

OBSAH

ŠTÚDIE

Dagmar Robertsová: Slovenské národné povstanie v slovenskej dráme 1945-1949	3
Andrej Mafašik: Dve herecké generácie slovenského profesionálneho divadla – Východiskový stav slovenského herectva	30
Anton Kret: Pätnásť rokov od zániku posledného špecializovaného detského divadla na Slovensku	40
Miloslav Blahynka: Priame prenosy opier v začiatkoch rozhlasového vysielania v Československu	55
Štefan Olša: Pred tridsiatimi rokmi vzniklo Malé divadelné štúdio II.	59

ROZHLADY

Martina Filinová: Antické drámy Stanislawa Wyspiańskiego – Analýza drámy <i>Návrat Odyssea</i>	75
Anton Kret: Šaman Mejerchoľd a metodológia kritiky (K storočníci rozchodu Mejerchoľda s Komissarževskou r. 1907)	99

ARCHÍV

Henrich Bartek: Činohra Slovenského národného divadla na vidieku	103
--	-----

POZNÁMKY

Andrej Mafašik: Tandem vitálnych päťasedemdesiatnikov	107
---	-----

KRITIKA

Martin Palúch: Spletité cesty Wima Wendersa	109
Ladislav Čavojský: Takmer všetko o Jamnickom	112
Peter Oravec: Československý da Vinci	117

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

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

Fotografie reprodukuje z archívu Malého divadelného štúdia v Košiciach, Spišského divadla, Divadelného ústavu a archívu Divadla J. Záborského v Prešove so súhlasom ich majiteľov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

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 januári 2007.

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE V SLOVENSKEJ DRÁME 1945-1949

DAGMAR ROBERTSOVÁ

...Pušky a noc pušky a guľomety
Vpredu ohníky očí hyen

Do týchto očí
Páľte
Ty a ja ja a vy
Všetci
Jediný
Obelisk
Odporu

Vladimír Reisel: *Povstanie*¹

„Všeobecne pociťujeme, že deje, súvisiace s našim odbojom v poslednej vojne prv alebo neskôr musia sa stať závažným námetovým materiálom našej krásnej spisby a vari nadovšetko dramatiky“ (Mráz, 1946, s. 4). Podľa svedectva o Slovenskom národnom povstaní sa už krátko po vojne podujali mnohí autori². V tejto kapitole sa zaoberám piatimi hrami z rokov 1945-48, ktoré naznačujú rôznorodosť autorského prístupu k jednej z konjunkturálnych historických tém.

* * *

Rudo Latečka-Repický: *Nepokorení...* (insc. 1945, kn. 1946)

Latečkova „kolektívna dráma v troch dejstvách s prologom zo Slov. nár. povstania“ s názvom *Nepokorení...* má obsahlu, patetickú a štylisticky zložitú dedikáciu³. Prolog

¹ Úryvok z básne, uverejnenej v časopise *Slovenské pohľady*, 61, január-jún 1945, č. 1-6, s. 2.

² V rámci skúmaného obdobia 1945-49 možno uviesť minimálne časť básní z básnických zbierok J. Brocku *Ohlas* (1946), Ivana Terena *Rozstrieľané mesto* (1946), M. Procházku *Povstanie* (1949), Pavla Bunčáka *Zomierať zakázané* (1948), J. Brezinu *Vrchy sa ubránia* (1948) a iných, ako aj romány Petra Jilemnického *Kronika* (1947), Vladimíra Mináča *Smrť chodí po horách* (1947), Jozefa Horáka *Hory mlčia* (1947), Bohuša Štefana Mastného *Kľačianska dolina* (v češtine v r. 1948), knihu Jána Bodenka *Z vlčích dní* (1947), Jána Motulku *Z ohňa a krvi* (1948), Hely Volanskej *Stretnutia v lesoch* (1948), Kataríny Lazarovej *Kamaráti* (1949) a iných. O povstaleckej próze pozri napr. knihy Ivana Kusého *Premeny povstaleckej prózy* (1974) a *Povstalecká próza* (1984). Z dobovej dramatickej literatúry možno uviesť aj drámu *Povstanie* od autorského kolektívu Magda Husáková-Peter Karvaš-Dominik Tatarka (úryvok ktorej bol uverejnený v *Slovenských pohľadoch*, 61, 1945, č. 12. december 1945, s. 452-456). Povstanie sa stalo tiež témou výtvarného umenia a filmu – z daného obdobia možno spomenúť aspoň filmy *Biela tma* (1948, réžia František Čáp) a *Vlčie diery* (1948, réžia Paľo Bielik).

hry pôsobí veľmi expresívne. Podľa inštrukcií autora (1911-1992) by sa mal odohrávať v zatmennej sále so spustenou oponou, na ktorú premietací aparát vrhá heslá (medzi heslami je aj „Sláva veľkému maršalovi Stalinovi!... Sláva prezidentovi Dr. Benešovi!...Sláva spojeneckým vojskám!“ – Latečka-Repický, 1946, s. 13). Súčasne zo zosilňovačov počuť výkriky, fanfáry, recitáciu, zvuky rozhlasového vysielania (Londýn, Moskva, slobodná Juhoslávia, vysielateľ Banská Bystrica). Po tomto expresívnom úvode sa nasvietia tváre vojaka a partizána pred oponou. Tieto dve postavy pokračujú v exklamáciách, pričom ich repliky „môžu byť podmaľované bubnami“ (Latečka-Repický, 1946, s. 15). Na záver vyčerpávajúceho prológu zaznie pieseň *Jestli zavtra vojna...* Už toto ladenie úvodu naznačuje, že Latečka-Repický inklinuje skôr k akadémii na počesť Povstania než k umeleckej dráme.

Hra nemá symetrickú kompozíciu: prvé a druhé dejstvo pozostávajú z dvoch obrazov, tretie dejstvo len z jedného. Obrazy nezachovávajú jednotu miesta ani času. Autorovým cieľom je podať „kroniku“ Povstania v Gemeri, a tak sa divák presúva z Miestneho národného výboru (neskôr Obecného úradu) do domu, v ktorom býva spojka partizánov a do partizánskeho tábora v horách. Časovo sa zobrazujú udalosti od augusta do zimy 1944³. Neuplatňuje sa ani jednota dramatického deja: jednotlivé obrazy namiesto toho rozvíjajú vypäté, avšak navzájom nesúvisiace dramatické situácie (odsúdenie gardistu a kolaboranta, výzvy k občanom podporiť Povstanie a pokračovať v partizánskom spôsobe boja, snaha nadviazať spojenie medzi obcou a partizánmi, nemecké represálie, príchod partizánskej spojky do obce, príchod nemeckých špiónov k spojke, boj Nemcov a partizánov a smrť partizána).

Rozdelenie kladných a záporných úloh je v hre jasne dané. Nesympatiu, ktorú vzbudzujú postavy „nepriateľov“, autor vyvoláva jednak vonkajšou charakteristikou (odpuďujúca tvár špióna Anteka), jednak ich replikami a konaním (Antekovo zaliečanie sa partizánskej spojke Hane Petrovej, nadradené a nemilosrdné správanie nemeckého veliteľa Adlera). Latečka-Repický sa snaží o diferenciáciu postáv, avšak na psychologicky prepracovanú a vierohodnú postavu „nemá čas“, a tak produkuje postavy-schémy (nepriateľský veliteľ, špión, kolaborant, predseda MRNV, veliteľ partizánov, notár spriaznený s partizánmi, sekretárka-partizánska spojka, obeť, radový vojak).

Dnešného čitateľa drámy *Nepokorení...* azda najviac zaujmú miesta, ktoré odkazujú k dobovým reáliám a ktoré sa v neskoršej historiografii potlačili: tresty smrti voči gardistom a kolaborantom po vypuknutí Povstania (odsúdenie Floriána Sakáča v 1. obraze), zástoj občianskeho odboja (notár Majorčan), prejavy netolerancie voči

³ *Partizánom*, najvernejším synom slov. národa, čo s oceľovou vôľou strhnúť so seba jarmo germánskych otročiteľov postavili sa hneď v prvej chvíli do prvoprých radov, kde oheň zúrivej nenávisti nacistických okupantov najväčšmi besnel, aby ho zastavili, aby chránili životy svojich najdrahších i dedovizeň svojich otcov, ktorí tak heroicky viedli nerovný boj s úžasnou presilou nepriateľa, ktorí neváhali v osudových chvíľach klásť i svoje životy za práva a slobodu svojho národa, tým všetkým veľkým, mŕtvym i živým, ktorí niesli i nesú gloriolu zásluhy na oslobodení slov. národa a ktorých si národ slovenský zapísal do srdca i do dejín veľkými, nezmazateľnými literami ako hérosov, tým všetkým z úprimného obdivu a úcty venuje tento miniatúrny obrázok zo Slovenského národného povstania autor. (Latečka-Repický, 1946, s. 11)

⁴ Prvý obraz 1. dejstva sa odohráva v auguste tesne po vypuknutí Povstania, druhý obraz 1. dejstva v októbri počas ústupu do hôr, oba obrazy 2. dejstva v októbri po obsadení mesta Nemcami a 3. dejstvo v zime.

Nemcom („Ich zvykom je rabovať, plieniť a vraždiť. – Neverím preto ani jednému Germánovi, hoci by mi dal i dušu na dlani! – Keď sa v nich človek celkom nevyzná. Raz robia dojem človeka, inokedy diabla.“ – Latečka-Repický, 1946, s. 33), dobové rekvizity (obrazy Stalina a Beneša, ktoré požaduje scéna) a tóny ruských piesní (pieseň donských kozákov, ale najmä Stalinova obľúbená pieseň *Suliko* – ktorú si pred smrťou želá ešte raz vypočuť ranený partizán...).

Popri minimálnom časovom odstupe od udalostí bola výsledná podoba drámy *Nepokorení...* poznačená tiež ideovou účelovosťou. Jednotlivé výjavy z Povstania majú dramatický potenciál, avšak sú spracované skôr pre potreby tribúny než javiska (napríklad väčšina replík je v imperatívne). Autorská poznámka niekedy inštruuje herca adresovať repliku priamo do obecnstva:

„Petrová: *vstáva*. Ako si to krásne povedal, Ďurko... *obrátaná do obecnstva*. Kde sa taká láska zrodí, tam i viera musí byť... *s entuziazmom*. Cítim, že ohnivá našej idey nie je možné ničím spretrhať. Áno, brat predseda! My zvíťazíme! My musíme zvíťaziť!“ (Latečka-Repický, 1946, s. 28)

Replika pôsobí neprirodzene, ak si uvedomíme, že ju prednáša postava, ktorá sa obáva o život svojho partnera a navyše bola svedkom bojového masakru. Napriek tomu sa obratom dokáže premeniť na nadšenú vlastenku:

„Petrová: Volám k vám, hrdinské ženy a matky! Vlasť od nás žiada ešte obeť! Musíme ju priniesť! Lebo ak dnes neprinesieme obeť, zajtra stratíme našu drahú vlasť! Drahé občianky! Počúvajte všetky rozkazy vojska a milície. Vlasť skúša našu lásku a vôľu žiť životom slobodného národa! A preto každá na svoje miesto s rozvahou a odvahou, aby sme dokázaly, že sme hodné mena slavianskej ženy!“ (tamže, s. 29)

V postoji k smrti sa v dráme *Nepokorení...* objavuje monumentalizujúca, heroizujúca tendencia – smrť na bojisku sa v jej dôsledku estetizuje:

„Petrová: *bolestne*. Ach! ... Prečo je nás tak málo, prečo nie väčšia sila! Aký nádherný boj by to bol! (sic! – pozn. D. R.)... *klesne, meravó*. Takto?... Mŕtve, vychladnuté telá našich chlapcov pokrývajú bojisko, ako by ešte i po smrti chceli chrániť vlastným telom svoju rodnú pôdu... Oznamil (veliteľ – pozn. D. R.), že dolinu prepustí iba cez svoju mŕtvolu. A chlapci sú všetci za ním. Nevieš si predstaviť, aký nádherný je ich pohľad! Aký nebojácny, odhodlaný, opovrhujúci smrťou! Človek by najradšej zostal a išiel s nimi i na smrť! Aká krásna smrť! Umrieť za vlasť!“ (tamže, s. 26)

Tendenciu k vzvýšeniu však autor úplne zruší „vybočením“ z prejavu postavy (vnesením repliky s úplne inou emočnou náplňou alebo repliky pôsobiacej v kontexte neadekvátne):

„Šulevčiak: Sestra sekretárka, nedajme sa strhnúť citovosťou. Dnes sme všetci vojaci! Nepriateľ strežie iba na našu slabosť. Musíme byť preto ostražití! Naše miesto je v tejto chvíli na bojisku, aby sme vystriedali našich padlých hrdinov!

Petrová: Odpusť, som predseda len žena...

Šulevčiak: *prejde k Petrovej, hľadá ju po vlasoch*. Chápem ňu... *Ide k stolu a sadne si*. Aká je situácia?“ (tamže, s. 26)

V duchu ušľachtilej myšlienky zomrieť za vlasť, ale nepokoriť sa, je komponovaný aj záver hry. V poslednom, štvrtom výstupe 3. dejstva partizán Brdiar zomiera štýlovo v kruhu spolubojovníkov, ktorí mu zaspievajú Suliko, vypália čestné salvy, povýšia ho na poručíka, pomenujú po ňom svoju partizánsku skupinu, prenásu ho do bezpečia a s výkrikom „Mor ho!“ sa za zvukov recitácie vrhnú do boja.

Dráma *Nepokorenie...* bola Latečkovým dramatickým i režijným⁵ debutom. Hra mala premiéru 9. 9. 1945 v Prešove (autorom scény bol Martin Brezina). Sporadické ohlasy na predstavenie len ťažko možno nazvať divadelnou kritikou. Recenzenti väčšinou prerozprávali dej a zbežne hodnotili herecké výkony. Podľa jedného recenzenta „jednotlivé výjavy spracované sú veľmi starostlivo“ (jfl, 1945, archív DÚ), podľa iného „chyby, ktoré sme videli v stavbe hry, urobil autor i v réžii... nevedel správne zachytiť a spracovať revolučnosť a úžasnú hĺbku boja slovenského národa“ (Dudáš, 1945, s. 4). Za zaujímavý prvok však považovali nahradenie ústredného hrdinu kolektívom. Dráma *Nepokorenie...* tak zostáva časovým svedectvom ideového a umeleckého zánietenia dramatika-začiatočníka.

Ivan Stodola: *Básnik a smrť* (insc. 1946, kn. 1947)⁶

Na rozdiel od debutujúceho Latečku-Repického, dráma *Básnik a Smrť* bola v poradí pätnástou Stodolovou hrou. Podľa autorovho (1888-1977) vyjadrenia má byť poslednou časťou dramatickej trilógie o národných dejinách (*Kráľ Svätopluk-Marína Havranová-Básnik a smrť*). Do dramatikových úvah o Povstaní sa preto premieta romantizujúca predstava o „tisícročnej krútnave Európy“, v ktorej „náš slovenský kmeň ustavične len slúžil a slúžil inému, otrocky prelieval krv za iného, oslavoval svoje víťazstvá pod cudzími zástavami a znášal údery osudu za iného“ (Stodola, 2005, s. 1033). Povstanie je podľa neho súčasťou vyslobodenia „svojej zemičky spod krutého, hrozného cudzieho jarma“, teda vrcholom slovenských dejín a prejavom historickej spravodlivosti, ktorá má až rozprávkové parametre⁷ (Stodola, 2005, s. 1033).

