladá nasledujúce príklady:

- hlupák / hlupaňa – ide o typ postavy, ktorý neoplýva základnými vedomosťami, na jednoduché i závažné situácie reaguje banálne, často sa tvári, že bežné veci sú preň novým objavom, nezriedka ide o karikovaný typ postavy;
- nešikovný majster – nič nedokáže poriadne opraviť, čohokoľvek sa chytí, končí katastrofou, pri svojom majstrovaní využíva množstvo netradičných postupov a každý zlepšovák vedie len ku konečnému nepodarenému výrobku;
- učiteľ / vzdelanec – charakterizuje ho v prvom rade oblečenie, ktoré pozostáva zo svetra, vesty alebo saka a motýlika alebo kravaty, nevkusne alebo staromódne zladené časti oblečenia, fádne farebné odtiene, okuliare, vyjadruje sa spisovne, často používa zložitejšie vetné konštrukcie a odborné termíny, na vulgarizmy reaguje zmätene, často napomína a poučuje;

⁶ MISTRÍK, Miloš: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. STS a VEDA, Bratislava 2006, 560 s. Táto monografia je súčasťou výstupu grantového projektu VEGA 2/6065/26.

⁷ Podľa MISTRÍK, Miloš: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. STS a VEDA, Bratislava 2006, s. 195.

⁸ KNOPOVÁ, Elena: *Typológia účinkujúcich v televíznych zábaňových reláciách*. In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš, PETRANOVÁ, Dana (ed.): *Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 195-199.

- kvázi vzdelanec – jeho zovňajšok je podobný ako pri type vzdelanca, ale býva hyperbolizovaný, vo vyjadrovaní odhalíme nepresnosti, často sa dostáva do komických situácií vďaka tomu, že sa od neho očakáva na základe jeho údajnej kvalifikácie rozriešenie nejakého problému, čomu sa však zo všetkých síl snaží vyhnúť;
- žena v domácnosti – býva často v zástere, obuté má papuče, počúva evergreeny a jej idolmi sú herecké a spevácke hviezdy spreď tridsiatich rokov, najobľúbenejšími činnosťami sú varenie, pozeranie telenoviel a čítanie zamilovaných románov, o svojich deťoch má idealizované predstavy;
- žiarlivá manželka / hysterka – neustále podozrieva svojho manžela z nevery, žiarli na svokra alebo manželových kamarátov, často sa snaží o akúsi pomstu svojmu manželovi vo forme trucovania;
- stará dievka, koketa – slobodná bezdetná žena okolo štyridsiatky, ktorá si rada vyhodí z kopytka, najradšej sa vyskytuje v mužskej spoločnosti, často má veľmi afektovaný prejav;
- muž pod papučou – chce si uchrániť priestor slobody, ktorým je jeho stretanie s kamarátmi, kde kritizuje svoju manželku, z nej samej má však strach;
- lakomec – šetrí, kde sa dá;
- mafián – robí ilegálne obchody, chce pôsobiť nebezpečne a demonštrovať svoju moc tým, že slovné napáda protivníkov, oblečený je v čiernom obleku, na očiach slnečné okuliare, jeho reč je jazyk ulice, hovorová reč pouličných a sídliskových gangov.

Tento príklad súčasných typov nasledujúci hneď po tom, ako sme spomenuli Diderotov *Herecký paradox*, tu využívame preto, aby sme pripomenuli akúsi nadčasovú platnosť typového vyhraňovania postáv v dramatických umeniach. Ani veľký časový rozpon, ani vzdialenosť medzi klasicistickým divadlom a televíziou nám nezatienu to, že už napríklad v období talianskej commedie dell'arte sa na vtedajších javiskách objavovali podobné masky – Knopovou spomínaný nešikovný majster aj lakomec bol Pantalone. Učiteľ, vzdelanec aj kvázi vzdelanec bol Dottore. Mafián, ale aj hlupák či hlupaňa mali svoj pendant v rôznych typoch renesančných sluhov, ktorých môžeme zhrnúť do postavy Brighellu. Zdroje mimetického zobrazenia teda určite boli rovnaké vtedy aj dnes, ľudská povaha vyjadrená v Diderotovom *Hereckom parodoxe* mala v podstate rovnaké charakteristiky v dávnych storočiach, ako aj v súčasnosti. Podobne to, čo do umeleckých diel vkladal umelec ako fikciu, nebolo odtrhnuté pod samotného umelca, človeka, člena spoločnosti ani v dávnych rokoch na pódiach mestských trhovísk, ani dnes pred televíznou kamerou.

Už uvedené príklady na predchádzajúcich stranách vari dostatočne ukazujú, že na všeobecnej estetickej rovine umelecká mimezis súvisí s fikciou a estetickým odstupom takpovediac vždy a v rôznych podmienkach, pričom ich spoločným menovateľom býva ľudská interakcia. Ako upozorňuje Miloslav Blahynka, ľudské porozumenie, prostredníctvom poznania druhého či iného človeka, umožňuje nám aj poznanie samých seba.⁹ Jeden z hrdinov Carpentierovho *Barokového koncertu* o tom hovorí: „A aký účel má javisková ilúzia, než aby nás vytrhla odtiaľ, kde sa nachádzame, a preniesla nás niekam, kam by sme sa z vlastnej vôle dostať nemohli.“¹⁰

⁹ BLAHYNKA, Miloslav: *Exotizmus v ranoromantickej opere*. Bratislava : SAPAC, 2002, s. 91.

¹⁰ CARPENTIER, Alejo: *Barokní koncert. Harfa a stín*. Praha: Odeon, 1990, s. 60.

Ako však funguje spomínaná symbióza mimetického a fiktívneho, ktorá nemusí, ako sme už povedali, znamenať zápas dvoch pólov, ale naopak, ich dopĺňanie? Zdá sa, že pri odpovedi budeme musieť čiastočne zrevidovať, či aspoň upresniť tradičnú dichotómiu, ktorá sa zaviedla v rôznych klasifikačných systémoch, teda dvojpólovosť, v ktorej na jednej strane sa majú nachádzať realistické umelecké diela a na druhej strane nerealistické. Ale nielen jednotlivé diela, ale celé skupiny či umelecké smery. V 19. a 20. storočí napríklad realizmus s naturalizmom a oproti nim symbolizmus, alebo neskôr surrealizmus a podobne. Ale aj v dávnejšej minulosti sa napríklad renesancii pripisovali skôr realistické tendencie, kým baroku skôr nerealistické tendencie.

Predsa však mnohé vyhlásenia samotných umelcov, také početné, že tu nechceme citovať iba niektorých jednotlivcov, nás naopak presviedčajú, že aj tí, ktorí sú zaradení ako realistickí, sa často dovoľovali fikcie a tí, ktorí mali byť nad realitou, či mimo reality, sa k nej vždy znova vo svojom diele obracali. Aj André Antoine, významná osobnosť naturalistického inscenačného štýlu vytrvalo hovoril o umeleckej tvorbe, hoci verne vychádzajúcej z mimetického obrazu a na druhej strane taký Antonin Artaud, istý čas člen surrealistického hnutia, vytrvalo svoje fikcie, možno povedať, že až fikcie duševne narušenej osobnosti, vzťahoval k realite sveta, v ktorom žil, jeho divadlo malo predsa byť dvojníkom skutočnosti.

Musíme sa tu teda postaviť proti vyššie uvedenému schematickému členeniu, ktoré môže byť síce určitou pomôckou pri triedení rozmerného materiálu najrôznejších umeleckých diel, avšak nemôže celkom vyjadriť samotné vnútorné ustrojenie umeleckých diel. Naozaj sa totiž ukazuje pravdivé to, že mimezis a fikcia nie sú vylučujúce sa, ale naopak vzájomne sa podmieňujúce kategórie v umení. V Stanislavského Moskovskom umeleckom divadle bolo toľko životnej pravdy, koľko bolo emócie, voľnou fantáziou vytvoreného umeleckého obrazu, natoľko reálneho ako symbolického. A v Grotovského wroclavskom Laboratóriu zasa napriek metóde dokonalého psychofyzického odhalenia človeka, niekedy vedúceho až k zvláštnemu kľču gesta či hrdelných zvukov (napr. v *Akropolis*), alebo práve preto, bolo v konečnom dôsledku primálo štylizácie a naopak, keď to bližšie analyzujeme, až priveľa životnej podstaty, ľudskej pravdy, reality a skutočnosti.

Azda najlepší príklad na záver, potvrdzujúci predchádzajúce výskumy, by sme mohli uviesť podľa Miloslava Blahynku. Je z oblasti literatúry: latinsko-americký magický realizmus.¹¹ „Problematika mimézis, nastolená v antike Platónom a Aristotelom, sa v období baroka a osvietenstva výrazne aktualizovala a ovládla nielen myslenie o divadle, ale zasiahla aj do opernej problematiky.“ A na základe vyššie uvedených konštatovaní, by sme mohli dodať, že dodnes zasahuje do celej problematiky dramatických umení, ale aj literatúry a ďalších umeleckých druhov. Ako hovorí Blahynka – princíp mimezis v umení sa konštituuje na spojení pravdy a krásy.¹² A aj preto či hlavne preto ide o nadčasový aj naddruhový fenomén.

¹¹ BLAHYNKA, Miloslav: *Mimesis a fikcia v opere serii na príklade Händelovej Alciny*. In Slovenské divadlo, roč. 55, 2007, č. 4, s. 582-590.

¹² Tamže, 583.

Duality relation of mimesis and fiction in dramatic arts

This study is assign on some of aspects of relation mimesis and the fiction, which had been solving in partial studies from three authors, Miloš Mistrík, Miloslav Blahynka and Elena Knopová (register of some their studies is listed on the end of this study), during their three – year research intro – project of agency VEGA. The theme of relation mimezis and fiction has many dimenzions also on diachronic and synchronization line as well. Intro historical evolution reflect, that similar relation between mimezis and fiction, as exist today, had exist already in the past – in the baroque and the antique. At the same time we discover, that intro time synchronization comparasion of many kinds dramatic arts of today and here, we can find complementary relations of mimezis and fiction intro theatre, dramaturgy, but also opera, opereta, according as radio and television dramatic art. Mimetic presentation of the reality is allways more or less filling up by author's fiction and can't be say , that one has to exuded the other one, evently sometime is mimetic to counterbalance by consolidation the fictive.

Výber z prác, ktoré boli súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26:

Miloslav Blahynka

- Janáčkovce opery na Slovensku*. Bratislava: VEDA, 2006, 184 strán;
Eseje o opere. Bratislava : Slovenská teatrologická spoločnosť, Kabinet divadla a filmu SAV, Vysoká škola múzických umení, 2006, 144 strán;
Minimalizmus v opere. / Minimalismus in der Oper. In HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Od Perotina po Steva Reicha. Idey minimálneho v hudobných dejinách a v súčasnosti*. Bratislava : Hudobné centrum, 2006, s. 207-211;
The Productions od Mozart's Operas in Slovakia as a Discussion of the Versions of Theatre Staging. In SLEZÁK, Ján (ed.): *Inauguration of Ivan Gašparovič President of the Slovak Republic as Protector of the European Academy of Sciences and Arts*. Bratislava : Slovak Academy of Sciences. 2006, s. 17-21;
Inscenácie Mozartových opier na Slovensku. In *Tempo*, časopis hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave roč. 3, 2006, č. 1, s. 13-15;
Tradícia a inovácia v hudobnoestetickom myslení Václava Jana Tomáška. In *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005 (vyšlo 2006), č. 3-4, s. 356-360;
Inscenácie Mozartových opier na Slovensku ako dialóg o podobách režijného divadla. In *Slovenské divadlo*, roč. 54, 2006, č. 3, s. 367-380;
Hudobnosť Hasprovhho Pokusu o lietanie. In *Slovenské divadlo*, roč. 54, 2006, č. 1, s. 94-99;
Minimalismus in der Oper am Beispiel des Nationaltheaters Prag. In MACEK, Petr (ed.): *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Roč. LII-LIV, řada hudebněvědná (H), č. 38-40. Series musicologica. Brno : Masarykova univerzita, 2006, s. 85-90;
Muzikál v moderných médiách. In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš (ed.): *Masmediálna komunikácia v interdisciplinárnom výskume*. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2006, s. 272-274.
Poznámky o sociálnych aspektoch muzikálovej tvorby. In VEREŠ, Jozef (ed.): *Hudba – integrácie – interpretácie 10*. Nitra : Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa. 2006 (vyšlo 2007), s. 145-155;
Kapitoly z estetiky muzikálu. Bratislava: Slovenská teatrologická spoločnosť a Vysoká škola múzických umení, 2007, 144 strán;

- Dramatická funkcia hrdinu (osobnosti) v operách Jána Cikkeru.* In CHALUPKA, Lubomír (ed.): K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii a Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2007, s. 241-244;
- K problematice sociologie publika v opeře 17. a 18. století.* In SLAVKO, Pavel – SRBOVÁ, Hana (ed.): The World of Baroque Theatre. Svět barokního divadla. Český Krumlov : Společnost přátel Českého Krumlova, 2007, s. 263-272;
- Poznámky k Fukačovu a Poledňákovu chápání hudebního pojmosloví.* In Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Musicologica Olomucensia IX. (ed. Lenka Křupková) Olomouc: Univerzita Palackého, 2007, s. 43-48;
- Kompetencie rozhlasového redaktora pri popularizácii hudby.* In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš, PETRANOVÁ, Dana (ed.): Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 213-215;
- Francouzská revoluční píseň Ča ira v opeře Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza Jana Bedřicha Kittla.* In BAJGAROVÁ, Jitka (ed.): Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007, s. 508.
- Samuel Capricornus, Composer in the Services of the Evangelical Lutheran Church in Bratislava.* In BARTLOVÁ, Milena – ŠRONĚK, Michal (ed.): Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe 1380-1620. Prague : Artefactum. Institute of Art History, 2007, s. 183-190;
- Hermeneutika a teória hudobnej interpretácie.* In BLAHYNKA, Miloslav – POKOJNÁ, Katarína – ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): Prezentácie – konfrontácie II. Bratislava : Divis-Slovakia, 2007, s. 9-12;
- Priame prenosy oper v začiatkoch rozhlasového vysielania v Československu.* In Slovenské divadlo, roč. 55, 2007, č. 1, s. 55-58;
- Princípy mímézis a fikcie v barokovom opernom herectve.* In Slovenské divadlo, roč. 55, 2007, č. 3, s. 375-384.
- Opera ako inscenačná výzva.* In Impulz. Revue pre modernú katolícku kultúru, roč. 3, 2007, č. 3, s. 108-114;
- Kríza hudobnej kultúry a hudobná výchova.* In VEREŠ, Jozef: Music – integration – interpretation. Nitra : Constantine the Philosopher University in Nitra, 2008, s. 44-49;
- Inszenierungen von Mozart-Opern in der Slowakei, betrachtet als Dialog über Regiegestaltungen.* In KUEHNEL, Jürgen – MUELLER, Ulrich – PANAGL, Oswald (ed.): „Regietheater“. Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Anif – Salzburg : Verlag Mueller-Speiser, 2007, s. 382-393;

Elena Knopová

- Príbeh v divadle a v televízii.* In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš (ed.): Masmediálna komunikácia v interdisciplinárnom výskume. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2006, s. 259-262;
- Mimezis a fikcia v najnovšej slovenskej dráme.* In Slovenské divadlo, roč. 54, 2006, č. 4, s. 568-581;
- Variácie na tému Jožko Púčik, nová verzia Jakuba Nvotu.* In MAŤAŠÍK, Andrej (ed.): Klasická dráma a výchova mladých profesionálnych umelcov. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení AU a Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 154-163;
- Typológia účinkujúcich v televíznych zábavných reláciách.* In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš, PETRANOVÁ, Dana (ed.): Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 195-199;
- Obraz národov (konštruovanie národnej identity v klasickej a súčasnej dráme).* In MAŤAŠÍK, Andrej (ed.): Prichádza jeseň národov? Banská Bystrica: FDU AU, 2007, s. 34-42;

- Mimezis možných svetov alebo dráma bližšie k fikcii.* In PAŠTEKOVÁ, Soňa, PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.): *Kontinuita a diskontinuita vývinového procesu poézie, prózy a drámy.* Bratislava : VEDA, Ústav svetovej literatúry SAV, Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 77-85;
- K problematike televíznych vedomostných kvízov a súťaží.* In *Slovenské divadlo*, roč. 55, 2007, č. 3, s. 349-358;
- Knížná dráma.* In *Slovenské pohľady*, roč. IV.+124, 2008, č. 7-8, s. 48-57.

Miloš Mistrík

- S'il y a une frontière...* In ČIRIĆ-PETROVIĆ, Katarina (ed.): *New European Drama: Art or Commercial Product?* Novi Sad : Sterijino pozorje, 2006, s. 167-171.
- Starý holubník v Amerike (1917-1919).* In *Slovenské divadlo*, roč. 54, 2006, č. 3, s. 381-401;
- Chudobné divadlo Grotovského a Copeaua.* In *Slovenské divadlo*, roč. 54, 2006, č. 4, s. 517-522;
- Jacques Copeau a jeho Starý holubník.* Bratislava : VEDA a Slovenská teatrologická spoločnosť, 2006, 560 strán.
- Päť P, ktoré by sme chceli mať v médiách.* In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš (ed.): *Masmediálna komunikácia v interdisciplinárnom výskume.* Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2006, s. 34-37.
- Sarah Kane – le suicide du dialogue.* In *Registres, Revue d'études théâtrales*, 2006/2007, č. 11/12, s. 101-107;
- K otázkam verejnoprávneho rozhlasového a televízneho vysielania.* In *Slovenské divadlo* roč. 55, 2007, č. 3, s. 343-348.
- Jedenásta a deviata Európska cena za divadlo.* In *Slovenské divadlo* roč. 55, 2007, č. 3, s. 515-519;
- Firmin Gémier vlastnými očami.* In *Slovenské divadlo* roč. 55, 2007, č. 3, s. 541-561;
- Denis Diderot a prípad Boučková.* In MAGÁL, Slavomír, MISTRÍK, Miloš, PETRANOVÁ, Dana (ed.): *Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti.* Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM a Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, s. 173-174;
- L'Interdiction absolue de Peter Karvaš.* In *Slovak Review*, roč. 16, 2007, numéro spécial, s. 60-68.
- Une longue résistance sur plusieurs fronts.* In CORVIN, Michel (ed.): *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000).* Paris : Éditions théâtrales, 2007, s. 53-54.

PREMÝŠĽANIE O SLOVENSKEJ DRÁME PO ROKU 1990 V PRIESTORE DVOCH KONCEPCIÍ

1. časť

ELENA KNOPOVÁ
PhDr., Kabinet divadla a filmu SAV

Názory na slovenskú drámu ostatného obdobia sa u odbornej i laickej verejnosti líšia. Stretávame sa s jej prijatím, najmä u mladšej vekovej generácie, i odmietaním, dokonca s jej popieraním – teda, že túto drámu ani nie je možné považovať za drámu v pravom slova zmysle, je neinscenovateľná, jej autori sú „grafomani“, prakticky nezruční a tematicky nudní, skúsenostne neprístupní, až vyprázdnení. Akékoľvek reakcie však potvrdzujú fakt, že slovenská dráma po roku 1990 je živá, reflektovaná, uvažuje sa o nej v teoretickej i praktickej sfére a postupne si nachádza svoju pozíciu vo vývinovom kontexte domácej dramatickej spisby aj primerané miesto v divadelnej produkcii. Za postupne narastajúcim záujmom o túto drámu môžeme vidieť rôzne podporné aktivity – divadelné festivaly novej drámy, súťaže o najlepšie dramatický text, dielne mladého písania, štátnu grantovú podporu týchto aktivít a rôznych divadelných zoskupení, ktoré sa venujú súčasnému autorskému divadlu, čo sa odzrkadľuje aj ako jej postupne narastajúca popularita v radoch širokej verejnosti.

V kontexte tejto štúdie budeme vychádzať z dvoch koncepcií. Prvá predstavuje tzv. obhajcov dnešnej drámy, medzi jej predstaviteľov zaradujeme napr. Aleksa Sierza. Druhá predstavuje kritický pohľad a postoj k dnešnej dráme, medzi jej predstaviteľov patrí napr. Sanja Nikčević. Našou úlohou nebude skúmať, ktorá z koncepcií je správna (nebudeme sa teda prikláňať ku kritike či obhajobe skúmaného javu), ale obe využijeme v snahe popísať a pomenovať hlavné črty, tendencie a typické znaky slovenskej drámy po roku 1990. Pri uvažovaní budeme vychádzať z názoru, že vo vývoji súčasnej či tzv. novej slovenskej a európskej drámy je jasne sledovateľná istá synchrónnosť, ale v domácich podmienkach badáme aj rozdielnosti vo vývoji a smerovaní súčasnej slovenskej drámy v kontexte európskej dramatiky.

Slovenská dráma sa v posledných pätnástich rokoch nachádza v nových spoločensko-kultúrnych súradniciach, ktoré korešpondujú s vývojom vo svete (neskoromoderná kultúrna situácia, fenomén transkultúrnosti a globalizácie, prienik umeleckých a mediálnych reprezentácií do sféry každodennosti), do istej miery sú dôsledkom spoločensko-politického vývoja po roku 1989. Na Slovensku však zmena poetiky súčasnej drámy nepredstavuje len reakciu na nové politické, kultúrne a spoločenské usporiadanie, ktoré u nás nastalo zmenou politického režimu, hoci táto zmena mala vplyv na uvedené oblasti. Nejde o jav, ktorý sa zjavil náhodne. Ide skôr o pokračovanie v tendenciách zmien, ktoré do drámy, literatúry, ale aj iných oblastí umenia priniesli moderné umelecké prúdy a smery 20. storočia.

Inšpirácia expresionizmom, existencializmom, absurdnou drámou, rovnako aj surrealizmom postupne prenikala ako nový podnet do obsahovej i formálnej stránky, čím sa prirodzene dráma menila. Menila svoje posolstvá, ciele, ale predovšetkým sa

menila metóda tvorby a umelecké postoje najmä mladších autorov, ktoré v plnej sile prerazili práve na sklonku 20. storočia.

Už začiatkom 20. storočia začali dramatickí autori u nás rozbíjať kanonizovanú, tradičnú formu drámy, dodržiavajúcu zákonitosti aristotelovskej poetiky. Táto štýlová forma postupne viedla k dekompozícii a deštrukcii tak deja, ako aj postáv. V šesťdesiatych rokoch sa stretávame s premenou divadelných hier na scenáre či libretá, režiséri a herci sa stávajú dominantnou zložkou, často na úkor dramatického autora. Trend režisérskeho a hereckého divadla pretrváva u nás v podstate dodnes, a to aj na hlavných scénach (napr. Jozef Bednárík). Chorvátska teatrologička Sanja Nikčević vníma tento jav ako veľmi negatívny, ktorý sa približne v rovnakom období presadil vo väčšine krajín starého kontinentu. Tvrdí, že rivalita autora a režiséra od druhej polovice 20. storočia nebola vyriešená, po divadle absurdity režiséri úplne prevzali moc, avantgarda verejne vyhlásila smrť textu. Tak sa stalo, že dráma sa dožila premeny a stala sa textom. Dnes autori už teda nepíšu hru, ale text. Pomenovanie pri tom nevníma ako číru formalitu, pretože hra je autonómne a ukončené autorské dielo spisovateľa, pričom text je otvorený podklad pre režisérsku víziu. Premenu drámy na text považuje za kvalitatívnu degradáciu dramatického diela. Vo svojich hodnoteniach zachádza ešte ďalej, upozorňujúc na fakt, že keď sa slovo text stalo esteticky nevhodným, začal sa používať výraz motív, ktorý ešte viac znížil postavenie a úlohu textu v predstavení. Neskôr už sa stretávame s pomenovaniami scenár, libreto, niekedy len slová. Predstavenie nahradilo slovo projekt, uvedenie hry na scénu nahradili spojenia prečítanie textu, režisérske čítanie textu, až nakoniec bolo zredukované na postavenie režisérskej vízie bez akéhokoľvek textu.¹

Samozrejme, ako negatívum to možno vnímať vtedy, keď nastane prekrucovanie významu diela, či už nerešpektovaním žánru alebo autorských poznámok tak, že slová a obrazy sú zasadené do úplne iných kontextov, než si autor predstavoval a nadobúdajú protichodný alebo kontraproduktívny význam oproti pôvodnému textu.

Nepochybne však tento jav niesol v sebe aj tvorivé pozitíva, ktoré pozostávali najmä zo slobody tvorby v rámci generačne či ideovo (prípadne ideologicky) si blízkej skupiny tvorivého kolektívu a nového chápania a uchopenia drámy. Voľné uchopenie drámy, teda už dramatického textu, prinieslo so sebou širšie možnosti tak pre autorov, ako aj pre inscenátorov. Autori sa už nemuseli obmedzovať tradičnými normami či očakávaniami, aké parametre by mala mať „dobro napísaná hra“. Mohli sa nechať unášať vlastnou tvorivosťou bez toho, aby striktné predpisovali a popisovali v autorských poznámkach, alebo zásobili text konkrétnosťami pre docelenie správneho pochopenia významov a zmyslu hry. V centre ich záujmu už nestojí zvestovanie posolstva, ani jasné podanie významov a zmyslu hry. Ponúkajú nám skôr interpretačné voľné variácie. Dnes sa napr. už nestretávame s drámou určenou na knižné vydanie v takom rozsahu, ako tomu bolo v minulosti. Súčasná slovenská dráma po roku 1990 je dráma ponúkaná pre užší okruh prijímateľov, vymedzený skupinovým vkusom, oslovuje skôr mladú a strednú generáciu, ktorá už nevníma divadlo ako kultúrny akt, ale ako miesto zábavy či šoku.²

¹ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „Nová európska dráma“ alebo veľký podvod. Bratislava: Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 17.

² Uvedomujeme si však, že toto v sebe nesie aj riziko tzv. diváckeho či čitateľského syndrómu – strata priameho diváckeho zážitku, ktorý spočíva v tom, že hra ostane divácky (čitateľsky) nespracovanou,

Je to dráma, ktorá potvrdzuje predsudky a nebojuje proti nim, namiesto k širokému okruhu ľudí hovorí iba k veľmi úzkemu okruhu „rodov“, ku ktorému aj sama patrí.³

Na druhej strane, mnohí režiséri sú zároveň autormi či spoluautormi divadelných scenárov a fungujú aj v súčasnosti ako profilové osobnosti v alternatívnom prostredí pivničných divadiel či netradičných divadelných skupín (napr. Blahoslav Uhlár, Viliam Klimáček). Dostávame sa do kontaktu s metódou „...autorskej a tímovej tvorby...“⁴. Tento trend začal v podstate u nás veľmi výrazne vyčnievať v 60. a 70. a najmä 80. rokoch 20. storočia vo forme tzv. študentských divadiel a divadiel malých javiskových foriem, ktoré tvorili alternatívny divadelný a umelecký priestor, možno ho nazvať aj underground, voči hlavným divadelným scénam (napr. Modré divadlo či Pegasník, koncom 80. rokov GUNaGU). Neskôr sa však táto divadelná alternatíva (vrátane odlišného reflektovania a dramatického autorského spracúvania tém do podoby dramatického diela – scenára, libreta alebo textu) stáva paradoxne tým, proti čomu sa pôvodne vyhranila – mainstreamom.

V 90. rokoch 20. storočia sa udomácnila aj na Slovensku nová podoba drámy. Táto „nová dráma“ začala spočiatku fungovať na princípoch pluralitnej postmodernity a neskôr prekračuje aj ju samú. Prvotné opojenie zo spájania nesúrodých motívov, z kontextu vytrhnutých detailov, ktoré sa zas spájali do nových, zdanlivo nekompaktných, digresívnych celkov, narušilo vžitú predstavu o plnohodnotnom dramatickom diele, dokonca miestami akoby programovo bojovalo proti aristotelovskému kánonu. Nastupuje motivická difúznosť a príbehová diskontinuita ako symptomatický znak divadelnej reality, dekompozícia a fragmentárnosť, ústiaca v polytematizáciu, nedeterminovanosť a používanie náhody ako nová dramatická estetika, nielen pracovný postup.⁵ Sanja Nikčević tvrdí, že najväčšou výrazovou modernosťou trendu novej európskej drámy je roztrieštenosť niekoľkých príbehov, alebo krátke filmové strihy, čo si ako konvenciu už dávno osvojilo postmoderné divadlo.⁶

S týmto tvrdením však nemožno celkom súhlasiť. Fragmentárnosť, mozaikovitosť, formálna a niekedy aj myšlienková nesúrodosť, odmietanie príbehu sa síce pretransformovali do krátkych neurčitých dramatických obrazov a minireplík, ktoré netvoria logický sled udalostí, ba často ani komunikačný akt, ale výrazová modernosť vyviera aj z odlišných zdrojov. Predovšetkým je to naliehavosť, ktorou nás atakujú obrazy a výstupy novej drámy a ich prekvapivosť. Naliehavosť a emocionalita však nepramení z identifikácie sa s dramatickým hrdinom, ani s vcítením sa do príbehu. V tejto dráme nenájdeme viac pôsobenie skrz súcitiť a strach, ani kladnú postavu, či hrdinu, v pôvodnom zmysle slova. Ani kríženie žánrov (avantgardné jazykové experimenty

nepochopenou, a to práve kvôli slabým mostom prístupnosti medzi autorom a jeho dielom a tvorivým inscenačným tímom, čo môže vyústiť do odmietavého diváckeho (čitateľského) postoja, práve vďaka nízkej zrozumiteľnosti.

³ SIERZ, Aleks: About Now in Birmingham. In: *New Theatre Quarterly*. 51/ 1997, Cambridge University Press, s. 289 – 290.

⁴ JANOUŠEK, Miloš: *Divadlo u Rolanda alebo Roland retro*. Bratislava : TÁLIA – press, 1996, s. 51.

⁵ UHLÁR, Blaho: *I. Slovenský divadelný manifest*. KARÁSEK, Miloš: *Divadlo krízy*. In: bulletin k inscenácii A čo? 1988. [online]. [citované 2007-4-24]. Dostupné na: <http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html>

⁶ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: *„Nová európska dráma“ alebo veľký podvod*. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 65.

na jednej strane, triviálne postupy poklesnutých žánrov na strane druhej), spájanie reálneho a nadreálneho, snového, spochybnenie fungovania reality, palimpsest či persifláž – tak typické pre postmodernu, viac neboli postačujúce. Autori si postmoderný koncept⁷ osvojili, berú ho ako samozrejmy, a to im umožňuje prekročiť ho.

Nová generácia sa prirodzene usiluje o odlišenie od predchádzajúcej. A tak aj tendencie generácie nových, mladších dramatikov smerovali k odlišeniu sa od predchádzajúcej línie dramatickej tvorby, jej výrazových aj tematických prvkov. Autori začali experimentovať okrem formy aj s rečou a jazykom drámy, s obsahom, rušiac hranice tematického tabu. Pre slovenskú drámu 90. rokov sa stalo typickým spájanie novej životnej skúsenosti s experimentovaním. Pretvorenie a znetvorenie hrdinov, ktorí sa nedajú označiť už ani termínom dramatická postava, zameranie pozornosti na mestské prostredie a konzumný spôsob života, na mestského človeka a jeho odvrátenú stránku či osobnostné poruchy, svet spodiny a nebezpečných živlov, na svet elity, snobov, celebrit a „bobos“ vedie postupne k reflektovaniu všetkých zložiek neskoréj modernej kultúrnej situácie. Spolu s vývinom spoločnosti, vyvíja sa aj nové umelecké čítanie tvorcov. Bolo by naivné myslieť si, že takýmto zmenám, ktoré všade vo svete nabiehali rýchlym tempom, spolu s rýchlym vývojom masovej kultúry a jej produktov, budú stačiť staré divadelné skúsenosti.