Hra vznikla čiastočne na základe autorových osobných zážitkov z Povstania, ako aj rozprávania jeho rodinných príslušníkov⁸:

„Vtedy (začiatkom augusta 1944 – pozn. D. R.) sa spustili naši prví partizáni na holiach Prašivej. Hneď na druhý deň sme sa vybrali naviazať s nimi styky a ponúknuť im našu všemožnú pomoc. Stretnutie to bolo v každom ohľade romantické, nezabudnuteľné. Vysokohorská nálada, krásne ráno. Vari tristo kilometrov za frontom. V zázemí, plnom nemeckého vojska a gestapákov, zjavia sa traja partizáni (v kosodreví spala ich družina 30 chlapov). Skvele vyzbrojení, nadšení, smelí, odovzdávajú nám pozdrav z Kyjeva, odkiaľ odleteli o 9. hodine večer a spustili sa už o 11. hodine. Či je možné na takéto stretnutie zabudnúť?“ (Stodola, 2005, s. 1034)

⁵ Aby dvojjednosť nevystupovala do popredia, ako autor bol uvedený R. L. Repický a ako režisér Rudo Latečka.

⁶ Povstaleckú tému spracoval Stodola aj v neskorších hrách *Zahučali hory* a *V našej tichej horárni* (pozri PAŠTEKA, Július: „Editorské poznámky“. In STODOLA, Ivan: *Súborné dramatické dielo I*, 2005, s. 1179)

⁷ „Je to pravda? Nebola to rozprávka?“ (Stodola, 2005, s. 1033). O hre *Básnik a smrť* hovorí tiež ako o „zdramatizovanej rozprávke najkrajšej epizódy našej histórie“ (Stodola, 2005, s. 1034)

⁸ Pozri bulletin k predstaveniu i úryvok zo spomienkovej knihy *Bude ako bolo* (1965) v knihe STODOLA, Ivan, 2005: *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 1033-1035..



Ivan Stodola: *Básnik a smrť*. Slovenské národné divadlo, 27. 4. 1946. Mikuláš Huba – Martin, Ladislav Chudík – Smrť. Snímka archív Divadelného ústavu.

Už táto epizóda ukazuje, že Stodolovo svedectvo o udalostiach je poznačené romantikou (junáci-partizáni, družina, kontakt so slovanským východom, hory ako miesto dejinného stretnutia), ale aj chlapčenským snom o dobrodružstve, o technických a vojenských vymoženostiach (rýchle letecké spojenie, skvelá výzbroj).

Odhlíadnuc od autorovho vnímania idey Povstania, hra *Básnik a smrť* bola dopísaná už v roku 1945, teda s minimálnym odstupom od udalostí. Podľa Stodolovho vyjadrenia bolo jeho primárnym cieľom podať dramatické svedectvo o reálnych udalostiach. Tento zámer podporujú niektoré autentické až dokumentárne motívy (vyhodenie mostu do vzduchu, pancierový vlak, podpora bojových akcií zo vzduchu, internacionálny charakter Povstania). Stodolovo romanticko-dobrodružné nadšenie Povstaním sa však objavilo v niektorých motívoch hry – v zásade reálne fakty vyznievajú ako „hra na vojakov“ (heslá, pokazené vysielacky, preťaté káble pri výbušninách, zostrelenie lietadla).

Popri napätí medzi látkou a ideou sa v hre *Básnik a smrť* objavuje tiež snaha povýšiť hru do polôh antickej drámy. Hra navyše poskytuje možnosť symbolickej interpretácie (postava Smrti, matky, dvoch synov). Ak vezmeme do úvahy tiež súvislosti s predchádzajúcou Stodolovou tvorbou (najmä *Bačova žena*), prípadne s Barčovými drámami, hra *Básnik a smrť* ukazuje, že „dramatický rutinér“ (jeť, 1946, s. 19) sa prí veľmi neznepokojoval konštrukčnou a štýlovou jednoliatosťou svojej hry (v ktorej možno ojedinele vystopovať aj vplyv existencializmu⁹). Už dobová kritika poukázala

⁹ Ruženina úzkosť a psychický rozklad v dôsledku obklúčenia Nemcami a blížiacej sa smrti.

na najviditeľnejší kontrast – rozpor medzi dokumentárnymi prvkami hry a imaginárnymi scénami so Smrťou: „V podstate zostáva Stodola realistom... práve preto partie jeho hry, vymykajúce sa reálnemu rámcu (scény so Smrťou), ergo nadnesené do iných rovín skutočnostných, korešpondujú len mechanicky s partiami realistickými“. (Jef, 1946, s. 19).

Dej trojdejstvej drámy sa odohráva v slovenských horách od augusta do októbra 1944. Hra má viacero konfliktov – jedným je boj povstalcov (ústup do hôr, spojenie so zahraničím, úsilie dostať sa z nemeckého obkľúčenia, odhaľovanie zrady). „Poňaj historický materiál takého rozsahu... značí predovšetkým: zhustiť vrchol našich dejín do hrstky výstupov a najmä zástupy do niekoľkých plastických a nadovšetko pravdivých a živých postáv“ (Karvaš, 1946, b.č.). Dramatická postava je teda jednou z najdôležitejších kategórií Stodolovej hry.

Tábor povstalcov predstavujú Milica, Ružena, jej priateľ veliteľ Ivan, horár a horárka (dokonca aj bača je „náš“), ku ktorým sa pridávajú Milicina dávna láska Martin (vojensky vycvičený Sovietmi – variant legionára), vojak čsl. armády Zdeněk a ruský partizán Sergej¹⁰. Zradcom v povstaleckom tábore je Milicin manžel a Martinov brat Gustáv. V rámci postáv sa podrobnejšie približuje prežívanie a konanie Milice, Martina a Gustáva, ostatné postavy nie sú prepracované. Stodola „nechcel psychologizovať, chcel len typizovať svoje postavy z hľadiska národnej ideológie. Hodno povedať, že toto typizovanie sa mu podarilo“ (Jef, 1946, s. 19).

Ďalší konflikt, ktorý je rovnako dôležitý ako boj povstalcov, sa vytvára vďaka trojuholníku Milica-Martin-Gustáv. Milica sa po náhlom zmiznutí svojej lásky Martina vydala za jeho brata Gustáva. Návratom Martina sa dostáva do konfliktu vášne a súznenie duší s majetníctvom. Spor dvoch mužov o ženu, spojený s motívom objavenia sa údajne mŕtveho partnera, je známy už z *Bačovej ženy* a podobne ho dopĺňa aj postava matky (Milicinej svokry).

Milica predstavuje dobový variant ideálnej „slovenskej vlastenky“ (ktorá zabezpečuje kontakt s okolím – obsluhuje vysielačku). V Martinovi sa zasa snúbi technická zručnosť (je inžinierom, projektantom mostu, ktorý majú partizáni zničiť) s umeleckým nadaním (je tiež básnikom, ktorý píše hrdinskú báseň o udalostiach¹¹). Jeho emočný svet je naplnený vášňou k Milici, vernosťou poslaniu, vedomím zodpovednosti – a ťaživým svedomím (ako prvý vedel o bratovej zrade, avšak utajil ju pred ostatnými).

Martin je tiež jedinou postavou, s ktorou vstupuje do dialógu Smrť (najprv, po sklamaní v láske, ju ako správny romantický hrdina privoláva, na záver sa jej bráni). Smrť však vykonáva spravodlivosť – čistá vec, akou je Povstanie, nemôže byť poškrvnená zradou. Tento zákon je nemilosrdný, a tak zomierajú i tí, ktorí sa poslaniu nespreneverili, ale zradu utajili. „... smrť Martinova z vysokých dôvodov tragickej

¹⁰ Stodola postavy väčšinou charakterizuje len jedným detailom, napr. keď sa na záver 2. dejstva postavy modlia a spieva sa náboženská pieseň, Sergej sa rozpačito pozerá bokom, ale napokon sníme čiapku. Zdeněk v jednej z replík hovorí o svojej túžbe orať, o tom, že pochádza od Olomouca a tiež mal matku, ktorá naňho čakala. Ošetrovatelku Ruženu detailnejšie charakterizuje len jej nervové zlyhanie a panický strach pod dojomom udalostí.

¹¹ Prepojenie Martinovho osudu s hrdinom jeho básnického opusu kritika vnímala ako nadbytočné (pozri Mráz, 1946, s. 4).



Ivan Stodola: *Básnik a smrť*. Slovenské národné divadlo, 27. 4. 1946. Snímka archív Divadelného ústavu.

katarzy je stavaná do závislosti od smrti Gustávovej“ (jef, 1946, s. 19). Ľudia však vykonávajú len čiastkovú spravodlivosť (Martin napokon zabíja Gustáva) – konečné účtovanie preberá Smrť. Vďaka zákonu, ktorý vládne dramatickým postavám, hra nadobúda rozmer antickej tragédie.

Spor dvoch bratov možno interpretovať aj na symbolickej rovine. Podobne ako u Barča¹² v dráme *Matka*, synovia sú dedičmi otcovského vs materinského princípu. Gustáv je dedičom otcovského, zlého, nenašského: „Krv cudzia prúdi v ňom. Jeho otec do smrti sa nenaučil poriadne po slovensky. Martin, ten sa podal len na matku“ (Stodola, 2005, s. 994). Matka i žena môžu u Stodolu¹³ v romantickom duchu repre-

¹² Uvažovať možno aj o konfrontácii s neskoršou Bukovčanovou hrou *Zažeň vlka!* (insc. i kn. 1970), Karvašovou *Polnočnou omšou* (1959) v ktorých sa tiež objavuje napätie medzi dvomi bratmi. U Bukovčana ide aj o otázku emigrácie (opustenie krajiny – sic! – prinesie rodine perzekúcie, jeden z bratov situáciu napokon rieši samovraždou, ktorá u druhého brata prehľbuje výčitky svedomia a úzkosť). Zdá sa, že isté motívy a postupy, ktoré sa v dráme objavovali v druhej polovici 40. rokov, „recyklovali“ dramatici v druhej polovici 60. a začiatkom 70. rokov 20. storočia. Bolo by zaujímavé porovnaním konkrétnych hier posúdiť relevantnosť tohto postrehu a prípadne uvažovať o dis/kontinuite spoločenského i umeleckého gesta (podobne v prípade divadiel poézie 60. rokov a inscenácií poézie v 40. rokoch).

¹³ U Barča materinský a otcovský princíp reprezentuje kontrast medzi „slabosťou“ a „silou“, ale môže sa interpretovať aj ako protiklad medzi Láskou a Zákonom, ako komplementácia autority Otca ženským princípom (Sophia).

zentovať prirodzené, národné, zatiaľ čo Otec vnútenú autoritu (napr. cudzieho štátu). Interpretácia Povstania ako „bratovražedného boja“ sa tak opäť dostáva do súvislostí s národným zápasom¹⁴.

Postava Matky je zobrazená vo veľmi protichodných polohách – spočiatku vystupuje ako senilná a egocentrická starena, ale v priebehu hry sa mení na postavu obdarenú intuíciou (vie pravdu o Gustávovom správaní a o budúcnosti¹⁵). Záverečná scéna, v ktorej syn (Martin) zomiera v matkinom náručí, pôsobí monumentalizujúco (Pieta, s možnosťou pretvorenia i na pamätník SNP). Zatiaľ čo v Barčovej dráme *Matka* zomiera matka a prežívajú obaja synovia (vyrovnáva sa pomer otcovského a materinského princípu), v Stodolovej hre *Básnik a Smrť* zomierajú obaja synovia (hrdina i zradca). Matka (= národ) prežíva¹⁶, zániku nepodlieha ani fragment hrdinovej básne, a navyše sa objavuje príslub budúcnosti a prípadného prebudenia hrdinu (motív sitniarskych rytierov alebo aj rytierov kráľa Artuša).

Matka: „Nedokončíš už, syn môj, svoju hrdinskú báseň, nebolo však tvoje utrpenie márne... Počuješ lietadlá?

Martin: *slabým hlasom, ale s úsmevom*. Počujem, matka.

Matka: Všetko pôjde ďalej... Už sa brieždi a čoskoro svitne náš deň víťazstva.

Martin: *slabým hlasom*. Zobuď ma potom. *Klesne mu hlava*.

Matka: *zatlačí mu oči*. Syn môj dobrý.“

Opona

(Stodola, 2005, s. 1032)

Hra *Básnik a Smrť* mala premiéru 27. 4. 1946 v SND v réžii Ivana Licharda, autorom scény bol Ladislav Vychodil¹⁷. Takmer všetci recenzenti spomenuli Stodolov zástoj v budovaní repertoáru profesionálneho divadla a ocenili námet drámy. Viaceré kritiky však postrehli nesúrodosť hry. Andrej Mráz dokonca uviedol, že hra „zostáva v niektorých složkách za *Kráľom Svätoplukom* a *Marínou Havranovou*“ (Mráz, 1946, s. 4). Za klad drámy považoval jej realisticko-dokumentárny charakter, ale „ako keby Stodolu nebola uspokojila táto vrstva jeho dramatického materiálu, že ho stoj, čo stoj musí povyšovať do vyšších polôh myšlienkových a dávať mu patetickejšiu symboliku. Myslím, že v tom je dosť povážlivý vnútorný rozpor tejto práce“ (tamže). K tejto výhrade sa pridávajú aj ďalší recenzenti. L. S. síce oceňuje, že Stodola sa snaží „odstrániť clonu, spustenú od nepamäti medzi svetom skutočným a svetom iba tušeným, záhrobným... rozhodne však spoločné riešenie všetkých... námetových možností nemôže byť úspešne realizované ani tým najgeniálnejším dramatikom“ (S., L., 1946, s. 3). Vzhľadom na rýchly spád deja sa tiež jednotlivé scény neprekreslili a prí-

¹⁴ Ktorého spravodlivým naplnením bola podľa Stodolu Československá republika, nie vojnová Slovenská republika.

¹⁵ Dar intuície Stodola približuje aj zvláštnou kombináciou viery a povery – na jednej strane, matka káže ostatným modliť sa a spievať náboženské piesne, na strane druhej si vykladá karty.

¹⁶ „...synovia verní... holou hruďou zaštitili mať“ - nápis na pamätníku SNP na námestí SNP v Bratislave.

¹⁷ Jednotlivé roly boli obsadené kmeňovými hercami súboru – postavu Martina hral Mikuláš Huba, Smrť Ladislav Chudík, Gustáva Míla Beran, Sergeja Július Pántik, Milicu Mária Bancíková a Ruženu Ružena Porubská.

lišná rýchlosť predstavenia sa preniesla aj do reči postáv. Ako konštatoval Poničan, „účinkujúci, všeobecne, vydali zo seba, čo mohli“ (Poničan, 1946, s. 17). K pôvabným postrehom patrí tiež poznámka ďalšieho recenzenta: „Záverom chceli by sme pripomenúť, že na divákov nepôsobí priaznivým dojmom, keď sa všetky tri dejstvá hry začínajú úplnou tmou“ (S. L., 1946, s. 3).

Zdá sa, že dôvodom akceptovania hry *Básnik a Smrť* bolo predovšetkým Stodolovo renomé a aktuálnosť námetu. Povojnový „mienkotvorca“ v oblasti divadla Karvaš hovorí v bulletine hry o svojich výhradách k prezentovaniu „latentných otázok veku... v štylizovanom balení, v rozprávkovvej škrupine alebo v artistickom lemovaní“ (Karvaš, 1946, b.č.). Tieto výhrady však nevzťahuje na Stodolovu hru. Naopak, vníma ho ako dramatika, pre ktorého sa sociálna skutočnosť stáva obsahom umeleckého činu (tamže). Obdarúva ho preto dobovo azda najprestížnejším titulom – „dramatický básnik aktuálny“ (tamže).

Leopold Lahola: *Štyri strany sveta* (kn. 1947, insc. 1948)¹⁸

„Od vojny nebolo u nás napísanej v žiadnom literárnom druhu veci tak nekompromisne rozhodnej, neúprosne tvrdej a – pravdivej“, píše o Laholovej hre *Štyri strany sveta* dobová recenzia (R., 1948, s. 206). Základom trojdejsťovej drámy je konfrontácia dvoch táborov: Nemcov a kolaborantov (Nemec, Lenin otec) na jednej strane a partizánov (Major, Maco, Cach, Lena) na strane druhej. Medzi nimi stoja stúpeni neutrality (švajčiarsky novinár a Lenin snúbenec Albert, maliar Yorika). Hra dodržiava jednotu času, avšak narušuje jednotu miesta. Prvé dejstvo sa odohráva na nábregí v tyle nepriateľa, keď partizáni pripravujú vyhodenie mostu do vzduchu. Druhé a tretie dejstvo zintenzívňuje atmosféru obkľúčenosti: partizáni sú pred vyšetrovaním uväznení v pivnici Yorikovho domu a čakajú na smrť. Hoci ide o hru z Povstania, príznakovo sa neuvádza konkrétnejšie situovanie.

Lahola (1918-1968) vo svojej hre vytvára jednak postavy-typy (veliteľ, letec, remeselník, umelec, učiteľka-partizánka, kolaborant, nemecký veliteľ), ale zároveň sa snaží o zachytenie odlišnosti ich ľudskej reakcie na situáciu (čím sa na realistickú tendenciu naštepuje existencialistická predstava o človeku). Laholu zaujíma subjekt, ktorého podoba sa neodvíja od vopred daného konceptu človeka, ale ktorý sa vedome utvára a ktorý preberá za svoju existenciu zodpovednosť. Súčasťou tejto zodpovednosti je voľba, ktorá má aj nadindividuálnu platnosť. Ak má byť čin etický, musí zastupovať celé ľudstvo. Podľa dobových i neskorších posudzovateľov hry bol takýto postoj programovou deheroizáciou – človek sa stáva hrdinom akoby náhodou, len v dôsledku okolností a z vedomia zodpovednosti.

Lahola – i podľa slov režiséra hry *Štyri strany sveta* – chcel svoje poslanstvo „povedať v realistickom rámci nerealistickými slovami. Rámec je realistický, text je tézovitý“¹⁹ (Huba, 1948, b.č. – dôraz D.R.). Do popredia sa dostalo riešenie problému.

¹⁸ Interpretácia čerpá z môjho portrétu „Leopold Lahola“. In *Portréty slovenských spisovateľov 4.* (Ed. J. Zambor. Bratislava: UK, 2006, s. 1-26) a doslovu ku knihe Leopold Lahola: *Päť hier.* (Bratislava: VSSS, 2005, s. 363-372).

¹⁹ A la thèse.



Leopold Lahola: *Štyri strany sveta*. Slovenské komorné divadlo, Martin, 10. 4. 1948. Réžia Martin Hollý. Rudolf Látka – Nemeč, Jozef Čierny – Vojak Maco. Snímka archív Divadelného ústavu.

Dej je vedľajší, „stojí“. Mení sa len vonkajšia situácia, na ktorú postavy reagujú. Podľa režiséra tento princíp predstavoval pre hercov výzvu: postava mala nadobudnúť tézovitý charakter, nebola preto podoprená slovom, prežívaním, ale realizovala sa len cez reakciu na zmenu situácie (tamže). Táto inovácia môže súvisieť s kopírovaním divadla ideí, ktoré sa nezameriava na dej a jeho motiváciu, ale na rozhodovanie človeka. Zámerom teda nie je vytvorenie dramatického charakteru, ale ilustrovanie filozofickej doktríny (spor dvoch postojov – angažovanosti a pasivity).

Z hľadiska domáceho kontextu v období tesne po vojne však mohla byť táto dráma nadviazaním na úvahy o mlčaní (ako výraze rezistencie respektíve kolaborácie) a etike umelca (únikovosť umenia počas vojny). Jozef Felix v bulletine k predstaveniu hovorí o *Štyroch stranách sveta* ako o slovenskom príspevku do diskusie o „zrade intelektuálov“. V prípade Yoriku však podľa neho nejde o rozduchovanie vášní na základe nejakej ideológie, ale o mylne pochopenú neutralitu (Felix, 1948). Yorika vojnu ignoruje, pretože je prekážkou umeleckej tvorby (ak partizáni vyhodia most do vzduchu, jeho zátišie bude porušené).

„Yorika: Nemám nič spoločného s tými, čo sa zabíjajú. Vojna sa ma netýka.

Major: Netýka, netýka... Chcete povedať, že vám ešte neodtrhlo hlavu.

Yorika: Mne? To nie je moja vojna. Vaša vojna ma nezaujíma. Ignorujem ju a neprestanem ju ignorovať. Pamätajte si to, ak chcete.

Major: Len či aj ona bude vás ignorovať?“ (Lahola, 2005, s. 88)



Leopold Lahola: *Štyri strany sveta*. SND 13. 3. 1948. Réžia Mikuláš Huba. Vladislav Pavlovič (Cach), Gustáv Valach (Yorika), Július Pántik (Major), Oľga Sýkorová (Lena). Snímka archív Divadelného ústavu.

Jeho postoj nemení ani zabitie žiaka Emila a uväznenie vo vlastnom dome. Na stranu partizánov sa pridáva až pod dojemom „rozhovoru s nepriateľom“ v treťom dejstve a so slovami „naši... išli tadeto“ odchádza na smrť. „Keď (Lahola – pozn. D. R.) previedol ústrednú postavu škálou komických situácií, vystupňujúc kontrapunkticky hrôzu a des, napokon dal prerásť svojej postave do heroizmu... Laholov hrdina je do poslednej scény grotesknou postavou, karikatúrou s fixnými predstavami o spravodlivosti, je smiešny meštiak, hrdinom sa stáva len nad priepasťou, zo závratu, zo zúfalého poznania absurdnosti svojho tzv. neutrálneho postoja. Svojou tragikou demonštruje absurdnosť svojej viery v iluzórnu spravodlivosť, ktorú nemal odvahy brániť ako živý. Len ako mŕtvy sa stavia do radu obrancov skutočnej spravodlivosti a základných ľudských práv“ (Felix, 1948, b.č.).

Väčšina dobových recenzentov videla prínos hry práve v nekompromisnom tlaku na človeka rozhodnúť sa (správne). „Medzi nami je veľa Yorikov, no zatiaľ málokto ich pochodilo tak, ako on. Ale ako ďalej? Čaká ich to. Budú sa musieť rozhodnúť, lebo časy žiadajú, aby bolo všetko biele alebo čierne. V tomto je drvivá aktuálnosť tejto hry (R., 1948, s. 206). Vo svetle tohto citátu možno zaváhať, s akým cieľom písal Lahola svoj dovetok k dráme *Štyri strany sveta*. V príspevku *Jeden deň Yorikovho života*, ktorý uverejnili *Slovenské pohľady* v roku 1948, predstavil fiktívny spor Autora a Yoriku o skutočného hrdinu drámy *Štyri strany sveta*. Podľa Autora je ním Major, pretože je „taký, akí by sme mali byť“. Yorika však argumentuje, že hlavnou postavou je on: je „taký, akí by sme potajomky chceli byť. Možno všetci.... Som taký, akým sa vy, autor, hanbíte ukázať, že ste.“ (Lahola, 1948, s. 365). Podľa Laholových indícií by sa divák mohol (alebo dokonca mal) identifikovať s Yorikom – smiechová reakcia na túto po-

stavu však naznačuje, že divák takúto alternatívu zavrhol... Spor medzi Autorom a Yorikom o hrdinu sa javí ako situácia, keď sa spisovateľ „kryje“ postavou a táto prezentuje jeho názor (alebo pochybovanie).

Laholove *Štyri strany sveta* boli v čase svojho inscenovania aktuálne a ich vnímanie ovplyvňovala dobová skúsenosť. V hre vystupovali emblematické povstalecké postavy (partizán/partizánka, Nemec, kolaborant – Rozner, 1968, s. 164). Ich atribúty a výzor sa postupom času petrifikovali a vojenské čížmy či blúza sa stali štandardnou výbavou ďalších povstaleckých produkcií. Vyznenie hry bolo – na rozdiel od neskorších Laholových hier a próz – jednoznačné: boj partizánov je spravodlivý, vina padá na Nemcov a ich pomáhačov. Pri publikovaní a inscenovaní hry sa toto ideologicky „vyhovujúce“ posolstvo cielene vyzdvihovalo (na rozdiel od nasledujúceho *Atentátu*, pri ktorom si „kritici“ rovnako cielene dali záležať na Laholovom zatretení). To, že viaceré prvky Laholovej hry *Štyri strany sveta* (otázka viny, zodpovednosti, rozhodovania, slobody, pocity úzkosti, samoty, hroziacej smrti, absurdity) korešpondovali s filozofiou existencializmu²⁰, dobová kritika reflektovala len okrajovo (azda s výnimkou J. Felixa). Ide teda o situáciu, keď kritika „doformovala/deformovala“ dielo tým, že po zohľadnení predpokladaných požiadaviek na umenie referovala o dráme selektívne a zaujate (naviac, Lahola bol v tomto čase ešte „náš“, a teda sa posilnil aj jeho autorský status²¹).

Dráma *Štyri strany sveta* bola po prvýkrát inscenovaná v roku 1948 v ND v réžii Mikuláša Hubu. Nasledovali premiéry v ďalších slovenských mestách (Martin, Prešov, Košice, všetky v roku 1948)²². Uvažovalo sa o filmovom spracovaní, realizovala sa však len televízna inscenácia v roku 1967 (Čavojský, 1968, s. 257)²³. Námet hry Lahola spracoval už v skoršej próze *Prach na našich čížmách*, ktorá bola uverejnená časopisecky (*Za slobodné Československo*, marec 1945).

Ohlasy na bratislavské predstavenie boli veľmi priaznivé (keďže krátko predtým bola uvedená Illéšova *Povíchrice*, kritici mali na pozadí tejto hry tendenciu vyzdvihovať kvality Laholových *Štyroch strán sveta*). Objavilo sa dokonca aj „kacírské“ tvrdenie, podľa ktorého „*Štyri strany sveta* sú lepšou a dramaticky oveľa zručnejšou drámou hrdinstva našich slovenských ľudí ako Simonovovi *Ruskí ľudia*.“ (GIM, 1948, s. 4) Recenzenti ocenili formálnu dokonalosť hry a vyzdvihli dramatický vzťah postáv, dialógy, umenie zvrátov, schopnosť pointovať situácie. Peter Sever preto charakterizoval *Štyri strany sveta* ako hru európskeho formátu (Sever, 1948, s. 4). Popri kvalitách dramatickej predlohy a režijnom²⁴ či hereckom zvládnutí predstavenia sa kritiky

²⁰ Pozri tiež Dodatok 2: Laholove hry *Štyri strany sveta* a *Atentát* v kontexte existencializmu.

²¹ Porovnaj výroky kritiky na tie isté hry v Dovelku 2.

²² Premiéra v Bratislave bola 13. 3. 1948 (podľa niektorých prameňov 14. 3.) v réžii Mikuláša Hubu, výtvarník Ladislav Vychodil, asistent réžie Tibor Rakovský. Premiéra v Martine sa konala 10. 4. 1948, réžia Martin Hollý, scéna František Kudláč, asistent réžie Rudolf Látka. V Prešove bolo predstavenie uvedené v premiére 1. 5. 1948 v réžii Dezidera Jandu, autorom scény bol Martin Brezina, asistentom režiséra Fero Kabrheľ. V Košiciach predstavenie uviedli 6. 11. 1948 v réžii Janka Borodáča, scénu pripravil Ladislav Šestina, asistentom réžie bol Ján Klímo. Porovnanie týchto štyroch inscenácií by bolo veľmi zaujímavé, vzhľadom na absenciu záznamu i recenzií však nereálne (porovnať by bolo možné azda len scénické riešenia zachované na dobových fotografiách. Veľmi zaujímavá bola scéna v Prešove i Košiciach).

²³ V máji 1967 hru uviedlo aj Maďarské oblastné divadlo v Komárne.

²⁴ Podľa recenzie GIM sa režisér v jednotlivých scénach usiloval o vytvorenie ilúzie filmového obrazu. Recenzia tiež uvádza, že na scénu v prvom obraze situoval aj auto. (GIM, 1948, s. 4)



Leopold Lahola: *Štyri strany sveta*, SND 13. 3. 1948. Ján Šándor (Maco), Vlado Pavlovič (Cach), Gustáv Valach (Yorika), Ludo Ozábal (Nemec), Július Pántik (Major) a Oľga Sýkorová (Lena). Snímka archív Divadelného ústavu.

sústredili väčšinou na postavu Yoriku (ktorého v bratislavskom predstavení stvárnil Gustáv Valach). Chápanie tejto postavy bolo rôzne: Peter Sever hovoril o Yorikovom tragickom nepochopení vojny, iný recenzent (skratka M.) o jeho „svetoobčianstve“ a absencii veľkých ideálov (vrátane národných)²⁵, podľa A. Mráza bol Yorika „čudákom“, podľa GIM „figúrkou naivného neutrála, idiota, detinského nevedomca a temer imbecilného ignoranta hmatateľnej skutočnosti“ (GIM, 1948, s. 4).

V Prahe hru naštudovalo D 49 v réžii Ivana Weisa v roku 1948²⁶. Režisér urobil v hre „dramaturgické zásahy“ a premenil ju tak na „ukážku jevištňného socialistického realismu“ (Budínová, 1948, s. 7). Zásadnou premenou prešla postava Yoriku, ktorý v pražskej inscenácii vlastnoručne zastrelil dvoch Nemcov (predpokladám preto, že režisér prepísal aj pasáž o jedinej zostávajúcej guľke v pištoli). Recenzentka ocenila Laholovu schopnosť „vyhmátnout syrový kus života a vytvoriť jisté ovzduší, ktoré promlouvá netoliko pronášenými slovami, ale náladou, vnútorným napätím dialogu, významovosťou nedorčeného, prudce vyjadrenými myšlienkami a city“ (Budínová, tamže)²⁷.

²⁵ Recenzent taktó dáva hru *Štyri strany sveta* do súvislosti s Laholovým *Bezzvetrím v Zuele*, a prepája postavu Yoriku s Menendezom Morenom.

²⁶ Okrem D 49 hru uvádzalo aj Divadlo pracujúcich v Zlíne. Hra dostala 3. cenu za drámu na pražskej divadelnej Žatve v roku 1948.