Slovenská dráma po roku 1990 prekonáva predchádzajúce etapy – realizmus a tzv. socialistický realizmus, čiastočne existencialistickú, absurdnú i symbolistickú drámu. Súčasná slovenská dráma sa nachádza v transformačnom období, ktoré ešte nie je pevne teoreticky zachytené a pomenované. Nevykazuje súrodé jednotiacie prvky, ktoré by sa dali zhrnúť pod nejaký nový -izmus. Dramatikom sa ešte nepodarilo v nových podmienkach plne aklimatizovať⁸ a ak, tak len veľmi malej skupine (ako napr. Viliam Klimáček, Miloš Karásek, Silvester Lavrík). V slovenskej dráme po roku 1990 prevláda štádium experimentovania, autorského hľadania, úsilie nájsť nové koncepty a divadelné komunikačné stratégie s divákmi. Diela novej generácie autorov sú tematicky i štýlovo veľmi rôznorodé. Ich tvorba je však výrazne iná oproti predchádzajúcej línii slovenskej dramatickej tvorby. Vyznačuje sa niektorými spoločnými znakmi, ktoré sa zásadným spôsobom odlišujú od dramatiky predošlej alebo predprevratovej generácie, akú napríklad ešte reprezentoval Peter Karvaš, Ivan Bukovčan, Ján Solovič, Osvald Zahradník, Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Lubomír Feldek, ale aj Karol Horák. Nenájdeme v nej angažovanosť, hľadanie pravdy a morálnych ľudských zásad ani tzv. sociálne hry (skôr ich možno nazvať asociálnymi hrami). Niet v nej ani hľadanie zmyslu a hodnoty života, hľadanie pevného miesta človeka v chaotickej

⁷ Postmodernizmus spochybňoval a rozkladal koncepciu jednoty rozumu, nadradenosť a univerzálnu platnosť jednej formy života jedného typu racionality. Postmodernisti sa dožadovali rešpektovania heterogenity, pluralizmu, rozdielných foriem života, realít, jazykových hier, hodnotových orientácií a koncepcie novej racionality. Nová dráma však ponúka doslova novú realitu, ktorá nie je závislá od nijakej koncepcie.

⁸ Pod pojmom aklimatizácia dramatikov rozumieme, že ich tvorba nie je vyvážená, často sú veľké kvalitatívne výkyvy v tvorbe konkrétnych dramatikov. Ide o jav v podobe hľadania, experimentovania, skúšania. Nie je badateľná ucelená umelecká výpoveď. Dramatici sa verejne, oficiálne nehlásia k nijakému smeru, prúdu, platforme, ucelenejšiemu programu, ba dokonca ani len necharakterizujú a nezodôvodňujú svoju tvorbu – námety, postupy, atď. Výnimkou bol len napr. manifest divadla STOKA, Karáskovo Poštové divadlo a niektoré texty V. Klimáčka a divadla GunaGu. Rovnako tak stimulovanie dramatického písania zo strany štátnych divadiel je pomerne slabé a nedostačujúce..

spoločnosti. Nie sú to hry realistické, ale ani neunikajú v plnej miere skutočnosti. Sú kritizujúce, ale nie kritické⁹, neposudzujú, neponúkajú riešenie ani hodnotenie stavu vecí, dokonca neponúkajú riešenia pre svojich „hrdinov“, ani ich hodnotenia. Neponúkajú symboliku, miesto absurdnosti nachádzame často bizarnosť. Sú to hry provokatívne, chladné, sčasti aseptické, obscénne, perverzné, patologické, kruto-smiešne, ale na druhej strane aj konzumné, miestami až komerčné.

Nové tendencie v slovenskej dráme sú reprezentované menami dramatikov, či autorov divadelných scenárov, ktorých dramatická tvorba prechádzala revolučnému obdobiu (napr. Viliam Klimáček, Ladislav Kerata, Blahoslav Uhlár, Miloš Karásek, Silvester Lavrík, Pavol Janík a i.)¹⁰ a autorov, ktorých dramatická tvorba začala až od 90. rokov (napr. Martin Čičvák, Jozef Gombár, Peter Pavlac, Marek Godovič, Roman Olekšák, Michal Ditte, Peter Scherhauer, Eva Maliti-Fraňová, Jana Bodnárová, sčasti Iveta Horváthová, divadelné scenáre skupiny autorov divadla SkRAT, a i.). Autori novej a najmladšej generácie vo svojich textoch reflektujú problémy každodennosti. Texty sú silne introvertné, cítia v nich sarkazmus, skepsu, ale nie sú volaním po zmene. Sú radikálne, ale nie progresívne. Hry sa vyznačujú intímnosťou, erotickosťou, drsnosťou, vulgárnosťou, vo veľkej miere sú nasýtené prvkami fikcie, snovosti a hyperrealizmu, ale aj extravagancie alebo karikovanej absurdnosti.

Tvorbu týchto autorov môžeme priradiť k štýlu tzv. nového písania, ktoré v ostatných častiach Európy predstavujú mená ako Sarah Kane, Mark Ravenhill, Jez Butterworth z Británie, Marius von Mayenburg z Nemecka, Nikolaj Koljada z Ruska, Ingmar Villquist z Poľska, Biljana Srbljanović zo Srbska, Dejan Dukovski z Macedónska, Lars Norén zo Švédska, Jon Fosse z Nórska a a Jean-Luc Lagarce z Francúzska.

Charakteristické tendencie a črty

1. Jednou z hlavných charakteristických črt slovenskej drámy po roku 1990 je jej nedramatický pôdorys. Udalosti negradujú, neústia do postupne budovanej zápletky, konfliktu a rozuzlenia. Nenájdeme v nich napätie, dramatickú akciu, ani konanie. Jednotlivé výstupy postáv a spôsob spájania obrazov do celkového tvaru sú vlastne spájaním skutočného a neskutočného, nemožného, nelogického, fantastického, sci-fi. Ide o kratšie dialogizované útvary, rozdelené do obrazov a výstupov, ktoré príbehovo ani myšlienkovito na seba často vôbec nenadväzujú. Dráma rezignovala na formálnu, ale aj obsahovú ucelenosť. Dej nie je kompaktný a logicky nadväzujúci, ale nesúrodý, rozbitý, digresívny, významovo pluralistický. Príznačné je spájanie vzájomne odcudzených realistických obrazov a výstupov postáv (napr. texty autorov divadla SkRAT; v hre *Smutný život Ivana T.* sa miešajú výstupy z verejného zasadnutia zastupiteľstva, kde prítomné postavy rokujú, vzápätí nelogicky preberajú svoje súkromné zážitky a skúsenosti, s výstupmi IH, ktorá v pauzách telefonuje sama so sebou, a toto všetko je striedané obrazmi ženy, ktorá vypráča rezne a spomína pri tom na svojho nebohého dedka a obrazmi muža sediaceho na poľovníckej postriežke). Nízke, realis-

⁹ Za kritické považuje autorka tejto práce také hry, ktoré obsahujú hodnotenie určitého javu, posudzujú ho, vyjadrujú postoj dramatického autora k problému, ktorý hra zachytáva.

¹⁰ MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2002, č. 1, s. 6.

tické obrazy sú prerývané bizarnými, miestami až hyperrealistickými situáciami, čím sa vytvára mozaikovitý tvar parciálnych príbehov, ktoré nemajú uzavretý dramatický oblúk, niekedy dokonca ani vo vnútri jednotlivých obrazov nedochádza k jednoznačnejšej ucelenosti. Význam sa buduje až nad rovinou textu. Niekedy však autori ostávajú len na povrchu formy, ktorú zámerne nedovádzajú k cieľu, k zmyslu výpovede (napr. Michal Ditte – *Dve slová Belisy Súmráčnej... Príbeh Evy Luny*, metaforický príbeh bez jasnejšej dejovej koncentrácie a výstavby). Významy sú často zahmlené, nejasné, nesúrodé. Príznačná je teda fragmentárnosť, epizodickosť, strihovosť. Podobné tendencie nachádzame aj v ostatných európskych krajinách. Sanja Nikčević konštatuje, že sa autori novej európskej drámy nezaoberali aktuálnymi témami, ktoré im boli blízke, preto nerozvíjali logicky dej a charaktery. Robili len to, že postavy kládli do situácie násilia, lebo to bolo moderné a mysleli si, že sa to od nich žiada. A pri takto nanútenom svete a nanútených postavách samozrejme aj štruktúra drámy ostala dosť „otvorená“.¹¹

2. Dialógy sa menia na monológy, v replikách vyslovované okruhy tém. Repliky pritom na seba niekedy nenadväzujú. Situácie vybudované na takýchto dialógoch sú nedramatické. Absentuje vnútorný, niekedy aj vonkajší, konflikt, nahrádza ho napínanosť vyvierajúca z dialógovo voľne radených replík. Máme pred sebou hru so slovami a významami (Např. Silvester Lavřík – *Posledný letný deň*, kde autor pri jednotlivých replikách neuvádza mená postáv, ktoré ich vyslovujú, a preto je ťažké sledovať vzájomný vzťah postáv. Využíva aj prúd textu pripomínajúci surrealistický prúd vedomia. Na podobnom princípe funguje aj hra Michala Ditteho – *Dve slová Belisy Súmráčnej... Príbeh Evy Luny*, ktorej text je inšpirovaný prózou Isabel Allendeovej, bohatý na rytmicky ozvláštnené metafory, slová sa roztrácajú v spleti neurčitých postáv.¹²). Z toho logicky vyplýva nekontaktnosť a neurčitosť postáv, iracionálnosť ich reakcií a konania, nesystémovosť v ich myslení. Zo striedania na seba logicky nenadväzujúcich jednotiek vyplýva nevier a v štruktúru, dramatickú stavbu a jej fungovanie, nevier a v komunikáciu ako takú, v schopnosť dohovoriť sa a porozumieť výpovedi. Dialóg stráca svoju pôvodnú funkciu, konštrukcia významu je odstránená.

3. Postavy prechádzajú zo štylizácie do pozície antihrdinov, na štylizáciu do pozície ne-hrdinov, ktorí sa snažia uniknúť zo svojich problémov do virtuálnej reality, alebo sa nesnažia uniknúť vôbec. Majú lakonický, pasívny a konzumný postoj k svetu. Menia sa z napodobenín, stratených a blúdiacich jednotlivcov, postáv bez osobnej histórie, na kriplov, analfabetov, dementov, citovo amputované kreatúry. Sú akoby vytrhnuté z kontextu, nemohúce, paralyzované karikované či mrzačené. Badať u nich črty abnormálnosti (nie už absurdnosti), sú hyperbolizované, vykresľujú sa často ako jedinci s poruchami osobnosti. Postavy sú umelo vykonštruované, skarikované, čo znamená oslabenú možnosť diváckej identifikácie. Do popredia sa dostáva fenomén nízkeho hrdinu. Postavy sú vábivé, chcú šokovať, ale zanechávajú prchavý dojem. Málokedy sa vyvíjajú (v tomto type drámy v podstate nenájdeme ucelený dramatický

¹¹ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „Nová európska dráma“ alebo veľký podvod. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 86-87.

¹² VANNAYOVÁ, Martina (ed.): *Dráma 2002-2003*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 9.

charakter), nemajú ciele ani ukotvené vzťahy. Postavy konajú nelogicky a v obrátenej štruktúre zaužívaných pravidiel tohto sveta. Občas akoby testovali hranice priestupku a prijateľnosti deštrukcie. Medzi postavami vládne hrubosť, nevraživosť, zásady humanizmu a ľudskej ohľaduplnosti či spolupatričnosti sú im cudzie. V modernom svete sa postavy vzájomne týrajú, vraždia, napádajú bez akýchkoľvek zábran – fyzicky aj ústne – „neuznávajú sa žiadne hodnoty, ani len ľudský život“¹³, sú agresívne. Napr. u Martina Čičváka – *Dom, kde sa to robí dobre*, hra z podsvetia prostitúcie a drogovej mafie ako groteskná parafráza amerického predmestského geta, alebo Romana Olekšáka – *Negativisti*, kde sa skupina sfetovaných a opitých teenagerov vzájomne vyvraždí počas bytového večierka a tých čo prežili, zastrelia privolaní policajti. Dostávame sa od riešenia vonkajších konfliktov k riešeniu vnútorných vypätých psychických stavov.

„Novosťou „drámy, ktorá dáva po pysku“ je normálnosť, obyčajnosť sveta, ktorý stvárnjuje. To je svet bez Boha, miesto zla a nešťastia, ktoré nie sú druhým pólom dobra a šťastia, ale jediným jestvujúcim, dokonca jediným možným stavom. Násilie a týranie iného človeka nie je nič zlé alebo niečo, čo hra musí vysvetliť alebo chápať, nie je to výnimka alebo nelogickosť, ale je to niečo zvyčajné a odôvodnené. Jediná možná komunikácia medzi ľuďmi.“¹⁴

Postavy sa buď trpiteľsky snažia prispôbiť svojmu okoliu, od ktorého sa líšia, alebo si svoju inakosť neuvedomujú, alebo sa okolím snažia manipulovať. Preto nijaká zmena nie je možná. Sú zasadené do surovej reality svojej existencie, viac či menej sa ponášajúcej na náš skutočný život. Prekračuje sa hranica života a smrti, mŕtve postavy ožívajú. Živé zas vykazujú mŕtvolné znaky. Častokrát sa stretávame akoby s postavami počítačových akčných hier, ktoré sú riadené navoleným programom (napr. u Ivana Mizeru – *Game over*, kde sa hlavný hrdina ocitá v jaskyni, v ktorej sa stáva postavou počítačovej hry, musí prechádzať jednotlivými levelmi, pričom stráca svoje životy a zbiera rôzne bonusy.). Citový svet postáv je takmer nulový – postavy len vecne konštatujú daný stav. Nachádzame prevahu mužských „hrdinov“, jedincov neukotvených v realite alebo neschopných prijať skutočnosť, v ktorej sa nachádzajú, vysporiadať sa s ňou. Prezentyje sa kríza mužskosti, ktorá ústi do mužskej negativity, krutosti a manipulácie. Ale nachádzame aj ženy ako obeť rodových modelov a stereotypov, ženy vzdávajúce sa svojej nehy a jemnosti, neschopné prijať svoju ženskú identitu.

4. Nejasný je aj okruh konfliktu, kto je jeho nositeľom, alebo medzi kým sa vo vnútri hry konflikt odohráva. Vzťahy medzi postavami sú prevrátené. Nefunguje už mužský a ženský princíp (Např. Ladislav Kerata – *Večera nad mestom*. Hlavná postava Mário sa snaží prispôbovať ženským predstavám a očakávaniam, no nie je v jeho silách ich naplniť. Kerata ponúka obrátený model, model poddajného muža a suverénnej ženy.). Rodinné vzťahy a väzby sú výrazne narušené, nefunguje príťažlivosť medzi mužom a ženou, láska sa vytratila. Miesto toho nachádzame citovú závislosť či vydieranie, otupenie citov (napr. Silvester Lavrík – *Katarína*, kde sa stretávame s modelom nefunkčného manželstva, plného vzájomného odporu, pohrdania a erotického

¹³ MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2002, č. 1, s. 8.

¹⁴ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „*Nová európska dráma*“ alebo veľký podvod. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 67.

dvorenia. Profesor pripravil svoju manželku o syna, ktorý v podobe embrya – preparátu veľkého červa, dominuje na čelnej stene izby, napriek tomu manželka Profesora nedokáže opustiť. Jeho dcéra, eroticky zvrátená Katarína, si zas vypreparuje svojho nápadníka Mravca a pripichne ho na dvere.). Vzťah sa mení na obchod, či fyzické, sexuálne akty a prostitúciu. Narúša sa základná binárnosť opozícií, ktorá drží spoločnosť pokope.

5. Táto dráma ukazuje, čoho sú ľudské bytosti schopné. Odpovedá na otázku, kto sme. Sme ľudia/zvieratá, čisti/špinaví, zdraví/nezdraví, normálni/abnormálni, dobrí/zlí, skutoční/neskutoční, pravdiví/neppravdiví, spravodliví/nespravodliví, reprezentuje sa umenie/život.¹⁵ Hoci sa stretávame s názormi, že dráma 90. rokov nezachytáva svet taký, aký v skutočnosti je, že sa vo svojom najbližšom okolí nestretávame s príbehmi, postavami a reakciami zobrazenými v tomto type drámy (napr. svet deviantných živlov, svet násilia a krutosti ako jediný možný a pravdivý svet), autori sa odvolávajú na tzv. „nový realizmus“. Ide v ňom predovšetkým o reálne zachytenie pocitu novej epochy, o vnútorné prežívanie jednotlivca, nie o autentické vonkajšie zachytenie dejov a charakterov ľudí. Približujeme sa viac k autentickému ľudskému psychickému zázemiu alebo autentickému ľudskému cíteniu a vnútorným reakciám. V konečnom dôsledku táto dráma zachytáva svet a ľudské bytosti v ňom oveľa otvorenejšie, než bolo prípustné v ktorejkoľvek predchádzajúcej epoche. Nič už nie je tabu, nič nie je príliš nevhodné, škaredé či sväté.

6. Časové roviny sú rozdrobené. Okrem neucelenosti deja a postáv sa stretávame aj s časovou neucelenosťou, diskontinuitou a bližšie neurčenými časovými rovinami. Aj keď sa väčšina hier odohráva v súčasnosti, vnútorný čas hry je veľmi relatívny.

Stráca sa jednota deja i postáv v čase, časová kontinuita sa mení na diskontinuitu. Čas v slovenskej dráme po roku 1990 má podobu nesúvislých odsekov, návratov či rýchlych skokov vpred, alebo v iných prípadoch, sa čas zastavuje. Mízne čas objektívny a je len čas subjektívny.¹⁶ Stretávame sa s virtuálnym plynutím času, s ťažko rozpoznateľným neurčitým, nepresným a nemerateľným „kvázičasom, ktorý nie je založený na prvkoch všeobecne známeho plynutia času, ale na základe subjektívneho poznania. (Napr. Viliam Klimáček – *LARA*, kde sa stretávame s objektívnym aj subjektívnym plynutím času, ktoré sa odohráva v hlave jednej z postáv, pričom dôsledky tohto plynutia času sú viditeľné aj v udalostiach hry, ktorých časový rámec je logický.) Časová kategória čerpá svoju novú podobu z chaotickosti, neusporiadanosti a subjektivity.

7. Miestom deja sú hlavne uzavreté miestnosti, izby panelákových bytov, čakárne, hotelové izby, kaviarne, toalety, ale aj opustené vlakové stanice, Bohom zabudnuté pustatiny či hypermarkety, televízne štúdiá, nezriedka narazíme na priestor virtuálnej reality – umelo vytvorený priestor počítačových hier. Stretávame sa s pochmúrnymi mikropriestormi, kde je nemožné sa hýbať, nieto uniknúť a s otvorenými priestranstvami, odkiaľ cesta nikam nevedie. Únik navyše ani nie je žiadaný, stiesne-

¹⁵ SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London : Faber and Faber Limited, 2001, s. 6.

¹⁶ MISTRÍK, Miloš: *Premeny poetiky súčasnej dramatiky*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 50, rok 2002, č. 1, s. 7.

nosť a bezvýchodiskovosť sa stáva normálnym stavom. Podobné realie nachádzame aj v dráme okolitých krajín.

Je v nej svet zatvorených, izolovaných miestností – v hoteloch, domácnostiach, nemocniciach – v ktorých sa odohráva najhoršie možné násilie nad jednotlivcom – dobrovoľné sexuálne vzťahy v rozličných kombináciách – hetero i homo – sa striedajú so znásilňovaním, močením a vracaním, kastráciou a mrzačením s kanibalizmom, páranie čriev s incestom, prebodávanie s nabodávaním na kôl, vraždy so samovraždami, a tak do nekonečna.¹⁷

8. Ďalšou výraznou črtou je zmena divadelného jazyka. Súčasný divadelný jazyk je jednoduchý, každodenný, hovorový, priamy. Využíva slang a tie najdrsnejšie vulgarizmy. Stal sa hrubým a explicitným. Postavy hovoria jazykom ulice, jazykom mestských sídliskových gangov. (Např. spontaneous speech Karola Vosátka – hra *English is easy, Csaba is dead*, kde je využitý slang – reč ulice alebo ľudí z pouličných a sídliskových gangov. Ide o špeciálnu mafiánsku reč – niečo medzi bratislavčinou, záhoráčtinou, trnavčinou, maďarčinou a rómčinou). Autori však nepredstavili len novú dramatickú slovnú zásobu, ale divadelnú hru urobili viac skúsenostnou, agresívnejšou, nútiacou obecenstvo reagovať. Rečový prejav postáv je živelný, priam dokumentárny, akoby sme nečakane zachytili rozhovor ľudí na ulici či večierku (např. v scenároch divadla SkRAT, konkrétne v scenári *Stredná Európa ťa miluje*. Na pozadí vzťahu jedného manželského páru vynikajúco vyznieva čaro hovorových dialógov so všetkými nedokonalosťami bežnej reči, s myšlienkovými ruptúrami a prerušovanou rečou postáv, či nedokončenými myšlienkami.), čím je blízky najmä súčasnej mladej generácii. Na druhej strane sa môžeme stretnúť aj s hrou s jazykom a jemnými významovými odtieňmi (např. spomínaný Silvester Lavrik – *Posledný letný deň*). Keďže hry nestoja na dramatických situáciách a konaní, abscentuje základný konflikt a základná polarita kladné – záporné. Dramatické texty po roku 1990 stoja práve na ich konverzačnom základe, na ich novej dialogickej výstavbe a na novej podobe dialógu. Takto sa autori v podstate vracajú k najzákladnejšiemu a najpôvodnejšiemu materiálu drámy, k dramatickému textu.

9. Slovenská dráma po roku 1990 zobrazuje človeka v tých najintímnejších polohách. Dokonca nám umožňuje preniknúť do myšlienok postáv, ich myšlienkového prúdu vedomia, čo je typické pre surrealizmus. Zámerom autorov je však zobrazit medziľudské vzťahy v ich každodennosti, bez akéhokoľvek prikrášľovania. Otvorene sa rozpráva o veciach, o ktorých sa doteraz mlčalo. Ide např. o ľudskú sexualitu, násilnosť, agresivitu, deformáciu, intoleranciu, chladnokrvnosť. Zaoberajú sa odcudzenosťou medziľudských vzťahov, nefunkčnosťou rodinných väzieb, xenofóbiou. Autori prezentujú modely deformovaného citového a intelektuálneho obzoru svojich hrdinov. Umožňujú nám tak konfrontovať svoju skúsenosť s týmito modelmi. Máme pred sebou svet ľudských a citových trosiek, ktorých šťastie je dočasné a ich konanie je často sebadeštruktívne. Z medziľudských vzťahov sa stávajú výmenné dohody a tieto ľudské trosky nakoniec pred našimi očami bez akejkolvek účasti umierajú.

¹⁷ NIKČEVIČOVÁ, Sanja: „Nová európska dráma“ alebo veľký podvod. Bratislava : Vydavateľstvo Jána Janoviča, 2007, s. 47.

Metafory, typické pre európsku drámu 90. rokov, ako sú javiskové obrazy zneužívania, análneho znásilňovania, narkómánie, mali silu šokovať, a ten šok vyvolával práve fakt, že autori predstavili svet v komplexnejšom svetle, ako ich ideologickejší predchodcovia. Najlepšie hry tejto dekády boli najprovokatívnejšie, keď reprezentovali príšerné akty ako psychologické stavy. Namiesto jednoduchého delenia na obeť a násilníka predstavovala ľudské bytosti ako schopné obojeho.

10. Slovenská dráma po roku 1990 je politická (napr. niektoré scenáre Uhlárovej STOKY, ktoré až demonštratívne reagujú na politické dianie na Slovensku), prevažuje však príklon k pravicovej ideológii (napr. Viliam Klimáček – *Je dobré vycítiť, Rozkvitli sekery*, hodnoty jeho hier sú akoby hierarchicky prevrátené – ako životaschopné sa javia dravé postavy, bez sociálneho cítenia, ktoré sa prispôbili trhovému mechanizmu kapitalistickej spoločnosti, čím vystupujú do popredia sympatie s pravicovou ideológiou. Podobné tendencie vykazujú aj hry iných autorov.)

Nachádzame aj hry zostavené z autentických vyhlásení politikov, ide o tzv. verbatim – dokumentárno-politické divadlo. Aj keď sa stretávame s tvrdením, že hry európskej drámy po roku 1990, teda aj slovenskej, nie sú politické, pretože neponúkajú nijakú možnosť zmeny a nie je v nich viditeľné, ako politické sily určujú a ovplyvňujú správanie jednotlivca, treba si na tomto mieste položiť otázku, či táto dráma nezachytáva dôsledok účinkovania politických síl na jedinca, ktorý stratil vieru v zmenu, a preto nielenže neočakáva riešenie svojej situácie, ale takýmto spôsobom uniká pred ďalším prázdnyim riešením.

11. Žánrovo je slovenská dráma po roku 1990 ťažko klasifikovateľná. Prevažujú vážne hry, krutohry, smutnohry a nostalgie. Veseloherné žánre absentujú úplne, ak samozrejme neberieme do úvahy hry, v ktorých sú využívané prvky satirického alebo krutého humoru, cynizmu. (Napr. Viliam Klimáček – *Modelky*, ktoré sú oslavou ľudskej naivity, povrchnosti a vyprázdnenosti, čo je na smiech, ale absentuje humor.)

Ak by sme si porovnali charakteristické črty a tendencie slovenskej drámy po roku 1990 s dramatikou okolitých európskych krajín tohto obdobia, narazíme na viaceré spoločné črty. Odvoláme sa na charakteristiku in-yer-face drámy Aleksa Sierza, ktorá zodpovedá všeobecnej charakteristike tohto typu drámy, čoho dôsledkom bolo aj prevzatie pomenovania in-yer-face väčšinou európskej divadelnej odbornej obce.

Charakteristika in-yer-face drámy

1. Druh drámy, ktorá používa explicitné scény sexu a násilia, aby skúmala extrémny ľudských emócií. Je charakterizovaná javiskovými obrazmi, vykresľujúcimi úkony ako análne znásilnenie, detské zneužívanie, drogová závislosť, kanibalizmus, zvracanie.

2. Zvyčajne smeruje k prelomeniu tabu, vytrvalo používa najvulgárnejší jazyk, niekedy rúhanie, niekedy pornografiu a ukazuje hlboko súkromné akty na verejnosti. Má silu šokovať a konštituovať antropológiu priestupku a testovať hranice prijateľnosti.

3. Základnou estetikou je experimentálne skúsenostné divadlo. V maxime krutosti môže byť in-yer-face dráma taká intenzívna, že obecnosť cíti (emocionálne, ak

nie autenticky), že prežilo udalosti ukázané na javisku. Mladí autori často produkujú svoje dramatické texty v malých divadelných štúdiách, kde je takáto intenzita ľahšie dosiahnuteľná. Vedie to k túžbe autorov zasiahnuť hlbšie ako tradičná dráma.¹⁸

Z toho vyplývajú nasledovné závery a zdôvodnenia:

1. In-er-face divadlo¹⁹ zachránilo britské divadlo. Ak by tu nebola malá skupina avantgardy mladých autorov, možno si predstaviť, že nové písanie v Británii by viedlo ku konečnému rozkladu. Divadlo by stagnovalo v obnove klasikov ako Shakespeare, v adaptácií noviel, v režisérskom divadle a fyzickom divadle.

2. In-er-face divadlo je dráma nového „chalanstva“. Každá historická éra vyzdvihne typickú tému, ktorá v sebe nesie „ducha času – pocit epochy“ (zeitgeist). V tomto prípade to bola kríza mužskosti.

3. V in-er face divadle je nová senzibilita, je to nový estetický štýl, nový štýl písania, nový jazyk – dialógy sú kratšie, telegrafické, priamejšie, skoro filmové, rýchlejšie.

4. In-er-face dráma odpovedá na pád berlínskeho múru a ďalšie politické udalosti a postoje. Mladá generácia vyrastala v atmosfére, kedy sa zdalo, že nijaká zmena nie je možná.

5. Je to divadlo, ktoré kladie otázky a pochybuje.

6. Je to politické divadlo.²⁰

Slovenská dráma po roku 1990 viacerými svojimi prvkami jednoznačne prináleží do prúdu novej európskej drámy alebo in-er-face drámy. Táto nová vlna písania nie je identická so žiadnymi predchádzajúcimi novými vlnami v dramatickom písaní. Preto nie je možné hodnotiť ju z pozície predchádzajúcich etáp a ich kvalitatívnych zložiek. Príbuznosť s európskym kontextom vývinu drámy 90. rokov vidíme predovšetkým v rozšírení pôvodnej dramatickej tvorby, experimentovaní, vo využívaní podobných stavebných a výrazových prostriedkov, v hrubom, vulgárnom jazyku drámy a novej podobe dialógov (krátke, skoro filmové dialógy), v jej novej krutej senzibilite (plnej násilia, sexu a obscénosti), v politickom podtóne a v novo nastoľovaných témach ako napr. kríza mužskosti, rozklad hodnôt, otupenie citov, príznačná je absencia etických kategórií dobro – zlo. Slovenská dráma po roku 1990 nie je vždy silná vo fabule a charakteroch (charakterizácii), ale jej sila spočíva v naliehavosti jazyka a v nastoľovaní relevantných tém. Rovnako ako v okolitých európskych krajinách, aj u nás sa miestom produkcie tejto drámy stali malé divadelné priestory.

¹⁸ SIERZ, Aleks: *New writing: overview (2002)*. What is in-er-face theatre? [online]. [citované 2007-11-22]. Dostupné na: <http://www.inerface-theatre.com/archive4.html#d>

¹⁹ In-er-face divadlo je v kontexte Sierzovej práce často chápané aj ako synonymum In-er-face drámy. Sierz sa vyjadruje o divadelných hrách, z čoho vyplýva, že na drámu nehladá ako na literárny druh, ale jej existenciu a existenciu dramatického textu vidí predovšetkým v prepojení s divadlom.

²⁰ SIERZ, Aleks: *New writing: overview (2002)*. The bigger picture. [online]. [citované 2007-11-22]. Dostupné na: <http://www.inerface-theatre.com/archive4.html#d>

ELENA KNOPOVÁ

**THINKING ABOUT SLOVAK DRAMA AFTER YEAR 1900 IN PLACE
OF TWO CONCEPTIONS**

Slovak drama after year 1900 is by many her factors positively belong to the stream of new europe drama or in-her-face of drama. This new wave of writing is not identical with any previous new waves in dramatic writing. For that reason is not possible assess her from position previous periods and their quality of components. The affinity with european context of development drama of 90. years, we mostly see in enlarge original dramatic work, experiments, in using same building and expres-sional means, in rude, vulgar language of drama and new form dialogues (short, almost movie dialogues), in her new cruel sensitization (full of violence, sex and obscenity), in political undercurrent and in new establish themes like for example – crisis of masculinity, corruption of values, hebetation of feelings, typical is absence ethical categories good – bad. Slovak drama after year 1900 is not allways strong in plot and characters (characterization), but her strongside ground in urgency of language and to establish relevant themes. Like as in other european countries, place for production of this drama became small theatre places in our country.

Táto štúdia je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.