²⁷ Úspešnosť predstavenia súvisela s divadelným naturalizmom – napr. herec „v roli gestapáckého dôstojníka byl tak zručně vlnidný a vnitřně prohnílý, že šířil kolem sebe pach zvrhlosti“. Na vytvorení „postavy gestapáka“ sa podľa recenzentky podieľal „postoj, chůze, hlas nacisty“ (Budínová, 1948, s. 7).

Pri neskoršom „prehodnocovaní“ Laholovho diela v šesťdesiatych rokoch Rozner uviedol, že *Štyri strany sveta* síce autorovou najhranejšou, ale aj najslabšou hrou. Za najväčší omyl považoval práve postavu Yoriku: „...autor si vymyslel fantóm politického neutrála za druhej svetovej vojny, aký sa za druhej svetovej vojny v tejto podobe nemohol nikde vyskytovať. Dostal sa do hry len preto, lebo takáto číra abstrakcia sa dá ľahšie vyrobiť a vyvrátiť než reálny typ, aký mal Yorika stelesňovať (Rozner, 1968, s. 164). Rozner však *Štyri strany sveta* účelovo posudzoval cez optiku realistickej drámy: okrem absencie postavy-typu hre vyčítal situáciu „za zatvorenými dverami“, sériu malých dramatických zvrátov, ktoré sa ďalej nerozvíjajú, a preferenciu deklaratívnosti nad dejovosťou – Laholova hra nespĺňala požiadavky socialistického realizmu, a samotný autor mal už biľag emigranta.

Peter Karvaš: *Bašta* (kn. i insc. 1948)

Tri dejstvá Karvašovej (1920-1999) drámy *Bašta* sú tromi etapami revolučnej premeny sveta²⁸. Hra zachováva jednotu miesta (obranná bašta v okolí Ľubietovej), avšak narúša jednotu času: prvé dejstvo sa odohráva v roku 1526, druhé počas revolúcie v lete 1849 a tretie v roku 1944 počas Povstania. Jednotlivé obdobia sa autor snaží odlišiť jazykom²⁹, avšak nejde o dôslednú rekonštrukciu dobového prehovoru. Najvýraznejší rozdiel cítiť v treťom dejstve, kde sa objavuje (z úst veliteľa až familiárne pôsobiaca) hovorovosť: „Tak, chlapci, a teraz šup všetci na svoje miesta... my im to osladíme... Nedostanú nás odtiaľto ani o milimeter, na to môžu vziať jed.“ (Karvaš, 1948, s. 99)

Vo všetkých troch dejstvách sa objavujú rovnaké postavy-typy: vodca (banský majster Tobiáš – veliteľ dobrovoľníkov Barnabáš T. Lehotský de Lehota – predseda revolučného národného výboru František Tobiáš), *vojak* (mladý rebel Nikolai – kapitán Mikuláš Kmeť – kapitán Mikuláš), intelektuál (pisár a kronikár Andreas – štúrovský básnik Andrej Sutoris – redaktor povstaleckého denníka JUC. Ondrej Švec), zradca (baník Pavol – zbeh Karol Pavlovič alias Károly Pálfi-Pethö – bývalý tajomník národného výboru dr. Pavol Petráš) – dievča, vodcova dcéra (Verona – Veronika – Viera), obeť (Jakub Grešo – Jozef Grešo – Ján Grešo) a masa (baníkov-dobrovoľníkov-povstalcov)³⁰.

I napriek odlišným historickým súvislostiam je rozvíjanie deja vo všetkých troch dejstvách rovnaké³¹: základným konfliktom je márna obrana hrstky statočných v obklúčení proti presile nepriateľa (majiteľovi baní Fuggerovi – maďarským honvédom – nemeckým vojakom). V dráme sa tak neuplatnila dejová gradácia, ktorá sa pre-

²⁸ „Úzky rámec revolúcie čiste sociálnej... rozrastá sa postupne na revolúciu národnú, a z tej – ako vyvrcholenie – národná revolúcia ideologicko-politická.“ (-jz-, 1948, s. 6).

²⁹ V prepracovanej verzii z konca 50. rokov sa však jazyk cielene archaizuje – znamená to, že Karvaš zohľadnil názor kritika, ktorý v roku 1948 napísal: „Je otázka, či možno nechať osoby z r. 1526 hovoriť takéto vety: naša situácia je beznádejná, naša situácia sa podstatne mení, naše neznesiteľné pracovné podmienky atď. ...nie je to aktualizácia papierová reč úvodníkov a odborárskych funkcionárov?“ (Rozner, 1948, s. 6).

³⁰ „Menia sa obleky, mení sa telo, spôsob života, boja i obrany, ale nemení sa duša jednotnej myšlienky: byť slobodným. A na pozadí tejto vnútornej jednoty je postavená Karvašova Bašta“, pateticky konštatuje recenzent dobového predstavenia (-jz-, 1948, s. 7).

³¹ Podľa recenzenta knižného vydania by bolo možné hovoriť nie o hre v troch dejstvách, ako i o troch jednodejstvových drámach (edk, 1948, s. 4).

sunula skôr do ideovej roviny než do akcie prezentovanej na scéne (Mráz, 1948, s. 4) a problematickou ostala aj otázka prepojenia jednotlivých dejstiev.

Boj izolovanej posádky bol vykreslený ako súčasť širšej politickej stratégie (pomoc kráľovi Ľudovítovi v protitureckých bojoch a pri potláčaní právomocí spupnej šľachty – lavírovanie medzi Viedňou a Budapešťou ako slovenský „príspevok“ k revolúcii³² – Povstanie ako súčasť celosvetového protifašistického odboja, prípadne ako boj v súčinnosti so sovietskymi vojskami).

Jozef Felix vidí zásadný klad hry v Karvašovej schopnosti vidieť veci v perspektíve, a to tak na úrovni postáv, ako aj historických súvislostí. Postavy v Karvašovej *Bašte* nie sú podľa neho len individualitami, ale reprezentantmi „celej historickej perspektívy slovenského povstania“ a „... (jednotlivé akty – D. R.) predstavujú sa nielen vo svojej špecificky slovenskej miestnej a časovej determinovanosti, lež so zreteľom k celkovému európskemu ideovému prúde, nie vyradene z Európy, lež vradenie do Európy a jej všeobecných zápasov o ľudský a sociálny pokrok... Dovoľte, to je veľká vec, vedieť sa podívať na udalosť perspektívne. Rozhodne väčšia, ako vedieť sa dívať na udalosť len mýticky alebo mýticky legendárnotvorne“ (Felix, 1948, b. č. – dôraz je Felixov). Podľa zaujímavého postrehu Jozefa Štefánika zasa Karvaš v *Bašte* eliminuje náhodu v histórii a zdôrazňuje skôr historickú zákonitosť a kontinuitu javov (Štefánik, 1948, s. 3).

Vedľajším konfliktom je napätie medzi vojakom a intelektuálom pri revolučnej premene sveta a obhajoba dôležitosti zástanu, pamäte o revolúcii, ktorá svojím významom presahuje individuálne životy³³.

„Andreas: Táto kronika bude iba úbohým tónom toho, čo prežívame. Ale bude mať tuhší život, ako my všetci. Zostane, keď nás už dávno nebude a keď sa už nikto v našich baniach kovu nedokope.

Nikolai: Ak Fugger dobyje toto stanovisko, spáli ju na popol.

Andreas: No ak ho nedobyje, vďaka nej my všetci prežijeme Fuggera. A tí, čo prídu po nás, budú vedieť, čo majú robiť, aby prežili tých, čo prídu po Fuggerovi“ (Karvaš, 1948, s. 21).



Peter Karvaš: *Bašta*. SND, 11. 11. 1948. Mária Kráľovičová ako Verona a Gustáv Valach ako Neznámy básnik v 1. dejstve. Snímka archív Divadelného ústavu.

³² Recenzenti košického predstavenia upozornili na historicky nekorektné interpretovanie úlohy ruských vojsk v revolúcii 1848 – podľa Karvaša blížiaci sa ruské vojská vzpružili povstalcov (j. r. + E. K., 1948, s. 8).

³³ Jeden z kritikov s dešpektom poznamenal: „Kronika v prvom obraze, ústavná (?- D. R.) zpráva Veroniky v druhom a denník v treťom obraze – bože, tak sa vidí, že podľa Karvaša nebolo by vzbúr, nehynul by ich význam, keby sa o ich druhí nedozvedeli“ (Rozner, 1948, s. 6).



Peter Karvaš: *Bašta*, SND 11. 9. 1948, Karol L. Zachar (Andreas), Míla Beran (Tobiáš) a Mikuláš Huba (Mikolaj) – v 1. dejstve. Snímka archív Divadelného ústavu.

Ďalšími čiastkovými konfliktmi v hre je voľba dievčaťa³⁴ medzi „vojakom“ a „intelektuálom“, pričom situácia sa mení v treťom dejstve – po prvýkrát sa objavuje možnosť spoločnej budúcnosti (v prvých dvoch dejstvách obaja súperia hynú) a dievča po prvýkrát dáva prednosť „vojakovi“ pred „intelektuálom“. Láska ošetrovateľky poľnej nemocnice a hrdinského, raneného kapitána je dobovým variantom ľúbostného motívu, ktorý ukazuje, že romantika je neoddeliteľnou súčasťou povstaleckej témy.

Zápas dvoch mladých mužov o dievča a dokazovanie veľkosti ich lásky starostou o osud milovanej ženy (spoločná smrť vs záchrana ženinho života) je motívom, ktorý sa objavil už v *Meteore* (Jánov a Krištofov vzťah k Eve). Dievča v Karvašovej *Bašte* je však – na rozdiel od Evy, odsúdenej v *Meteore* na smrť – mostom k budúcnosti, matkou budúcich pokolení a uchovávateľom pamäte o bojovníkoch. Postavou Verony-Veroniky-Viery teda aj Karvaš vytvára dobovo obľúbený typ ženy-vlastenky (alebo, ako uvádza recenzent košického predstavenia z roku 1948, „typ revolučne-romantickej aktívnej ženy“ – pozri j. r + E. K., 1948, s. 8). Podľa niektorých bojovnejšie naladených kritikov však zaradenie ženskej postavy do hry zbavovalo Karvašovu drámu „mužnosti“: žena „revolučnú myšlienku zoženšťovala, možno povedať falošne sentimentalizovala. Žena, postavená uprostred akcie medzi dvoch mužov, dávala

³⁴ Vzhľadom na limitovanosť ženských postáv vo väčšine drám tohto obdobia vystupuje do popredia ich úloha pokračovania, zachovania života.

veľké nebezpečenstvo, že sa bude veľa rečniť, uvažovať, že revolučná realita sa posunie do úzadia,... že sa bude tmiť (majúc na zreteli sentimentálnu ženskú psychológiu, ktorej na škodu nevedel sa vyhnúť ani Karvaš). A tak revolučný čin stával sa salónny, a keď sa na chvíľu aj javil vo svojom pravom svetle, tak to bol najviac čin revolučno-idylický“ (K, 1948, s. 4).

Z ďalších dobovo frekventovaných motívov sa v *Bašte* objavuje strach zo smrti v izolovanom a obkľúčenom priestore, úvaha o cene života a smrti, motív rukojemníctva a pomsty na civiloch, motív zradcu a obeť (tentoraz nie bezmennej – meno Jakuba-Jozefa-Jána Grešu sa zdôrazňuje vo všetkých troch dejstvách). Karvaš zachytil totiž postavy v momente, keď sú zaskočení nepriateľskou presilou a vystavení úzkosti z porážky³⁵.

Bašta sa príznakovo končí výbuchom – redaktor Ondrej volí dobrovoľnú smrť v spoločnosti mŕtveho Greša a zabitého zradcu Petraša, pričom jeho obeť umožní prežitie ostatných. „A predsa budeme búrať. Niečo sa rúca, Grešo a niečo povstáva. Mikuláš, Viera a ostatní, oni budú stavať. Pevnosť, vieš, silnejšiu ako je táto. Mohutnú, neotrasiteľnú baštu pre všetkých spravodlivých sveta... Tú ich baštu potom už nikto nevyhodí do vzduchu.“ (Karvaš, 1948, s. 142-143).

Voľba ústredného symbolu hry – bašty – je nielen odvolávkou na Bastillu a tradíciu francúzskej revolúcie, ale tiež vyjadrením presvedčenia, že deštrukcia je predpokladom novej konštrukcie. Opakovanou replikou vo všetkých troch dejstvách je veta kronikára-básnika-redaktora: „Celým svetom ide veľká vlna..! Niečo sa rúca a niečo povstáva..!“ (Karvaš, 1948, s. 44 a n.) Metafora tehál, lešenia a robotníkov spoločne stavajúcich múr pevnosti (proti pánom) vyjadruje stavbársky postoj k dejinám, ktorý sa prejavil i v rétorike obdobia – Povstanie sa vníma ako nevyhnutný predpoklad „výstavby“ novej spoločnosti a vytvorenia „bašty“ (napríklad socializmu).

Karvašova *Bašta* je ukázkou toho, ako sa umenie približuje politike a dráma úvodu. Repliky postáv vyznievajú ako propagandistické slogany³⁶, ktorými „masu“ zapáľuje „intelektuál“³⁷. Za príznačnú považujem aj voľbu „bojového“ konfliktu drámy, ochotu „položiť životy za spoločnú vec“. Vedomie budúceho spoločenského „raja“ na zemi je sekulárnou formou mesianizmu, ktorý bol pre komunizmus bežný. Séria vzbúr, revolúcií, povstaní a vojen je len prelúdiom k budúcej spravodlivosti. Toto „prelúdiom“ je u Karvaša priblížené síce modernými, ale distortívnymi obrazmi vrtačky (*Návrat do života*) alebo výbuchu (*Bašta*).

Domnievam sa, že Karvašovo zanietenie dejinami je porovnateľné s Barčovým a že Barčovo dramatické dielo predstavovalo pre Karvaša inšpiráciu i vzor³⁸ (porov-

³⁵ Podľa recenzenta bratislavského predstavenia sa v takýchto situáciách skrýva nebezpečenstvo: „na jednej strane prepyschologizovaný rozbor, hrozící bezvýchodností zmarněných osudů, na druhé mesianismus, pomáhající si často slovníkem politických uvodníků“ (sm, 1948, archív DÚ)

³⁶ „Zavše máme dojem dišputy o veci, dišputy lidí, kteří přesne vedí – ako na diskusnom večierku – o čom sa bude hovoriť a preto nehovoria bezprostredne zo situácie. ... Je to... v podstate dialog essayistický“ (Rozner, 1948, s. 6).

³⁷ „Neúrekom – nie je to márnomyseľné vynášanie funkcie intelektuála – spisovateľa?“ (Rozner, 1948, s. 6).

³⁸ O tom, že Barčovo dielo Karvaš poznal, svedčia recenzie i analýza *Neznámeho* v knihe *Úvod do základných problémov divadla* (Turčiansky Svätý Martin: Divadelnovedná knižnica zv. 1., 1948, tiež Tália-press, Bratislava 1994), ktorá bola uverejnená aj časopisecky. Nazdávam sa, že Barča reflektoval inak než priebežnú slovenskú dramatickú produkciu.