PRINCÍPY MIMÉZIS A FIKCIE V LESSINGOVEJ HAMBURSKEJ DRAMATURGII

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

Vo chvíli, keď sa začíname zaoberať Lessingovou *Hamburskou dramaturgiou* z hľadiska princípov umeleckej mimézis a fikcie, treba si uvedomiť jedno podstatné obmedzenie. Lessing tu hovorí o množstve divadelných hier a o ich inscenáciách. Väčšina z týchto hier patrí do dobového repertoáru. Dnes nežijú ani na divadelných pódiumoch Lessingovej vlasti, ich recepcia bola minimálna, často tieto hry zapadli skoro po svojom uvedení, ak premiéra nebola zároveň ich derniérou. Už klasická estetická reflexia Lessingovho prínosu do teórie divadla, drámy a estetiky divadla v súvislosti s *Hamburskou dramaturgiou* konštatovala, že „kritika tu väčšinou ďaleko prevyšuje úroveň kritizovaného.“¹ Lessing napokon nevychádza iba z dobového repertoáru, ale aj z klasických antických diel, Shakespeara, Molièra, Voltaira a ďalších. Lessingova teória divadla a drámy sa neopiera iba o jeho kritické reflexie, ale aj o určité estetické stanoviska, vychádzajúce z estetického myslenia osvietenstva. Estetická teória a aplikovaná estetika u Lessinga vystupuje v jednote a organickom prepojení. Svoje estetické názory odvíja Lessing od zásad estetiky osvietenstva, ktorá bola založená na racionálnej reflexii javov a na hľadaní klasicizujúcich proporcií.

Lessingove názory na dramaturgiu, na uplatnenie umeleckej mimézis a fikcie v divadle a dráme vychádzajú jednak z analýzy antických klasikov, jednak z dobovej, osvietenskej reflexie divadla, predovšetkým z francúzskeho klasicizmu a zo štúdiá anglickej estetickej literatúry.

Chápanie mimézis a fikcie v dramatickom a divadelnom umení vychádza z Lessingovho presvedčenia, že umenie sa zakladá na spojení krásneho a užitočného a je organickou súčasťou rozumne a správne usporiadaného sveta, smerujúceho k dobru. V týchto bodoch Lessing, podobne ako celý rad divadelných tvorcov, ktorí sa zaoberali teóriou divadla a drámy, nadväzuje na Aristotelov výklad tragédie zo 6. kapitoly jeho *Poetiky*. Lessing chápal Aristotelovu teóriu katarzie po svojom. Súciť a strach majú diváka ochraňovať pred tým, aby sám sa nedal ovládnuť takými vášňami, aké vidí na javisku. Tragédia má schopnosť varovať a ochraňovať človeka. A práve odstup medzi javiskom a hľadiskom je základným predpokladom tohto účinku. Z tejto koncepcie, ktorú sme tu na úvod naznačili v najvšeobecnejšej podobe, vyplýva, že Lessing spojoval problematiku umeleckej mimézis a fikcie s estetickým odstupom. Aj moderné estetické teórie spájajú mimézis, fikciu s problematikou dištancie².

¹ STROMŠÍK, Jiří: *Lessingovy práce o umění*. In: LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Do češtiny přeložil Josef Pospíšil (*Hamburskú dramaturgiu*) a Alena Šimečková. Praha : Odeon, 1980, s. 7.

² Pozri napr.: ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha : TRITON, 2002.

Pozrime sa na Lessingovo chápanie týchto troch základných kategórií modernej estetiky. Lessing (1729-1781) žil v rovnakej epoche ako jej zakladateľská osobnosť Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Svoju divadelnú estetiku nechápal ako vedu o zmyslovom vnímaní, ale ako vedu, ktorá analyzuje divadelné fenomény nielen na základe citov a vášní, ktoré tieto fenomény vzbudzujú, ale aj na základe určitého racionálneho stanoviska. Všetky texty snahy *Hamburskej dramaturgie* sú nesené ušľachtilou osvietenou snahou povzniesť úroveň nemeckého divadla. Lessing k tejto úlohe nepristupuje nijako dogmaticky. Už v úvodnom *Oznámení k Hamburskej dramaturgii* píše: „Určité priemerné kusy musia zostať aj preto, že sú v nich určité vynikajúce úlohy, v ktorých môže ten alebo onen herec ukázať všetku svoju silu.“³

Lessing princípy umeleckej mimézis zdôrazňuje už od svojich prvých kritických reflexií v *Hamburskej dramaturgii*. „Nie je veru ľahké prepracovať malé dojímavé rozprávania na dojímavú drámu,“⁴ konštatuje hneď v súvislosti s prvou inscenáciou alebo prvým divadelným kusom dňa 1. mája 1767. Išlo o epizódu z Tassovho *Oslobodeného Jeruzalema*, ktorú pre divadlo zdramatizoval Johann Friedrich slobodný pán von Cronegk (1731-1758). Lessing právom ľutuje, že tento dramatický talent sa nemohol plne rozvinúť, lebo opustil náš svet vo veku iba 26 rokov. Na rozdiel od autora epickej básne má autor dramatického diela inú úlohu. Nemá vášne popisovať, ale ich predvádzať. Diváci majú byť podľa Lessinga svedkami ich vznikaní aj narastania tak, že ich ilúzia pôsobí natoľko silne, že divák tieto vášne spoločí. Vášne musia vznikáť a modelovať sa pred našimi očami. Majú byť zobrazené názorne a vierohodne. Nemajú byť iba popísané. Charakter postáv má povstať z toho, ako pred nami konajú, nie na základe toho, čo sa o nich hovorí. Túto schopnosť má podľa Lessinga iba génius. Ostatní, hoci s talentom a vtipom, ho iba napodobňujú.

Princípy umeleckej mimézis Lessing nespája iba s predmetom, ktorý sa napodobňuje, ale aj so sociálnym zázemím divadla a s jeho etickým pôsobením na vnímateľa. Lessing kladie na autora požiadavky nielen z hľadiska umeleckej mimézis a fikcie, ale tieto kategórie spája s mravným pôsobením divadla (drámy aj inscenácie): „Dobrý spisovateľ, nech je akéhokoľvek typu, ak len nepíše preto, aby ukázal svoj dôvtip a učenosť, má vždy pred očami najosvietenejších a najlepších svojej doby a svojej krajiny a pokladá za správne písať len o tom, čo sa im môže páčiť a čo ich môže dojať. Aj dramatik, ak sa zníži k masám, robí to len preto, aby ich osvietil a zdokonalil a nie preto, aby ich utvrdzoval v ich predsudkoch v ich málo ušľachtilom spôsobe myslenia.“⁵

Lessing problematiku umeleckej mimézis v dramatickom a divadelnom umení spája s klasickými otázkami: Čo sa napodobňuje? Akým spôsobom sa to napodob-

³ LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie*. In: LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Do češtiny preložil Josef Pospíšil (*Hamburskú dramaturgiu*) a Alena Šimečková. Praha: Odeon, 1980, s. 30.

⁴ LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgia*. In: LESSING, G. E.: *Láokoón. Hamburská dramaturgie. Listy o najnovšej literature*. Do slovenčiny preložili Nora Krausová a Mária Kosová. Bratislava: Tatran (Knížnica estetiky), 1980, s. 143. /Autor pri písaní tejto štúdie pracoval s uvedenými prekladmi *Hamburskej dramaturgie* – českým a slovenským. Slovenský preklad obsahuje podstatný výber z *Hamburskej dramaturgie*, český preklad je kompletný. Iba kapitoly, ktoré neexistujú v slovenskom preklade, sú citované z českého prekladu./

⁵ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgia*. In: c. d., s. 146.

ňuje? Prečo sa napodobňuje? Problematiku čo sa napodobňuje nedáva Lessing do súvislosti iba s realitou, ale aj s jej transcendentálnym rozmerom. Cronegk v Lessingom analyzovanej trýchlohre *Olint a Sofronia* chápe napodobňovanú skutočnosť nielen ako zmyslovú a nadzmyslovú, ale aj ako realitu iného vnútorného, v konkrétnom prípade umeleckého sveta. Napodobňovanie v dramatickej tvorbe je pre Lessinga nielen zdrojom poznania. Tak chápal mimézis v dramatickom umení už Aristoteles. Lessing akcentuje spoločenský a etický význam mimézis. Do relácie medzi tým, čo sa napodobňuje a ako sa to napodobňuje včleňuje Lessing aj subjekt vnímateľa. Ide tu nielen o rozpoznanie napodobňovaného, ale aj rozšírenie vlastného sebapoznania vnímateľa.

Pri čítaní *Hamburskej dramaturgie* stále viac vystupuje do popredia otázka umeleckých druhov. Lessing ju úzko spája s otázkou napodobnenia. Napodobňovanie sa realizuje v určitej triede umeleckých druhov, určitými prostriedkami. Lessing, zrejme pod vplyvom dobového scientizmu a prírodovedných skúmaní vystupuje ako zástanca čistoty druhov. A nielen to! Čistotu druhov Lessing chápe na pozadí lineárnej časovej dimenzie vývoja. Tento prístup možno v šesťdesiatych rokoch 18. storočia chápať ako výsostne progresívny. Veď vývinový aspekt vtedy v dejinách umenovedného bádania ešte len vznikal. Dejiny jednotlivých umeleckých oblastí – hudby, literatúry, výtvarného umenia sa chápali predovšetkým a najčastejšie ako portréty vynikajúcich osobností. Ako dejiny mimoriadnych umeleckých činov a s nimi spojených životopisných údajov. Lessing vniesol do poznania vývinových procesov v umení nezastupiteľné dynamizujúce hľadisko. Napokon dynamizmus ako vlastnosť umeleckého diela ako jeden z prvých v dejinách umenia skúmal na príklade slávneho súsošia Laokoón. Princípy umeleckej mimézis úzko späté s problematikou dramatického druhu majú u Lessinga často výrazné sociálne pozadie. Napríklad druh meštianskej trýchlohry obhajuje podnietený Marmontelovou a Diderotovou obhajobou tohto druhu. Lessing svoju obhajobu opiera o empirické sociálne porovnanie. Kládne otázku, prečo sa tento druh dramatickej tvorby vo Francúzsku príliš neujal: „Národ (francúzsky – pozn. M. B.) je priveľmi márnomyseľný, zaľúbený do titulov a ostatných vonkajších predností, každý až po toho najprostejšieho, chce sa stýkať so vznešenými a spoločnosť jemu rovných je pre neho zlá spoločnosť.“ Lessing vidí východisko v napodobňovaní prírody, ktorú tu chápe vyslovene v sociálnom duchu: „Šťastný génius vykoná síce veľa vo svojom národe; príroda sa nikde nevzdala svojich nárokov očakáva azda i tam len básnika, ktorý ju vie ukázať v celej pravde a sile.“⁶

Vždy, keď sa v estetike 17. a 18. storočia hovorí o prírode, o jej napodobňovaní, o tvorbe v duchu zásad prírody, o tom, že sama príroda viedla umelcovu ruku a pod., musíme pojem prírody chápať buď metaforicky alebo v najvšeobecnejšom význame tohto slova.

Lessing problematiku mimézis aplikuje aj na inscenačnú stránku divadla. Najviac na herecké umenie. V určitých momentoch prichádza až na hranice naturalizmu. Dňa 9. júna 1767 poznamenáva o herečke Sophie Friederike Henselovej (1738-1790): „Pani Henselová umierala neobyčajne vkusne, v najmalebnejšej polohe, a obzvlášť jedna črta ma mimoriadne prekvapila. Zistilo sa, že zomierajúci začínajú prstami trhať šaty alebo prikrývku. Tohto poznatku využila najšťastnejším spôsobom; v okamihu, kedy

⁶ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgia*. In: c. d., s. 152-153.

ju opúšťa duch, prejavila sa zrazu, ale len v prstoch stuhnutej ruky, mierna krč; stisla záhyb sukne, ktorá sa len trocha nadvihla a hneď zasa klesla: posledné vzplanutie uhasínajúceho svetla, posledný lúč zapadajúceho slnka. – Komu sa táto jemnosť v mojom popise nezdá krásna, nech kladie vinu na môj popis, ale nech sa na ňu ide raz pozrieť.“⁷

Ako sa ukazuje, Lessingovo poňatie umeleckej mimézis je dostatočne široké a flexibilné. Z estetického hľadiska Lessing do problematiky umeleckej mimézis vtiahol estetický subjekt, diváka. Poznanie umeleckého diela vedie k poznaniu esencie vecí, ale aj k prehĺbeniu poznania seba samého. Špecifickým spôsobom začlenil Lessing do analýzy mimézis aj druhové hľadisko. Toto druhové hľadisko nemieri do sféry akademizmu, reflektujúceho umenie na základe nemenných princípov a noriem. Naopak. Lessing otázky druhovosti spája s oveľa dôležitejšími estetickými kategóriami. Ide najmä o otázky umeleckého poriadku, určitej homeostázy, ktorou musí umelecké dielo pôsobiť, ak chce naplniť svoje estetické a etické poslanie a ciele. Lessing chápal divadlo a drámu ako umelecké dielo vytvárajúce poriadok a prostredníctvom tohto poriadku poukazuje vždy znova a znova pri vnímaní na duchovnú energiu tohto poriadku, na to, že umelecké dielo má prostredníctvom svojej duchovnej energie schopnosť zjednocovať javy tohto sveta s jeho poriadkom. Lessing sa na tomto mieste dostal na hranice, ktorú vymedzila až moderná hermeneutika, napríklad jej najvýznamnejší predstaviteľ Hans-Georg Gadamer (1900-2002). V spise *Pravda a metóda* o otázke umeleckej mimézis konštatuje: „Vzťah obrazu k originálu je zásadne odlišný od kópie. Nie je to už jednostranný vzťah. To, že obraz má svoju vlastnú realitu, znamená prevrat pre to, čo sa zobrazuje – dospieva totiž k prezentácii v reprezentácii. Byť prezentovaný znamená zažívať akési **zvýšenie bytia**...“ (zvýraznil H.-G. G.)⁸

Lessing na mnohých miestach *Hamburskej dramaturgie* upozorňuje na to, že nestačí pozorovať život, ale treba cítiť zásady, princípy a normy dramatickej tvorby, reagovať na recepcné schopnosti diváka a pod. Ukazuje ako lipnutie na zásadách, pokiaľ nie sú preverené ľudskou prirodzenosťou a osvieteným rozumom, môže viesť k neprirodzenosti, šablónovitosti, nepravdepodobnosti: „Piate dejstvo je oškľivý, zlý mor, ktorý schváti mnohého z tých, ktorým prvé štyri dejstva sľubovali oveľa dlhší život.“⁹ Lessing neváha v tejto súvislosti použiť vtipné historky: „Pri inej, ešte horšej trúchlohre, v ktorej jedna z postáv zomiera s celkom zdravou kožou, opýtal sa jeden divák svojho suseda: „Ale na čo umiera?“ – „Na čo? Na piate dejstvo,“ znela odpoveď.“¹⁰ Lessing sa na tomto mieste odkláňa od zásad, ktoré od čias Horatiovho spisu *De arte poetica* lipnú na päťdejstvovom pôdoryse hry: „Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi. / Neve minor neu sit quinto productior actu.“¹¹ (český preklad Dany Svobodovej: Chce-li hra sklidiť úspech a dočkať se repríz, / patero dějství musí mít – ne víc, aniž méně.)

Na inom mieste vstupuje do polemiky s Aristotelovou poetikou. Naznačuje, že dramatická tvorba nemôže byť v područí zásad z nej odvodených. Lessing tu naráža

⁷ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 64.

⁸ GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1986.

⁹ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 34.

¹⁰ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 34.

¹¹ HORATIUS, Quintus Flaccus: *De arte poetica. O umění básnickém*. Praha : Academia, 2002, s. 30 (verše 188-189).

na vzťah medzi dramatickou paradigmou a syntagmou. Objavil rozpor medzi Aristotelovou požiadavkou, že dobrý tragický príbeh nesmie skončiť šťastne, ale nešťastne a jeho typológiou tragických udalostí. Aristoteles konštruuje štyri typy tragických situácií, v ktorých môže v dráme prísť k vražde.

1. čin sa uskutočňuje vedome, so znalosťou osoby, proti ktorej sa má podniknúť, nie je však dokonaný
2. je podniknutý vedome a dokonaný
3. je podniknutý nevedome, bez znalosti objektu, a dokonaný a páchatel pozná osobu, proti ktorej čin spáchal príliš neskoro
4. nevedome podniknutý čin nie je dokonaný, pretože sa zúčastnené osoby navzájom poznajú

Z týchto štyroch typov Aristoteles pre dramatickú tvorbu uprednostňuje štvrtý.

Lessing nachádza rozpor medzi Aristotelovou požiadavkou, aby dráma nekončila šťastne a požiadavkou, aby dramatická tvorba uprednostňovala štvrtý typ zdroja tragického, teda taký, kde k tragédii nedôjde. Lessing posudzuje súčasnú drámu viac ako na základe Aristotelových téz na základe porovnania koncepcie tragického v nej a v klasických antických tragédiách. Lessing žil v období, kedy sa princípy odvodené z klasických antických tragédie chápali ako záväzné. Autorita ich tvorcov sa v Lessingovej dobe chápala s mimoriadnou vážnosťou. Moderné tragédie, už od Shakespeareových čias, mali iné zdroje tragického konfliktu. Pôvod tragickosti v starých gréckych hrách spočíval v konfliktoch medzi morálnymi javmi, medzi štátom a osobnosťou, alebo medzi štátom a rodinou, alebo medzi vôľovým konaním človeka a tým, k čomu je osudovo predurčený (napríklad Oidipus). V novodobom umení sa na miesto substanciálnych a esenciálnych síl antiky dostáva zovnútornosť a subjektivita. Tragická vina sa často odvíja od vášní jedinca, alebo od jeho nesúhlasu a revolty voči jestvujúcemu systému morálnych princípov a noriem. Lessing sa tak dostáva na cestu, ktorá nepriamo vedie až k Hegelovým názorom na tragickosť v súčasnom umení. Pre Hegela stratila tragickosť v prozaickej modernej spoločnosti svoje estetické a filozofické opodstatnenie, svoje právo na existenciu.

Lessing kladie otázky umeleckej mimézis do súvislosti s otázkami žánrovými, druhovými a formovými. Zamýšľa sa v tejto súvislosti nad funkciou prológu. Vychádza z francúzskeho klasicizmu a analyzuje, ako morálne poslanie alebo moralizovanie často obmedzuje iba na prológ alebo epilóg. Súhlasí s Voltairom a Diderotom v tom, že príbeh má byť tak usporiadaný, aby potvrdzoval morálne poslanie. Nepokladá za chybu, ak „dramatický básnik zameria svoj príbeh tak, aby poslužil objasneniu nejakej veľkej morálnej pravdy.“¹²

Katharine Everett Gilbertová a Helmut Kuhn vo svojich *Dejinách estetiky* konštatujú, že Lessingovu teóriu drámy ovládal nielen obdiv ku gréckemu umeniu, ale aj nenávisť k Francúzom¹³. Nazdávam sa, že toto tvrdenie je prehnané – a v *Hamburskej dramaturgii* jeho neopodstatnenosť dokladá množstvo pozitívnych až obdivných zmienok o francúzskom dramatickom umení a o predstaviteľoch jeho teoretických základov. Lessing si vážil Diderota a v úvode k spisu *Divadlo pána Diderota* ho pokla-

¹² LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 60.

¹³ GILBERTOVÁ, Katharine Everett – KUHN, Helmut: *Dějiny estetiky*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 250.

dá za vynikajúci liek na Gottscheda, reprezentanta nemeckej teórie drámy lipnúceho na totožnosti dramatickej a empirickej reality.

Historik estetiky Bernard Bosanquet už v roku 1892 konštatoval: „Z plného srdca túžil dokázať, že nie Racin, ale Shakespeare vyhovuje požiadavkám vytýčeným podľa Sofokla a Aristotela.“¹⁴ Jedna z Lessingových dominantných snáh spočívala v dokazovaní, že Shakespeareove drámy, napriek svojej romantickosti, vyhovujú klasickým Aristotelovým požiadavkám. Oproti tomu Corneillovu snahu tvoriť v súlade s Aristotelovými požiadavkami chápal ako nepochopenie ducha Aristotelovej teórie. Lessing v tejto súvislosti v oblasti novodobej estetiky a teórie divadla a drámy nastolil problém umeleckých princípov a noriem a ich flexibility. Novodobou terminológiou by sme tento problém mohli nazvať vzťahom syntagmy a paradigmy. Už v *Láokoónovi* (1766) Lessing narazil na problém dynamizmu – nielen dynamizmu umeleckého diela, ale aj dynamizmu noriem. Neskôr, v *Hamburskej dramaturgii*, ktorú začal písať rok po dokončení *Láokoóna*, túto problematiku ešte rozšíril. Výstižne sa problematike princípov a noriem venoval v 96. kritickej reflexii zo dňa 1. apríla 1768, v ktorej nastoľuje problematiku génia. Odmieťa génia, ktorý sa povznáša nad všetky pravidlá. Nesúhlasí ani s názormi, ktoré chápu pravidlá ako potláčajúce genialitu. („Ako by sa dal génus niečím na svete potlačiť.“¹⁵) Konštatuje, že nie každý umelecký kritik je génus, ale každý génus je rodený umelecký kritik: „Má meradlo správnosti všetkých pravidiel v sebe.“¹⁶ Lessing sa tu približuje Kantovmu vymedzeniu geniality v *Kritike súdnosti* (1790). Kant chápe genialitu ako schopnosť dať umeniu pravidlá: „Keďže talent ako vrodená tvorivá schopnosť umelca patrí k prírode, mohli by sme sa vyjadriť aj takto: Génus je vrodená vloha mysle, ktorou príroda dáva umeniu pravidlá.“¹⁷ Génus podľa Lessinga aj Kanta netvorí ako spoločenská bytosť, ale takpovediac ako prírodná bytosť v spoločnosti. Vytvára niečo nové, originálne. Táto schopnosť je spätá u Lessinga s kriticizmom a sebakriticizmom v zmysle kritickej selekcie umeleckého materiálu aj umeleckého tvaru, u Kanta s produktívnou schopnosťou poznania. Schopnosť mimeticky v umeleckom diele reflektovať skutočnosť má u Lessinga aj Kanta racionálne pozadie. Lessingovo vymedzenie geniality sa do určitej miery približuje chápaniu génia u Johanna Wolfganga Goetheho, ktorý v období Sturm und Drang charakterizoval génia ako tvorivú podstatu, ktorá vie z umelcových vlastných pocitov vytvoriť „charakteristický celok“, ktorý nemusí byť nevyhnutne determinovaný situáciou danej kultúry. Neskôr, v *Talianskej ceste*, Goethe podobne ako iní osvietenici a klasicisti hľadá vzťahy medzi géniom a prírodou. Organická jednota medzi osobnosťou umelca, štruktúrou diela a prírodou je základ, z ktorého Goethe a Lessing vychádzajú. Podľa Goetheho môže umelec vytvoriť v súperení s prírodou niečo duchovne organického (Geistig-Organisches) a tým sa oslobodiť od nevyhnutnosti obsiahnutej v jej zákonoch. Môže tak svojej tvorbe „dať takú podobu a formu, že sa bude zdať zároveň prirodzenou aj nadprirodzenou.“¹⁸

¹⁴ BOSANQUET, Bernard: *History of Aesthetic*. London : Taylor & Francis, 1892, s. 213.

¹⁵ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 259.

¹⁶ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 259.

¹⁷ KANT, Immanuel: *Kritika súdnosti*. Citované podľa: KANT, I.: *Zmysel tvojho života. Výber zo súborného diela*. Vybral Wolfgang Kraus. Do slovenčiny preložil Teodor Münz. Bratislava : Kalligram, 2003, s. 73.

¹⁸ GOETHE, Johann, Wolfgang: *Italská cesta*. Do češtiny preložili K. Grustein a B. Plecháčková. Praha, 1930, s. 135-136 (6. 9. 1787).

Lessing, vychádzajúc z analýzy princípu umeleckej mimézis konštatuje, že v dramatickom básníctve existuje iba jedna dôležitá jednota – a tou je jednota deja. Aristotelove poznámky o jednote miesta a času chápal ako akcesorické. Vznikli v dôsledku konkrétnych špecifik gréckeho divadla a jeho inscenačnej praxe. Odmietol Corneillov názor, že hrdina drámy má byť buď neobyčajne dobrý alebo celkom zlý človek. Od koncepcie postáv sa rodí u Lessinga aj koncepcia žánru. V niektorých kapitolách *Hamburskej dramaturgie* smeruje k premiešaniu žánrov a k teoretickému vymedzeniu tragikomédie, ktorú vymedzuje na základe vzájomného premiešania emocionálnych reakcií: „Iba ak táto udalosť vo svojom priebehu priberá všetky odtiene zaujímavosti a ak nenasleduje jedna udalosť za druhou, ale jedna z druhej zákonitosti vyplýva, ak vážnosť vyvoláva smiech, smútok, radosť alebo opačne, a to tak bezprostredne, že vôbec nemôžeme abstrahovať jedno alebo druhé, len v tom prípade nežiadame si ani v umení abstrahovanie a umenie vie z tejto nemožnosti samo ťažiť.“¹⁹

Princípy mimézis Lessing v *Hamburskej dramaturgii* spája aj s hereckou problematikou. Kladie si napríklad otázku, ako sa má gestickými a hereckými prostriedkami zobrazíť mravné poslanstvo hry. Odmietá patetické a formálne gestá a kladie si otázku o prirodzenosti, ktorá umožní hereckými prostriedkami tlmočiť poslanstvo diela. V tomto sa Lessing azda najdôslednejšie odkláňa od estetiky doznievajúceho barokového divadla, ktorá pre také príležitosti používala vysoko formalizovaný gestický, mimický a herecký slovník.

Okrem gestických otázok sa Lessing venuje aj otázkam rečového prejavu hercov. V súvislosti s hrou *Melanida* Nivellu de la Chaussée sa zamýšľa nad správnu deklamáciou. Vychádza z porovnania s hudbou. Od hudby požaduje jednotné tempo súvisiace s jednotnou náladou skladby. Deklamácia sa však od hudby musí odlišovať: „Ak pokladáme súvetie skladajúce sa z mnohých členov za zvláštny úryvok hudby a jednotlivých členov za jeho takty, nesmie sa nikdy prednášať rovnakou rýchlosťou, ani vtedy, keby jednotlivé zložky boli rovnako dlhé a keby sa skladali z rovnakého počtu slabík a z rovnakého metra. Pretože totiž nemôžu mať rovnakú hodnotu a dosah ani vzhľadom na zreteľnosť a dôraz, ani vzhľadom na afekt dominujúci v celom súvetí. Je prirodzené, že hlas vychrlí menej významné zložky rýchlo, /.../ na závažnejších však zotrvá dlhšie, predĺži ich a vybrúsi /.../. Stupňov tejto rozmanitosti je nekonečne veľa, a hoci sa nedajú určiť a navzájom porovnávať žiadnou umelou čiastočkou času, predsa ich rozozná aj menej školené ucho, tak ako aj menej školený jazyk pozná, kedy reč plynie s prekypujúceho srdca, a nie iba z pohotovej pamäti.“²⁰ Týmto názorom Lessing anticipoval modernú reflexiu relácií medzi hudbou a slovom z hľadiska rečového charakteru hudby a hudobnosti reči. Mnohé z nich mali významný podiel na etablovaní teoretickej reflexie operného umenia.

Lessing sa vo svojej *Hamburskej dramaturgii* letmo dotýka aj otázky umeleckej fikcie. Uvedomuje si, že fikcia môže predstavovať odklon od aktuálneho, reálneho sveta. Na niekoľkých miestach spája fikciu s problematikou historizmu. Chápanie fikcie ako potlačanie reality u Lessinga sa nachádza iba v zárodku. Špecifický prípad, v ktorom Lessing rieši problematiku umeleckej fikcie v dramatickej tvorbe aj jej javiskovom stvárnení, je analýza dramaturgickej funkcie strašidla u Voltaira. Išlo o *Semiramis*,

¹⁹ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgia*. In: c. d., s. 240.

²⁰ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 51.

ktorú v Hamburgu v Theater am Gänsemarkt uviedli dňa 29. apríla 1767. Lessing túto trýchlohru ironicky prirovnáva k opere: „Kráľovná, ktorá zvoláva stavy svojej krajiny, aby im oznámila svoje zasnúbenie, strašidlo, ktoré vystupuje z hrobky, aby zabránilo krvismilstvu a pomstilo sa svojmu vrahovi, hrobka, kam vstupuje blázon, aby odtiaľ vyšiel ako zločinec, to všetko bolo pre Francúzov naozaj nové. Narobí to na javisku toľko hluku, vyžaduje to toľko pompy a premien, ako sme zvyknutí vídať iba v opere.“²¹

Zjavenie strašidla vo francúzskej trýchlohre pokladá za odvážnu, smelú novinku. Publikum aj kritika strašidlo v *Semiramis* odmietli s odôvodnením, že v osvietených časoch už na strašidla nik neverí – a hoci starovek na ne veril, dnes nie sú ničím iným než výrazom detinskosti. Lessing konštatuje, že ani nevieru v strašidla nemá byť dramatickému autorovi zábranou, aby také zjavenie vo svojej tvorbe použil. Zárodok viery v strašidla sú podľa jeho názoru uložené v nás všetkých. Záleží iba na umeleckom kontexte, v ktorom sa tento zárodok môže rozvinúť. Umelecké dôvody na jeho opodstatnenie sa vždy nájdu. V každodennom živote máme veriť tomu, čomu chceme, v umení musíme veriť tomu, čo chce tvorca. Takého tvorca – básnika nachádza Lessing v Shakespearovi. „Pred jeho strašidlom v Hamletovi vstanú dupkom vlasy, či pokrývajú veriaci alebo neveriaci mozog.“²² Oproti tomu Voltaire zosmiešňuje seba aj svojho ducha, svoje strašidlo.

V nasledujúcom texte Lessing porovnáva kontext, v ktorom vystupuje duch v Hamletovi a v *Semiramis*. Poukazuje, ako Shakespeare pripraví atmosféru a scenériu pre tento výstup. Oproti nemu sa Voltairov duch nehodí ani za strašiaka pre malé deti. Vystúpi počas dňa, zjaví sa počas zasadnutia zhromaždenia krajinských stavov. „Hociktorá stará babka by mu povedala, že strašidlá sa stránia slnečného svetla a už celkom neradi navštevujú veľké spoločnosti.“²³

Princípy pravdepodobnosti a realizmu aplikuje teda Lessing aj na výstupy fiktívneho rázu. Na druhej strane akoby Lessing svojím stanoviskom k fikcii otváral teoreticky možnosť, aby sa realita pod vplyvom fikcie stávala inou, aby sa stala problematickou, aby sa pod vplyvom fikcie poukázalo aj na ničotné prvky reality. Stretnutie s fikciou umožňuje teda vidieť ontologicky hlbšie aj reálny svet.

Lessing prostredníctvom fikcie poukazuje na spätosť dramatického a divadelného umenia s realitou. V napodobňovaní prírody a reality chápe človeka – nielen tvorca, ale aj interpreta a vnímateľa, ako toho, kto vytvára normy a princípy. Spoločne s Diderotom, Batteuxom, Rousseauom, Herderom, Vicom a ďalšími pripravoval radikálny obrat od zastaraných teórií napodobňovania. Tento obrat charakterizoval estetik Cvetan Todorov ako: „Mimézis, áno, ale pod podmienkou, že sa chápe ako poiesis.“²⁴ Spätosť reflexie mimézis s problematikou umeleckého jazyka, poetiky, žánrovosti sa práve u Lessinga nachádza na začiatku línie, ktorá vedie až k modernému umenovednému a teatrologickému bádaniu o princípoch mimézis a fikcie v divadle a dráme.

Je toho veľa, čím Gotthold Ephraim Lessing inšpiroval modernú reflexiu divadla. Vysoko inšpiratívny je Lessingov literárny štýl, ktorý sa vyznačuje espritom, vtipom,

²¹ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgie*. In: c. d., s. 57.

²² LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgia*. In: c. d., s. 150.

²³ LESSING, G. E.: *Hamburská dramaturgia*. In: c. d., s. 151.

²⁴ TODOROV, Tzvetan: *Théories du symbole*. Paris : Éditions du Seuil, 1977, s. 185.

eleganciou. Johann Gottfried Herder ho charakterizoval týmito slovami: „Lessingov spôsob písania je štýlom básnika, teda spisovateľa, ktorý nepracoval, ale tu a teraz pracuje, nie ako ten, kto by chcel mať premyslené, ale ako ten, kto pred nami myslí, vidíme jeho dielo vznikať ako Achillov štít u Homéra. Zdá sa, že pred našim zrakom predvádza podnet takmer každej reflexie, po kúskoch ho rozkladá a skladá; teraz vyskakuje pružina, otáča sa koleso, jedna myšlienka, jeden úsudok plodí druhý, nasledujúca veta sa približuje, tu je produkt úvahy.“²⁵ Nazdávam sa, že aj dnes po 240 rokoch treba tak Lessinga čítať. Objaví sa pred nami priam aktuálny súčasník.

MILOSLAV BLAHYNKA

**PRINCIPLES OF MIMESIS AND THE FICTION IN LESSING'S
HAMBURG DRAMATURGY**

Lessing's views on the dramaturgy, partly come out from analysis ancient classicist, partly from period enlightened reflection of the theatre, but mostly from french classicism and from study english literature for to apply art mimesis and fiction in theatre and the drama. Lessing anticipates the radical turn from old-fashioned imitate theories and opened theoretically opportunity, that the reality under influence of the fiction became different, problematic, and point out also on petty components of reality. The meeting with fiction allow to see the world ontologically deep as weel the real world. One of Lessing's effort was consist to prove how classic Aristotele's demands can be apply on contemporary drama in the theoretical reflection of mimesis.

Táto štúdiá je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26

²⁵ HERDER, Johann Gottfried: *Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maasgabe neuerer Schriften* (1796), In: HERDER, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*, 33 zv., krit. vyd. B. Suphan, Berlin 1877-1913, zv. 3, Berlin 1878, s. 12.

ŠTYRI POHĽADY NA PÔVODNÝ SLOVENSKÝ DOKUMENT

MARTIN PALÚCH

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

Absolvent dokumentárnej tvorby na VŠMU v Bratislave Marko Škop premiéroval v roku 2005 dokumentárny film s názvom *Slávnosť osamelej palmy*. Nakrútil ho spoločne s Jurajom Johanidesom a išlo o radostné dokumentárne pripomenutie zabudnutého slovenského filmára Ela Havettu. Už začiatkom roku 2006 slávnostne uviedli do distribúcie nový pôvodný dokument Marka Škopa. Išlo o *Iné svety*. Viacročný dokumentárny projekt určený pre kiná. Takmer okamžite sa zaradil k najpozoruhodnejším autorským filmom v žánri súčasného slovenského dokumentu. Po filme *66 sezón* Petra Kerekeša, *My zdes* Jara Vojteka, či kontroverznom *Anjeli plačú* Zuzany Piussi sa slovenská kinematografia obohatila o ďalší originálny dokument. Vlnu tvorcov dokumentov po roku 2000 označil filmový publicista Pavel Branko za „Generáciu 90“. Tieto iniciatívy posledných rokov si zaslúžia výberovú rekapituláciu. Okrem Marka Škopa sa táto štúdia bude zaoberať rozborom filmov Zuzany Piussi, Tiny Diosi a Juraja Lehotského.

Iné svety

alebo

O slovenskej identite v časoch masovej globalizácie

Východoslovenský Šariš sa pre film Marka Škopa stal zásadným miestom, ktoré mu poslúžilo na pretlmočenie lokálnych a globálnych súvislostí. Podtitul *Made in Šariš* môžeme chápať ako narážku na osobný vzťah autora k nakrúcaným miestam a ľuďom tohto regiónu. Za kamerou stál Ján Meliš, ktorý so Škopom už predtým spolupracoval na viacerých projektoch. V tomto prípade výrazne prispel k celkovej dynamike obrazu a autenticite rozprávania vo filme.

Členenie *Iných svetov* je z hľadiska zvolenej témy pomerne široké. Miestami sa prejavuje zdanlivo nevyváženou rôznorodosťou. Režisér sa totiž pokúša o komplexnú a rozsiahlu štúdiu súčasnej identity obyvateľov východného regiónu. Vo filme vystupuje šesť hlavných postáv. Spolu síce tvoria kolektívnu identitu Šariša, ale veľmi sa od seba líšia. Generačne, pôvodom, nábožensky i sociálne.

V citlivej snahe o zachovanie reportážnej objektivity zachytáva Škop ľudí v ich prirodzenom prostredí. Nekritizuje ich slabosti, ani neprikrášľuje nedostatky. Jeho štýl nakrúcania skôr charakterizuje priateľské prenikanie do vnútra jednotlivca, čo mu v konečnom dôsledku umožňuje odkrývať aj trvalejšie pravdy o človeku a životnej situácii, v ktorej sa práve nachádza. Výpoveď sa tak stáva na niektorých miestach viac odrazom duše, než len jej obrazom. *Iné svety* obsahujú silný emocionálny náboj,

čo je pre dokument tohto typu veľmi dôležité. Škop k výrobe filmu v jednom z rozhovorov poznamenal, že sa snažili nakrútiť film aj trochu múdry, aj trochu vtipný, pričom *Iné svety* je aj film absurdný, do tej miery ako je absurdný sám život. No v konečnom dôsledku divák uvidí láskavý pohľad na východné Slovensko, aj keď je to chvíľami pohľad naozaj veľmi, veľmi smutný.

Spôsob, akým sa režisér snaží divákovi región priblížiť, ho núti metodicky rozkladať jeho originálne špecifiká na rad drobných výpovedí. Režijné spracovanie túto skutočnosť ilustruje na základe subfenoménu, ktoré príznačne najviac vystihujú kolorit tohto regiónu. Dokument vnímame ako pestrú mozaiku charakterov a motívov. Je zložený z príbehov šiestich jedincov. Každý jeden reprezentuje výberovú vzorku regiónu. Zo sociologického hľadiska je výber protagonistov pozoruhodný najmä svojím spoločenským rozvrstvením a príslušnosťou k určitej menšine. Rómska menšina je zastúpená rodinou Ignáca Červenáka zo Svinie, náboženská v postave príslušníčky židovskej komunity Katarína Hrehorčákovej, národnostná – Rusín a karikaturista Fedor Vico, sociálne slabá – manželia Triščíkovci, ktorí majú rýdži vzťah k slovenskému folklóru, žijú s jedným dieťaťom u rodičov a snívajú o vlastnom byte, a mozaiku identít dopĺňa zástupca sociálne silnej vrstvy – syn úspešného podnikateľa Stano Čorej, ktorý hráva v kapele Nuda. Poslednou postavou je 84 ročný pán Lazorík. Ako zástanca tradičných hodnôt, ľudový mysliteľ, etnograf a znalec zvykov, zastupuje generačnú menšinu predkov. Na základe šiestich jednotlivcov a ich príslušnosti k určitej komunite, ktorú pomyselne reprezentujú, sa Škopovi darí hodnoverne pretlmočiť špecifické črty obyvateľov Šariša.

Zobrazuje ich aj s problémami, ktoré ich obklopujú. Hlavná myšlienka filmu postupom času naberie na jasnosti. Dokument ukazuje cestu, ktorá vedie od kultúrnej, sociálnej, etnickej, náboženskej a spoločenskej rôznorodosti k jedinému možnému cieľu. K všeobecným a univerzálnym pravdám, ktoré zrozumiteľným jazykom dokumentárneho filmu dokážu vypovedať o súčasných problémoch konkrétnych ľudí na Slovensku. Pravdepodobne nebolo jednoduché nájsť výsledný tvar filmu a pretlmočiť taký široký zámer. Niektoré situácie pôsobia v celku filmu ako nedopovedané, len naznačené, iným sa v kontexte rozprávania venuje širšia pozornosť ako by sa možno mala. Tieto metodologické komplikácie však vyvažuje chápanie a ľudsky orientovaný pohľad režiséra na problém slovenskej identity.

Po úvodnom „entré“ divák začne tušiť, že *Iné svety* majú – okrem snahy vypovedať o lokálnych vzťahoch – tendenciu prekročiť regionálne špecifiká a chcú sa vyjadrovať aj k celospoločenským témam vo všeobecnosti. Kriticky sa stavajú najmä k súčasným globalizačným trendom. Vplyvom masmédií a ich plošného pôsobenia na pôvodnú kultúru, sa z nej pomaly, ale celkom isto vytráca duch originality, pričom dochádza k devalvácii tradíciou overených hodnôt. O tomto trende nás dojímavo presviedča postava 84-ročného Jána Lazoríka, ktorý má v celku filmu špecifické postavenie. Ako generačne najstarší zástupca šestice postáv preberá na svoje plecia iniciatívu apokalyptického komentátora. Kritizuje najmä potláčanie „biodiverzity“ vo svete, v dnešných časoch masovej ne-kultúry.

Päť ďalších postáv v širšom rámci reprezentuje rôznosť regionálnej povahy, ktorá je v širšom zmysle taktiež ohýbaná pod všetko zasahujúcim tlakom masmédií. Najmä prostredníctvom televízie. Škop sa tomuto fenoménu intenzívne v *Iných svetoch* venuje. Televízne vysielanie obrusuje hrany skutočnosti a na každého bez rozdielu chrlí vtieravé a uniformné hodnoty. Práve tým, že sa nesnaží byť výlučným obrazom

života, jej programy klišeovito, schematicky a vyumelkovane ovplyvňujú skutočnú povahu sveta. Následkom je, že pre mnohých sa stávajú modelom a zdrojom túžby po splnutí s jej umelými realitami. V konfrontácii skutočnosti a umelých televíznych realít, kedy realita je v dokumentárnom filme zastúpená výlučne inými svetmi našich hrdinov, vystúpi na povrch maximálna absurdita, ktorá pramení z totálnej nezlučiteľnosti oboch svetov.

Po základnej sonde do „mikrosvetov“ hlavných predstaviteľov filmu, hľadá Škop v druhej časti dokumentu cestičky, ktoré by mu umožnili pretlmočiť ich osobný názor na produkciu hodnôt vyfabrikovaných slovenským televíznym masmédiom. Kombináciou autentického materiálu a vybratých shotov z konkrétneho televízneho vysielania (argentínska telenovela, Smotánka, hudobný videoklip, Televízne noviny, reality show Vyvolení) sa Škopovi darí odkryť zaujímavú interakciu medzi človekom ako objektom nakrúcania a jeho bytím, ktoré je transpersonalizované prostredníctvom rôznych prienikov s televíznym vysielaním. Či už v nepriamej nadväznosti v relácii divák-konzument (kritická opozícia telenovela/život) alebo formou priamej nadväznosti, keď si televízia upraví príbeh konkrétneho jednotlivca pre vlastné komerčné potreby.

Napriek snahe ukázať na konfrontácii týchto dvoch svetov ich vzájomnú nezlučiteľnosť, „vojna svetov“ – televízie a života – pôsobí v konečnom dôsledku absurdným dojmom. Škop invenčne mixuje názory a mikrosvety hlavných hrdinov s tými, ktoré sú prostredníctvom televíznej obrazovky pre všetkých totožné. Napriek očividnej rôznosti charakterov, televízne vysielanie zasahuje jednosmerne všetkých, pričom prestupuje súkromnú hranicu domácnosti a podieľa sa na vytváraní uniformnej masovej identity. Je na mieste pripomenúť, že tento posun k novej významovej nadstavbe, ktorá dokument očividne ozvlášťuje, je v prvom rade interpretačným vkladom samotného autora dokumentu. Figliarsky podsúva rómovi Ignácovi Červenákovi do rúk digitálnu „handku“, aby nakrútil všedný život v rómskej osade. Následne kombinuje výpoveď nakrútenú v jeho chatrči s Ignácovými amatérskymi zábermi, ktoré odhaľujú miestne pomery v rómskej osade v ich autentickej surovosti na základe princípu skrytej kamery, resp. neprítomnosti filmového štábu. Z tohto materiálu je zrejmé, že život obyvateľov v osade naberá na pestrosti podľa toho, či sú zachytení na kameru bez ich vlastného vedomia, alebo nie. Princíp skrytej kamery aktualizuje otázku sebareprezentácie protagonistov v dokumentárnych filmoch.

Pritom priame splnutie so svetom televízie sa prihodilo viacerým našim hrdinom. O tom, že televízia je schopná produkovať televízne hviezdy a dokáže zmeniť kritické okamihy života jednotlivca na udalosti veľkého významu, svedčí aj konkrétne skúsenosť Ignáca Červenáka. Najprv s ním Škop nakrútil incenovaný hudobný videoklip, v ktorom Ignác Červenák vystupuje ako východoslovenský gangstaraper. Šot je nakrútený v štýle paródie na videoklipy amerických star tohto hudobného štýlu. Škop v mediálnom priestore povýšil Červenáka na hudobnú hviezdu. Neskôr sa vplyvom prirodzených okolností stane jeho životný príbeh aktualitou televízneho spravodajstva, keď sa postaví proti úžere vo vlastnej komunite. Iný príklad „demaskovania“ ponúka inscenovaná paródia na „oblúbený“ televízny formát, ktorú Škop za týmto účelom imituje s karikaturistom Fedorom Vicom. Konšpiratívne napodobňujú televíznu reláciu Smotánka v prostredí lokálneho trhoviska na futbalovom ihrisku. Bežným ľuďom kladú banálne anketové otázky typu: „Kto je to celebrita?“ alebo „Čo pijete?“

Niekoľkokrát dokonca funkčne využije inscenačné postupy, aby artikuloval svoje myšlienky v priestore dokumentárneho filmu. Veľmi často sa k tomu otvorene priznáva. A síce v záberoch, kde sa objavuje spolu s celým filmovým štábom, alebo vtedy keď v rohu obrazu zaregistrujeme zvukový mikrofón. Všetky tieto príznakové postupy sa snažia poukázať na fakt, že nie je možné prostredníctvom dokumentu sprostredkovať absolútny záznam reality. Aj samotný dokumentárny film viac pripomína hru na autentickú skutočnosť. Divák by mal preto vziať do úvahy, že všetko v tomto filme je len dômyselne prepracovanou hrou, za ktorou cítiť prítomnosť a tvorivosť štábu. Týmto spôsobom odhaľuje Škopov film limity dokumentárnej i televíznej tvorby, a využíva ich vo svoj prospech.

Film *Iné svety* obsahuje množstvo neopakovateľných momentov, ktoré v konfrontácii s obsahom komerčnej televíznej produkcie (telenovely, reality show, Smotánka a pod.) poukazujú na jej povrchnosť a slabomyseľnosť. Z filmu je cítiť, že režisér sa snažil o kritickú reflexiu nízkych foriem súčasnej televíznej zábavy. Tie sa prejavujú najmä tvorbou svetov modelových, neautentických, nepôvodných a v svojej podstate premrštených. Pre realitu sa následne stávajú zdrojom na opakovanie. Niekedy vyznieva jeho kritika až príliš jednostranne, ale vzhľadom na tému filmu je opodstatnená. Je jasné, že televízia nemá záujem o zobrazovanie príbehov z bežného života. Jej úlohou je informovať, zabávať a najmä predávať. Škop zároveň diagnostikuje pocit vyprázdňovania pôvodnej originality v spoločnosti, plynúci zo zániku odlišnosti a rôznosti foriem. V dokumente nájdeme aj odkazy na televízne spravodajstvo, ktoré je možné vnímať ako pomyselnú televíznu paralelu k spôsobom dokumentárneho záznamu. Televízia však prchavosťou vysielania produkuje len odosobnené a povrchné skice, ktoré neobsiahnu hlbšie príčiny, neanalyzujú dôvody, ale predkladajú fenomény v rýchlom a nezaujatom slede. Osud človeka sa tým redukuje len na prípad slúžiaci k z atraktívnosti spravodajstva. Tento všeobecný postoj masmédií ostro kontrastuje s metódou, ktorú použili tvorcovia v prípade tohto dokumentu. Až počas neho vnímame čas a môžeme sa o súčasnom človeku, jeho názoroch, myslení, čítení a prežívaní dozvedieť niečo viac bez z toho, aby sme riskovali, že kým uchopíme problém v jeho rozmanitosti a šírke, tak vypadne z obrazu. Ostane bezduchou atrakciou a zanikne vo víre nových aktuálnych atrakcií. *Iné svety* sú aj kritikou jednostrannej masmediálnej komunikácie. Vypovedajú o zameniteľnej povahe súkromného a verejného, individuálneho a masového. Najpôsobivejšie vyznieva ľudskosť zachytená prostredníctvom filmového pásu. Jej prirodzená povaha. Slovensko je totiž veľmi bohaté na regióny, obsahuje etnografické špecifiká, rôzne nárečia a má osobnosti, ktoré navzájom o sebe tušia, že koexistujú, ale nemajú dostatok priestoru na vzájomnú interakciu a vyjadrenie. Možno z tohto dôvodu pôsobia Škopove *Iné svety* v rámci slovenského priestoru tak archetypálne. Hovorí o ľuďoch z periferie masmediálneho záujmu, o ktorých sa dokopy nič nevie, pritom sú nositeľmi istých hodnôt a myšlienok, ktoré korešpondujú s aktuálnymi potrebami a všeobecným záujmom.

Padlí anjeli

Dokumentárny film absolventky VŠMU Zuzany Puissy sa stal od jeho prvého uvedenia jedným z najdiskutovanejších na verejnosti. Názov filmu nie je vybraný náhodne a môžeme ho interpretovať z viacerých uhlov. Na jednej strane odkazuje na

rovnomenú clivú pieseň, s ktorou sa jeden z protagonistov filmu skúša presadiť pred s obmedzeným výrazom zízajúcou porotou televíznej relácie *Slovensko hľadá Superstar*. Druhá interpretačná rovina týkajúca sa názvu filmu, poukazuje na konkrétnu kaviareň U anjelov ležiacu v centre Bratislavy. Obyvatelia hlavného mesta ju vnímajú ako miesto, kde sa stretávajú predstavitelia gay komunity. Okrem toho je tento maličký cafe-priestor vyzdobený množstvom vyzbieraných a darovaných sošiek anjelov, od tých gýčových až po zaručene barokových, ktoré pokrývajú steny kaviarne od stropu až po zem. Niektoré rozhovory z filmu boli nakrútené práve v týchto anjelných preplnených kulisách. Ďalší nezanedbateľný odkaz vyplýva zo samotnej povahy anjela ako bytosti neodmysliteľne späté s kresťanskou symbolikou. V kresťanskej ikonografii patrí anjel hneď po Ježišovi medzi najreprezentatívnejšie a najzobrazovanejšie stvorenia. Všetky tri uvedené odkazy smerujú k odhaleniu hlavnej témy dokumentárneho filmu režisérky. Stručne by sme ju mohli charakterizovať ako žalosťné postavenie homosexuálnej menšiny na katolíckom Slovensku. Puisse nakrútila silný autorský dokument na citlivú spoločenskú tému. Venuje v ňom zvýšenú pozornosť najmä odtabuizovaniu ľúbostných vzťahov homosexuálnych párov a s dávkou porozumenia oboznamuje divákov o podobách tejto formy medziľudského vzťahu. Z filmu je evidentné, že sa vôbec v ničom vo svojich prejavoch, radoostiach i starostiach, homosexuálna láska nelíši od jedinej na Slovensku akceptovateľnej formy heterosexuálnej lásky. Údernosť dokumentu je postavená na autentických výpovediach konkrétnych homosexuálov. Puisse ich zachytáva najmä na miestach kde prežívajú svoje životné drámy i chvíle odpútania a radosti. Roztrasenou ručnou kamerou odhaľuje ich intímny svet, ale aj ich opodstatnenú snahu o zaradenie sa do netolerantne vyznievajúcej väčšiny. Pomyselnú majoritu tvoria najmä – otvorene povedané – heterosexuáli, v prevažnej miere kresťanského vierovyznania. O tom, že homosexuáli sa nachádzajú na Slovensku v patovej situácii, svedčia aj kontroverzné súvislosti, ktoré film konkretizuje. Zrážka dvoch svetov, tradičného a „padlých anjelov“, je neprehliadnuteľná. Je zrejmé, že ak zavrieme oči, tak problém nezmizne. Registrované partnerstvá, právo na adopciu detí, na slobodu v prejavoch sexuálnej orientácie, to je len niekoľko zo základných problémov, ktoré riešia gayovia aj v iných krajinách sveta. Pre Slovensko je však typické odmietanie akejkoľvek širšej diskusie o tejto zjavne problematickej téme. Prvý slovenský dokument hovoriaci o homosexualite otvorene, poukazuje aj na mieru tolerancie Slovákov k menšinám akéhokoľvek druhu. Tradičná väzba na model čisto katolíckeho štátu v strede Európy nenasvedčuje, že dochádza k prekonávaniu vžitých stereotypov v správaní sa uvedomelej a modernej spoločnosti. Dokument *Anjeli plačú* je potrebné chápať aj v týchto súvislostiach. Výber protagonistov vypovedá o dlhodobej a cieľavedomej príprave autorky na realizáciu projektu. Odráža jej snahu priblížiť tabuizovanú tému spôsobom, aby aj slepý akceptoval, že problém tu existuje. Nie je normálne, aby niekto kto je homosexuál, žil v manželskom zväzku so ženou, nerozprával sa s ňou – a mali pritom tri deti. A to všetko len preto, že katolícka tradícia valcuje zdravý rozum. Tento aspekt filmu môžeme smelo vyhlásiť za najzvrátenejší prejav katolíckej morálky na Slovensku. Téma homosexuálnych kňazov je ďalšou „trefou“ do čierneho.

Napriek istému amaterizmu pri nakrúcaní sa Zuzana Piusi odhodlala konfrontovať slovenských divákov s ich vlastnými stereotypmi a to môžeme považovať za originálny prínos autorky. Ak ste tento dokument ešte nevideli, pravdepodobne sa vám to podarí len v rámci niektorej z filmových prehliadok. Patrí totiž do kategórie

takých filmov, ktoré sa na slovenskú televíznu obrazovku nedostávajú. Konečne by sme si mohli na Slovensku uvedomiť, že miera ľudskosti, talentu a citu, nezávisí od sexuálnej orientácie. S určitou dávkou preháňania sa dá povedať, že keby sme silou čarovného prútika vymenili homosexuálne páry vystupujúce vo filme za heterosexuálne, nikto by si ten dokument pravdepodobne ani nevšimol. Rozprával by totiž len o problémoch a osudoch súčasných mladých ľudí. Na tomto podobenstve je vidieť, že plamenné verejné diskusie s režisérkou filmu po každej projekcii, svedčia len o jednom, že homosexuáli sú ešte stále na Slovensku neakceptovanou menšinou. Hovorí sa o nich síce hovorí, ale zdesenie priemerného Slováka pri pohľade na nich objektívom tohto dokumentu, je evidentné. Vážení diváci otestujte sa. Prinajmenšom časť katolíckeho duchovenstva bude pobúrená (samozrejme okrem tých, ktorí sú sami homosexuálne orientovaní).

Poézia a dokument

Už začiatok roku 2006 priniesol v oblasti slovenského dokumentárneho filmu niekoľko čerstvých premiér. Zaraďujeme medzi ne aj pôvodný televízny dokumentárny film Tiny Diosi s názvom *Mesto lietajúcich slov*. Film vznikol v koprodukcii Slovenskej televízie a Lívie Filusovej. Jedná sa o poetický dokument debutujúcej režisérky s prvkami hraného filmu. Poetickým spôsobom rozpráva príbehy skupiny ľudí rôzneho veku i profesií, ktorí boli v období rokov 1992 – 1996 sústredení okolo rozhlasového dramaturga a divadelného i rozhlasového režiséra Andreja Turčana v Literárnom klube vo Zvolene. Klub literárnych nadšencov bol založený po roku 1990 zo spontánneho popudu. Vznikol z veľmi prirodzenej potreby združiť priateľov slova a nadšených tvorcov autorskej poézie. Priestor básne sa pre angažovaných členov klubu stal vývojovou skúmkavkou. Poslúžil im na vlastné sebaujadrenie, na artikuláciu emócií a myšlienok. Stal sa priestorom intímneho sebaodhaľovania vlastného vnútra. Poézia poskytla zúčastneným miesto na reflexiu vonkajšieho i vnútorného sveta. Jej hravý jazyk jednotliví tvorcovia použili na zmysluplné a dobrovoľné formovanie vlastných postojov a tvorivých ideálov. Až dnes zisťujú, ako to môžeme vidieť prostredníctvom tohto dokumentu, nakoľko im táto skúsenosť prerástla do každodenného života. Do literárneho klubu vstupovali ako nevyhranené osobnosti, len s neurčitou potrebou vyjadriť sa pomocou inštrumentov poetickej sily jazyka. Individuálna tvorivosť, aktívne prejavovaná počas činnosti klubu, im umožnila „vyjsť z fľaše“ ako metaforicky interpretuje proces nachádzania seba samého jeden z protagonistov. Režisérka, tiež členka dnes už zaniknutej poetickej skupiny, sa na základe vlastných životných skúseností rozhodla opäť navštíviť ľudí, ktorí v tom období v zvolenskom klube pôsobili. Vyhľadala ich a zorganizovala stretnutie bývalých členov, ktoré sa odohralo za jedným stolom. Nechala ich po rokoch opäť prehovoriť. Inscenovala s nimi hrané situácie založené na recitácii autorských textov poézie a na autentických výpovediach. Na základe tohto originálneho podnetu, vznikol zaujímavý poetický dokumentárny film, ktorý oslobodil spomienky a poodhalil vplyv bývalého literárneho klubu na životné osudy jednotlivých jeho členov. Tina Diosi zámerne konštruovala sujet filmu tak, aby pôsobil ako mozaika. Skombinovala súčasné recitácie, autentické dobové záznamy z čítačiek a improvizácií, i aktuálne výpovede na kameru. Pomohla si pritom technikami inscenovania typickými pre žánr hraného filmu a zachytila jednotlivých členov

bývalého literárneho klubu v ich súčasnom prirodzenom prostredí na pracovisku. Jednotlivé výpovede sú následne do istej miery zložené z recitácie vlastných básní, zo subjektívnych spomienok a z autentických vyjadrení o prínose literárneho klubu na ich životy. Ústrednou líniou filmu je základná potreba tvoriť pre tvorbu samú a nie len konzumovať názory iných a pritom nič nové neprinášať, k čomu sa upiera práve dnešná doba zameraná len na konzum. Súkromné autoportréty nostalgicky vyzývajú k tvorbe ako k alternatíve voči konzumnému a povrchnému spôsobu života. Vo filme postupne vystupujú: bankár, majiteľka lekárne, kamenár, výtvarník, herečka, prevádzkar verejných záchodov, rozhlasový režisér, novinárka a všetci spoločne oceňujú prínos klubu pre rozvoj ich osobnosti. Spoločne si v súčasnej spoločnosti všetci uvedomujú istú apatiu a upozorňujú na všeobecnú devalváciu hodnôt ako aj neschopnosť dnešnej generácie angažovať sa bez nároku na nejaké z toho plynúce materiálne výhody. Dušan Krnáč, výtvarník žijúci vo Zvolene, označuje v závere stav súčasnej kultúrnej produkcie na Slovensku ako „analfabetizmus“ presiaknutý gyčom. Kritizuje povedomie súčasnej mládeže za to, že je nenáročné, neupiera pohľad ku kvalitným umeleckým dielam a zakladá si na kultúrnej negramotnosti.

Poetický obraz kameramana Jána Meliša zachytáva inscenované recitácie poézie v prirodzenom prostredí formou rovnocenného obrazového komentára. Metaforickým členením obrazu podčiarkuje individuálne postoje jednotlivých protagonistov. Kamera citlivo štylizuje ich poetické vyjadrenia spôsobom presnej obrazovej metafory, čo len podčiarkuje hravosť réžie, spätosť poézie obrazov a poézie slov. Dokumentárny záznam sa týmto spôsobom vnútorne obohacuje. Diosi kombinuje autentické čiernobiele zábery, amatérsky záznam z dobovej činnosti klubu, s obrazmi nakrútenými v súčasnosti, čím vzniká zaujímavé napätie medzi časom minulým a časom dnešným. *Mesto lietajúcich slov* je typ osviežujúceho dokumentu. V období povrchných pohľadov na realitu prináša zmysluplné a pozitívne posolstvo. Kladie dôraz na blahodárny vplyv akejkoľvek aktívnej tvorby a upozorňuje na riziká späté s konzumným spôsobom nekritického hltania akýchkoľvek hodnôt. Určite je prínosom v rámci súčasného slovenského dokumentárneho filmu. Sviežim rukopisom napĺňa štruktúru autorského dokumentu s hranými prvkami, čo v zásade autorke umožnilo dynamicky previazať činnosť malého literárneho klubu so životnými dráhami jeho členov, amatérskych i poloprofesionálnych tvorcov poézie.

Slepé túžby

V našich kinách sa tento rok objavil nový dlhometrážny dokumentárny film s titulom *Slepé lásky*. Ide o celovečerný debut režiséra Juraja Lehotského, ďalšieho z čerstvých absolventov dokumentárnej tvorby na VŠMU. Grafické riešenie plagátu k *Slepým láskam*, je na ňom zemeľou na mieste oka, ako aj samotný názov napovedá, že stredobodom záujmu tohto filmu sú osudy ľudí poznačených slepotou. Tma je prirodzenou súčasťou ich každodenného života už od narodenia. Štyroch nevidiacich protagonistov (Petra, Mira, Eleny a Zuzku) a ich jednotlivé životné príbehy stmeluje spoločná téma, ktorou je láskavý pohľad režiséra na osobné prežívanie rôznych podôb lásky týmito ľuďmi. Juraj Lehotský sa pritom nesústreďuje len na schematické a povrchné konštatovania, alebo nezaujaté obnažovanie citov svojich postáv, ako je to typické pre povrchné publicistické dokumenty mapujúce životnú situáciu nevido-

mých. Protagonistov, ktorých si pre nakrútenie *Slepých lások* vybral, charakterizuje vždy odlišná forma prežívania partnerstva, túžby po láske alebo hľadanie jej naplnenia. Úsilie o nastolenie harmónie vo vzťahu je následne zárukou nadobudnutia ďalšieho šťastia v živote.

Peter je učiteľom hudby na Škole pre krátkozraké a nevidiace deti v Levoči. Je to nevšedne hudobne nadaný nevidiaci, ktorý žije v paneláku na sídlisku svoj stereotypný život v manželskom zväzku s nevidomou Ivetou. Každodenne sa opakujúce rituály všedného života, ako napríklad varenie kávy, cesta do práce, pozeranie televízie, si Peter obohacuje výletmi do ríše imaginácie a fantázie. Osobne ho fascinuje najmä podmorský svet, o ktorom rád počúva rozhlasové relácie. Vďaka režisérovi filmu zažije na plátne malé digitálne dobrodružstvo. Na základe jeho predstáv z ríše fantázie sa virtuálne poprechádza po nebezpečnom morskom dne. Nevidiaci Róm Miro musí často krát bojovať s predsudkami vidiacej väčšiny a svojho blízkeho okolia len preto, aby mohol uskutočniť svoju túžbu a žiť v partnerskom zväzku so slabozrakým bielym dievčaťom Monikou. Tehotná nevidomá Elena prežíva svoj súkromný príbeh v očakávaní blížiaceho sa pôrodu a atraktívna pätnásťročná Zuzka si kompenzuje svoje hľadanie, flirtovanie a túžbu po zoznámení sa s vytúženým chlapcom, surfovaním na internete. Intímne ladený pohľad do súkromia štyroch protagonistov, vizuálna zladenosť filmového rozprávania, sympatická a miestami poetická dokumentárnosť kamery, umožnia divákovi netradičným spôsobom nahliadnuť do citovej sféry štyroch originálnych slepých lások a ich predstáv o šťastí. Citlivý prístup k protagonistom je režijne založený na trpezlivom pozorovaní ich každodenného správania. Niektoré pasáže pôsobia v celku filmu ako hrané rekonštrukcie. Lehotský priznáva, že vždy inklinoval, aj v rámci dokumentu, k určitej potlačenej, ale vždy latentne prítomnej hranej forme. Nevidomí protagonisti, ktorí prezentovali samých seba, v podstate existujú bez potreby vidiacich štylizovať sa. Z ich správania sa pred kamerou vyžaruje príťažlivá duchovná a poetická hĺbka. Pred Bohom sú si všetci rovní, preto sa k nemu nevidiaci Róm Miro obracia, aby dokázal ustáť absurdné argumenty okolia, ktoré ťažko znáša jeho rasovo zmiešaný vzťah. Miro pritom farbu pleti nikdy nevidel. Nevidiaca matka Elena očakáva blížiace sa narodenie dieťaťa s vďačnou pietou. Nezakladá si totiž na tom, či bude vidiace alebo nevidiace. Dá jej životu nový zmysel a to je pre ňu oveľa dôležitejšie, ako čokoľvek iné na svete. Sympatická Zuzka chodí na strednú školu s vidiacimi deťmi. Navonok si nič zo svojho handicapu nerobí, ale vo vnútri prežíva pubertálne citové vzplanutia typické pre spolužiačky v jej veku. Túži po zoznámení sa s jej prvým chlapcom a partnerskom vzťahu. Len keď chatuje na internete, dokáže sa cítiť prirodzene a plnohodnotne. Lehotský vo filme variuje rôzne tragikomické polohy týchto štyroch vzťahov. Príbehy pulzujú od smutných okamihov k tým veselším, úsmevnejším.