Peter Karvaš: *Bašta*. SND Bratislava 11. 9. 1948. Scéna z 2. dejstva, v strede Mária Kráľovičová, Mikuláš Huba, Míla Beran a Karol L. Zachar – scéna z 2. dejstva. Snímka archív Divadelného ústavu.

naj symboliku veže a bašty³⁹). Obom ide o „nový Jeruzalem“ – o mesto (*Neznámy, Veža*), ostrov („ostrov života“ v dráme *Koniec*) alebo územie obkolesené múrom, ktoré bude priestorom nového človeka. Obaja uvažujú o nositeľovi posolstva o budúcnosti a „ideológovi“ komunity. U Barča-Ivana je ním Kazateľ, Herec (*Koniec*), resp. vodca (*Veža*, čiastočne aj *Neznámy* a *Mešťanosta* v hre *Neznámy*). Posolstvo Barčových postáv však nie je natoľko chránené alebo fixované ako je to u Karvaša: práca kronikára-básnika-redaktora v *Bašte* pretrvá ako spomienka i dôkaz⁴⁰. Pri umeleckých riešeniach podobnej témy sa však autori výrazne odlišujú, čo je podmienené tiež ich svetonázorom, osobnými a rodinnými predispozíciami i vekom. Karvaš verí v presadenie sa ľudskej vôle a činu v dejinách, v ich vedomé „stváranie“ a „usmernenie“. Do jeho teleologického zamerania dejín (v tejto fáze života a tvorby) nevstupujú iné okolnosti a iracionálne zámery. Proti Karvašovým bojovníkom stojí len ľudská pre-sila, zatiaľ čo Barčove postavy čelia vlastnej úzkosti a nevedomosti o Božom zámere. Karvašov dramatický svet má reálne a poznateľné kontúry, Barčov obsahuje tajomstvo, ktoré jeho postavy naplňa úzkosťou.

³⁹ Barčova veža implikuje kategórie lásky a nenávisťi, súladu a rozkladu, Karvašova bašta deštrukciu a konštrukciu – v oboch prípadoch sa prepája koniec a nový začiatok.

⁴⁰ O prepisovaní histórie sa zatiaľ nehovorí.

Karvaš drámu *Bašta* prepracoval koncom päťdesiatych rokov (podobne ako ďalšie svoje hry). Podtitul „Hra v troch dejstvách“ sa po prepísaní zmenil na „Variácia na revolučnú tému“. Jednotlivé dejstvá boli explicitne nazvané Vzbura-Revolúcia-Povstanie. Dej autor konkretizoval uvedením vlastných mien (napr. spomína sa Beneš, Šverma, „ktorýsi povstalecký denník v Banskej Bystrici“ je v novej verzii pomenovaný *Smrť fašizmu*). Repliky hry sú zmenené, často skrátené. V pôvodnej verzii dal autor postavám priestor pre rečenie i vo vypätých situáciách. Odstránenie patetického posolstva v novej verzii by bolo – s ohľadom na dramatické napätie – logickejšie, avšak i nová verzia obsahuje patetické repliky v kulminačných scénach. V niektorých prípadoch sa tiež presúvajú dôrazy (napr. pointovanie výstupu v dôsledku prednesenia repliky inou postavou). Pod vplyvom komunistickej reinterpretácie histórie sa pozmeňuje aj ideové vyznanie hry (zástoj vojaka a intelektuála v Povstaní, úloha ZSSR, resp. občianskeho odboja a pod.), pričom postavy hlásajú nové stanovisko oveľa nekompromisnejšie.

Dráma *Bašta* mala premiéru v SND 11. 9. 1948 v réžii Mikuláša Hubu (asistentom réžie bol Ludo Ozábal a výtvarníkom Ladislav Vychodil). Ďalšie premiéry sa vzápätí konali v Košiciach a Martine⁴¹, ako aj v Čechách. Zatiaľ čo v Bratislave mala hra údajne „matný úspech“ (red. 1948, archív DÚ), v Košiciach „bola prijatá nie bez nadšenia“ (j. r. + E. K., 1948, s. 8)⁴² Presadil sa názor, že Karvaš je talentovaným dramatikom, ale „nebolo by dobre, keby o činnosti tohto dravého mladého pracovníka panovala jednotná mienka“ (Mráz, 1948, s. 4). Väčšina recenzentov sa pozastavila nad kompozíciou hry a opakovaním postáv v jednotlivých dejstvách. Pravidelne sa však objavovali aj výčitky voči prílišnej intelektuálnosti a salónnosti *Bašty*. K výhradám patril i postreh, že dráma navodzuje namiesto revolučného sebedomia pocit márnosti, keďže divák vždy vidí porážku, ale nie víťazstvo povstalcov (sm, 1948, archív DÚ). Časť kritikov napadla Karvašovo vyzdvihovanie úlohy intelektuála v revolúcii a nedocenenie bojovníkov i más. Objavil sa tiež názor, že zradca dr. Petráš nemal byť učiteľom⁴³. Hubovu inscenáciu považovali kritici za príliš lyrickú, sentimentálnu a patetickú, čo bolo údajne v kontraste s textom drámy (Štefánik, 1948, s. 3). Výhrady sa objavili aj proti hereckému stvárneniu jednotlivých postáv⁴⁴.

V Prahe hru pod názvom *Pevnosť* uviedlo Komorní divadlo v réžii J. Pleskota (autorom scény bol A. Wenig). Recenzie zhodnotili Karvašov text ako formalistický (zachovanie jednoty deja a miesta údajne spôsobilo, že autor nezachytil špecifiku

⁴¹ V Košiciach mala *Bašta* premiéru 9. 10. 1948 v réžii Andreja Chmelku, autorom scény bol Ladislav Šestina. Martinská premiéra sa konala 28. 10. 1948 v réžii Martina Hollého, autorom scény bol (rovnako ako v Bratislave) Ladislav Vychodil, avšak scénu navrhol úplne iný než pre Bratislavu.

⁴² Recenzie martinskej inscenácie boli málo početné a väčšinou len konštatovali uvedenie hry.

⁴³ „Bolo by smiešne tvrdiť, že sa niektorý učiteľ podobne nezachoval. Rozhodne však nie je pravdou, že by z našej inteligencie bolo učiteľstvo typom špekulácie a meštiackej zbabelosti“. (Tomčík, 1948, s. 8)

⁴⁴ Napríklad Márii Kráľovičovej sa vyčítala tichosť hlasu, ale aj posun k sentimentalite: „robila revolučnosť sentimentálnou, a dávala jej príchuf biedermayerovskej idyly“ (K, 1948, s. 4). Kritike boli vystavení aj herci stvárnajúci postavy intelektuála i vodcu povstalcov, ale skôr z dôvodov ideologických než umeleckých. O Tobiášovi ten istý kritik napísal: „Beran utváral postavu vodcu ako dobráka, nemajúceho revolučného sebedomia. A ak ho uchopilo revolučné vrenie do svojich radov, tak sa to stalo len náhodne. Byť v revolúcii patrilo k jeho občianskym cnostiam práve tak, ako byť dobrým otcom a manželom. Slovom, žiť familiárne, byť vzorným občanom v každom smere, teda ak chcete, aj v revolúcii. No, preboha, nebyť len radikálnym vodcom-revolucionárom!!!“ (tamže)

historických okolností jednotlivých revolúcií). Réžia údajne znásobila chyby autora – predstavenie malo povznesený, romantizujúci nádych. Do popredia sa dostala postava kronikára-básnika-redaktora, z ktorého sa (zjavne nepremyslene) stal prorok a duchovný vodca (Budínová, 1948, s. 7).

Po uvedení hry sa objavili odporúčania pre autora, aké ďalšie povstania by mohol do drámy zaradiť: „Čítame si veľmi peknú štúdiu moskovského historika prof. N. Gracianského *Dejateľnosť Konstantina i Mefodija v Velikomoravskom kňažestve* uverejnenú v časopise *Voprosy istorii*, č. 1, r. 1945, je to časopis Akadémie vied SSSR. V tejto peknej štúdiu na str. 94 čítame...“ (Šlo o návrh písať o udalostiach Svätoplukovho života – pozri J. S., 1948, s. 4).

Jedným z najpríznačnejších dobových svedectiev je však rozhovor redaktora s robotníkom o Karvašovej *Bašte*. „Dozvedel som sa, že typograf Jaroslav Bächer sústavne používa permanentnú vstupenku, ktorú zakúpil podnik, a navštevuje naše reprezentačné divadelné scény. Prepáčte, že som ho vyrušil v práci. Práve sádzal najnovšiu knihu predsedu Dr. Husáka, keď som ho prerušil v práci a požiadal som ho, aby povedal svoj názor ako kritik z ľudu o najnovšej slovenskej divadelnej hre od Petra Karvaša *Bašta*“. Divák v odpovedi hovoril o nedostatočnom sociálnom pozadí Povstania a stvárnení masy bez žiadúceho elánu a nadšenia, ale inak hodnotil predstavenie kladne. Pripomenul tiež, že divadlo nemá byť „pre horných päťtisíc“, a že ND by mohlo využiť reakcie divákov z radov robotníkov na vyriešenie otázok socializácie umenia (ka, 1948, s. 4)

Karvašovou *Baštou* sa začínala prvá pofebruárová divadelná sezóna (i keď hru začali skúšať už na konci predchádzajúcej sezóny). Ohlasy na drámu ukazujú polarizáciu kritiky: niektorí recenzenti zohľadňujú najmä estetické kritériá, u iných je však hodnotenie už úplne podmienené ideológiou (napríklad Rozner). Zároveň sa mení chápanie slova „kritika“ – súdy v recenziách sa stávajú čoraz agresívnejšími. Takisto sa objavuje – podobne ako pri chápaní histórie – ideál umenia, ku ktorému v lepšom prípade autori „smerujú“, ale ešte ho nedokázali zrealizovať (v horšom prípade ho „nepochopili“ a ocitli sa na „nesprávnej ceste“ – v oboch prípadoch sa zdôrazňujú ich rezervy i priestor na sebazdokonalenie). Na jednej strane sa tak vytvára priestor pre vedomie vlastnej nedostatočnosti, sebaobviňovanie (sebakritiku) či neurózu. Na druhej strane, je to vhodná situácia pre vybudovanie existenčnej závislosti autora od názoru kritika, cez ktorý sa vyslovuje spoločenská objednávka. Časť recenzií tiež ukazuje, že Povstanie si privlastnili komunisti a bezpečne ho vradili do svojho chápania „progresívnych trendov“ historického vývoja.

Viera Markovičová-Zátarecká: *Za frontom* (insc. i kn. 1948)

Vojna a Povstanie sa stali ústrednými témami celého dramatického a prozaického diela Viery Markovičovej-Zátareckej (1910-1953). Hlavnou postavou trojdejstvom drámy *Za frontom* je žena, vlastenecká učiteľka Anica Benková, ktorá sa zapája do odboja. V súčinnosti s Ivanom Gavorom doručuje správy o nemeckých pozíciách partizánom. Základným konfliktom hry je odhalenie činnosti Gavoru a Benkovej a ich hrdinstvo pri vyšetovaní. Ďalšie konflikty sa odvíjajú od napätého vzťahu Benkovej k snúbencovi Vilovi Hudecovi, ktorého vníma – v porovnaní s Gavorom – ako nedostatočne zapáleného za Povstanie a v istých momentoch i kolaborujúceho s Nemcami. Ako však vyplýva z rozuzlenia drámy, Vilo Hudec po váhaní, zápase so sebou



Viera Markovičová-Záturecká: *Za frontom*. Štátna zájazdová scéna – Dedinské divadlo, premiéra na Novej scéne, Bratislava, 16. 10. 1948. Réžia Drahoš Želenský. Výprava Ladislav Vychodil. Remer, major SS – Anton Baláž, Vilo Hudec – Gregor Cút, Anica – Katarína Hrobárová. Snímka Karel Drbohlav, archív Divadelného ústavu.

samým a po prekonaní podozrenia o povahe Anicinho vzťahu k Benkovi zohrá úlohu „dvojitého agenta“, zabezpečí kontakt s partizánmi a dosiahne urýchlenú ruskú ofenzívu. Záver hry musí na čitateľa (diváka) pôsobiť uspokojujúco: naplní sa očakávanie o hrdinstve a obeti, a happy-edom končí aj príbeh lásky. Záverečná scéna má silný symbolický potenciál – možnosť vytvorenia „súsošia“ budúcnosti na „mohyle“ (dvojica Vilo-Anica a mŕtvy Gavora). Postavy hry dopĺňa štandardný obraz majora SS Rennera („je smesou uhladenosti a surovosti“ – Markovičová-Záturecká, 1948, s. 14), dvoch nemeckých vojakov a Anickej domácej, ktorá sa pružne mení z Frau Holz, vdovy po Georgovi Holzovi na pani Holcovú, vdovu po Matúšovi Holecovi, „Slovákovi ako repa. Iba jeho stará mama bola rodom Nemka. Ale ani ona už nevedela dobre po nemecky“ (Markovičová-Záturecká, 1948, s. 41). Domáca má podľa potreby a postupu frontu nachystanú nemeckú a československú zástavu. Jej bezzásadovosť (v 1. dejstve – po potlačení Povstania – udá Anicu, v 3. dejstve – pri ruskej ofenzíve – poprie svoju výpoveď) kontrastuje s Anicinou nezlomnosťou a hrdinstvom pri vyšetrovaní:

„Holcová (v rozpakoch): Čože by bola robila? Písala – listy pánu snúbencovi, šila – výbavu, čítala knižky.

Anica (*rozhorčená*): Písala som – výzvy na ženy, aby pomáhaly ošetrovať našich vojakov. Šila a plátala som bielizeň partizánom. A robila som korektúry časopisu, ktorý sme vydávali“ (Markovičová-Záturecká, 1948, s. 42).

Z hľadiska výpovede o Povstaní hra Markovičovej-Zátureckej zachytáva ambivalenciu postojov k udalostiam: hovorí sa o rozdieli medzi Aniciným a Vilovým prežívaním, pričom dôležitý je geografický údaj – Anica je zo stredného Slovenska, Vilo je z Trenčína. Vilo hovorí o „puči“, ktorý bol predčasný, Anica sa nadchýna myšlienkou slovanskej jednoty a očisty zo spojenectva s Hitlerom.

„Vilo: Už pred tým ... tým pučom vyzeraly tvoje listy ako by v horúčke napísané. A potom som dlho nič nedostával.

Anica: Ty si žil v Trenčíne, ja na strednom Slovensku. Tak by som rada bola všetko prežívala s tebou! Spolu s tebou! Nikdy nepochopíš, čím boly pre nás tie časy.

...

Vilo: Nemyslel som, že to už vypukne. Bolo to také predčasné. Ba – osudne predčasné.

Anica: Bol to posledný termín. Veď nás už Nemci začali obsadzovať. – Ach, nevieš, aké je krásne nemyslieť na seba, strácať sa sebe. Byť jedna myseľ, jedno telo za plnosti času. Čo na tom, ak padnem za obeť ja, ak padne iný, ak padnú tisíci vo chvíľach, keď myšlienka i túžba sú zajedno s činom. Nepochopí, kto neprežil. Kto prežil, nezabudne. (Sic! – D.R. citát Markovičová-Záturecká, 1948, s. 8-9)

...

Anica: ... len takto sa očistíme z viny, že sme šesť rokov mlčali. Len takto sa vykúpime z toho, že sme tiahli proti Rusom. Len takto môžeme povedať svetu, že s Hitlerom nemáme nič spoločného“ (Markovičová-Záturecká, 1948, s. 50)

Zdôrazňuje sa aj myšlienka, že boj v zázemí, „za frontom“ bol rovnako cenný ako vojenské akcie. Do hry sa dostáva tiež dobové presvedčenie, že očistiť sa nemožno slovami, ale len činom.