Pre nás vidiacich sú tieto štyri príbehy neuveriteľné a symbolicky vypovedajú veľa práve o nás – divákoch. Život zachytený vo filme, ktorý si vystačí bez pohľadu a bez zrkadla, poukazuje aj na handicap súvisiace so „slepotou“ vidiacich. Každý jeden z nás sa môže po vzhliadnutí filmu sám seba opýtať, od čoho závisí v živote človeka skutočné šťastie?

MARTIN PALÚCH

FOUR VIEWS ON THE ORIGINAL SLOVAK DOCUMENT

The study called *Four views on the slovak document* occupy by analysis four documentary movies, which been created in last three years. *Other worlds* of Marko Škop, *Angels cries* of Zuzana Piussi, *The city of flying words* of Tina Diosi and *Sightless loves* of Juraj Lehotský are taking place for selection of production young slovak authors, mostly graduates from Department of Documentaristic art of VŠMU in Bratislava. It's bargain about four original authorial projects. Marko Škop devotes problems of identification population from the East – Slovak region call Šariš. Their identity follows in particular regional context and worldwide connections. Concretely pay attention to wholesale influence commercial TV production on destinys of six protagonists. The document is criticizes superficial messages television production for that they repress originality and individual contribution of person. *Angels cries* of Zuzana Piussi set the target on point out the position of homosexual minority on catholicly Slovakia. The poetic document of Tina Diosi *The city of flying words* is opening theme of writing poetry for creation as well. It is critical stand up to consume views, to what to incite just today's period direct just for consumerism. The private self-portraits of members ex – club of poetry are urge young to production with nostalgia as to the alternative towards consumerist and superficial way of life. *Sightless loves* of Juraj Lehotský are showing portraits of four blind protagonists, who be sufficient without look and mirror. The movie aptly point out especially on handicaps relate with blindness of sighteds. Everyone from us can ask by itself from what depend real happiness in life, after watched the movie.

Táto štúdia je súčasťou výstupu z grantového projektu VEGA č. 2/6111/26, „Kolektívne a pomyselné identity v slovenskom filme po roku 1989“.

DON CAMILLO A JEHO TVORCA alebo DEMOKRACIA NA TALIANSKY SPÔSOB

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC
PhDr., PhD., Kabinet divadla a filmu SAV

Humor a zábava dlho patrili na okraj veľkej literatúry, medzi tzv. nižšie žánre. Dlhú dobu sa verilo, že zábava nemá väčšiu poznávaciu hodnotu, nevyvoláva ani veľké city, ani poznanie veľkých citov a vášní, ani poznanie človeka a spoločnosti.

Napriek tomu v talianskej literatúre, dráme a divadle mala tradične svoje postavenie. Túto tradíciu založila ešte *commedia dell'arte* v 16. storočí svojím drsným a prvoplánovým humorom, zosmiešňovaním ľudských slabostí a malosti. Pokračoval v nej Carlo Goldoni reformou divadla, v ktorej dal postavám charaktery a charakterový vývoj, odstránil masky a zápletky sa stali jemnejšie a zložitejšie.

K poznaniu talianskej identity patrí aj poznanie talianskeho humoru, v ktorom sa odráža postavenie individua medzi rodinou a oligarchiou, medzi dravosťou politiky a slabosťou štátu, vždy medzi dvoma pólmi, medzi ktorými musí flexibilne lavírovať a dynamicky zachovávať rovnováhu, čo ho neraz privádza do komických a absurdných situácií, ale často je to aj prameňom zvláštnej talianskej ľudskosti a pochopenia pre ľudské slabosti a nedokonalosti. Humor, komickosť mali vždy v talianskej literatúre a dráme nielen estetickú hodnotu, ale aj poznávaciu hodnotu.

Nepochybne oficiálnu teoretickú platformu dali zábave a humoru 60. roky a vyhlásenia skupiny kritikov Gruppo 63, ako aj kniha Umberta Eca *Skeptici a utešitelia*, kde svojím spôsobom legalizoval zábavnú a utešujúcu funkciu. Oficiálnemu potvrdeniu humoru a satiry sa dostalo v roku 1997 autorovi, akým bol Dario Fo, keď mu bola udelená Nobelova cena.

Ale dlho predtým v Taliansku existovala tvorba autora, ktorým je Giovanni Guareschi (1908-1968), autora u nás takmer neznámeho. Oveľa známejšia je literárna a filmová postava ktorú vytvoril, a to je kňaz Don Camillo, ktorý inšpiroval mnohé romány Giovanniho Guareschiho a podľa nich natočené filmy a televízny seriál.

Giovannino Guareschi vytvoril literárnu postavu Dona Camilla v čase po 2. svetovej vojne, keď sa v Taliansku rozvíjal neorealizmus v literatúre aj v kinematografii, keď prevládala realistický, dokumentárny spôsob zobrazenia života, ľudských osudov a okolností, keď tvoril Alberto Moravia, Cesare Pavese, Giorgio Bassani a vo filme Vittorio De Sica, Lucchino Visconti a P. P. Pasolini.

Fernandel v úlohe Dona Camilla

Don Camillo, zábavný, veľmi ľudský kňaz a jeho veselé príbehy zo známeho talianskeho televízneho seriálu mal svojho tvorcu, a tým bol taliansky spisovateľ, humorista, dramatik, scenárista Giovanni Guareschi. V tomto roku si pripomíname 100. výročie jeho narodenia.

Malý svet Giovannina Guareschiho, dedinka Bassa, je situovaný medzi Pádcom a Piacenzou: „Pád začína v Piacenze a v Piacenze sa začína aj Malý svet mojich príbehov, a tento Malý svet je umiestnený na tom kúsku roviny, ktorá sa nachádza medzi Pádcom a Apeninami.“¹

V Guareschiho knihách o Donovi Camillovi stretávame dve postavy, Dona Camilla a starostu Peppone, ktorí majú rovnakú lásku k ľuďom, usilujú sa o spoločné dobro, ale politicky stoja na opačných stranách. Peppone je komunista, hoci poľudštený na taliansky spôsob, ale vo svojom úrade má na stene fotografiu fúzatého Stalina. Don Camillo je celkom netypický kňaz, pripravený bojovať päšťami, ak si to vyžaduje situácia, a v dome drží slušnú zbierku vojnových zbraní. Je prešibaný, schopný chytráctiev a úskokov, akých nie je schopný prostý a naivný Peppone, ale predsa má vždy priame spojenie s Kristom, na ktorého sa stále obracia. Hoci obaja stoja politicky na celkom opačných póloch, často sa spájajú v boji za presadzovanie dobrých vecí pre spoločné dobro. Takýto ideálny stav je však možný len v Guareschiho humornej knihe: *Malý svet: Don Camillo*, ktorá v niečom pripomína známy satirický slovenský román Janka Jesenského *Demokrati*, a to v humornom pohľade na vážne udalosti, v odhaľovaní ľudských slabostí, ako je to pri takých závažných politických udalostiach, ako sú politické voľby:

„Keď nastalo obdobie volieb, Don Camillo sa jasne vyjadril proti miestnym predstaviteľom ľavice, a tak jedného pekného večera za súmraku, keď sa vracal na faru, kus mohutného chlapiska vyskočil spoza kríkov za jeho chrbtom... a uštedril mu lopatou poriadnu ranu... „Čo mám robiť? Spýtal sa Don Camillo. „Natri si chrbát trochu oleja rozpustenou vo vode a buď ticho,“ odpovedal mu Kristus z výšky nad oltárom. Treba odpustiť tým, čom nám ubližujú, také je naše učenie... Ale len tak medzi nami, trochu bitky ti nezaškodí, aspoň sa odnaučíš robiť politiku v chráme Božom...“

Don Camillo odpustil. Ale jedna vec mu zostala trčať v krku ako kosť z tresky: zvedavosť, kto ho zmlátil.“²

Neskôr sa Don Camillo dozvie, že vinník bol starosta Peppone, ktorý sa mu k tomu prizná pri spovedi. Tvrdí však, že ho zmlátil vo chvíli slabosti, a nie ako Božieho služobníka, ale ako politického nepriateľa.

A kým Peppone odrieka modlitby za odčinenie hriechov, Dona Camilla trápi túžba vrátiť mu výprask, ale zabrzdí ho Kristus, ktorý mu pripomenie, že „ruky kňaza slúžia na požehnávanie“. Avšak Kristus tiež musí priznať, že nohy nemajú túto posvätnú funkciu a obmedzí sa na to, že odporúča Donovi Camillovi dať Pepponemu kopanec.

„Kopanec vyletí ako blesk. Peppone ho prijme bez mihnutia oka, potom vstane a s úľavou si vzdychne: „Aspoň desať minút som už na to čakal, teraz sa cítim lepšie... Ja tiež – zvolal Don Camillo, ktorý mal teraz srdce čisté a pokojné ako nebesá.“

Spolupráca Dona Camilla a Pepponeho je komická svojou absurdnosťou, lebo spája nespojiteľné, dva protikladné politické tábory, komunistov a katolíkov a spája

¹ GUARESCHI, G.: *Mondo piccolo: Don Camillo*. Milano, Rizzoli : 1999, s. 7.

² GUARESCHI, G.: Prvá poviedka z knihy *Don Camillo – Mondo Piccolo*. Milano, Rizzoli : 1998, s. 36–37.

ich na princípe ľudskosti a ľudskej blízkosti. Je utopická, ale aj praktická a za humornými scénkami sa skrýva riešenie vážnych otázok života. Je to obraz demokracie na taliansky spôsob: komunistický starosta Peppone prinesie pokrstiť novonarodené dieťa, lebo je síce komunista, ale aj dobrý katolík a Talian a dieťa musí byť pokrstené. Ale menom: Lenin Libero (slobodný) Antonio (svätec). Samozrejme, don Camillo odmietne pokrstiť dieťa menom antikrista, akým je Lenin. Vybavia si to pástami a napokon sa dohodnú na demokratickom kompromise. Meno dieťaťa bude: Camillo Libero Lenin, lebo meno svätca Camilla posväť túto zostavu a bude chrániť dieťa pred komunistickým zlom.

Historické pozadie vzniku Dona Camilla

Giovanni Guareschi píše svoje dielo politickej satiry na pozadí historických udalostí Talianska, keď sa rozhodovalo medzi republikou a monarchiou, medzi pravickou a ľavicou. Ale ukazuje humornú stránku ľudských vášní a vďaka tomu nestráca na aktuálnosti.

Taliansko prežilo občiansku vojnu, v roku 1946 dochádza k hlbokému rozdeleniu národa. Kráľ Viktor Emanuel II abdikuje v prospech syna Umberta II, pred dverami je referendum. Od 10. decembra 1945 vládu viedol kresťanský demokrat DE Gasperi. V mestách je ešte veľa demobilizovaných partizánov. V Miláne brigáda *Volante Rossa* podniká trestné útoky na osobnosti, ktoré sa skompromitovali s fašizmom alebo jednoducho nechceli byť na strane komunizmu. Na vidieku sa získaná sloboda prenáša do konfliktov medzi roľníkmi a majiteľmi pozemkov, kde za bolševika vyhlasujú každého, kto by chcel mať trochu dôstojnejší život. A tak na vidieku, ako aj v meste je všade hlad a bieda, domy zničené bombardovaním, na uliciach ľudia bez domova. Ale je tu aj nádej, túžba budovať, znova postaviť krajinu na nohy. 2. júna 1946 vyhráva v referende republika – talianska spoločnosť sa rozdelí na dva tábory: Taliansko De Gasperiho, ktoré je súčasťou západného bloku, ale vo vláde sú aj komunisti a Komunistická strana. To všetko sa odohráva na pozadí Európy, kde sa Berlín rozdelil na časť, kde soviety blokujú ulice a na časť, ktorú zásobujú Američania gigantickým leteckým mostom. Začala sa studená vojna, západná Európa dostáva pomoc z Marshallovoho plánu, východná Európa od sovietskych.

Taliansko stojí pred otázkou, ako sa rozhodnúť, koho zvoliť.

Do tejto situácie prichádza Giovanni Guareschi na konci septembra 1945, vracia sa z koncentračného tábora v Nemecku. V tom čase začal písať svoj *Ilegálny denník*, svedectvo o živote v koncentračnom tábore. Má štyridsať rokov a založí časopis *Candide*, ktorý ho sprevádza takmer po celý život, kde glosuje politickú situáciu. Na jeho stránkach uverejní aj glosu na prezidenta Luigiho Einaudiho, „ktorý predáva víno zo svojej vinice s označením „víno, ktoré pije prezident“, za čo je odsúdený na 400 dní väzenia.

Guareschi bol už vtedy známy ako redaktor humoristického časopisu Bertoldo, okolo ktorého sa zhromažďovali najvýznamnejšie mená talianskeho humorizmu, ako Mosca, Metz, Frattini, Marcello Marchesi, Carletto Manzoni. Mal na svojom konte dve úspešné knihy: *La scoperta di Milano (Objavenie Milána)* a *Il destino si chiama Clotilde*

(*Osud sa volá Clotilde*). Publikoval humoristické poviedky v novinách *Corriere della sera* a *Gazzetta di Parma*.

Vydavateľ Rizzoli ponúkol Guareschimu znovu obnoviť časopis Bertoldo. Guareschi súhlasí, ale za podmienky, že to nebude neadresný humor, ako bol za fašizmu, ale ostrá politická satira – a tak sa zrodil časopis *Candide*. Dominantné témy pre Guareschiho boli moralizovanie a utešovanie Talianov, šírenie odvahy sklamaným, postaviť sa proti každému druhu totalitarizmu. Pozícia časopisu pôvodne bol – stred.

Hlavnými témami Guareschiho satiry boli moralizovanie a zmierenie medzi talianskym národom, usiloval sa dodávať odvalu sklamaným, vysmievať všetky druhy totalitarizmu a politického fanatizmu.

V roku 1961 vyšla Guareschiho kniha *Don Camillo monsignor, ale nie príliš* (*Don Camillo monsignore ma non troppo*). Z roku 1963 pochádza dokumentárny film „*La Rabbia*“ (*Hnev*), ktorý nakrútil s P.P. Pasolinim (prvú časť PPP a druhú časť G. Guareschi). *La Rabbia* je montáž o významných politických, sociálnych, náboženských a svetských udalostiach 50. a 60. rokov. Vyrobil ho Gastone Ferrante pre Opus Film a jeho zámerom bolo poskytnúť dva konfrontačné pohľady a dve interpretácie: pravicovú a ľavicovú. Tento film je skôr zvláštnosťou v mnohospektrálnej tvorbe Giovannina Guareschiho, istým vybočením smerom k dokumentárnosti neorealistickej tvorby, čo by mohla vysvetľovať aj účasť P. P. Pasoliniho na tomto projekte. Nemal však veľký úspech a po krátkom premietacom období ho museli stiahnuť.

Recepcia Dona Camilla vo svete a v médiách bola mimoriadne šťastná a bohatá, knihy boli preložené do mnohých jazykov a adaptované na rozhlasové hry a filmové a televízne prepisy. Keď roku 1949 publikoval knihu *Taki Tudia* (*Gente così*), *Don Camillo*, *Malý svet Dona Camilla* (*Piccolo mondo di Don Camillo*), získal takmer okamžite úspech v USA, kde vychádza anglický preklad *The Little world of Don Camillo* (1952), po ňom nasleduje v USA *Návrat Dona Camilla* (*The Return of Don Camillo*, 1953), takisto roku 1955 román *Don Camillo a poslanec Peppone* (v angl. *Don Camillo's Last Round*). V anglofónnom svete mal Don Camillo úspech aj v rozhlasovom spracovaní. V júni 2001 rádio BBC uviedlo 4-dielnu adaptáciu *The Little World of Don Camillo*, ktorej autorom je Peter Kerry. Každá z polhodinových epizód je v rozhlasovej adaptácii samostatným príbehom, v ktorom sú zhrnuté viaceré momenty z Guareschiho príbehov. Hlas Donovi Camillovi prepožičal Alun Armstrong, Pepponemu Shaun Prendergast a hlas Krista je Joss Ackland. Obsahom prvej časti je práve už spomínaná historka, keď sa poslanec a starosta Peppone pokúšal dať pokrstiť dieťa menom Lenin.

Roku 1951 v Miláne (Brescello) sa začína Guareschiho kinematografická cesta. Don Camillo má viacero filmových tvárí a podôb v talianskych televíznych filmoch. Sám napísal námet, scenár a dialógy pre film „*Don Camillo*“. Roku 1953 píše scenár pre film „*Il ritorno di Don Camillo*“ – *Návrat Dona Camilla* a publikuje knihu „*Don Camillo e il suo gregge*“ (*Don Camillo a jeho stádo*). V rokoch 1959-61 píše „*Il compagno don Camillo*“ (*Súdruh Don Camillo*), ktorý vychádza na pokračovanie v časopise *Candide*. Roku 1961 vzniká scenár k filmu „*Don Camillo monsignore...ma non troppo*“ (*Don Camillo arcibiskup... ale nie príliš*). Roku 1964 vytvoril scenár k filmu „*Compagno Don Camillo*“ (*Súdruh Don Camillo*). Guareschiho romány o Donovi Camillovi inšpirovali

mnohé rozhlasové, televízne a filmové úpravy. V roku 1981 vznikol britský televízny seriál BBC (*The Little World of Don Camillo*) v réžii Petra Hammonda, kde hlavnú úlohu stvárnil Mario Adorf ako bojovný kňaz Don Camillo.

Spomedzi šiestich filmov natočených na motívy románov Guareschiho je azda najznámejší remake s názvom *Don Camillo (The Little world of Don Camillo)* s Terencom Hillom ako režisérom a tiež v úlohe kňaza Dona Camilla a Collinom Blaketyom ako komunistom Pepponom.

Don Camillo v podobe herca talianskeho pôvodu Terenca Hilla stratil trochu na svojej situačnej komike a na typickej talianskej ľudskosti a flexibilitnosti. Napriek tomu, že toto filmové spracovanie je pravdepodobne najznámejšie a bolo najviac vysielané, Hillova podoba talianskeho kňaza Dona Camilla sa najviac vzdialila od tradičného talianskeho prototypu commedie dell'arte, ktorým bola pre Guareschiho pri jeho tvorbe postava sluhu Pantalóna, šikovného služobníka, ktorý si pomáhal drobnými chytráctvami a neraz napomáhal aj dobrým veciam. V Guareschiho knihách a jeho vlastných filmových scenároch sa z Pantalóna stal Boží služobník kňaz Don Camillo a z jeho monológov adresovaných obecnstvu, sa stali monológy s Kristom na kríži, ktorý plní úlohu hlasu svedomia

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

DON CAMILLO AND HIS CREATOR OR DEMOCRACY BY ITALIAN STYLE

The article is devote to make memories live on the work of italian author, scriptwriter, humorist and journalist who is writer Giovanni Guareschi author of well-known character – priest Don Camillo. The italian culture is reminding 100. Anniversary of birth Giovanni Guareschi this year and by this occasion we are returning to his work. Giovanni Guareschi is the author of many books: Little world of Don Camillo, Don Camillo and his herd, Don Camillo, monsignor, but no so very, Comrade Don Camillo, which had big success not just in Italy and Europe, but also in USA. On the theme humoristic stories from life catholic priest Don Camillo and communist deputy and mayor Peppone was made 4-parts broadcast adaptation in radio BBC and recording six movies. The foundation of humoristic situations, which appeal film and radio creators, consist on transfer traditional italian character butler Pantalone from commedia dell'arte to character God's servant Don Camillo and fights, which lead with communist deputy Peppone.

Príspevok vznikol v rámci grantu Vega: Formy „prekladu“ medzi západnou a stredovýchodnou Európou č. 2/6075/27

FUNKCIE JAZYKA V HRÁCH SAMUELA BECKETTA

RICHARD ŠTEINHÜBEL

Mgr. , interný doktorand Kabinetu divadla a filmu SAV

Vplyv Antonina Artauda a jeho koncepcie divadla krutosti je často hodnotený v rámci absurdnej drámy ako podstatný, ale na druhej strane ako nepriamy, tvrdiac, že absurdná dráma v určitej transformovanej podobe prebrala a pretavila do seba niektoré Artaudove myšlienky o divadle.

Nazdávame sa však, že je potrebné presne popísať tieto hranice diferencie absurdnej drámy a divadla krutosti, či naopak nachádzať spolu splývajúce línie. Filozof Jacques Derrida vo svojej štúdii *Divadlo krutosti a hranice reprezentácie* vyčleňuje a upozorňuje na niekoľko línií ustanovujúcich Artaudove myslenie o divadle. Na jednej strane sa zaoberá problematikou priestoru (mizanscény, javiska) a na strane druhej píše o dôvodoch premeny funkcie jazyka v divadle a o dôsledkoch tejto koncepcie.

Derrida otvára problematiku dominancie prítomnosti slova, čím sa stáva divadlo príliš literárnym, potláčajúc tým potenciál ostatných jeho zložiek. „Všetchny obrazné, hudbní, či gestické formy, zavedené v západnom divadle, pak bez ohledu na svůj význam v nejlepším případě text nanejvýš ilustrují, doprovázejí, textu slouží, dekorují text – text ako verbální tkáň, tento logos, který je vysloven na samém počátku.“¹ Prítomnosť týchto zložiek je zrejmä, aj kvalitatívne, ale ich reálna prítomnosť je neprítomná, lebo je potlačená ich skutočnou reprezentatívna intenzita, respektíve je skrývaná, je nahradená vzťahom reprezentácie, ktorá sa vzťahuje k realite len imitatívnym a reproduktívnym spôsobom.

Avšak Derrida upozorňuje, že pre Artauda nie je klasické divadlo „prostou absencí, negací či zapomenutím divadla, není ne-divadlem: je to spíše překrývání, které dovoluje číst to, co je překryto“². V rámci toho poukazuje na to, kedy javisko prestáva byť len reprezentáciou skrývajúcou ho za opakovanú prítomnosť (re-prezentovanú prezenciu, ako píše Derrida), a stáva sa mnohorozmerným prostredím, skúsenosťou vytvárajúcou svoj vlastný priestor – rozpriestračovaním.

„Jak tedy budou mluva a písmo fungovat? Stanou se gesty: bude zredukována a podřízena logická a diskurzivní intence, jimiž mluva běžně zajišťuje svou racionální průzračnost a zprůsviňuje svou tělesnost směrem ke smyslu, zakrývají své tělo podivně právě tím, co je konstituuje jakožto průhledné.“³ To je definícia, ktorá je zodpovedajúca používaniu jazyka v hrách absurdnej drámy, transformáciám jeho funkcie v primárnom zmysle. Najevidentnejší posun, najhlbší transformačný obrat, dosiahol

¹ DERRIDA, Jacques: *Myšlení o divadle II*. Praha : Herrmann & synové, 1993, s. 123.

² DERRIDA, Jacques: *Myšlení o divadle II*. Praha : Herrmann & synové, 1993, s. 124.

³ DERRIDA, Jacques: *Myšlení o divadle II*. Praha : Herrmann & synové, 1993, s. 128.

Samuel Beckett, čo nás vedie k tomu použiť jeho príklad ako zvrchovaný vzor tohto paradigmatického prelomu (zmyslu a funkcie jazyka). Zároveň sa dostávame k bodu, kde sa spoločná línia Artaudovej koncepcie a absurdnej drámy štiepi, čo si vyžaduje presnejšie pomenovanie a definovanie.

Podľa Artauda by mal v divadle preniknúť jazyk k jeho spätnej „deformácii“ v rozbití jeho pojmovosti. Jazyk, výpovede, zmysel by mali byť rozbité vo svojej ustálenosti a opakovaní. Pojem, ktorý je tvorený znakom, funguje na princípe opakovania, na schopnosti smerovať svoj zmysel ku konkrétnemu, rovnakému. Zaručuje tak schopnosť výpovede, čo však spôsobuje jeho uväznenie v mocenských štruktúrach diskurzu. V službách diskurzu tak získava určujúcu líniu schopnosti niesť výpoveď, na druhej strane však toto ustanovenie sa spôsobuje jeho uzavretosť, stáva sa pevným bodom, nie multiplicitou, ako to požadoval Artaud.

Artaud smeruje na samotnú hranicu jazyka, k nemysliteľnému, ku kriku. Dostáva sa k zlomu, kde sa slovo ešte nezrodilo, ale už nie je ani výkrikom.

Zvuk sa tu ešte nedokázal premeniť na pojem, ktorý by vo svojom charaktere znaku odkazoval ku konkrétnemu, čím nám odhaľuje „tělesnosť slova, jeho znělost, intonaci, intenzitu – výkřik, jež jazyková a logická artikulace ještě nedokázala úplně zadusit, vše to, co v mluvě přetrvává z potlačeného gesta, i onen jedinečný a nenahraditelný pohyb, jež obecnost pojmu a opakování nemůže než odmítat“⁴.

V Beckettových hrách je táto tendencia narúšať či úplne ničiť povrchové prejavy jazyka ako komunikačného prostriedku rovnaká. Zvolil si však iný prístup. Nesnaží sa odstrániť charakter slova ako pojmu, odhaliť jeho telesnosť mimo logickej artikulácie, ale odkrýva hranice jazyka, jeho obmedzenosť ako komunikačného prostriedku a jeho obmedzovanie cez zavedené diskurzívne formy, iným spôsobom. Beckett nechce ničiť dominantnú funkciu jazyka tým, že diagonálnym rezom pretne jeho syntagmatickú a paradigmatickú rovinu, aby tak ako Artaud absolútnym spôsobom poprel funkciu pojmu, jeho významovú zložku. Neútočí zvonka na prejavy jazyka, naopak, snaží sa ho rozvrátiť zvnútra, obnažiť jeho nástroje, roztvárať trhlíny, ktoré sa takto zreteľne ukazujú. Rozkladá syntagmatickú aj paradigmatickú rovinu kvalitatívnymi posunmi a narúša tak klasické väzby. Tieto kvalitatívne posuny vytvárajú v jazyku bifurkačné zdvojenia, prestavbu a metamorfózy jazyka samotného, rozozierajú tak zvnútra jeho diskurzívne štruktúry a rušia tak základné dominanty významových a logických väzieb. To Beckettovi umožňuje, a my predpokladáme v tom jeden z jeho základných zámerov, takto rozmontovaný a narušený jazyk pretvoriť tak, aby boli viditeľné iné väzby, utvárané diskontinuitnou geometriou kvalitatívnych skokov, hlbšou vnútornou logikou. Odhaľuje sa nám tak vrstvenie textu ako neustále preskupovanie živých foriem.

Nachádzame teda nové formy prístupu k tvorbe textu. Symbolické formy sa tu rušia svojou plochosťou, znak sa stáva transparentný skrz pohyb vyprázdňovania určujúci tak jeho charakteristiku konkrávnosti, text už nie je mysliteľný spôsobom rovnobežných línií, ktoré sa nikdy nepretnú, naopak zakrivené pole textu utvára neustále pretínanie týchto línií. Beckettova hra *Koniec hry* predstavuje text, prechádzajúci do najkrajnejšej abstrakcie, kde „látková vrstva sama podmieňuje postup, ktorým sa látky približujú ku geometrickým formám, a to tým, že plynú ako prechodné; to

⁴ DERRIDA, Jacques: *Myšlení o divadle II*. Praha : Herrmann & synové, 1993, s. 128.

najužšie sa stáva výlučnosťou. Lokalizovanie Konca hry do tejto oblasti klame diváka sugesciou symbolickosti, ktorú však hra, podobne ako Kafka odmieta. Pretože nijaký stav vecí nie je iba tým čím je, ale prejavuje sa aj ako znak nejakého vnútorného obsahu, lenže vnútro, ktorého znakom by ten znak bol, už nejestvuje, takže znaky hovoria to isté – že nie je“⁵.

Beckett vytvára obrazy, ktoré už nepodliehajú klasickej perspektíve, štiepi ju, deformuje, ale v znení totálnej symetrie ako novodobý Paolo Uccello⁶. *Koniec hry* je zároveň komponovaný ako hudobné dielo. Prísna kompozícia prvkov v zmysle polyfónie, komplikovanosť partitúry, nás navádza na prirovnanie k forme fúgy⁷. To je jedna stránka veci. Tou druhou (ešte dôležitejšou), je zvuk, či zvukovosť (v tom je Beckett blízky Joyceovi), utlačujúca významy slov do úzadia. Keď zostáva už len zvuk; znelosť slov, to je siločiaru neustále vystupujúca v Beckettových dramatických textoch. Úvod druhého dejstva hry *Šťastné dni* je toho najvýraznejším príkladom. V dramatickom texte *Hra* je tento princíp vyprázdňovania zmyslu slov, komponovania variácií prúdu zvukov, dovedený do krajných dôsledkov.

Obrazy, ktoré *Koniec hry* tvorí, spôsobom akým je tento text komponovaný, sú určované vzťahmi neeuclidovskej geometrie (topológie). Jeho texty utvárajú obraz zmožujúci sa vo fazetách pohľadu, body sa tu menia na mnohvrstevnosť vektorov, na singularitu. Jazyk tak funguje v neustálom preskupovaní pozícií, v možnostiach určujúcich zmysel v jeho nezmysle. Vnútorné sa tak stáva vonkajším a naopak. Molekuly existencie sa stávajú zvnútorňovaním vonkajšieho, a tak sa stáva jazyk tvoriaci text *Konca hry* priestorom obrazu nemožnosti ukončenia konca. Začiatok konca už vždy je, to znamená, je neustále prítomný. Táto prítomnosť produkuje vo svojom paradoxe nemožnosť konca konca. A tak tento úzky žliabok – prítomnosť – nadobúda úzkostnú neuzatvorenosť formy špirály. Pociťovanie času sa stáva pre Hamma neznesiteľným:

Hamm: ... „To je všetko, to je všetko! (Odmĺka.) Niet už ani ozajstného psa! (Pokojnejšie.) Koniec je na začiatku, a preto pokračujeme. (Odmĺka.) Hádám by som mohol pokračovať v svojom príbehu, zakončiť ho a začať iný. (Odmĺka.) Azda by som sa mohol vrhnúť aj na zem. (Namáhavo sa zdvihne, znova klesne) Zaryť nechty do žliabkov a silou zápästí sa šmýkať dopredu. (Odmĺka.) To bude koniec a ja si budem klásť otázku, čo ho mohlo privolať, a ja si budem klásť otázku, čo ho mohlo... (zaváha)... prečo tak dlho meškal. (Odmĺka.) Zostanem tu – v starom útočisti – sám proti tichu a ... (zaváha)... v starej meravosti. Ak budem vládvať mlčať a zostať pokojný, bude koniec všetkému, zvuku, pohybu. (Odmĺka.)“ ... „Potom rozprávať, čím rýchlejšie, čím viac slov, ako opustené dieťa, ktoré sa zdvojnásobí, strojnásobí, aby nebolo opustené a malo si s kým v noci rozprávať. (Odmĺka.) Okamihy na okamihy, tik-tak, tik-tak, ako prósne zrnká... toho... (rozmyšľa)... starého Gréka, a celý život čakať, že tento tikot naplní váš život.“⁸

⁵ ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Pokus o pochopenie Beckettovej drámy Koniec hry*. In: Revue svetovej literatúry, roč. 6, 1970, č. 3, s. 16.

⁶ Paolo Uccello (1397-1475) bol renesančným maliarom, ktorý vo svojich obrazoch rafinovane experimentoval s mnohonásobnou perspektívou a vytváral tak komplikované geometrické štruktúry.

⁷ Muzikológ Donald Tovey hovorí o fúge ako o textúre, tvrdí, že to nie je dopredu jestvujúca forma, ale spôsob, akým hudobná skladba získava konkrétny druh textúry, v ktorej sú jednotlivé hlasy alebo party kontrapunkticky popretkávané, aby sa získal skĺbené pôsobiaci efekt.

⁸ BECKETT, Samuel: *Koniec hry*. In: Revue svetovej literatúry, roč. 6, 1970, č. 3, s. 45-46.

Obsah tohto monológu, ako aj dialógov Hamma a Clova odkazuje k pocitu závrate, ktorá je vyjadrená aj na formálnej úrovni jazyka tejto hry, v topológii zakrivení a v neustálej prevrstvovanosti väzieb príľahlostí významov.

Jednotlivé formálne vrstvenia jazyka textu *Konca hry* nám predostiera vo svojej podrobnej štúdií Michel Corvin. Analyzuje v nej Beckettove nové metódy písania dramatického textu. Corvin skúma jednu časť, Hammov dlhý monológ, a snaží sa popísať jednotlivé procesy fungujúce na úrovni jazykových štruktúr. Konštatuje, že Hamm sa v tomto monológu znásobuje šesťkrát: Hamm ako postava divadelnej hry; ako autor svojho diela, kroniky, ktorú prezentuje v tomto monológu; zároveň je tým, ktorý toto dielo hodnotí; okrem toho je rozprávačom v sebou prezentovanom príbehu; stáva sa postavou tohto príbehu, zástupcom seba; a nakoniec prehovára v prvej osobe aj ako postava, s ktorou sa v tomto príbehu stretáva. Okrem toho, že sa tak utvára rafinovaná dialogizovaná forma monológu – „Beckett znásobuje otázky, výpovede, pauzy; strieda intonácie oznamovacej vety s intonáciami rečníckymi a hrá s celou škálou modulácií, od pohrdavej, znudenej, protektorskej, sympatizujúcej alebo drsnej, ktoré sa medzi sebou striedajú“⁹ – sledujeme už spomínanú diskontinuitnú geometriu kvalitatívnych skokov. Na jednej strane vrstvenie časových rovín, a na strane druhej menenie pozícií, identít, čo predstavuje zase prechod vrstvami priestoru. Beckett priraduje k sebe viacero výpovedí odkazujúcich na rôzne udalosti a sprevádza ich navyše využívaním širokej škály rôznych gramatických časov.

Štruktúra tohto monológu je tvorená zmnožením pozícií. Na niektorých miestach je relatívne jasné či blok slov (respektíve veta) patrí rozprávačovi príbehu, alebo napríklad postave v príbehu zhovárajúcou sa s postavou – Hammom. Avšak väčšinou sa stretávame so zdvojeniami či dokonca zmnoženiami pozícií, ktoré vznikajú na dvoch úrovniach. Na prvej, jednoduchšej úrovni, napríklad pozícia rozprávača príbehu je vždy zdvojená Hammom – divadelnou postavou. Avšak na zložitejšej úrovni niektoré bloky slov neobsahujú pevné súradnice väzieb, na základe ktorých by sme dokázali priradiť konkrétnu výpoveď ku konkrétnej pozícii, teda ku konkrétnemu Ja. Predstavujú len možné spojenia k určitým pozíciám, čo znejasňuje líniu, člení ju, aby text fungoval v otvorenosti spojení. Významová zložka textu je tak neustále narúšaná, stretávame sa s časťami textu, ktoré majú pôsobiť suplementárne, avšak len v rámci otvorenosti tohto textu hry ako celku.

Beckett rozvíja v tomto texte zvláštny efekt. Ak je rozvíjaná syntagmatická rovina, ako je to v prípade tohto monológu, paradigmatická rovina textu sa stáva narušenou. Teda ak chce Hamm prerozprávať nejaký súvislý príbeh, začne sa stabilita a zrozumiteľnosť tohto príbehu rozbiť na zmnožení Hammových Ja, na neprehľadnosti ich pozícií.

Text sa tak člení do formy labyrintu. Avšak tento labyrint nefunguje v jednoduchšej forme, ale jednotlivé bloky slov podliehajú na úrovni významu pohybu, ktorý spôsobuje ich neustále znejasňovanie. Bloky slov sa v texte – labyrinte presúvajú tak, aby centrum významovej roviny bolo nedosiahnuteľné, vždy zahmlievané. Vzťahy medzi časťami textu sú určované falošnými pozíciami. Je to stav rozkladu významovej vrstvy jazyka, pohyb smerujúci k rozpájaniu vzťahov, k nezrozumiteľnosti.

⁹ CORVIN, Michel: *Štylistická analýza Beckettovho textu*. In: Slovenské divadlo, roč. 40, 1992, č. 2-3, s. 228.

Koncepcia divadla krutosti Antonina Artauda sa v niektorých styčných bodoch stretáva s dielami absurdnej drámy. Platí to aj v rámci problematiky funkcie jazyka. Avšak rozpoznávame tu rozdielny spôsob v prístupe k tejto problematike. Jacques Derrida vo svojej štúdii pomenúva princípy, ktorými chcel Artaud odstrániť dominantné postavenie slova v divadle, pojem nahradiť zvukom. Na príklade Beckettových dramatických diel môžeme sledovať iný prístup, keď uzatvorenosť slova do pojmu a logických štruktúr diskurzu nie sú nahradené neartikulovanými zvukmi. Beckett odkrýva hranice jazyka cez jeho rozvrátenie zvnútra. Rozpájanie vzťahov na úrovni syntagmatickej a paradigmatickej roviny narúša fungovanie logických väzieb jazyka, jeho komunikačný charakter tak smeruje k nezrozumiteľnosti.

RICHARD ŠTEINHÜBEL

THE LANGUAGE FUNCTIONS IN PLAYS OF SAMUEL BECKETT

The conception of theatre cruleness of Antonin Artaud has in some contact points meet with works absurd drama. That goes also in scope of problems language functions. However we discern here different way in access to this problems. Jacques Derrida calls principles in his study, by which Artuad wants to remove dominant position of word in theatre, the notion substitute by sound. We can follow other access on the examples of Beckett's dramatic plays, if closed of word to the notion and the logical structure discursus are not substitute by inarticulate sounds. Beckett open borders of language thought his subvert from inside. Disconnecting relationships on level syntagmatic and paradigmatically plain interfere to work logic relation of language, his communication character then goes to the inaccessibility.

MEDZI DRÁMOU A EPIKOU ALEBO O DRAMATICKOM PRINCÍPE V PROZAICKOM TEXTE

VIERA ŽEMBEROVÁ
Prof. PhDr., CSc., Prešovská univerzita

Postava v prozaickom texte sa dostáva v stratégii autora textu do zásadnej kompozičnej pozície, obrazne do priesečníka medzi horizontálnym prijímaním impulzov z látky a vertikálnym otváraním (pod vplyvom druhu a žánru) vzťahov medzi témou a problémom. Možnosti, situácia, „pohyb“ postavy v (celku) prozaického textu sa limitujú stratégiou autora, jeho noetikou javu, ktorý sa prostredníctvom postavy „zobrazuje,“ teda tým, čo sa na jednej strane odvíja od jeho druhovej a žánrovej normy, ale na druhej strane je závislá aj od toho, čo autor zamýšľa exponovať v nazeracej línii textu.

Postava sa v žánroch epického textu správa – vo vzťahu ku kompozícii svojho celku – rozlične, čo sa však odvíja v priamej väzbe od vnútorných znakov druhu a žánru a od jeho – stratégiou textu motivovanej – typovej a formálnej normy. Navyše sa postava prozaického textu správa aj podľa „toho,“ či sa dostala do pozície exponovaného (medzi)článku kompozície textu, alebo do roly súčasti jej viacerých syntetizujúci prvkov, ktoré nie raz nesú aj voľnejšie pomenovanie sústredené do súboru „udalostí,“ ktoré sa zosúlada do toho, čo je možné pomenovať príbeh. Do stratégie autora sa zapojí postava vo väzbe na pre ňu vopred určenú pozíciu v sujete, fabule a kompozícii textu predovšetkým ako nositeľ (nástoj) a výraz (uskutočnenie) tých postojov (ideí, návodov na konanie) autora, ktorými literárna postava vyjadruje – z jeho pohľadu – normy života, etiky, ale aj hodnoty toho, čo je autor ochotný prijať za zmysel bytia človeka v čase a priestore konkrétnej spoločenskej či inak vymedzenej society v látke i tematike svojho textu.

V próze od druhej polovice 20. storočia sa pod poznávacím vplyvom filozofie, sociológie a psychológie mení aj umelecký obraz (projekcia, výklad – zaťažovanie) človeka (jednotlivca) v spoločnosti a výklad spoločnosti prostredníctvom optiky (skúsenosti – príbeh) subjektu. Autor exponuje vo svojom texte takú postavu, ktorá reaguje na noetické a spoločenské aktuálnosti vyňaté zo súčasnosti, ale paralelne „musí“ pracovať s takými zážitkami, informáciami, ktoré „zblížia“ postavu s jej čitateľom. Postava, a to sa už naznačilo vyššie, sa dostáva ako morfológický princíp do kompozičnej roly (celku) textu a do (mozaikovito) strategicky voči problému a konfliktu organizovanej siete zo sujetu a fabuly, z ktorých sa dômyselne tvaruje stratégia textu ako sémantický a nazerací celok.

Dramatický princíp patrí do druhu, s ktorým epika môže kooperovať prostredníctvom synkretizmu. Táto druhová a žánrová prepojenosť medzi epikou a drámou sa v próze využíva predovšetkým tam, kde dominuje autorský rozprávač, pracuje sa najmenej s dvoma časmi (minulosť – prítomnosť) a do problému (príbehu, sujetu, fabuly) vstupuje aj literárny priestor (vlast, dedina, domov). Potom sa vlastne

v kompozičnej postupnosti dosotáva v texte in medias res, alebo postupne postava do kontaktu, možno až problému s vertikálnou (pamäť, trauma, mravná kríza) gradáciou seba so sebou a o sebe. Napokon je i taká možnosť, že postava podstúpi buď cestu svojej psychologickkej špirály (vtedy – teraz), či svoj „rozštep“ na prvé Ja (staré, vtedy) a na druhé Ja (nové, teraz). Ako náhle sa postava dostáva do tenzie so svojim intímny časom, priestorom a zážitkom, vzniká optimálne kompozičné podložie na to, aby autor pomocou postavy prepracoval k detailom „jej“ individuálneho posolania, „jej“ stratégie vo fabule, pretože protagonista „viaže“ na seba atmosféru a pointu príbehu ako celku a vtlačá mu konečnú príčinu i následok na jeho myšlienkové a poznávacie kultúrne – v čase neohraničené – pôsobenie, čím sa znásobuje alebo relativizuje zmysel (konkrétneho) umeleckého textu raz v jeho (autorskej) osobitosti, a potom i v jeho druhovej, žánrovej či tematickej javovosti.

Pre dramatický princíp pri organizovaní kompozičnej pozície postavy v epicom texte platia určujúce koordináty kompozície drámy: medzi nimi predovšetkým schopnosť postavy rozlišovať a pre situáciu „tu a teraz“ využiť svoju pamäť (čas), situáciu (priestor, sujet, konflikt) a utvárať kompozičné mikropriestory na to, aby sa postava precizovala (slovom, činom) sama sebou, aby ona ujasňovala svojim vnútorným pohybom seba (sa) vo vzťahu (zvnútornený, akčný) k inej postave (rovnocenná, nerovnocenná) alebo k inej, novej, odlišnej, a pre celok „podnecujúcej“ udalosti (spravidla hrana bytia) v čase. Postava, v závislosti od žánrovej formy, ktorá ju determinuje, „musí“ svoju pozíciu vo vzťahu k celku modelovať v procese budovania problému textu ako celku buď prepracovaným a štrukturovaným psychologickým detailom s rekonštrukciou toho, čo bolo a čo tvorí problém textu, alebo tak činí priamou, hoci diferencovanou akciou, ktorá problém „len“ názorne rozčleňuje na podstatné a podružné súčasti toho, čo čitateľ prijíma ako koniec či (do -, vy-)riešenie problému postavy.

Žánrový pôdorys drámy a tragédie voči žánrovým možnostiam novely a románu (rovnocenne, porovnateľne, v podobenstve, modelovo) vytvára také strategické (kompozičné v sujete) podmienky pre postavu (próza) a osobu (dráma), v ktorých sa rozvinie v podobe reťazca to, čo je podstatné pre jestvovanie problému (dráma) a erupuje, či rekonštruje sa (próza) ich zapojením sa do fabuly to, čo je problémom textu motivované, podnecované alebo naopak paralyzované, lenže v tejto súvislosti do stratégie autora a stratégie textu vstupuje kompozične i temporytmicky literárny čas aj literárny priestor.

Látka spoločenskej skutočnosti vyjadrená možnosťami časového projektu v téme textu videná v projekcii minulosť, prítomnosť, budúcnosť sa premieta do rozlične „tvarovaných“ (spoločenských) tém, v ktorých sa tematizuje (detailizuje, graduje, analyzuje) vzťah podstatnej, v sujete (dramatickom dialógu) tvarovanej ľudskej a medziludskej hodnoty. Medzi také vzťahy – popri mnohých ďalších – sa v umení oceňuje a uprednostňuje sujet, aký v dramatickej literatúre a v prozaickom texte organizuje mužská a ženská postava spojená emóciami, osudom či udalosťou, alebo s mravnými, psychickými a sociálnymi príčinami aj následkami odvodenými zo svojho „kontaktného“ s niekým alebo niečím, čo pôsobí buď na druhový (dráma – epika) prvotvar, alebo si ho „nevšíma“ a sústreduje sa „len“ na vnútrotextové komponenty organizovania tenzijného zaťažovania žánru (dráma – próza).

Mužská a ženská postava v dramatickom vzťahu sa spravidla určuje prostredníctvom rodovo výrazných až exponovaných vzájomných emócií (láska, nenávisť),

spoločného osudu či udalosti pochopenej ako nenáhodná skúsenosť (rodina, manželstvo, milenecký vzťah, nečakaná udalosť, práca) alebo vedomia následkov za to, čo sa uskutočnilo, stalo sa, prihodilo sa, prežili spolu, ale postava (aspoň jedna spomedzi nich) sa psychicky, sociálne a mravne nedokáže vyrovnaf, či „vzdialiť“ sa svojím vedomím od sily či nátlaku „zakódovaného“ zážitku (vina, zrada, vražda, udanie, smrť, ublíženie) z tých najrozličnejších príčin.

To práve ony, príčiny na konflikt, sujet, fabulu, príbeh, ostávajú v podloží dramatickej stratégie autora, textu aj postavy, pretože ich pohybom v štruktúre textu, v jeho vertikále, kam sa dostávajú súčasti ideológie textu, sa nenáhľivo rozširujú spoločenská, romantická, náboženská či inak vymedzená, preto aj deformovaná konvencia chápania (emotívna, sociálna) vzťahu muža a ženy.

Novela, ktorá pracuje s výrazným typom rozprávača a v kompozícii sa prispôsobí logike literárneho času, má takmer neohraničenú možnosť sústrediť sa na protagonistu textu a na dominantný problém psychologickej či emotívnej rezonancie v (mikro) spoločnosti a (mikro)spoločenstve, kam postava vstupuje a pôsobí. Čas má v stratégii postavy aj takú príležitosť, že sa sám stáva (špirálovým) priestorom na konkrétnu udalosť, čo sa odohrala, stala sa v rámci inej (uplynulej, dávnej, ale nezabudnutej) udalosti: vojna sveta – vina jednotlivca (Jurij Mušketyk), moc spoločnosti – moc a vina jednotlivca (Ján Johanides).

Dramatická stratégia postavy pri komponovaní prozaického textu predpokladá, že to, čo sa stalo problémom stratégie autora a stratégie textu má zovšeobecňujúci, existenciálny, mravný a deformujúci dosah do vedomia, emocionality, sociability či konania a identity postavy, ktorá nesie v tieni svojej pamäti (minulosti) tajomstvo (o čom nehovorí, ale s čím sa nevie vyrovnaf), zásadný a determinujúci význam i dosah.

Sujet mužskej a ženskej postavy iniciuje emóciu: láska a z nej variované deformácie nelásky: žiarlivosť, zrada, manipulácia, nevera, strach, túžba, zneužitie, využitie, nenávisť, vražda, odcudzenie sa a nástroj na mnohé ďalšie deformácie základnej emócie. Emócie v sujete vytvárajú predpokladaný zdroj tenzie a keď sa s nimi spojí aj tajomstvo pamäti, paradoxne, rozprávač v role komentátora alebo vykladača vytvára pre seba naračný priestor, a nekoná tak postava. Postava „prenáša“ svoje emócie v čase, spravidla ich koncentruje a vyhrocuje ich tonalitu, ale nerieši, iba odďaľuje riešenie ich následku (Stanislav Rakús – nenávisť ženy voči svojmu mužovi, Jurij Mušketyk – strach z vlastnej ženy, Rudolf Sloboda – žiarlivosť ako sebatrýzeň), Ján Johanides – vina voči žene, Rút Lichnerová – túžba ženy v tieni poznania ženy, Jana Juráňová – nenávisť ako obranný nástroj a trest voči mužovi). Za emóciami v dramatickej stratégii postavy, nech je ich genéza akákoľvek a kdekoľvek, sa viažu výlučne na protagonistu a na jeho rozrušené, neuspokojené, ale vždy ľudsky pokorené a znevážené ego (egocentrizmus).

Teda aj tajomstvo pamäti protagonistu, nech je to už ním čin, postoj, omyl, rozhodnutie (...), sa udržiava vo vedomí postavy paralelne jestvujúcim tajomstvom v pamäti inej postavy, lebo sa o probléme nehovorí medzi postavou¹ (tá problém spôsobila) a postavou² (tej problém ublížil). Mlčanie o tom, čo bolo, je na jednej strane spôsob, ako bolo možné prežiť bez zverejneného verdiktu (právo, spoločnosť) o treste a vine (Jurij Mušketyk, Ján Johanides, Stanislav Rakús), ako bolo možné žiť so sebou samým, len preto, že sa adaptovalo Ja z „vtedy“ na Ja „dnes“ (Rudolf Sloboda, Stanislav Rakús, Ján Johanides, Rút Lichnerová, Jana Juráňová), ale i o tom, že Ja „dnešné“

čaká na čas, chvíľu, situáciu, keď bude mať odvahu prijať „ich“ pravdu a vykonať (konečne, dôsledne premyslenú) „svoju“ spravodlivosť.

Romanticky prijímaná láska v prozaickom texte si vyžaduje v próze 20. storočia kontrastnú opozíciu voči svojmu mikropriestoru v spoločenskej skutočnosti, ktorá môže vzniknúť z konvencie a reálií súčasnosti (vojna: Jurij Mušketyk, politická manipulácia spoločnosti: Ján Johanides, mravná zvrátenosť jednotlivca v súlade s nevysovenou normou spoločnosti: Stanislav Rakús, Rudolf Sloboda, Jana Juráňová. Postava sa dostáva do náhodnej (Jurij Mušketyk, Ján Johanides, Rút Lichnerová) i nenáhodnej situácie (Rudolf Sloboda, Stanislav Rakús, Jana Juráňová) a koná v súlade so svojou prirodzenosťou, lebo chce, či musí prežiť, fyzicky i mravne problém, do ktorého sa dostala aj svojím pričinením či rozhodnutím, alebo aj zo svojej vôle.

Dramatické nástroje v novele a románe sa pri budovaní stratégie literárnej postavy opierajú o psychológiu, etiku a filozofiu práve preto, že v realistickej próze sa už funkčne voči sujetu a fabule neuplatní romantické gesto. Napokon nazeranie na jednotlivca je predsa len v 20. storočím poznamenaná tézami, ktoré sa odvolávajú na nietzscheovské a freudovské teorémy o bytí, živote, príčine, podmienke, čase, hodnote (...) jednotlivca z konkrétnej situácii.

Pôvodná a pôvodne spájajúca a identifikujúca emócia – láska – medzi mužom a ženou sa ako následok zmien ich životov pod tlakom tenzijných spoločenských pohybov (politikum, vojna) nemí na imperatív vzájomnej zrady (Jurij Mušketyk), sklamaní (Jurij Mušketyk, Ján Johanides), obrany či spochybnenia seba (samého) pred sebou (samým: Rudolf Sloboda, Stanislav Rakús, Jana Juráňová). Zo spontánneho objavenia svojho slabého miesta (človečiny, stavu byť šťastný, potreby stotožniť sa s inou bytosťou) sa „všetko“ vo vedomí postavy, ktorá má mravný, existenciálny problém uložený vo svojom vedomí ako intímne tajomstvo a je kýmsi iným práve preto ovládaná, zavražďovaná, využívaná, znevažovaná (Jurij Mušketyk, Ján Johanides, Rudolf Sloboda, Stanislav Rakús, Jana Juráňová), obrazne s vedomím krutosti či naopak úniku pred konečným verdiktom detailizuje svoje myšlienky, koncentruje v perspektíve času svoje rozhodnutia, voči okoliu sa uzatvára a monotónne znáša svoju vinu, teda tajomstvo a pripravuje sa na premenu seba samej (útek, vražda, únos, priznanie sa, trest).

Pôvodná emócia lásky sa v realistickej aj existenciálnom pochopení svojho miesta i roly v spoločnosti (Jurij Mušketyk, Ján Johanides, Rudolf Sloboda) skôr či neskôr, ale stane sa tak, sa premieňa na vnútorné rozhodnutie ukončiť tento dlhý a zbytočný útek pred sebou samým a pomôcť si z mravnej trýzne a sebatýrania sa tak, že dramatické nástroje sa vyčerpajú buď v jedinom „individuálnom“ akte (útek, vražda, smrť), alebo v poznaní a rozhodnutí sa pre spravodlivosť určenú jednotlivcovi „všetkými“ (súd a trest), lebo tá bude isto miernejšia ako tá, ktorú so sebou „vlečie“ (večne) živá, materializovaná či personalizovaná minulosť v postave ňou samou. Do podložia tragédie, akú postava podstupuje so sebou a zo svojej vôle sa presúvajú gradujúce vertikalizované „obradky“ sebatýrania, usvedčovania sa, trestania sa (...).

Pojmy pravda, spravodlivosť, trest, priznanie sa a zverejnenie svojho tajomstva voči odpusteniu nezostávajú v próze druhej polovice 20. storočia iba mravnými gestami, ale aj návodom na aktuálny obsah pojmov Ja, osobná sloboda, individuálny vzťah, ľudská zodpovednosť.

Zložité (konštrukty) sujetov v prozaickom texte, v ktorých sa v kompozične vy-

medzenej štruktúre organizuje v literárnom čase (minulosť – prítomnosť) a v literárnom priestore (tam – tu) dramatické Ja pôvodne prozaickej postavy, sa sústreďujú na „večné“ a nadčasové otázky (Jurij Mušketyk, Ján Johanides) človeka v jeho individuálnom vesmíre a vo vedomí o sebe a v (rezervovanom) pohľade na (osamelého, mlčiacého, osihoteného) človeka vo svete veľkej spoločnosti, ktorá si vedomie a poznanie o sebe sama a bez zábran „iba“ vytvára. Nech sú motivácie postavy na jej dramatický postoj voči skutočnosti akékoľvek, jej riešenie sa nakoniec prikloní k spoločnosti, bez ktorej ako humanizovaná bytosť podľa svojej vôle nechce byť a nemôže žiť, hoci s ňou (jej etikou: Ján Johanides, Rudolf Sloboda, Jana Juráňová) a znova v súlade so svojím rozhodnutím, nikdy vedome nesplynie.

Literatúra

- JOHANIDES, Ján: *Trestajúci zločin*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1995.
 JURÁŇOVÁ, Jana: *Utrpenie starého kocúra*. Mor(t)alítka. 1. vydanie. Bratislava: ASPEKT 2000.
 MJILČÁK, Ján: *Rosa canina*. 1. vydanie. Levoča: Modrý Peter 1995.
 MUŠKETYK, Jurij: *Súženie*. Preložila V. Havránková. Doslov (Mušketykovo Súženie) Ondrej Marušiak. 1. vydanie. Bratislava: Slovenský spisovateľ. Edícia NST (Nová sovietska tvorba) 1983.
 LICHNEROVÁ, Rút: *Rieka*. Príbeh bielej, ružovej a tyrkysovej. 1. vydanie. Bratislava: JUGA 2000.
 RAKÚS, Stanislav: *Pieseň o studničnej vode*. 1. vydanie. Bratislava: Smena 1979.
 SLOBODA, Rudolf: *Narcis*. Doslov Narcis po tridsiatich rokoch Ján Litvák. Bratislava: LITERA. Edícia Súradnice-Petit 1995.
 TOMAŠEVSKIJ, Boris: *Teorie literatury*. Preložili R. Štindlová, K. Štindel. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství 1970.
 ŽEMBEROVÁ, Viera: *Kontinuita a kontext textu*. Literárnohistorické a interpretačné prieniky do slovenskej literatúry dvoch storočí. 1. vydanie. Prešov: Náuka 2004.

VIERA ŽEMBEROVÁ

THE IMPORTANCE OF DRAMATIC TENSION IN PROSA TEXTS

This examination is directed mainly towards theory. In analysing novles by writers such as Ján Johanidew, Ján Milčák, Stanislav Rakús, Rudolf Sloboda. Žemberová attempts to put her finger on what consists the subjects in modern prose. Above all it looks at the phenomenon of chracters, which is the ungedinet closet to that in drama. Žemberová shows that infact the chracters' function is to examine the universal question of human existence, namely the relationship between the individual and society. The ensuing conflict is always resolved in favour of society, for without it the individual cannot exist.

VZORKA MLADEJ REŽIJNEJ GENERÁCIE PO ROKU 1989 A POKUŠ O JEJ CHARAKTERISTIKU

Mgr. TOMÁŠ ROHÁČ

Interný doktorand, Kabinet divadla a filmu SAV, Bratislava

Marián Amsler, Svetozár Sprušanský a Martin Čičvák patria do jednej generácie divadelných režisérov, ktorí pôsobia nielen v našich, ale i v zahraničných súboroch. Práve táto trojica predstavuje koncentrovanú vzorku, ktorá reprezentuje rôzne smerovania mladého slovenského divadla.

Uvoľnenie spoločenskej atmosféry a kultúrno – politická situácia týmto režisérom umožnili prezentovať svoje tvorivé ambície. Veď pred rokom 1989 neboli tak zvoľnené dramaturgické plány, rozšírené hracie priestory či sloboda tvoríť mimo pracovného pomeru a využívať širokú škálu výrazových prostriedkov. Predovšetkým odkrývanie tabuizovaných tém a prekračovanie istých konvencií sa mladým ambicióznym umelcom natoľko zapáčilo, že by sa dalo hovoriť o prekonávaní – čo sme všetko ešte schopní urobiť a kde sú vlastne hranice. Veď sloboda dovoľuje všetko!

Západný vplyv sa stal prirodzenou súčasťou nášho životného štýlu a formoval i divadelné umenie. Klasické texty inscenátori neraz nasilu aktualizovali a nové texty súčasných dramatikov sa zapodievali najmä negatívnymi stránkami dnešnej spoločnosti. Pôsobenie cool dramatiky nadobudlo obrovské rozmery. Táto situácia sa v rôznych podobách odzrkadľuje i v tvorbe mladých slovenských režisérov a najvýraznejšie sa prejavuje v inscenačných tvaroch režisérov Amslera, Čičváka a Sprušanského. Tématicky sa zaujímajú o civilizačné choroby dnešnej spoločnosti – dekadentní mladí ľudia s rozličnými druhmi závislostí, osihotení jedinci na okraji spoločnosti, femme fatale bojujúca všetkými zbraňami za svoj blahobyt, láska ako obchod, človek bez vnútorných hodnôt žijúci vo virtuálnej realite a promiskuitní experimentátori so zvráteným životným štýlom.

V divadlách začal dominovať repertoár založený na jednoduchých i zložitých témach, zaobalených do experimentálnych foriem. Príchodom voľnosti sa menil hodnotový rebríček a škála tvorcov i divákov. Mnohí uprednostňovali zábavu na pozadí politického zrenia spoločnosti. Preto divadlá išli cestou ľahšieho odporu – preto vkus prispôsobený divákovi, no našťastie tvorcovia hľadali spojenie vyšších hodnôt a snažení. Viacero umeleckých inštitúcií začalo pretvárať svoje dramaturgické plány s dôrazom na reflektovanie spoločenských javov, avšak nie plnohodnotným spracovaním. Strata hodnoty slova v divadle neustále provokuje a determinuje umelcov v ich tvorbe - tento novodobý trend si osvojila najmä mladšia generácia tvorcov.

Tvorbu týchto režisérov spájajú viaceré línie. Prostredníctvom inscenačných koncepcií podriaďujú aj klasické texty sebe a svojej generácii, vnášajú do nich už spomínané témy a zo súčasnej dramatiky si vyberajú tie, ktoré ich v sebe obsahujú. Pozornosť mladých umelcov sa obracia nielen na kamenné divadlá, ale aj na alternatívne scény malých javiskových foriem. Práve tie ich inšpirujú k originálnym inscenačným tvarom, ktoré provokujú.

Pozitívne zmeny spoločensko – politického zriadenia mali paradoxne demotivujúce účinky na divadelnú obec na Slovensku. Predrevolučný stav divadiel vyvolával v divákoch túžbu hľadať v umeleckom diele hlboké metafory ambivalentného postoja k riadeniu štátu (jedni na javisku videli skrytý, ale jasný odpor k totalitnému režimu, iní z neho cítili silnú myšlienku sociálnej rovnosti). Ponovembrová situácia v umení na Slovensku zmenila výpovednú hodnotu divadelnej tvorby, formovaná bez zvyčajných spoločensko – politických ambícií. Práve absencia pro a antisocialistických metafor, tém a motivácii sa stala dôvodom diváckej apatie a umeleckej stagnácie. No na druhej strane je možné hovoriť i o strate schopnosti tvorcov artikulovať vlastný názor – jasnú a zreteľnú myšlienku. Tieto aspekty viditeľne ovplyvnili vývoj nasledujúcich režijných generácií.

Veď dôkazom je samotný výber hier ako (F. Richter: *Boh je DJ*, réžia: M. Amsler, Divadlo Aréna, M. Hvorecký: *Plyš*, réžia: M. Amsler, Divadlo Aréna, H. Ibsen: *Heda Gablerová*, réžia: S. Sprušanský, DAB Nitra, F. Schiller: *Úklady a láska*, réžia: M. Čičvák, Činohra SND, E. Albee: *Koza alebo Kto je Sylvia*, réžia: M. Čičvák, Divadlo Aréna).