„Vilo: Nebol som sám, mnohí to nechápali. Ale nechcem sa tým obhajovať. *Slovami* sa nemôžem obhájiť“ (tamže, s. 50, dôraz M.-Z.).

Povstanie je tiež historickou lekciami pre Vila, povolaním stredoškolského profesora dejepisu – zbavuje sa odstupom od dejín a stáva ich „aktívnym spolutvorcom“. (Anica ho predtým obviňuje z „neľudskej filozofie dejín, bez smyslu, bez moci, lebo niet v nej lásky“ – Markovičová-Záturecká, 1948, s. 49).

V ideovom vykreslení Povstania zohráva dôležitú úlohu obdiv k nezlomnosti malého národa, ktorý paradoxne artikuluje Nemec:

„Renner (*prekvapený, nevie hneď odpovedať*): Akú to len má vieru v život tento národ! I tá obec v horách, Kalište, už v nej horeli, a ešte sa bránili! A celé to ich povstanie! Vopred stratená, šialená vec, a oni až do konca verili, že sa udržia. Nepochopiteľný národ!“ (tamže, s. 48).

Hra *Za frontom* má viacero scén, ktoré veľmi priamočiaro vyjadrujú spor medzi „Dávidom“ a „Goliášom“ (i na úrovni národa). Pri vyšetovaní je zjavná mocenská prevaha vojaka-Nemca, proti ktorému stojí žena v nevýhodnom postavení (zajatky-

ňa v obavách o osud spoluväzňa, svojej lásky i národa) a ranený muž (Gavora), pri ktorom autorka zvýraznila slabú fyziognómiu, bledosť a krvácanie. Žena sa však napokon ukazuje ako silná, „zdravého výzoru“ (Markovičová-Zátarecká, 1948, s. 5), prejavuje materskú starostlivosť o raneného, odmieta sa podrobiť násilniu a prejaví svoju priazeň Vilovi, až keď sa konečne „zachoval ako muž“ a hrdina⁴⁵.

Hra *Za frontom* je schematickým dielom, ktoré prinieslo čierno-biele rozlíšenie postáv, ich zjednodušujúce typizovanie a konvenčné výjavy zaručujúce jednoznačné pochopenie zámeru autorky. Vďaka týmto črtám i vďaka precíznosti autorských poznámok dráma mohla byť (i bola) obľúbenou hrou pre ochotnícke súbory.

Inscenáciu hry pripravil režisér Novej scény ND v Bratislave Drahoš Želenský v spolupráci s výtvarníkom Ladislavom Vychodilom. Premiéra sa konala na NS v Bratislave 12. októbra 1948⁴⁶, ale predstavenie bolo naštudované pre novoutvorené Dedinské divadlo JSSR (Jednotného sväzu slovenských roľníkov)⁴⁷. Úlohou tohto divadla, fungujúceho pod záštitou Povereníctva pôdohospodárstva (!) bolo cestovať po Slovensku a hrať v obciach menších než 2 000 obyvateľov. „Súbor Dedinského divadla, ako prvý v novej epoche kultúrneho zveľaďovania nášho vidieka, podujíma sa na ťažkú a zodpovednú pioniersku prácu: orať a siať na úhoroch divadelnej kultúry“ (GIM, 1948, s. 4).

Ohlasy na predstavenie sa zamerali viac na funkciu nového divadla, než na výkon nového súboru, pozostávajúceho zo začiatočníkov-amatérov. Len okrajovo sa konštatovalo, že „hra *Za frontom* Viery Markovičovej-Zátareckej má mnoho slabín, ktoré by nevedel retušovať ani najskúsenejší profesionálny herec, takže niektoré miesta vyznievajú nepravdepodobne“ (GIM, 1948, s. 4). Na druhej strane, recenzenti ocenili, že hra je „lahká, srozumiteľná a aktuálna“ (B, 1948, s. 4), resp. „jednoduchá, ale pritom divadelne účinná a plne vyhovujúca úrovni a požiadavkám vidieckeho človeka“ (jš, 1948, s. 4). Na pozadí ostatných drám spomínaných v tejto kapitole je hra Viery Markovičovej-Zátareckej *Za frontom* ukážkou účelového, „prefabrikovaného“ spracovania témy pre potreby pofebruárového IPV (ideovo-politického vzdelávania).

* * *

Slovenské národné povstanie mohlo nepochybne poskytnúť dramatikom dostatok námetov a dramatických situácií. Ako dejinná udalosť malo dramatický priebeh, a mohlo tak inšpirovať k úvahám o veľkých hrdinských či tragických postavách a dejoch. To, že sa Povstanie stalo námetom viacerých diel s veľmi krátkym časovým odstupom od udalostí, nemožno vysvetľovať len spoločenskou objednávkou, ale aj vnútornou potrebou spoločnosti vyrovnáť sa so svojimi dejinami⁴⁸. Pri uvažovaní

⁴⁵ Spomínam s ohľadom na možnosť uvažovať o žene-hrdinke socializmu.

⁴⁶ Hru údajne pred premiérou na NS uviedol súbor Dedinského divadla aj na hosťovaní v divadle D 48 v Prahe. 27. augusta 1949 sa konala premiéra aj vo Východoslovenskom súbore Dedinského divadla v Michalovciach, v réžii M. Št. Gojdu, autorom scény bol A. Špeník a výpravy J. Kochan.

⁴⁷ Dedinské divadlo kopírovalo české Vesnické divadlo, ktoré fungovalo s desiatimi súbormi od roku 1945. Dedinské divadlo malo od začiatku vlastný autobus, javisko i svetelný park.

⁴⁸ „...Odstupu je ešte málo, ale hrôzy bolo dosť: v slovenských horách, dovtedy poetických a romantických objavily sa spálené dediny; slovenským ľuďom sa v povstaní a po ňom ušlo štedrou rukou z veľkej hostiny slz, krvi a smrti... Avšak slovenský autor má poruke nielen túto krvavú pitoresknosť, je príslušní

o hrách, ktoré sa tematicky viažu k Povstaniu, sa však s ohľadom na spracovanie námetov objavila otázka posunu drámy ku „kronike“, „akadémii“ a „apoteóze“.

„Kronikársky“ spôsob podania (prípady Latečku-Repického a Karvaša) ruší jednotu deja, a teda spôsobuje inklináciu k nesúvisiacim „obrazom“ z Povstania (v extrémnom prípade posun od drámy k pásmu). Zároveň sa narúša jednota času a nahrádza sa epichnosťou (ukázať chronológiu dejov, vývoj udalostí). Inklinovanie k „akadémii“ (najmä Latečka-Repický) sa prejavuje kaleidoskopickou výjavov, neprepracovaním dramatického deja i postáv. Výrazne zasahuje repliky drámy, ktoré sa vyznačujú zvýšeným pátosom a expresivitou – dramatická replika sa nahrádza rečením. „Apoteóza“ (prípady Stodolu) súvisí s presadzovaním istej interpretácie, a teda presadzuje sa na ideovej rovine diela (čiastočne aj cez motívy a dramatickú postavu).

Ako ukazujú spomenuté hry, spracovanie témy Povstania súvisí so svetonázorom a osobným videním histórie. U Stodolu je zmyslom Povstania stáročný boj národa o sebaurčenie, zatiaľ čo u Karvaša je ním budúce završenie (internacionálnych) dejín. Latečku fascinuje masovosť a kolektívna odvaha, zatiaľ čo Laholu zaujíma reakcia jednotlivca v extrémnej situácii (zároveň funguje rozdiel „nepokoriť sa“ – lebo u Latečku kolektív bude pokračovať v boji – vs „čakať na smrť“ – ktorá je pre Laholu završením, intímnu vecou každého človeka).

Povstanie bolo tiež vhodným podložením rozhodnúť sa pre model „dvoch svetov“ vs univerzálnosť ľudskej skúsenosti (explicitne u Laholu v *Štyroch stranách sveta*, ale aj v *Atentáte*). V literárnej tvorbe sa vďaka povstaleckej téme v mnohých prípadoch výraznejšie presadil príklon k realite, autentičnosti, dokumentárnosti. Zároveň sa objavili „prefabrikované“ (ready-made) postavy/typy, motívy a epizódy, ktoré v neskoršom období cirkulovali v povstaleckých opusoch. V súvislosti s tým sa reinterpretoval a modifikoval pojem hrdinstva.

Téma Povstania bola tiež príležitosťou (alebo nevyhnutnosťou) zamyslieť sa nad otázkou života a smrti. Táto téma sa na krátke obdobie vnímala i z hľadiska aktuálnej existencialistickej filozofie. Napriek tomu sa zdá, že pri operovaní ideálom spravodlivého boja, národného záujmu, „logiky“ dejín apod. sa napokon cena ľudského života devalvovala na hodnotu pomníka (pre budúce generácie).

Literatúra

B., 1948: „Prvé predstavenie Dedinského divadla v Bratislave“. In *Pravda*, V, 1948, č. 240, 15. 10. 1948, s. 4.

BUDÍNOVÁ, Hana, 1948: „Hra ze života“. In *Kulturní politika*, 3, č. 56, 15. 10. 1948, s. 7 (o pražskej inscenácii Laholovej hry *Naši šly tudy...*)

kom národa, ktorý sa stal o niečo viac národom práve Povstaním... Povstanie bolo niečo viac ako rodinná záležitosť a viac ako jánošíkovské kúsky. Tomu primerane bude musieť byť v budúcnosti traktované. Vypuklo v hodine dvanástej? Hej, hej; ale signálom k nemu nebola tak predstava, že sú Rusi blízko, lež úmysel Nemcov obsadiť nás. Bolo gestom? Hej, ale nech sa páči robiť také gestá. Pretože v Povstaní šlo o slobodu, a nie o slobodienu, o vôľu, ktorá vie, čo chce, a nie o náhodu, budú si musieť spisovatelia uvedomiť, že retorické a nadšené poňatie sa už prežilo, že made in Arizóna a jánošíkovanie nestačí, že vrchy a zvonce treba, ale treba aj človeka a zástupov... že musia hľadať smysl dejov, a nie sa prosto hnať za príbehmi.“ (Matuška, 1948, s. 8-9).

- , 1948: „Návštevou v bratislavskom Nár. divadle“. In *Kulturní politika*, 3, č. 38, 18. 6. 1948, s. 8 (o Laholovej hre *Štyri strany sveta*).
- , 1948: „Tři původné novinky“. In *Kulturní politika*, 3, č. 58, 29. 10. 1948, s. 7 (o Karvašovej hre *Bašta*).
- DUDÁŠ, Milan, 1945: „Dve premiéry Slovenského divadla v Prešove“. In *Pravda*, Bratislava, č. 196, 19. 10. 1945, s. 4.
- edk, 1948: „Dráma o troch povstaniach“. In *Lud*, I., č. 132, 5. 9. 1948, s. 4.
- FELIX, Jozef, 1948: „Na okraj Laholovej hry *Štyri strany sveta*“. In *Bulletin* k predstaveniu, premiéra v ND v Bratislave 13. 3. 1948, b.č.
- , 1948: „Nad novou hrou Petra Karvaša“. In *Bulletin* k predstaveniu Bašty, premiéra v ND v Bratislave 11. 9. 1948, b.č.
- GIM, 1948: „Dvojnásobný debut na Novej scéne“. In *Práca*, III, č. 275, 14. 10. 1948, s. 4 (o hre *Za frontom*).
- , 1948: „Príjemné prekvapenie v ND“. In *Práca*, III, č. 75, 17. 3. 1948, s. 4 (o hre *Štyri strany sveta*).
- HUBA, Mikuláš, 1948: „Z režiséroových problémov“. In *Bulletin* k predstaveniu *Štyri strany sveta*, premiéra v ND v Bratislave 13. 3. 1948, b.č.
- jef- (FELIX, Jozef), 1948: „Pred premiérou Karvašovej hry *Bašta* v ND“. In *Práca*, III, č. 240, 9. 9. 1948, s. 4.
- , 1946: „Tri pôvodné slovenské hry v minulej sezóne“. In *Elán*, XV, č. 7-8, máj-jún 1946, s. 18-19.
- jff-, 1945: „Slávnostná premiéra SD v Prešove“. In *Hlas ľudu* (archív DÚ)
- j. r. + E. K., 1948: „Socialistická hra o slovenskom nacionalizme“. In *Kultúrny život*, III, č. 20, 31. 10. 1948, s. 8.
- jš-, 1948: „Prvé vystúpenie Dedinského divadla v Bratislave“. In *Lud*, I., č. 166, 15. 10. 1948, s. 4.
- jz-, 1948: „*Bašta* ako jednota“. In *Bulletin* k predstaveniu *Peter Karvaš: Bašta*, premiéra v ND Košice 9. 10. 1948, s. 6 – 7.
- K., 1948: „Otvorenie činohrenej sezóny“. In *Práca*, III, č. 245, 14. 9. 1948, s. 4.
- K., L., 1946: „Nová Stodolova hra na scéne ND“. In *Pravda*, č. 99, 1. 5. 1946, s. 7.
- ka, 1948: „Hovoríme s pracujúcim o divadle“. In *Kultúrny život*, III, č. 19, 17. 10. 1948, s. 4.
- KARVAŠ, Peter, 1948: *Bašta*. Liptovský Sv. Mikuláš: Tranoscius.
- , 1990: „*Bašta*“. In *Meteor a iné hry*. Bratislava: LITA, s. 119-200.
- , 1946: „Stodola, dramatik aktuálny“. In *Bulletin* k predstaveniu *Básnik a smrť*, premiéra 27. 4. 1946, b.č.
- ký, 1948: „Premiéra Laholovej hry na scéne ND v Košiciach“. In *Pravda*, V, č. 264, 16. 11. 1948, s. 4.
- l-, 1946: „Stodolova hra zo Slovenského národného povstania“. In *Čas*, III, č. 98, 30. 4. 1946, s. 4.
- lama, 1948: „Prvé vystúpenie Dedinského divadla“. In *Kultúrny život*, III, č. 20, 31. 10. 1948, s. 8.
- LAHOLA, Leopold, 1948: „Jeden deň Yorikovo života“ (Doslov autora k *Štyrom stranám sveta*). In *Slovenské pohľady*, 64, 1948, č. 6, s. 365-370.
- LATEČKA-REPICKÝ, Rudo, 1946: *Nepokoreni...* Prešov: Nakladateľské družstvo s r. o.
- , 1945: „O hre“. In *Bulletin* k predstaveniu *Nepokoreni...* Premiéra 9. 9. 1945, Prešov, s. 3.
- lk, 1948: „Pôvodná hra v ND“. In *Nový hlas*, I, č. 65, 18. 3. 1948, s. 5.
- MARKOVIČOVÁ-ZÁTURECKÁ, Viera, 1948: *Za frontom*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, ÚSOD.
- MATUŠKA, Alexander, 1948: „Povstanie a literatúra“. In *Bulletin* k predstaveniu *Peter Karvaš: Bašta*, premiéra v ND Košice 9. 10. 1948, s. 8 – 9.
- MRÁZ, Andrej, 1948: „Dobrá pôvodná hra“. In *Pravda*, V, č. 64, 17. 3. 1948, s. 4.
- , 1946: „Hra z národného odboja“. In *Národná obroda*, II, č. 109, 12. 5. 1946, s. 4.
- , 1948: „Prvá činoherná premiéra“. In *Pravda*, V, č. 213, 14. 9. 1948, s. 4.