V slovenskom divadle už od 60. rokov fungoval tzv. „humanizačný trend – dramaturgia, ktorá hľadala texty, cez ktoré pôsobila na kultivovanie diváka v zmysle spoločenskom, estetickom, výchovnom, vzdelávacom. Po roku 1989 sa však ukázal iný fenomén - repertoár, založený na kontroverzných témach zaobalených do „experimentálnych“ foriem. Hry, prinášajúce tému sexuálnej inakosti, spoločenskej nekompatibilnosti a sebazničujúcej osamelosti (T. Vinterberg, M. Rukov: *Rodinná slávnosť*, réžia: M. Čičvák, Divadlo Aréna), patologickej túžby zaujať (I. Bauersima, R. Desvignes: *Tatoo*, réžia: M. Čičvák, Divadlo Aréna), absurdne vyhrotených zločineckých situácií (Q. Tarantino: *Reservoir Dogs*, réžia: M. Vajdička, Divadlo Kaplnka) a nevyhnutnosti prežiť v dnešnej spoločnosti (M. Čičvák: *Dom, kde sa to robí dobre*, réžia: M. Hatina, ŠD Košice). Tá je východiskom tvorby najmladšej režijnej generácie, ktorá nechce život v dnešnej dobe meniť, ale necháva ho voľne plynúť a pomenúva ho v rôznych tvaroch javiskového diela.

Najmladším zo spomínaných režisérov je Marián Amsler.

Narodil sa 11. októbra 1979. Vyštudoval dramaturgiu na VŠMU, režíruje v divadlách v Čechách a na Slovensku, prekladá z nemčiny. Inscenovanie hier A. P. Čechova – *Platonov* a *Ivanov* mu prinieslo mnohé ocenenia na divadelných festivaloch. Režijne nastudoval aj hry súčasných dramatikov – Oľga Muchinová: *You, Letí a Táňa* (– nominácia v kategórii Objav sezóny na DOSky 2002), Ivana Vyrupajeva: *Sny*, Falka Richtera: *Boh je DJ*, Davida Gieselmanna: *Pán Kolpert* a ďalších.

Marián Amsler nemá vlastného dramaturga, niekoľko projektov robil v spolupráci s dramaturgičkou Veronikou Bubnášovou – Kolečákovou.

V Amslerových réžiách sa prejavuje téma samoty ako sprievodný jav závislosti človeka od medziludských vzťahov – prekladmi a výkladmi hier prináša pohľad na človeka, ktorý sa snaží zapadnúť do konzumného štandardu v spoločnosti a táto snaha ho paradoxne izoluje od sveta. Skúma dôvody, prečo sa človek stane závislým, prečo nedokáže komunikovať s okolím, ale iba s istou časťou populácie, ktorá preukazuje rovnaký životný postoj.

Štúdium dramaturgie ovplyvnilo Amslerovu tvorbu najmä špecifickým pohľadom na text a schopnosťou prispôbovať literárnu predlohu inscenačnej koncepcii. Dramatická výpoveď je pre Amslera nosnou silou inscenácie po formálnej i obsahovej stránke. Výpoveď a tzv. „dramatické ovzdušie“ je i dôvodom jeho inklinácie

k ruským, najmä čechovovským textom (*Platonov, Ivanov, Tri sestry*), ktoré sú blízke slovenskému naturelu. Amsler nadväzuje na dlhoročnú tradíciu uvádzania ruských dramatikov na slovenských javiskách. Tieto inscenácie koncipuje tak, akoby sa ani nestotožňoval so súčasnou vlnou západnej „cool“ poetiky. Marián Amsler aktualizuje text, vyberá z neho pôvodné motívy, ktoré obohacuje o zosúčasnenú formu a sprostredkúva generačnú výpoveď. Režisér Amsler aktualizuje a posúva klasické (najmä ruské) texty do 20. storočia a súčasnosti (A.P. Čechov: *Tri sestry, Platonov, Ivanov*).

Klasické dramatické texty ruskej literatúry ponúkajú pestrý výber charakterov a hrdinov, ktorí sa objavujú aj dnes - vnútorne rozorvaní jedinci, bojujúci s nepriazňou doby a s prehnitou, rozpadávajúcou sa spoločnosťou. Lahostajnosť a strata chuti do života sa stáva pre režiséra Amslera základným aktualizácnym a výpovedným prvkom (*Ivanov, Platonov*). Ten sa odzrkadľuje predovšetkým prostredníctvom obsadenia, v ktorom sa elementárnym prvkom dramatického kontrapunktu stáva obsadenie „mladučkého“ herca do rezignovanej a otupenej postavy staršieho veku (Platonov – Luboš Kostelný, Ivanov – Lubo Bukový). Tomuto prispôsobuje aj dramaturgickú koncepciu a zmeny v dramatických postavách a ich vzťahoch.

Scénografické riešenie je v Amslerových inscenáciách moderné: scéna – retro-štyl, využíva funkčný gýč – priamo vytvára atmosféru prostredia cez prvý plán javiskového vizuálu. Kostýmy sú kompatibilné s návrhom scénického riešenia (A.P. Čechov – *Ivanov*, Kaplnka VŠMU).

Podobné vzdelanie a interes o čechovovskú analytickú drámu sa odzrkadlil aj v tvorbe režiséra Svetozára Sprušanského.

Sprušanský sa narodil v roku 1971 v Bratislave. Vyštudoval odbor divadelná veda na VŠMU v Bratislave. Je dramaturg, prekladateľ a režisér. V súčasnosti pôsobí ako šéfdramaturg nitrianskeho Divadla Andreja Bagara a Divadla Nová scéna v Bratislave. Je označovaný za priekopníka nových divadelných foriem a propagátora súčasných zahraničných divadelných poetík. Pokúša sa o nový divadelný jazyk a v jeho tvorbe sledujeme ojedinelý fenomén - výber netradičných priestorov na inscenovanie klasických hier (A. P. Čechov: *Čajka*, DAB Nitra, M. Gorkij: *Na dne*, DAD Prešov).

Už v začiatkoch svojej divadelnej kariéry sa rozhodol uviesť jednoaktovky A.P. Čechova (*Pytačky, Medved*), v divadelnom súbore ZDVIIH, v roku 1998. Čechovovu *Čajku* Sprušanský inscenoval v roku 1999 v Divadle Andreja Bagara v Nitre, v netradičnom priestore, v sklade kulís. Priestorová determinácia a mnohé zmeny v texte natoľko zmenili Čechovovu výpoveď, že inscenácia nadobudla skôr autorský rozmer.

Svetozár Sprušanský sa pokúsil aktualizovať život umelca akoby všeplatne „drastickým bohémstvom“ keď jeho Máša namiesto tabaku šňupe kokain a je oblečená do kožených odevov s pretekárskou prilbou na hlave. Avšak výkladový posun k aktuálnosti tejto inscenácie mal len ojedinelo invenčnú podobu. V jednotlivých dejstvách sa črtali rôzne znaky ľudských tém, no doslova vyprchali pri odhaľovaní tajomstiev hereckej profesie. Režisér vsunul do textu niekoľko civilných častí hereckých spovedí - komponované a popretkávané mnohými Čechovovými poviedkami. Napr: *O láske*, prvú verziu *Dámy so psíčkom*, *Krídla mladosti* a iné. Podľa recenzie Dagmar Podmakovej sa Sprušanskému podarilo vytvoriť veľmi ambiciózne, no mimoriadne rizikový projekt: „Ako prekladateľ, upravoovateľ i režisér v jednej osobe, bez dramaturga, sa pustil s Čechovom proti Čechovovi. Pôvodnú hru *Čajka* rozrozumil, ale lepšiu, konzistentnejšiu

či vnútorne bohatšiu predlohu nevytvoril. Korektnejšie by bolo priznať, že ide o inscenačný scenár, zostavený voľne podľa (či na motívy) Čechova.“¹

Režijno – dramaturgická koncepcia, ktorú zvolil, mala dokázať novátorské divadelné trendy, avšak v čom sa režisérovi podarili a či sú naozaj inovatívne? Zvolený rámec inscenačnej podoby predstavuje množstvo podnetov ku konaniu napr. o divadelných snoch každej z postáv, o ich prehrách i pozitívnych zážitkoch. Prostredníctvom nich nám Čechov v texte sprostredkúva ucelený obraz, kolorovaný samotným dramatikom, no režisér Sprušanský sa snaží odkrývať ďalej. No nedá sa utajiť, že predovšetkým vlastným pohľadom. Nielen zvolený divadelný priestor obohatil na prvý dojem citový zážitok diváka, aj keď nedostatočným spôsobom sformovaného. V rámci herectva sa sugestívnejšie preukázala staršia časť súboru, pochopiteľne i z vlastných skúseností, keďže im to koncepcia dovolila. Svedčí o tom i recenzia Dagmar Inštitorisovej: „Predovšetkým staršia generácia hercov dokázala zvládnuť mnohopočetné významové zmeny, ktorými ich postavy často bez predchádzajúcej prípravy prechádzali, a ktorými sa ich konanie dostávalo do úplne iných kontextov.“² I tieto fakty dokazujú, že sa režisérovi dostatočne nepodarilo skĺbiť vyjadrovacie prostriedky všetkých zainteresovaných.

Ostatné aktualizračné motívy boli zatlačené do úzadia, pretože determinantom všetkého bol priestor, v ktorom sa zmiatli karikatúry ľudí, ich deviácie a animálne sklony.

Svetozár Sprušanský niekedy využíva v divadle dve funkčné zložky (tanečno-spevoherná a činoherná – N. V. Gogol: *Revízor*, DAD Prešov), ktoré sa snaží spojiť do komplexného celku. Výsledný efekt je založený na zosúčasnení a polemike s témou – najčastejšie s témou moci, politiky a manipulácie.

Podstatná časť jeho tvorby sa venuje aj téme frivolnosti a šteklivej erotiky (N. V. Gogol: *Ženba*, DJZ Prešov), generačným konfliktom, aktualizuje motív pragmatickej ženy, pohráva sa so scénickým riešením hyperrealizmu a znakom retroštylu. Osobitnou témou je pre Sprušanského samota a túžba po slobode, téma vyprahnutosť a smútku, citová otupenosť, zložitý vzťahy žien a mužov – hra lásky a zrady (H. Ibsen: *Heda Gablerová*, DAB Nitra).

Vo svojich réžiách sa Sprušanský venuje aj „civilizačným chorobám“ dnešnej spoločnosti – nastoľuje problém agresie (B. Brecht: *Svadba*, Divadelné združenie ZDVIH Nitra), deviácie, primitivizmu, totálneho rozkladu rodiny (M. von Mayenburg: *Tvár v ohni*, DAB Nitra) a provokatívnej, škandalózne otvorenosti k sexualite človeka.

Mayenburgovu hru *Tvár v ohni* inscenoval Sprušanský v roku 2000. Je to hra s drsnou témou, ktorá prelomuje estetickú štruktúru, takpovediac zvnútra a v rôznom stupni sa vzdáva od tradičnej realistickej konvencie. Je v nej vyrozprávaný síce chronologicky budovaný príbeh, ale vo vnútri sa ukrývajú ostré strihy, jednotlivé scény narážajú na seba a vyvíjajú sa v prudkých zlomoch. Režisér sa rozhodol podporiť absenciu „posolstva“, a to i mravného. Tomu podriadil i javiskovú formu v chladnej, objektívnej atmosfére, ktorá umocnila drsnosť a brutálnosť príbehu. V roku premiéry ešte na slovenských javiskách nebol celkom obvyklý trend surovej cool dramatiky, preto sa dá uvedenie tohto titulu považovať za jeden z medzníkov novej etapy vo vývine slovenského divadla.

¹ PODMAKOVÁ, Dagmar: *Lesk a bieda (nielen) divadla*. Slovo, 2, č.13, 29. marec – 4. apríl 2000, s. 10.

² INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Divadlo o divadle v Čechovovej Čajke*. Javisko, 32, č.3, 15.3.2000, s.4-6.

Absenciu výstižných tém v dramatických textoch dokazuje aj ambícia režisérov prinášať nové témy prostredníctvom autorskej tvorby a následne vlastnej realizácie. Nie je to však nový fenomén, texty si autorsky a dramaturgicky menil a koncipoval aj režisér Roman Polák, a to už od osemdesiatych rokov až po súčasnosť (F. Švantner – R. Polák: *Nevesta hôl*, DSNP Martin, 1986 R. Polák: *Kentauri*, Divadlo Astorka Korzo 90, M. Gorkij - R. Polák: *Play Gorkij alebo Letní hostia*, Divadlo Astorka Korzo 90, V. Hugo – R. Polák: *Král sa zabáva*, Činohra SND), režisérka Soňa Ferancová (J. N. Nestroy – Soňa Ferancová: *Povraz s jedným koncom*, DAB Nitra) a divadelník Blaho Uhlár, v spolupráci so scénografom a dramatikom Milošom Karáskom (B. Uhlár – M. Karásek: *Slepá baba*, Divadlo STOKA, B. Uhlár – M. Karásek: *Tváre*, Divadlo STOKA a iné).

K tomuto autorsko - režijnému trendu sa svojou tvorbou pričlenil aj predstaviteľ mladej režisérskej generácie Martin Čičvák.

Narodil sa v Košiciach v roku 1975. Absolvoval štúdium divadelnej réžie na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne u profesora Aloisa Hajdu. Po ukončení školy sa stal interným režisérom Činohry Národného divadla v Brne, režisérom a umeleckým šéfom divadla Polárka v Brne a režisérom Činoherného klubu v Prahe. Pôsobí ako pedagóg na brnenskej JAMU. Je i autorom divadelných hier: *Dom, kde sa to robí dobre*, *Sonia agentka*. Za inscenáciu hry Thomasa Bernharda *Immanuel Kant* získal cenu Alfreda Radoka v kategórii talent roku a jeho inscenáciu Schimmelpfeningovej *Arabskej noci* ocenili cenou DOSky na festivale Divadelná Nitra. Čičvák striedavo režíruje na javiskách českých aj slovenských divadiel (Praha, Brno, Bratislava, Martin, Košice), no cieľom príspevku je charakterizácia Čičvákovej tvorby na základe priamej a živej diváckej skúsenosti. (M. Čičvák: *Dom, kde sa to robí dobre*, réžia: M. Hatina, ŠD Košice, M. Čičvák: *Dom, kde sa to robí dobre*, réžia: Martin Čičvák, Grease Theater, Veľká Británia, M. Čičvák: *Sonia agentka*, réžia: M. Čičvák, Studio Marta, JAMU Brno).

Patrí medzi režisérov mladej generácie, ktorí sa v oblasti divadelného umenia snažia hľadať inšpiračný zdroj cez odhalenie dnešnej reality a jej šokujúcich stránok. Výpovednú hodnotu a príťažlivú formu nachádza predovšetkým v dôslednej analýze a jasne stanovenej koncepcii, v čistej divadelnej forme, ktorá sa zakladá na jednoduchej scénografii, vizuálne pôsobivých moderných kostýmoch a dramaticky pôsobivých zvukoch. Takéto javiskové spracovanie Čičvák dopĺňa obsadením technicky vyspelých a emocionálne pravdivých hereckých predstaviteľov.

Čičvák narába v hre *Dom, kde sa to robí dobre* s princípom montáže, ktorá sa odzrkadľuje v komunikácii postáv a jej neschopnosti priblíženia sa človeka k človeku. Najviac sa to prejavuje v dvoch schizofrenických polohách človeka – brutálne – vulgárnej a romanticko – naivnej. Skrat, ktorý vzniká pri každom ich priblížení je príčinou narušenia a neschopnosti komunikácie. Podsvetie, drogy, prostitúcia - to je Čičvákov svet konfrontácie života a smrti, v ktorom je najdôležitejší strach, a ten spôsobuje komunikačné nedorozumenie. Je to textová predloha, ktorá narába so žargónom a jasne definuje istú sociálnu skupinu, ktorá je uzavretá vo svojom vnútri a nedokáže sa pohybovať v reálnom živote.

Takýto postoj k životu sa stáva nosným pilierom výberu ním inscenovaných titulov – E. Albee: *Koza alebo Kto je Sylvia ?*, T. Vinterbeg, M. Rukov: *Rodinná slávnosť*, I. Bauersima, R. Desvignes: *Tatoo*, F. Schiller: *Úklady a láska*, Sofokles: *Antigona*, A. P. Čechov: *Ivanov*.

Charakteristickou črtou jeho tvorby je spolupráca so stabilným inscenačným tímom – s dramaturgom Martinom Kubranom a scénografom Tomom Cillerom.

Režijná tvorba Martina Čičváka sa vyznačuje aj širokospektrálnou dramaturgiou – od svetovej klasiky až po súčasnú drámu. Čičvákova práca nie je determinovaná stálym angažmán a výber titulov tak nepodlieha repertoárovým povinnostiam kamenných divadiel. V spolupráci s dramaturgom Martinom Kubranom si pre svoju tvorbu vyberajú tituly, ktoré zodpovedajú ich poetike. Čičvák sa teda nesústreďuje na vyhranený typ dramatiky, ale jeho réžie sú rôznorodé – od Sofoklovej *Antigony* (ND Brno), Shakespearovho *Richarda III.* (ŠD Košice), Beaumarchaisovej *Figarovej svadby* (Marta, JAMU), Büchnerovho *Vojčka* (Činoherní klub Praha), cez Beckettovo *Čakanie na Godota* (ŠD Košice), Brechtovho *Dobrého človeka zo Sečuanu* (DSNP Martin) až po Genetove *Slúžky* (Dartington College of Art) a Schimmelpfenigovu *Arabskú noc* (Činohra SND). Oblasť, ktorej sa Čičvák vyhýba, je inscenovanie slovenskej dramatiky - výnimku tvorí iba jeho autorská tvorba.

Čičvák vo svojich inscenáciách narába so štrukturovanými prvkami, ktoré na prvý pohľad pôsobia štylizovane – obsah a forma sú v jeho tvorbe rovnocenné. Prezentuje svoj pohľad na život prostredníctvom emocionálne naplneného obsahu a štylizovanej, technicky dokonale prepracovanej formy. Fragmentarizáciu príbehu umocňuje aj prostredníctvom hereckého strihu. Čičvák pracuje s divadelnou skratkou, ktorú následne dôkladne analyzuje a herec ponúka divákovi reflexiu.

Uprednostňuje výber jednej línie príbehu, ktorému v rámci jednotného javiskového tvaru podriaďuje motivácie, konanie postáv a významotvornosť mizanscén. V Čičvákovej *Antigone* tak funguje plnovýznamový štylizovaný pohyb postáv, jedno telo, jeden hlas, siamské súsošie Ismény a Antigony. Podobný motív sa odzrkadlil aj v inscenácii Shakespearovho *Richarda III.* (ŠD Košice). Do titulnej úlohy obsadil Jozefa Úradníka, vtedajšieho umeleckého šéfa, čím dosiahol dominantnú tému koncepcie a javiskovej realizácie – napoleonský komplex.

V scénografickom riešení Čičvákových inscenácií dominuje čistý priestor pre jasné vyznenie hercovho racia a emocionality zároveň – nahý človek v holom priestore. Výtvorná zložka, podobne ako hudobná, nie je historizujúca, skôr atmosférotvorná. Ako príklad môžu slúžiť živí hudobníci na scéne v Sofoklovej *Antigone*, ktorí dokresľujú obraz o Kreontovi ako o prízemnom človeku so záľubou v (českej) country hudbe.

Najmä v repertoárových divadlách pracuje Martin Čičvák rovnako so všetkými hereckými generáciami – staršiu generáciu podriaďuje moderným postupom a prekonáva bariéru i kliše zaužívaných hereckých postupov (Schimmelpfenig: *Arabská noc* – František Kovár, Jozef Vajda).

Čičvák vo svojich réžiách zriedkavo využíva scénickú hudbu a supluje ju technickými možnosťami scénografickej výpravy - ruchy, pazvuky sa realizujú priamo na materiály, ktorý ponúka scéna. Namiesto klasickej hudobnej zložky využíva rytmizujúce prostriedky s dôrazom na jazyk, reč, pohyb, gesto, mimiku a jednoduchý zvuk.

V brnianskej inscenácii Sofoklovej *Antigony* využil na predelenie jednotlivých scén dramatický zvuk – úder na tympany. V okamihu, keď sa tento zvuk ozval, ostal herec na javisku v „štronzo“ pozícii a reflektory zhasli. Rovnaký spôsob sa zopakoval na začiatku ďalšieho výstupu – Čičvák tak nielen rytmizoval celé javiskové dielo, ale tento jav opäť dokazuje fragmentarizačnú ambíciu jeho tvorby. Scénickú hudbu podriaďuje Čičvák priamo miestu a času, ktorý sa stáva smerodajným pre jeho kon-

cepciu – hudobná zložka teda v jeho inscenáciách nepodlieha fenoménu historizovania.

Pudovosť a sexualita človeka zohrávala v umení dôležitú úlohu vo všetkých etapách vývinu ľudstva - od antiky až po súčasnosť (Sofokles: *Antigona*, Schiller: *Úklady a láska*, Vinterberg, Rukov: *Rodinná slávnosť*, Schimmelpfenig: *Arabská noc*, Bauersima, Desvignes: *Tatoo*, Albee: *Koza alebo Kto je Sylvia*).

Režisér Martin Čičvák si vyberá dramatický text, prináša naň nový pohľad, a postupuje princípom montáže a v konkrétnej javiskovej realizácii vytvára mozaiku zloženú z mnohých častí. Jednotiacou líniou jeho tvorby sa stáva leitmotív prapodstaty života na zemi – pud. Ten je pre Čičváka natoľko dominantný, že ho dokáže objaviť v každom čase a priestore. Jeho Kreon v Sofoklovej *Antigone* má mocenské maniere – a to nielen politické, ale i ľudské. Jeho dominantnosť sa prejavuje aj v komunikácii s hlavnou ženskou hrdinkou a mizanscény dotvárajú obraz o jeho vedomej nadradečnosti. Tá prirodzene vychádza aj z večného boja muža a ženy, ktorý rezonoval rovnako v antike ako v dnešných časoch boja za zrovnoprávnenie pohlaví. Režisérove zmýšľanie sa nepremieta len do jednej postavy, ale každá v sebe nosí časť živočíšneho JA, ktoré ich spája a zároveň odcudzuje. Tento motív sa projektuje aj do sestier Antigony a Ismeny. Ich vzájomná rozličnosť a zároveň vnútorná symbióza prechádzajúca do chorobnej naviazanosti. Motív nahoty a náznak súrodeneckého incestu sa odzrkadlil priamo v jadre dramatického príbehu, keď Antigona, napriek kráľovmu zákazu, pochová svojho brata Polyneika. Čičvákova Antigona bola hnaná živočíšnou túžbou dopriať bratovi večný pokoj a k jeho nahej mŕtvoľe pristupovala so zarážajúcou samozrejmou.

Nahota ako základ jeho režijnej optiky a symboliky sa vyskytuje aj v iných inscenáciách (Schiller: *Úklady a láska*, Schimmelpfenig: *Arabská noc*, Bauersima, Desvignes: *Tatoo*). Nahé telo je v jeho koncepciách ako istý druh šoku, ale takmer vždy s metaforickou hodnotou. V inscenácii Schillerovej hry *Úklady a láska* využíva mužské obnaženie a odkrytie falusu ako kontrast k neustále proklamovanej šľachtickej cti a podobe muža ako tvorcu života, v *Arabskej noci*, v postave Kalila (Jozef Vajda) ako symbol fyzickej príťažlivosti a charakteru „nadsamca“ a v Divadle Aréna v kontroverznej inscenácii *Tatoo* ako stelesnenie zvrátenosti dnešnej spoločnosti a doby reality show.

Režisér Martin Čičvák pracuje s divadelným kontrastom, svoje postavy necháva hrať s maskou na tvári a vytvára dojem idyllickej, bezchybnej, ukázkovej atmosféry (Vinterberg, Rukov: *Rodinná slávnosť* – vízia dokonalej rodinnej pohody sa mení na roztrieštenú degenerovanú komunitu pokrvne spriaznených ľudí, E. Albee: *Koza alebo Kto je Sylvia?* – idylický obraz manželského spolužitia, ktorý vyústi do odhalenia šokujúcej sexuálnej úchyľky manžela – sodomie a odkrýva krutú determinovanosť dieťaťa rodinou), aby mohol dospieť k šokujúcemu zvratu. Ten spočíva v premene jednoliateho a akoby „nepoškrveného“ prostredia a chorú societu poznačenú dobovými anomáliami.

Dokazuje to i jeho inscenácia Shakespearovho *Richarda III.* v ŠD Košice, drámy s témou „technológia moci“, a teda s témou umožňujúcou pomenovať situáciu súčasného človeka. Koncepcia a dramaturgický pohľad sa usilujú podať správu o pohybe ľudského myslenia, morálky i vedomia. Z recenzií sa dozvedáme, že inscenácia vznikla cez radikálne úpravy prekladu Jozefa Kota, ktoré boli podmienené žánrovým posunom režijného výkladu - od drámy až ku groteske. V príbehu, ktorý na scéne

ožil formou grotesky, chápal režisér ako základný determinant ľudského konania pud: „Čím väčšiu moc máš, k tým väčšej slasti sa dostaneš. V tomto svete, kde sa človek zbavuje identity, stačí k uspokojeniu vlastných potrieb akákoľvek cudzia tvár.“³

Rovnako ako v inscenáciách dochádza k spomínanému prerodu dobrého na zlé, platí to aj naopak. Takýto interpretačný postup zvolil aj pri inscenovaní Brechtovho *Dobrého človeka zo Sečuanu* v DSNP Martin: „Martin Čičvák sa pozerá na svet z tej pozitívnej stránky. Nestavia „svoje“ postavy do kontrapunktu, ale napriek ich negatívnym vlastnostiam (cynizmus, závisť, nenávisť, atď.) nachádza v nich aspoň iskierku čohosi dobrého. Pohráva sa s nimi ako sochár, obrusuje ich zlobu, ich chamtivosť, prístupuje k nim s nehou. Ku každej postave prisúdil malý, ale výrazný charakterizačný prvok, ktorý postavu posúva viac ku komike a groteske (ako inscenátori nazvali svoju výpoveď)“.⁴

Traja mladí režiséri – Amsler, Sprušanský a Čičvák vo svojich inscenáciách pracujú s originálnymi prvkami, symbolmi a témami, ktoré vystihujú ich pohľad na umenie a osobitý životný štýl.

³ zdroj: www.cinoherni-klub.cz

⁴ Podmaková, Dagmar: *Láskyplný pohľad na ľudí*. Slovo, 2, 15.2.2000, s.11.

ZLOMATKA

PhDr. ANDREA URBANOVÁ
interná doktorandka Kabinetu divadla a filmu SAV

Divadlo Astorka Korzo'90 uviedlo premiéru divadelnej hry *Zlomka* súčasného talianskeho dramatika a režiséra Maria Gelardiho, v preklade skúsenej prekladateľky Miroslavy Vallovej a v réžii Petra Gábora. Naštudovanie tejto hry, ako i preklad, boli pre divadelnú obec veľkým prekvapením, pretože v slovenských divadlách sa na javiská súčasná talianska dráma nedostáva veľmi často. Práve preto je pozoruhodným výber dramatika, no najmä jeho hry, ktorá nepochybne prináša okrem svojho posolstva i polemiky o hereckom výraze v slovenskej interpretácii.

Charakteristickou črtou pre Gelardiho – autora s „južanskou“ životnou skúsenosťou, ktorý žije a tvorí v Neapole, je hľadanie odpovedí na naliehavé otázky dnešnej spoločnosti. Sú to otázky, o ktorých sa hovorí pošecky a ktoré nepridajú na renomé tomu, kto ich pertraktuje. Dramatik však zaujíma opačné stanovisko. Zaujímajú ho práve takéto témy, v nich však nehodnotí, nepodsúva tzv. „morálku stredných vrstiev,“ ktorá má strach zo všetkého čo je iné, než hovoria nepísané pravidlá spoločenskej „typológie“. Nevyvodzuje závery, netrestá so zdvihnutým prstom, ale v zhode so súčasnou estetickou prenecháva tento status divákovi, aby sa sám rozhodol...

Gelardi v tejto hre ponúka intímny tragikomický príbeh zápasu jednotlivca so spoločnosťou a to z dvoch rôznych uhlov pohľadu. Z pohľadu matky Anny, v skvelom podaní Zuzany Krónerovej, ktorá sa snaží preniknúť do „chorého“ sveta svojho syna Diega a „pomôcť“ mu v rámci svojich mentálnych možností jednoduchej veriacej ženy. Tejto postave dominuje viera, že je jej povinnosťou zachrániť syna i seba pred hanbou homosexuality – choroby, ktorou Diego trpí, a na ktorú musí práve ona ako matka nájsť liek... Toto nešťastie si spočiatku nevie vysvetliť. Premýšľa o výchove, ktorej sa Diegovi dostalo a nenachádza žiadne zlyhanie na svojej strane. Neskôr pripisuje chybu jeho plachosti a neschopnosti nájsť si čo i len povrchnú známosť s dievčaťom. Potom zasa je príčinou jeho odchod na štúdiá do iného mesta a tiež pochybní kamaráti, ktorí určite zvädzajú syna na zlé chodníčky. Nakoniec odhalí príčinu v strave a nedostatku vitamínov, ktoré by podporili mužný záujem Diega o správne rozhodnutia v živote. Preto ho zamkne v byte, aby nemohol naďalej hrešiť a verí, že s pomocou rád kňaza, liečbou spánkom, pestrou stravou, občasne i hádkami či milým správaním vyženie z neho tento neduh. Diego nemá priestor ani na konanie, nie ešte na jeho vysvetľovanie, ktoré je beztak vždy inak pochopené. Nakoniec sa priestor hry zužuje i fyzicky – zostáva mu už iba obmedzené prežívanie v zamknutom byte. Keď sa Diego vzpiera a pokúša sa vylákať od Anny kľúče či jednoducho ujsť, padajú medzi oboma tvrdé slová, obviňuje ho z neúcty k matke. „Tak, aby si vedela trtkám mužov!“ Anna si zúfa, rozhodne sa konať a nájsť svojmu zamknutému synovi praktickú spásu v podobe mladej prostitútky Ofgy, ktorú sama vyberie tak, aby mala do-

statočné prednosti na zaujatie mladého muža. Pred tým než jej zaplatí, poučí ju, aby si dala záležať, pretože jej syn je plachý, ale špeciálny zákazník...

V tomto momente vrcholí komickosť výrazu celej hry. V tomto kontexte je zvláštnym momentom práve herecky preexponovaný výraz Diega v podaní Juraja Hrčku, prílišné prežívanie postavy, ktoré sa značne rozchádza so súčasným ponímaním civilného talianskeho herectva. Toto naopak, práve potláčaním výrazných emócií dosahuje účinok nenechať publikum ľahostajné. V režisérskej interpretácii scenára je teda badať skôr príklon k technikám ruskej hereckej školy, ktorá je u nás viac vžitá a zrejme bližšia nášmu prostrediu, než civilnejší taliansky spôsob „*l'agire sulla scena*“. Tento výrazový posun je podľa nášho názoru tak trochu na škodu celej veci.

Matka kupuje lacnú prostitútku pre syna počas nákupov na trhu, spolu s ňou kráča domov. Doma vychádza zo svojej izby nič netušiaci zanedbaný Diego v starom pyžame. Anna verí, že je to menšia hanba ako tá choroba. K tak nehanebnému kroku sa musela odhodlať, aby jej syn zakúsil blaho správnych ciest a nakoniec snáď bude Oľgu dobrovoľne vyhľadávať, začo je ona, matka, ochotná štedro zaplatiť... Návšteva zlyhá. Anna sa dozvie o jeho vážnej známosti s Albertom, priateľom, s ktorým jej syn býva. Albert požiada Diegovu matku, aby mu umožnila stretnutie s jeho priateľom, no ona ho pri jednej z návštev zabije, pretože vďaka kamarátom je jej syn tým čím je... Diego nemá žiadnu šancu odhodlať sa začať žiť a niečo vysvetľovať, pretože niet komu. Je sám voči moci, ktorú predstavuje Anna, hoci je jeho matka. Je mu najbližšia, no zároveň ho vydiera práve svojou mocou blízkosti. Jej akceptáciou alebo odoprením. Práve Anna predstavuje v druhom pláne všeobecnú spoločnosť, ktorá „rozhoduje“ o hodnote jednotlivca, tým, že mu zasiahne svojimi modelmi či už prostredníctvom rodiny, alebo práce, do najintímnejších sfér jeho identity. Núti ho tak podriaďiť sa, aby mohol prežiť. Pretože prežitie prostredníctvom spoločnosti spätne potvrdzuje oprávnenosť jej nárokov. Diegova homosexualita poukazuje na akúkoľvek rozdielnosť medzi očakávaním spoločnosti a konaním jednotlivca nielen v rovine sexuálneho správania sa. Scenáristicky autor pertraktuje len ten najjednoduchší model. Každá spoločnosť, aj tá najdemokratickejšia, má svojich udávačov tónu... A jediným prínosom autorít pre jednotlivca býva často iba ich nezasahovanie.

Pokúsme sa byť pre iných práve my ostrovom slobody....

SVEDECTVÁ O SAKRÁLNYCH PREDSTAVENIACH Apoštolská knižnica a Tajný archív vo Vatikáne

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

Literárna historička a teoretička, Kabinet divadla a filmu SAV

Keď sa vydáme po stopách svedectiev o sakrálnych predstaveniach v Tajnom archíve vo Vatikáne, privedie nás to najprv k tomu, aby sme si ujasnili niekoľko faktov, ktoré budú určovať náš výskum a jeho možnosti.. V štruktúre archívu hľadáme fondy, ktoré sa týkajú sakrálneho umenia, sakrálnej literatúry, a tie sú zväčša umiestnené vo fonde Apoštolskej kancelárie *Regesta Litterarum Apostolicarum*, *Centrálna komisia pre sakrálne umenie v Taliansku* (nie je sprístupnený) a v Rímskej kongregácii *Regesta Litterarum super Residentia*.

Zdrojom divadelných a literárnych svedectiev v Tajnom archíve vo Vatikáne sú zväčša kódexy, a tie sú umiestnené vo fondoch. Výskum sakrálnych predstavení patrí do výskumu minoritnej literatúry a minoritných autorov. V dejinách literatúry okrem hlavných prúdov, diel a autorov existujú aj minoritní autori a ich diela, ktorí neraz oveľa zreteľnejšie vypovedajú o dobe a jej estetike.

Druhým faktom, ktorý nás povedie, je otázka žánru, ktorý hľadáme v týchto kódexoch. Prvým a základným žánrom, ktorý tu môžeme nájsť, je mystérium. V 14. – 16. storočí základnou témou mystérií boli pašiové hry, teda hry s tematikou umučenia Pána, ktoré sa hrávali v období pred Veľkou nocou, na Veľký piatok. V rukopisných kódexoch v Tajnom vatikánskom archíve sa však nachádzajú aj zmienky o iných žánroch ako mystériá, a to sú dramatické anekdoty, legendy, náboženské slávnosti, chválospevy¹, príbehy, exemplá, martyriá. Tieto žánre sa uvádzajú ako žánre dramatického umenia, dramatických inscenácií, presnejšie „dramatických predvádzaní“ v kódexe Vat. 7654 a tento kódex sa nachádza vo fonde Reginense pod č. 352 v rukopisnej podobe. Kódex bol prepísaný v prvej polovici 15. storočia na 116 listov, ktoré sú dvakrát číslované, (pôvodne aj znova očíslované).

Pre rekonštrukciu týchto sakrálnych divadelných predstavení máme k dispozícii niekoľko nástrojov, a to sú:

1. spomínané kódexy
2. zachované scenáre, prípadne fragmenty dialógov
3. opisy, prípadne výtvarné zobrazenie, svätých, ktorými sa inscenácie mohli inšpirovať
4. kultúrne a školské zásady jednotlivých pontifikátov, ktoré sa mohli odraziť na rozvoji a podobe sakrálnych predstavení počas jednotlivých pontifikátov.

¹ D'ANCONA, A.: *Origini del teatro italiano I*, Roma, Bardi Editore: 1996, s. 369-376. Pôvodné vydanie Firenze, Loercher: 1891.

Významným príspevkom k tomuto výskumu je kniha cirkevného literárneho historika Marca Vatassa². V prvej časti sa tiež odvoláva na spomínaný vatikánsky kódex č. 7654 a uvádza zoznam dramatických anekdot zo 14. storočia, napísaných v starorímskom dialekte. Uvádzame tento zoznam kvôli porovnaniu a informácii, ktoré životy a osudy svätých boli v tomto období inšpiratívne pre dramatické predstavenia:

1. Liber ystoriarum romanorum
2. Život sv. Františka Rímskeho od Giovanniho Mattiottiho alebo Vízie svätého Františka Rímskeho
3. Rímsky denník Štefana Infessura
4. Diario Nepesimo di Antonio Lottieri
5. Memoriál majstra Pavla
6. Nemiho štatúty
7. dve Laudá z oblasti Ríma
8. Sobáš M. A' Altieriho

K tomuto už známemu zoznamu z kódexu doplnil Vatasso rozsiahly zoznam dramatických anekdot z vlastného výskumu s ukážkami textov, ktoré našiel vo Vatikánskej knižnici. Spomedzi týchto ukážok chceme spomenúť hlavne dramatické predstavenie *Božskej komédie*, ku ktorému sa chceme vrátiť neskôr, keď budeme skúmať, ako sa vyvíjala recepcia Danteho *Božskej komédie* v školských divadelných hrách na Slovensku.

V kódexe vo fonde Reginensis vo Vatikánskom archíve sa teda nachádza záznam, ktorý potvrdzuje, že fragmenty z Danteho *Božskej komédie* sa v Ríme v 14. storočí hrávali: f. 11-13: Ukážky z *Božskej komédie*:

Inf. (Peklo): II., 136-138, XI., 91-93, XVI., 118-120, 123-125, XXIV., 45-47, 49-57.

Purg. (Očistec): III., 37-39, 76-78, V., 13-15, VI.91-93. XI. 115-117, XVI., 58-60.

Par. (Raj): III., 37-38: XVII. 103-108, XXXII., 133-135.

- F.17: Učenie evanjelia na čítanie počas slávností Svätej Panny Márie,
- Fragment z predstavenia Umučenie. Dialóg medzi zlým a dobrým zlodejom je napísaný v starom rímskom dialekte.
- Legenda o svätej Lucii.

Danteho *Božská komédia* vďaka svojej teatrálnosti bola vďačným námetom na divadelné inscenovanie a záznamy vo fonde Reginensis potvrdzujú, že bola aj bohato využívaná. Mimoriadny ohlas, aký *Božská komédia* mala v recepcii na Slovensku, nám dovoľuje formulovať predpoklad, že fragmenty z nej sa pravdepodobne v rôznych úpravách a s rôznou dramaturgiou hrávali aj na Slovensku, najskôr v školských hrách. *Božská komédia* bola v priebehu storočí, ale aj doteraz je, divadelne veľmi inšpiratívna. Len na okraj chceme pripomenúť, že o jej nevyčerpávajúcej podnetnosti svedčí aj súčasné francúzske uvedenie *Raja a Očistca* na Provensálskom festivale, kde mu tleskali v paláci pápežov v Avignone. Autorom a režisérom divadelnej inscenácie je Romeo Castellucci, ktorý sa stal hviezdou divadelnej letnej sezóny 2008.

Spomínaný kódex z fondu Regensis sa zachoval vďaka odpisu, ktorý urobil Stefano Barocello a prepísal ho pravdepodobne v rokoch 1434-1449. Najvýznamnejším dielom tohto kódexu je *Legenda o svätej Lucii*, text k predstaveniu, ktoré bolo dovtedy

² VATASSA, M.: *Per la storia del drama sacro in Italia*. Roma : Tipografia Vaticana: 1903.

neznáme. Strofy tejto legendy okrem niekoľkých sextín majú formu balady major, ktoré sa už predtým vyskytli v divadelnej hre o narodení a sťatí Jána Krstiteľa, ako aj v iných hrách v Umbrii, Aquile, Orviete.

Zvlášť tu chýba anjel, typický pre hry štrnásteho storočia, ktorý na začiatku ohlasuje slávnosť a na záver prepúšťa divákov.

V archívoch a v knižnici vo Vatikáne sa ďalej nachádzajú zmienky o hereckej spoločnosti San Luca del Gonfalone /15. a 16. storočie/, nazývaná aj Compagnia di Gonfalone, ktorá sa špecializovala na predvádzanie sakrálnych hier v Koloseu. Osudy sakrálnych predstavení v Taliansku 14.- 16. storočia sa väčšinou viažu na Flaviánov amfiteáter, teda Koloseo.

Okrem Marca Vattassa sa v podobnom duchu o tom zmieňuje aj P. Colagrossi³. O divadelných hrách tejto divadelnej spoločnosti veľa vypovedajú zoznamy odevov a rekvizít, ktoré sa zachovali v archíve tejto spoločnosti. Prvá zmienka o tejto spoločnosti pochádza z roku 1517, keď sa rozhodli uviesť predstavenie *Umučenie Pána*. V štatúte tejto divadelnej spoločnosti sa uvádza, že tieto predstavenia boli jej hlavnou náplňou. Divadelná spoločnosť Compagnia di Gonfalone bola založená roku 1260 v Ríme. V archíve spoločnosti sa nachádzajú zoznamy výdavkov za jednotlivé predstavenia. Medzi položkami v zozname je jednak oblečenie, rúcha, ale aj rekvizity, ako kríž, mučiace nástroje, sviečky, podľa ktorých môžeme rekonštruovať, ako prebiehalo predstavenie *Umučenia Pána* na Veľký piatok V týchto predstaveniach má začiatok tradícia Krížovej cesty, ktorá sa každý rok odohráva v Koloseu na Veľký Piatok. Zo zoznamov tiež vyplýva, že od roku 1580 okrem *Umučenia Pána* táto divadelná spoločnosť predvádzala v Koloseu aj drámu *Vzkriesenie*. Bolo to skutočné, nie symbolické predstavenie, o čom svedčia v zozname výdavkov aj položky ako chlieb, víno. P. Colagrossi opisuje scénu v Koloseu takto: „Na plochom priestore, ktorý sa nachádza nad oblúkmi antických schodísk ohraničenom krídlom múra kruhovej formy, bola postavená tribúna pre divadlo a na nej každý rok na Veľký piatok sa hralo predstavenie *Umučenia Pána*. Postavy boli zvolené podľa Evanjelia, v takom počte, v akom sú v evanjeliu a stvárňovali to, čo sa na túto tému píše v evanjeliu o umučení a vzkriesení Pána. Na scéne boli stvárnené rôzne miesta Palestíny, ako Jeruzalem, Betánia, Posledná večera, Getsemanská záhrada, dom Anny, Kaifáša alebo Herodesa, chrám v Jeruzaleme, atď, Olivová hora a Kalvária, všetky miesta boli stvárnené prirodzene. Na scéne s prétorom Pilátom bol súd a trón, ktorý stál 40 dukátov.“⁴

Na vrchnej časti tribúny bola galéria, ktorá podľa Adinolfiho⁵ slúžila v prípade potreby na umiestnenie oblakov a anjelov. Táto scéna sa vytvárala ako pozadie smrti Spasiteľa. Na tej istej galérii bola aj hudba, zbor prorokov, zbor Sibýl, ako aj pastierov a kráľov.

V zoznamoch výdavkov spoločnosti Compagnia di Gonfalone z roku 1500 sa nachádza aj suma za úhradu prepisovania scenárov. Takisto v roku 1507 sa uvádza, že bola uhradená suma 1 dukát a 15 bologninov Pietrovi Priamovi za napísanie potreb-

³ COLAGROSSI, P.: *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia*. Firenze : Libreria Editrice Fiorentina. Roma : Libreria „Propaganda“, Quirico Castello: 1913, s. 177.

⁴ COLAGROSSI, P.: *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia*. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina. Roma, Libreria „Propaganda“, Quirico Castello: 1913, s. 177.

⁵ ADINOLFI, P.: *Roma nell'eta di mezzo*. Tom. I, s. 374. Rím, Bocca : 1881.

ných zvitkov k *Umučeniu* v Koloseu. Väčšina týchto zvitkov sa stratila, zachovali sa len dva z nich vo zväzku XII. Podľa toho však vieme, že herci hrali podľa napísaných scenárov. Bratia zo Spoločnosti Gonfalone radi ponúkali svoju zručnosť na vytvorenie predstavenia. Vedeli zostrojif pódia, boli medzi nimi maliari, architekti, literáti a mímovia, ako aj dramatici, ako Florentínčan Giuliano Dai, herci, ktorí okolo roku 1500 hrali v Koloseu: Gregorio zlatník, Mazzagattone, Mercurio, papierník Tommaso (v úlohe Krista), papierník Pietro, knihár Tommaso, platenník Michelangelo. Boli medzi nimi aj šikovní maliari kulis, ako majster Antonazzo, Buonarrotti, majster Francesco, stolár Antonio da Tivoli, hudobníci ako Pietro Paolo Ataranti.

Viacerí autori, ako Pietro Felino Martire, Panciroli, uvádzajú, že v Koloseu bol nával ľudí pri sakrálnej predstaveniach rovnaký ako pri svetských predstaveniach. Roku 1539 pápež Pavol III. zakázal tejto divadelnej spoločnosti ďalšie podobné predstavenia v Koloseu. Predpokladá sa, že to urobil z bezpečnostných dôvodov, lebo bola veľmi nepokojná doba, množili sa prepady, okradania a vraždy. Divadelná spoločnosť Arciconfraternita del Gonfalone však pokračovala ďalej v symbolických predstaveniach v iných kostoloch, napríklad pri príležitosti sviatku Snežnej Panny Márie v katedrále Santa Maria Maggiore. Roku 1496 minuli 68 dukátov a 24 bologninov za „sviatok snehu“. Zoznamy inventárov tejto spoločnosti, ktoré sa zachovali, svedčia o stupni vývoja, ktorý dosiahli náboženské hry v 15. storočí v Ríme. Mali svojich dramatikov, ako Mariano Particappa, Giuliano Dati, Bernardo di Mastro Antonio, ktorý na konci 15. storočia napísal cyklickú drámu *Život Ježiša* v rímskom dialekte pre Spoločnosť Gonfalone.

V domácej knižnici markíza Alessandra Capponi di Mariangoni sa zachovali dva exempláre s názvom *Rappresentazioni della Passione del N.S. Jesu Christo, la quale si rappresenta il Venerdì Santo nel Coliseo di Roma (Predstavenia Umučenia nášho Ježiša Krista, ktoré sa hrá na Veľký piatok v Koloseu v Ríme, Florencia, pravdepodobne 1550)* v rýmovaných oktávach, napísané v drsnom ľudovom štýle. Takisto v archíve Spoločnosti Gonfalone sa zachovali dve kópie. Hra má sedem dejstiev a vystupuje v nej 16 hlavných postáv: Spasiteľ, Svätá Panna, Jozef, Otcovia, apoštoli, Šimon, Magdaléna, tri Márie, Veronika, Judáš, vodca Farizejov, Kaifáš, Herodes, rytier s helmou a brnením, dvaja zlodeji, Lucifer a Satan. Predstavenie začínal „nuncius“, rozprávač, ktorý divákovi pripomenul príbeh Krista za posledné tri roky života. V prvom dejstve na začiatku prehovorí duša Jozefa v raji, ktorý vyzýva divákov, aby pozorne načúvali príbehu. Potom sa zjaví limbo, svätí proroci spievajú *Te Deum*. Lucifer, satan a zlí duchovia sa rozhodnú prenasledovať Ježiša a pokúšať ho na púšti.

Predstavenia sakrálnej drámy, ako sme už spomínali, neboli symbolické, ale reálne, naturalistické, čím nadväzovali na grécku drámu. Narážame tým na známu skutočnosť, že predstavenia mali reálne trvanie v čase. Predstavenie zvyčajne trvalo celý deň a príkladom takéhoto časového *hyper-realizmu* je práve *Aischylova Oresta, ktorá sa začína na úsvite a končí pri západe slnka. Tento princíp sa zachoval v stredovekých mystériách, ktoré trvali aj dvadsaťpäť dní po sebe.*

Podľa zoznamov hercov, ktoré sa zachovali, sa zdá, že v nich hrali len muži.

Ďalším zaujímavým momentom, ktorý máme k dispozícii, sú zoznamy inventárov rekvizít, ktoré vypovedajú nielen o zariadení scény, ale aj oblečení hercov. V zoznamoch sa nachádza závoj na tvár pre Pannu Máriu za cenu 1 dukát, 30 bologninov, klince na uchytenie zlatého diadému za 1 dukát a 5 bologninov, kus blankytného plátna na nebo, železné drôty na svätožiary. V inventároch spoločnosti sa ďalej na-

chádza zoznam majetku a náradia, okrem iného: strieborná koruna, strieborná pozlátená retiazka s drahokamami a pravými perlami, spona s blankytným drahokamom, korunka s ľaliou a perlovou ružou. Podľa týchto šperkov si môžeme predstaviť, že Panna Mária v sakrálnych predstaveniach bola vyzdobená podľa vtedajšej módy ako vznešená dáma. Ozzola Leandro vo svojej knihe *Talianske oblečenie od roku 1500 do roku 1550*⁶ si všima dobové oblečenie na obrazoch Lorenza Lottu, Andrea del Sarto, Gerolama Genovese, Girolama Dai Libri, Tiziana Vecellia. Na obrazoch týchto maliarov sú stvárnené predovšetkým Panna Mária a svätá Katarína. Ozzola si všima predovšetkým zdobené a široké rukávy, aké nosili vznešené dámy a do akých títo maliari obliekali Pannu Máriu aj svätú Katarínu. Z toho môžeme vyvodiť, že nebolo nič zvláštne na tom, ak bola v divadelných hrách Panna Mária oblečená podľa vtedajšej módy ako vznešená dáma. Isté náznaky o tom, ako vyzerala scéna, nachádzame aj v opisoch prístrojov, ktoré táto spoločnosť využívala na scénické efekty. Bol medzi nimi aj stroj so svetlami na vyhadzovanie do raja, váha na váženie duší.

Vo Vatikánskom kódexe č. 5132 sa zachoval aj celý záznam drámy o obrátení sv. Pavla. Napísal ju roku 1460 fra' Pietro d'Antonio da Lucignano in Val di Chiana, ktorý patrí medzi dobových minoritných autorov. Sám ju prednášal v kostole kláštora v Cesene (pri Ríme). V tom čase kolovalo v ústnom podaní veľa podôb sakrálnych hier. Ako bolo vtedy zvykom, príbeh uvádzal anjel. Príbeh je prevzatý z evanjelia, časti *Skutky apoštolov*, ktoré sú najmladším spisom evanjelií a obsahujú Pavlove listy adresované kresťanským komunitám, napríklad Korinťanom, Solúnčanom. Pavol, vlastným menom Šavol, sa nikdy osobne nestretol s Ježišom, lebo počas jeho pozemského života žil v Tarze. Patril medzi zatvrdilých prenasledovateľov Ježišových spoločenstiev. Príbeh, ktorý zapísal minoritný autor fra' Pietro, sa odohráva niekoľko rokov po ukrižovaní Krista. Po úvode anjela vystupuje na scénu Pavol a obracia sa na svojich vojakov, ktorých zhromaždil, aby bojovali proti „kresťanským sektám“, a sľubuje im peniaze. Spolu s nimi mieri do Damašku. Dramatickým vrcholom spracovania je zjavenie Krista, ktorý prehovorí k Šavlovi slovami, zaznamenanými v evanjeliu:

„Šavol, Šavol, prečo ma prenasleduješ?

Prečo nenecháš žiť moju rodinu?“

Kristus pri tomto zjavení posielal Šavla k Ananiovovi, ktorý ho prijme vo svojom dome a pokrstí na Pavla. Potom sa Pavol pridá k Ježišovým učeníkom a spolu s nimi odchádza šíriť slovo Božie do synagógy k Judejčanom.

Sakrálné divadlo a sakrálna predstavenia sú významným svedectvom toho, akú veľkú sociálnu funkciu a funkciu didaktickej pomôcky divadelné umenie plnilo a stále plní. Sakrálna predstavenia sa pôvodne hrávali v chrámoch a v chrámových predsieňach. Postupne sa do nich čoraz viac začleňovali scény z laického života, preto sa javiskom pre sakrálna hry stávali námestia, v Ríme to bolo Flaviov amfiteáter, teda Koloseum. Už prenesenie scény do amfiteátra svedčí o tom, že do pôvodného námetu evanjelií prenikali scény z laického života. Takisto oblečenie postáv, ktoré sa prispôbovalo móde, svedčí o prenikaní laických prvkov. Hoci námetom boli vždy evanjeliá a sakrálna hry slúžili ako didaktická pomôcka na učenie evanjelia a na výraz zbožnej úcty, každý národ do nich vkladal prvky vlastných tradícií, vlastného spôsobu života, módy.

⁶ OZZOLA, L.: *Vestiaro italiano dal 1500 al 1550*. Roma : Casa Editrice Fratelli Palombi, 1948.

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

**TESTIMONIES ABOUT SACRAL PERFORMANCES
THE APOSTOLIC LIBRARY AND SECRET ARCHIVE IN VATICAN**

The study is devote to research of testimonies about sacral theatre performances, which occur in Secret archive in Vatican and in Apostolic library in Vatican. The files concern the period 14. – 16 century and mostly can be found in sections in Apostolic Office *Regesta Litterarum Apostolicarum*, *Central commission for sacral art in Italy* (is not declassifý) and in roman congregation *Regesta Litterarum super Residentia*. The files about sacral performances the theatre company Gonfalone in roman Colosseum are in handwriting in codex Vat. 7654 and in the fund Reginense under number 352, from which we know, that they played *The martyr of Lord* on Good Friday and *The Resurrection*. On the basis detailed files of this theatre company we can reconstruct actor's dress, theatre effects (weight for measure souls, the machine for throw up souls to the heaven), loads for performance.

Táto štúdia je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6075/27.

OBSAH 56. ROČNÍKA Slovenské divadlo, 2008

ŠTÚDIE

Zuzana BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ: Zuzana Kronerová alebo Tragika s tvárou a dušou klauna?.....	21
Marcela BEŇOVÁ: Burlasova Kóma: „Malý rozsah – veľký obsah“.....	52
Vladimír BLAHO: Metamorfózy Manon	38
Miloslav BLAHYNKA: Nové režijné výklady českej opery 19. storočia (na príkladoch Smolíkovej inscenácie Hubičky a Nekvasilovej Rusalky v SND)	345
Miloslav BLAHYNKA: Princípy mimézis a fikcie v Lessingovej Hamburskej dramaturgii	393
Ladislav ČAVOJSKÝ: Machatov odchod do púšte	3
Ladislav ČAVOJSKÝ: Trnavčanov hudobný a divadelný zápisník	142
Ladislav ČAVOJSKÝ: Návraty Orfea do podsvetia alebo Vzostupy a pády hudobného divadla	338
Simone DROUIN: Jacques Copeau, divadlo Starý holubník a jeho škola	131
Oleg DLOUHÝ: Komercia verzuz umenie?	366
Dagmar INŠTITORISOVÁ: Interpretačné stratégie súčasného divadla alebo Divadlo ako interpretačné bytie	302
Viliam JABLONICKÝ: Pamäť a identita slovenskej drámy	357
Elena KNOPOVÁ : Premýšľanie o slovenskej dráme po roku 1990 v priestore dvoch koncepcií	381
Anton KRET: K otázke premien poetiky slovenského divadla na prelome 20. a 21. storočia	352
Nadežda LINDOVSKÁ: Redefinícia divadla?	319
Andrej MAŤAŠÍK: Cesty slovenského herectva	12
Andrej MAŤAŠÍK: Vykročenia východoslovenských divadiel do netradičných divadelných priestorov	289
Miloš MISTRÍK: Duálnosť vo vzťahu mimezis a fikcie v dramatických umeniach	373
Peter ORAVEC: Libreto a texty piesní v muzikálovom divadle	182
Dagmar PODMAKOVÁ: Minulosť verzuz súčasnosť alebo Súčasnosť (s budúcnosťou?)	282
Martin PALÚCH: Štyri pohľady na pôvodný slovenský dokument	402
Oľga PANOVOVÁ: Premeny krajských bábkových divadiel na alternatívne divadlá po roku 1989	329
Milan POLÁK: Alternatívne divadlo a jeho pocitové fragmenty	294
Tomáš ROHÁČ: Tri sestry štyroch režisérov	326
Tomáš ROHÁČ: Vzorka mladej režijnej generácie	428
Maryline ROMAIN: Niekoľko úvah o dedičstve Copeaua	136
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Don Camillo a jeho tvorca alebo demokracia na taliansky spôsob	411
Richard ŠTEINHÜBEL: Funkcie jazyka v hrách Samuela Becketta	416
Zuzana ULÍČIANSKA: Out of Theatre	314
Pavel UNGER: Vplyv „neoperných“ režisérov na slovenskú operu na prelome storočí	341
Andrea URBANOVÁ: Pier Paolo Pasolini v česko-slovenskej recepcii	204
Barbora ZAMIŠKOVÁ: Betlehemska hra v slovenskom profesionálnom bábkovom divadle	334

Viera ŽEMBEROVÁ: Medzi drámou a epikou alebo o dramatickom princípe
v prozaickom texte

ROZHLADY

Anton KRET: Nesmrteľnosť hercov	58
Eva KUŠNÍROVÁ: Koncepcia divadla v premenách času alebo Hurbanove paradoxy	211
Dagmar PODMAKOVÁ Premeny	279
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Svedectvá o sakrálnych predstaveniach Apoštolská knížnica a Tajný archív vo Vatikáne	436
Andrea URBANOVÁ: Zlomátka	434

ROZHOVORY

Matúš OLHA – Štefan HUDÁK: Čo je divadlo, to predsa nie je naozaj	77
Matúš OLHA – Štefan HUDÁK: Čo je divadlo, to predsa nie je naozaj II.	216
Terézia URSÍNIOVÁ – Ondrej ŠOTH: Zaujíma ma človek v krízovej životnej situácii	63

ARCHÍV

František BOKES: Družstvo Slovenského Národného Divadla	236
Alexander NOSKOVIČ: K otázke obsahu v činohernej réžii	106

KRITIKA

Tibor FERKO: Pohľad späť potom, „když čas oponou trhnul“	264
Tibor FERKO: Huszárova fotomisia s hádankou – kto je kto	273
Dagmar INŠTITORISOVÁ: Na margo Scherhaufferovho myslenia	262
Dagmar INŠTITORISOVÁ: Postdramatické ako postbrechtovské divadlo?	275
Ján JANKOVIČ: Podmakovej Zahradník po rusky	270
Vladimír KIVADER: Pohľad do priepasti	117
Andrej MAŤAŠÍK: Knižka, ktorá snáď nezostane osihotená	124
Milan POLÁK: Solovič a ochotníci	126
Milan POLÁK: Mediálne manipulácie pod drobnohľadom	259

TABLE OF CONTENTS

Slovak Theatre 2008, Volume 56

STUDIES

Zuzana BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ: Zuzana Kronerová or Tragic with a Face and Soul of a Clown	21
Marcela BEŇOVÁ: Burlas'Coma: „little scope – great volume“	52
Vladimír BLAHO: Metamorphoses of Manon	38
Miloš BLAHYNKA: New Direction Interpretation of the 19th Century Czech Opera (Using Examples of the Productions of Hubička by Smolík and Rusalka by Nekvasil in the Slovak National Theatre Opera)	345
Miloslav BLAHYNKA: Principles of mimesis and the fiction in Lessing's Hamburg dramaturgy	393
Ladislav ČAVOJSKÝ: Machata's Leave For Desert	3
Ladislav ČAVOJSKÝ: The Comebacks of Orpheus to the Underworld, or, The Rises and Falls of the Music Theatre	338
Ladislav ČAVOJSKÝ: A Musical and Theatrical notebook of a Trnavian	142
Simone DROUIN: Theatre Vieux-Colombier and his School	131
Oleg DLOUHÝ: Subordination to Commerce?	366
Dagmar INŠTITORISOVÁ: Interpretative Strategies of the Contemporary Theatre, or, the Theatre as Interpretative Being	302
Viliam JABLONICKÝ: On Memory and Identity of the Slovak Drama	357
Elena KNOPOVÁ: Thinking about slovak drama after year 1900 in place of two conceptions	381
Anton KRET: On the Issue of the Metamorphoses of the Poetics of the Slovak Theatre at the Turn of the 20th and 21st Centuries	352
Nadežda LINDOVSKÁ: Redefining the Theatre?	319
Andrej MAŤAŠÍK: Paths of Slovak Dramatic Art.....	12
Andrej MAŤAŠÍK: East Slovakian Theatres Operating in an Unconventional Theatre Space	289
Miloš MISTRÍK: Duality relation of mimesis and fiction in dramatic arts	373
Peter ORAVEC: Libretto and Songs Lyrics in Musical Theatre	132
Martin PALÚCH: Four views on the original slovak document	402
Oľga PANOVOVÁ: Changing Regional Puppet Theatres to Alternative Theatre After 1989	329
Dagmar PODMAKOVÁ: The Past Versus the Present, or, the Present (and the Future?)	282
Milan POLÁK: Alternative Theatre and Its Sensational Fragments	294
Tomáš ROHÁČ: The Three Sisters of Four Directors	326
Tomáš ROHÁČ: View of rising directing generation	
Maryline ROMAIN: Several Reflections on Heritage of Copeau.....	136
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Don Camillo and his Creator or Democracy by italian Style.....	411
Richard ŠTEINHÜBEL: The Language Functions in Plays of Samuel Beckett	416
Zuzana ULÍČIANSKA: Out of the Theatre	314
Pavel UNGER: The Impact of „Non-opera“ Directors Upon the Slovak Opera at the Turn of the Centuries	341
Andrea URBANOVÁ: Pier Paolo Pasolini in Czech-Slovak Reception.....	204
Barbora ZAMIŠKOVÁ: Nativity Play in the Slovak Puppet Theatre	334

Viera ŽEMBEROVÁ: The Importance of Dramatic Tension in Prosa Texts	421
--	-----

OUTLOOKS

Anton KRET: Immortality of Actors.....	58
Eva KUŠNÍROVÁ: Conception of Theatre in Variations of Time or Hurban's Paradoxes ...	211
Dagmar PODMAKOVÁ: Metamorphoses	279
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: Testimonies about Sacral Performances The apostolic library and Secret archive in Vatican	436
Andrea URBANOVÁ: Zlomatka Play	434

DIALOGUES

Matúš OEHA – Štefan HUDÁK: What is Theatre, it is surely not for Real	77
Matúš OEHA – Štefan HUDÁK: What is Theatre, it is surely not for Real -II.	216
Terézia URSÍNIOVÁ – Ondrej ŠOTH: My Interest in Man in Life Crisis Situation.....	63

ARCHIVE

František BOKES: Association of the Slovak National Theatre.....	236
Alexander NOSKOVIČ: Notes to Sujet of Drama Directing	106

CRITICISM

Tibor FERKO: Retrospection After „when Time pulled the Curtain“	264
Tibor FERKO: Huszár's Photomission with a Riddle – Who is Who.....	273
Dagmar INŠTITORISOVÁ: In Respected of Scherhauser's Thinking	262
Dagmar INŠTITORISOVÁ: Postdramatic as postbrecht's Theatre?	275
Ján JANKOVIČ: Podmakova's Zahradnik in Russian.....	270
Vladimír KIVADER: Look to the Devilroom	117
Andrej MAŤAŠÍK: Book for not Origine Future.....	124
Milan POLÁK: Solovič and amateurs Theatre People.....	126
Milan POLÁK: Media Manipulations under Microscope.....	259