- MRLIAN, Rudolf, 1948: „Karvaš vo svojom hľadaní sa nenašiel“. In *Umenie 1947/48*, archív DÚ (zložka P. Karvaš: *Bašta*, premiéra v ND Bratislava 11. 9. 1948).
- P.S., 1948: „Noví dramatickí autori“. In *Náš film*, II, 1948, č. 4, s. 76.
- PONIČAN, Ján, 1946: „Ivan Stodola: *Básnik a smrť*“. In *Elán*, XV, č. 5-6, marec-apríl 1946, s. 16-17.
- R., 1948: „*Štyri strany sveta*“. In *Naše divadlo*, XIX, 1947/48, č. 9, máj 1948, s. 206.
- Ro, 1948: „*Karvašova Bašta v Martine*“. In *Práca*, III, č. 300, 13. 11. 1948, s. 6.
- RAMPÁK, Zoltán, 1948: „Leopold Lahola: *Štyri strany sveta*“. In *Slovenské pohľady*, 64, č. 1, s. 56-57.
- ROZNER, Ján, 1948: „*Dráma alebo dramatická essay?*“ In *Bojovník*, I, č. 23, 19. 11. 1948, s. 6.
-, 1968: „Z portrétu Leopolda Laholu – dramatika“. In *Slovenská literatúra*, 15, 1968, č. 2, s. 158-173.
- S., J., 1948: „Zabudnuté slovenské povstania (Na okraj Karvašovej hry *Bašta*)“. In *Pravda*, V., č. 228, 1. 10. 1948, s. 4.
- S., L., 1946: „K premiére Stodolovej hry *Básnik a smrť*“. In *Národné noviny*, 77, č. 96, 11. 5. 1946, s. 3.
- SEVER, Peter, 1948: „Laholova druhá hra“. In *Národná obroda*, IV, č. 65, 18. 3. 1948, s. 4.
- sm, 1948: „Zajímavá slovenská hra“. In *Lidové noviny*, archív DÚ (zložka P. Karvaš: *Bašta*, premiéra v ND Bratislava 11. 9. 1948).
- SMETANA, Miroslav, 1948: „O tématicky a ideove aktuálnu drámu. Význam Karvašovej *Bašty* v súčasnej čs. dramaturgii“. In *Nové slovo*, V, č. 40, 1. 10. 1948, s. 604 (o Karvašovej hre *Bašta*).
- STODOLA, Ivan, 2005: „*Básnik a smrť*“. In *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 985-1032 (vydanie na základe pôvodného strojopisného textu z archívu SND. Hra pôvodne vyšla v roku 1947, Liptovský Sv. Mikuláš: Tranoscius)
-, 2005: „*Básnik a smrť*“. Úryvok zo spomienkovej knihy *Bude ako bolo* (1965). In *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 1035.
-, 2005: „*Kde bolo, tam bolo*“. *Bulletin* k predstaveniu *Básnik a smrť*. In *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 1033-1034.
-, 1974: *Zahučali hory*. Bratislava: LITA.
- ŠPITZER, Juraj, 1948: „A teraz o inscenácii“. In *Bojovník*, I, č. 23, 19. 11. 1948, s. 6.
- ŠTEFÁNIK, Jozef, 1948: „Hra o troch povstaniach v ND“. In *Lud*, I, č. 139, 14. 9. 1948, s. 3.
- TEREN, Ivan, 1948: „Slovenské národné povstanie v našej literárnej tvorbe“. In *Bulletin* k predstaveniu Peter Karvaš: *Bašta* v ND v Bratislave, premiéra 11. 9. 1948, b.č.
- TOMČÍK, Miloš, 1948: „P. Karvaš: *Bašta*“. In *Kultúrny život*, III, č. 17, 19. 9. 1948, s. 8.
- v.v., 1948: „Laholova hra na pražskej scéne“. In *Pravda*, V., č. 237, 12. 10. 1948, s. 4.

DAGMAR ROBERTSOVÁ

THE SLOVAK NATIONAL UPRISING IN SLOVAK DRAMA BETWEEN 1945-1949

The paper discusses five plays, written between 1945 and 1948, which deal with a historical event – with the Slovak National Uprising of 1944. These are *Nepokorení...* (Not Subjugated, staged in 1945) by Rudolf Latečka-Repický, *Básnik a smrť* (Poet and Death, staged in 1946) by Ivan Stodola, *Štyri strany sveta* (Four Sides of the World, staged in 1948) by Leopold Lahola, *Bašta* (Stronghold, staged in 1948) by Peter Karvaš, and *Za frontom* (Behind the Front Line, staged in 1948) by Viera Markovičová-Zátarecká.

The Slovak National Uprising provided playwright with a dramatic and potentially tragic situation. It enabled them to incorporate documentary and authentic elements into their plays. On the other hand, the importance of this historical event caused that drama often shifted towards a „chronicle“, „apotheosis“, or a „commemorative evening“.

The interpretation of events depended on author's perceptions. For Stodola, the Uprising was the culmination of the nationalist struggle, whereas for Karvaš, it was an integral part of the international history. Latečka emphasized its mass character, whereas Lahola focused on each person's emotions when approaching death.

The Uprising was a suitable moment to create a perception of „two worlds“ („ours“ and „theirs“). It was also one of the last occasions to reconsider seriously the value of life and death – before the Slovak drama got completely infected by the Communist enthusiasm.

DVE HERECKÉ GENERÁCIE SLOVENSKEHO PROFESIONÁLNEHO DIVADLA VÝCHODISKOVÝ STAV SLOVENSKEHO HERECTVA

ANDREJ MAŤAŠÍK

Pre divadlo ako umelecký druh je charakteristická autentickosť kontaktu tvorcu a percipienta umeleckého diela, teda fakt, že jedinečné autorské dielo vzniká priamo v prítomnosti tých, ktorým je určené. Publikáciu divadelného diela nemôže tvorca odložiť na inokedy, počkať si na priaznivejšie spoločenské podmienky či „lepších“ divákov – dielo buď vznikne a zanechá stopu, alebo ho jednoducho niet. V tejto jedinečnosti synchrónneho priebehu procesov vzniku diela, jeho vnímania a reflexie, ktorá zasa spätne vplýva na dielo, v tom je napokon aj jeden z kľúčových pôvabov divadelnej tvorby, súčasne však aj problém, pokiaľ ide o analýzu umeleckého procesu a artefaktu a jeho teoretické zovšeobecnenie. Ak sa totiž k napísanému či nakreslenému systému znakov možno z rozličných uhlov pohľadu vracaať a zaoberaať sa nimi, pretože sú k dispozícii ako reálne jestvujúca entita, ktorá je schopná vyvolávať rôzne pocity a odovzdávať isté významy, z divadelného diela zostávajú iba popisy pocitov, ktoré si zaznamenali ich priami účastníci. Literárnu a zčasti i výtvarnú zložku divadelnej inscenácie môžeme vcelku úspešne rekonštruovať aj s odstupom viacerých desaťročí či stáročí, no pri pokusoch o rekonštrukciu toho, ako divadelné dielo na javisku naozaj „vyzeralo“, teda pri pokuse dopátrať sa, ako sa v divadle vlastne hralo, sme odkázaní na fragmentárne svedectvá súčasníkov – pamätníkov.

Dezider Janda, ktorý v roku 1944 vydal publikáciu *O divadle od A po Z*, prvý pokus o našu pôvodnú encyklopédiu divadla, píše v rozsiahlom hesle o hercovi, že „hercom je mienený človek, ktorý je vybavený vzdelaním, so silnou vierou vo svoje nadenie, s neochvejným presvedčením o svojich vnútorných a vonkajších hodnotách, s nadšením, ktoré dlho horelo v jeho duši s najkrajšími svojimi popudmi a silným odhodlaním uniesť všetky strasti a prekonať všetky útrapy, ktoré by sa mu postavili do cesty k vytýčenému cieľu, ktorý celou svojou bytosťou priľnul k divadlu, aby pracoval vytrvalo, s láskou do posledného svojho vydýchnutia“¹ Podobným slovníkom rozpráva i o hereckej tvorbe, ktorú vníma prioritne ako prienik „k tomu, čo sa deje v duši predstavovanej osoby“ a dodáva: „Ako herec pracuje a tvorí, to je tajomstvo, ktoré sa odnáša do hrobu.“² O polstoročia neskôr už *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* v hesle herectvo bez Jandových emócií hovorí o „umeleckej tvorivej činnosti, ktorej podstatou je proces premeny herca na dramatickú postavu“³ a herca vníma ako „tvorivého umelca, stelesňujúceho určitú rolu ako umelecký obraz človeka“, pričom zdôrazňuje, že herec „je jedinečný tým, že zároveň je tvorcom i materiálom

¹ V. R.: *O divadle od A po Z*. Bratislava : D. Janda, 1944, s. 80.

² *ib.*, s. 85.

svojej tvorby. Pretože tvorca, materiál i dielo je živá kvalita, herecké umenie nadobúda moment neopakovateľnosti, je výnimočne aktuálne, plastické, bezprostredne odraňajúce podnety z okolia, z publika aj z celej spoločnosti.⁴ Do tretice nahliadnime do biblie moderných mysliteľov o divadle. Ale Patrice Pavis sa v *Divadelnom slovníku* povinnosti zadefinovať herca a herectvo vyhol. Najsamprv konštatuje, že „herec je v samom centre divadelnej udalosti“ a „predstavuje živé spojenie medzi autorovým textom, režisérskymi hernými pokynmi a divákovým zrakom a sluchom“⁵ a potom sa už venuje čiastkovým pohľadom na rozdiely medzi „autorským“ a „univerzálnym“ herectvom, hereckému školeniu, statusu herca a pod. Ale pod jedným z dosť krkolomných medzititulkov Pavisovho hereckého hesla – *Oddialenie a bezprostrednosť* – nájdeme i text, ktorý pripomína skôr heslo v Jandovom slovníku než v modernej slovenskej encyklopédii: „V západnej tradícii, kde herec postavu stelesňuje a vydáva sa za ňu, predstavuje (herec – pozn. A.M.) predovšetkým fyzickú prítomnosť na scéne. Vďaka nej nadväzuje priamo „telesné“ vzťahy s publikom a podnecuje ho, aby vnímalo bezprostredne hmatateľnú a telesnú, ale aj efemérnu a neuchopiteľnú stránku jeho vystúpenia. Často sa hovorí, že do herca „vchádza“ iná bytosť a premieňa ho na niekoho iného. Už nie je sám sebou, ale je silou, ktorá ho ženie, aby konal v podobe niekoho iného. Vzniká romantický mýtus o hercovi s „božskou inšpiráciou“, ktorý prestal rozlišovať medzi scénou a životom. Ide však iba o jeden z možných aspektov vzťahu medzi hercom a postavou.“⁶ A v podkapitole nazvanej *Odovzdávanie výpovede* Pavis dodáva, že herec „simuluje konanie a vydáva sa za jeho protagonistu, ktorý patrí do fiktívneho sveta. Zároveň však reálne vykonáva scénické akcie a napriek všetkej simulácii neprestáva byť sám sebou. Fascinujúca charakteristika jeho povolania je obojakosť: žiť a ukazovať, byť sám sebou a zároveň niekto iný, bytosť z papiera a bytosť z mäsa a kostí“.⁷

Pravda, Pavis i EDUS sa už môžu opierať o významný posun v náhľadoch na herectvo, ktorý sa príznačný pre 20. storočie. V jeho priebehu totiž došlo k prelomovej zmene všeobecného postoja k divadlu.

Začiatkom 20. storočia totiž ešte divadlo nemalo status samostatného druhu umeleckej činnosti a na rozdiel od spisovateľa, maliara alebo skladateľa bol divadelník iba remeselník svojho druhu – ak už nie rovno sluha. Možno je ale to expresívnejšie označenie „sluha“ presnejšie – nielen preto, že – ako dokladá spomienka Vojtu Nováka⁸ – „mocní páni (= riaditelia divadelných spoločností, pozn. A.M.) mohli prepustiť hercov i na hodinu – ako dovoľoval sluhovský poriadok (v origináli „čeledínský řád, pozn. A.M.), pod ktorý herci patrili“, ale predovšetkým preto, lebo divadlo sa vtedy považovalo výkonný, literatúre podriadený druh aktivity. Autor, nie náhodou sa mu vravalo dramatický básnik, hoci len nemnoho ich písalo veršované texty, mal status umelca, divadelník, teda predovšetkým herec – zavše i ten, ktorému z torby už trčala režisérska palička – boli iba komedianti, ľudia, ktorí síce dokázali pobaviť, vyvolať

³ Kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska A- L. Bratislava : VEDA, 1989, s. 454.

⁴ ib., s. 453.

⁵ PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 179.

⁶ ib., s. 180.

⁷ ib., s. 180.

⁸ NOVÁK, Vojta: Stavovské uvědomění českého herce. In: *Český herec 1909 – 1939*. Sborník Svazu českého herectva. Praha – Smíchov : Českomoravský kompas, 1940, s. 82 – 84.

emócie a zavše zohrať i rôzne iné úlohy (spomeňme napríklad významnú úlohu, ktorú divadlo zohralo v čase národného obrodzenia v polovici 19. storočia prakticky v celej Európe), avšak pohybovali sa na periférii spoločenského života, túlili sa z mesta do mesta a výnimkou, hoci vždy len na „dobu určitú“, boli iba tí, ktorí sa dostali do priazne kráľovských a cisárskych dvorov a hrali v na svoju dobu luxusných podmienkach stálych divadiel. M. Mistrík situáciu charakterizuje plasticky: „Predtým neexistovala réžia v dnešnom slova zmysle a herectvo sa zakladalo na remesle, dojmoch, emóciách a vopred určených hereckých odboroch.“⁹ Dodáva ďalej, že „nikto dnes nedokáže presne opísať, ako sa odovzdávali herecké tradície. Určite to boli hlavne priame väzby učiteľov a žiakov, prenechávané skúsenosti z otcov na synov. Boli ústne podania, legendy, pravdy i polopravdy. Boli aj písomné i obrazové správy. Ale nič nedokáže preniesť ponad desaťročia skutočný obraz. Divadlo žije a zaniká hneď v okamihu svojho vzniku, nikto viac neuvidí, čo sa zahralo včera, ani keby to bolo dokumentované na filmovom páse či na sérii fotografií. Antickú sochu môžeme dodnes obdivovať v jej pôvodnej kráse, antického herca nie.“¹⁰

Situácia slovenského herectva bola však ešte zauzlenejšia. Slovenská revolúcia v rokoch meruôsmych síce zvrátila rozbehnutý vlak asimilácie Slovákov a ich rozpustenie medzi okolité národy monarchie, ale nepodarilo sa jej už zavrieť proces národnej emancipácie konštituovaním profesionálnej inštitúcie Národného divadla, ako to zhruba v rovnakom čase urobili vlastenci českí či maďarskí. Isteže, z odstupu nájdeme dostatok dôvodov, prečo to nešlo – počnúc nízkou vzdelanosťou úrovňou, cez nedostatok kapitálovo silných vlastencov, až po malosť a málopočetnosť slovenských miest tých čias – lenže s výnimkou vtedy najväčšieho slovenského mesta Pešťbudína platí to isté pre mestá v južnejšej časti Uhorska, kde ale Nemzeti szinázy vznikali ako huby po daždi. „Za takých neutešených okolností nemohlo byť ani reči o divadelnej spoločnosti, ktorá by na profesionálnom základe bola pestovala divadlo. To si mohli dovoliť len národy slobodné a bohaté a v tom čase Slováci neboli ani slobodní, ani bohatí. No jednako aj v tých krušných časoch sme svedkami určitých snáh, ktoré síce jednoznačne nehovoria o divadelníkoch z povolania, ale pri trocha dobrej vôli – aspoň niektoré z týchto snáh – môžeme posudzovať ako úsilie o stále, kočujúce alebo národné divadlo. Nebolo však dosť síl premeniť sny na skutočnosť, '...ba možnosti na takéto podnikanie trátili sa potom vzťahujúcou sa maďarizáciou čoraz väčšmi'.“¹¹, konštatuje historik I. Turzo. Je to zjavne tak. To, o čo sa v slovenskej „mutácii“ muselo zápasiť, čo sa muselo tvrdo vyvzdorovať, o čo bolo treba zvädzať vyčerpávajúce boje, to všetko sa dalo v iných mladých národnostných spoločenstvách a teda aj „jazykových mutáciách“ dosiahnuť a realizovať bez takýchto dodatočných komplikácií. Jonáš Záborský je dodnes aj pre slovenské divadlo neobjavený autor, jeho generačný súputník Imrich Madáč zo Strehovej je svetoznámy maďarským básnikom a dramatikom, Lujza Blahová – Reindlová z Hontu sa ako Lujza Kőleši stala úspešnou a obdivovanou peštianskou herečkou a speváčkou, Mária Barkaňová z Košíc bola vynikajúcou herečkou v Hamburgu a Berlíne¹². Ale o Miloslavovi Dum-

⁹ MISTRÍK, Milos: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : VEDA, 2003, s.5.

¹⁰ *ib.*, s. 7.

¹¹ TURZO, Ivan: *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, s.11.

¹² informácie preberáme z: V. R. : *O divadle od A po Z*. Bratislava : D. Janda, 1944

nom, ktorý uvedenie Palárikovho *Inkognita* v auguste 1861 považoval za „základný kameň vystaviť sa majúceho národného divadla v Sv. Mikuláši“¹³, o kupcovi N. Slavičovi, ktorý na tento účel venoval už v apríli 1862 40 zlatých a po polroku už ich bolo vyzbieraných 400¹⁴, alebo o Ivanovi Ljubovi, ktorý v roku 1872 odvážne fantazíroval, že „k zriadeniu takéhoto ‘kočujúceho družstva’ ... by sa mal za určitý čas venovať výťažok z ochotníckych predstavení. Vraj keby sa cez zimu nazbieralo aspoň tisíc zlatých, ‘nuž by sme okolo Jána roku 1872 kočujúce družstvo a jeho účinky pred sebou mali’. Ba jeho fantázia išla tak ďaleko, že čistý výťažok z podnikania prvého zájazdového divadla mal by sa venovať na založenie druhého, tretieho atď., ‘kým by aspoň každá stolica svoje kočujúce družstvo nemala’.“¹⁵ – o tých nevie dnes ani profesionálny divadelník.

Hoci Slovensko bolo stáročia výdatným zdrojom intelektuálnych a kreatívnych posíl pre okolité národné spoločenstvá a naši rodáci patrili neraz medzi „ozdoby“ nielen Uhorska a Habsburskej monarchie, koniec prvej svetovej vojny a vznik nového štátu Čechov a Slovákov sme privítali síce s dosť početnou komunitou neraz kvalitných ochotníckych súborov, ale bez profesionálnej divadelnej inštitúcie. Keďže martinský Slovenský spevokol predstavoval v roku 1918 jasne dominantnú umeleckú – i keď ochotnícku – inštitúciu, ktorá mala za sebou 47 rokov pravidelnej tvorivej práce a takmer 400 inscenácií (ročne 8 – 10 premiér!), „niektorí kultúrni činitelia – najmä tí, čo bližšie poznali činnosť tohto krúžku – predpokladali, že v nových pomeroch prerastie Spevokol v profesionálnu činohru a Martin so svojim Národným domom sa stane sídlom prvého slovenského profesionálneho divadla.“¹⁶ Lenže Česko-Slovenská republika potrebovala z politických dôvodov jasne obsadiť dunajskú hranicu a tak titul hlavného mesta „Krajiny slovenskej“ získal národnostne heterogénny Prešporok premenovaný na Bratislavu a v roku 1919 v ňom nadobudli jasnejšie kontúry aj predstavy o vzniku profesionálneho divadla.

Tento proces si možno sprítomniť cez dobovú dokumentáciu, ktorú publikoval L. Lajcha pod názvom *Zápas o zmysel a podobu SND*¹⁷. Nás zaujíma, čo sa vieme z prameňov dozvedieť o prvej generácii slovenských profesionálnych hercov. Historik Z. Rampák zhrnújúco konštatuje, že „Slovenské profesionálne herectvo sa až do začiatku tridsiatych rokov rodilo v ťažkých podmienkach súboru, ktorý hral po česky aj po slovensky. A tak Andrej Bagar, Oľga Borodáčová – Országhová, Jozef Kello, Hana Meličková, Rudolf Bachlet, Ján Sýkora, Mária Sýkorová, Hanuš Malimánek, Anna Kovaříková a iní, ktorých zhromažďoval okolo seba pre svoje niektoré profílové alebo aj neprofílové inscenácie Janko Borodáč a zriedkavejšie aj Andrej Bagar, hrávali v českých i v slovenských predstaveniach. Malo to nevýhody v oblasti slovenskej javiskovej výslovnosti, ale vyvažovalo sa to aspoň čiastočne súhrou so skúsenejšími

¹³ Sokol, 1, č. 8, s. 295-296, 21. augusta 1862. Citované podľa: TURZO, Ivan: *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, s.13

¹⁴ Do roku 1873 sa v tejto zbierke celkom sústredilo 2910 zlatých a 62 grajciarov, pre porovnanie, Národný dom v Martine sa začal o niekoľko rokov neskôr budovať pri odhade nákladov na 30 tisíc zlatých.

¹⁵ Citované podľa: TURZO, Ivan: *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, s.16.

¹⁶ TURZO, Ivan: *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, s. 24-25.

¹⁷ LAJCHA, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND (1920 – 1939)*, I. – III. Bratislava : Divadelný ústav, 1971, 1975, druhé vydanie I.-II. Bratislava : Divadelný ústav, 2000 .

českými kolegami.“¹⁸ Viac toho o herectve prvého, zhruba desaťročného, obdobia v úctyhodne vyčerpávajúcom materiáli čitateľom neprezradil. Zdielnejší je historik Ladislav Čavojský, ktorého herecké osudy mužov a žien, spätých s javiskom SND, inšpirovali k napísaniu knižky ich portrétov.¹⁹ Vďaka jeho výskumu vieme, že „Jeřáb-kova spoločnosť aj pod novým názvom Slovenské národné divadlo vlastne kočovala. Potulný život jej hercov len pomaly sa menil na usadlícky. Kočoval súbor, menilo sa jeho zloženie. Každú sezónu bol iný. Komu narástli krídla, odletel hneď po prvej výhodnejšej ponuke /.../ Postavenie hlavného herca – nielen jeho zástoj v hre, ale do-slova aj postavenie na javisku a jeho miesto v súbore – bolo vtedy rozhodujúce. Ostatní herci, najmä začiatočníci, mali protagonistov pozorovať a napodobňovať. Herci sa v zatriedovaní do odborov podobali spevákom. Tak, ako týchto delili na tenoristov, basistov, sopranistky, altistky, tak aj činohercov zatriedovali podľa hereckých daností. Kategórie si strážili sami herci, režiséri podľa nich obsadzovali, obecenstvo ich rešpektovalo. Až po dlhšom čase sa začalo poukazovať na to, ako takéto „škatuľkovaníe“ podporuje a legalizuje netvorivé klišé. Naši prví herci do takýchto priehradok ešte zapadli, ba pedagógovia, režiséri, ale aj kritici navliekali do tejto kazajky ešte aj mnohých absolventov Hudobnej a dramatickej akadémie, čiže žiakov našich prvých hercov. Ešte v jednom sa vzory našich prvých činohercov podobali operným spevákom: svoje parádne roly mali akoby raz navždy nielen namemorované, ale aj naštudované. Tak ako si tenorista doma pri klavíri pripravil Dalibora a potom mohol s ním kdekoľvek a kedykoľvek vystúpiť, tak si tragédka naštudovala Maryšu a mohla ju hrať v akejkoľvek dekorácii a inscenácii. Takáto vlastná interpretácia rolí neuznávala vlastne réžiu a protagonisti neraz odmietali všetko, v čom mali pozmeniť svoj stereotyp a podriaďiť sa celkovej kompozícii predstavenia.“²⁰

Pri zakladaní Slovenského národného divadla nechýbali ušľachtilé zámery, v *Pre-volaní Výboru Družstva SND*, ktorého predsedom dosť príznačne bol minister s plnou mocou pre správu Slovenska Vavro Šrobár, z 26.11.1919 sa môžeme dočítať, že kľúčovým zámerom Družstva pri organizovaní profesionálnej divadelnej inštitúcie v Bratislave bolo: „Chceme, aby naše slovenské slovo ozývalo sa v plnej kráse a výraze i vo verejnosti, tam, kde stavia nám pred oči zrkadlo života – na dôstojnom, umelecky cennom a národne významnom javisku divadelnom, v najvyššom umení, kde slovo spisovateľovo podáva si s umením hudobným, mimickým a výtvarným ruku a podáva svojmu národu hlboký pohľad do života. /.../ nebude a nesmie (SND – pozn. A.M.) mať žiadnych výdelečných účelov a celá jeho činnosť bude smerovať len k tomu, aby slovenské umenie dramatické a slovenské divadlo ako ústav národný a osvetový, stali sa čím skorej skutkom“²¹. Pod túto Výzvu sa podpísali spolu so Šrobárom zarovno s politikmi – poslancami Jánom Donovalom a Jozefom Cholekom, aj predstavitelia samosprávy – mestanosta Košic V. Mutňanský a bratislavský hlavný slúžny a miestopredseda E. Maršík, ale aj Jaroslav Kvapil ako dramaturg pražského Národného

¹⁸ RAMPÁK, Zoltán: *Divadlo*. In: Kol.: Slovensko – Kultúra – I. časť. Bratislava : Obzor, 1979, s. 377.

¹⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Prví a prvoradí herci SND*. Bratislava : Tália-press, 1993.

²⁰ *ib.*, s. 11-12.

²¹ LAJCHA, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s.187-188.

divadla, evanjelický biskup Samuel Zoch, pravotár Milan Ivanka, martinský redaktor Štefan Krčméry, Mikuláš Scheider-Trnavský, Ludovít Medvecký. Napriek tomu, že toľko autorít stálo pri kolíske SND, vlastne nič z týchto predsavzatí sa splniť nepodarilo. Ťažko hľadať dôstojnosť divadla, keď súbor na novej štácii prevažne len opravoval starý repertoár Divadla združených miest východočeských²², ťažko pátrať po národne významnom javisku, ak v Tajovského aktovke *V službe* vystúpila ochotníčka Helena Krčméryová ako Zuzka „iba raz (inscenácia nemala reprízu). Svedkov tohto prvého slovenského večera a prvého vystúpenia slovenskej herečky v profesionálnom divadle bolo veľmi málo. Predstavenie nielen nebolo vypredané, ale vtedajší „náborári“ mali čo robiť, aby návšteva bola aspoň obstojná. Prví slovenskí herci teda vlastne nemali ani pred kým hrať.“²³

Keď v sezóne 1921/22 vznikol Propagačný súbor SND, populárny pod názvom Marška, dočkal sa v Slovenských pohľadoch podrobného rozboru z pera J. Belnaya. Po vystúpeniach v Liptovskom Sv. Mikuláši napísal: „Predovšetkým riaditeľstvo a p. režisér nevedia alebo zabúdajú na to, že dramatický spisovateľ chystá svoje dielo od prvých počiatkov na predstavenie: teda v predstavení má ono takým byť, akým ho napísal. Nevšímať si toho a spoliehať sa na naivnosť obecnstva nie je kultúrnou prácou. Takú nedbalosť neospravedlní ani vyhováranie sa na primitívnosť pomôcok. Chyba je inde. Potom väčšina hercov nevie, čo sa vyžaduje od člena SND ohľadom vokalizácie a vypracovania úlohy. Herec nesmie zabúdať, že pri hre nehovorí niekomu takému, kto (ako pri čítaní) skláňa sa spolu s ním nad knihu, alebo kto už pozná text. Publikum nemôže pozastávať proti podajednej vete, alebo nemôže sa vracieť k nejakému slovu, požívať ich osobite, potom zase spolu ochutnávať, ako keď koštuje sa víno. Poslucháč nemôže si nič zopakovať, nič znovu začať. Táto jedinečnosť je opravdovou sviatočnosťou dramatického umenia. Umelecké dielo básnikovo obracia sa v tisícich exemplároch v rukách, ale výkon herca je jedinečným pôžitkom. Prednášateľ – umelec musí túto nezvyklú, počiatočnú, často ťažkú, obsažnú reč tlmočiť jedným dojmom. Spisovateľ rozpovie city, myšlienky niektorej postavy: úlohou ilustrátora – herca je ukázať výraz tvári, pohyby a telesnú attitude postáv. Opravdový umelec môže a musí voviesť do takejto svojej tvorby toľké bohatstvo zo svojho individua, že mnoho ináč šedivých farieb a zvrátov osvieti sa v silnom svetle živého slova.“²⁴ Keď si takto pripravil pôdu, súbor s hrdým názvom SND II. vôbec nešetril. „Pri rozdeľovaní úloh malo riaditeľstvo SND II. lepší pozor dávať a lepšie poznať schopnosti svojich hercov. Pri niektorom predstavení badateľná bola taká anarchia, ako medzi hociktorými ochotníkmi. Chybuje tam ruka, ktorá viedla by všetko jednotne, chybuje umelecké oko, ktoré hľadalo by na každú maličkosť ako na čiastku celku. Takto je daromná všetka snaha niekoľkých jednotlivcov, dostačí jediná disonancia, spôsobená napríklad neprímerane elegantnou toaletou, aby vyrušila poslucháča z ilúzie, ktorá je prvou podmienkou divadelného pôžitku.“²⁵ Pani Lauterbachovej – Jelenskej patri-

²² Pod týmto názvom pôsobila Jeřábekova spoločnosť do konca februára 1920.

²³ ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Prví a proovadí herci SND*. Bratislava : Tália-press, 1993, s. 14.

²⁴ BELNAY, J.: *Druhá scéna Slovenského národného divadla*. In: Slovenské pohľady, 38, 1922, č. 4, s. 249.

²⁵ ib., s. 249-250.

la ona narážka na neprimeraný kostým, v akom odohrala Boženu v *Smeroch života*²⁶, ale nezabudol jej vytmaviť aj kabaretnú koketériu s hľadiskom, brilianty na prstoch v inscenácii, kde hrala dedinskú dievku a na margo jej *Nory*²⁷ konštatuje: „... tým, čo poznajú Ibsenovu *Noru* bolo chvíľami aj do smiechu.“²⁸ Naopak víta „skúsenú, ambicióznú a skutočne činohernú herečku v osobe sl. Kovaříkovej, ktorá robila opravdové divy v úlohách s niekoľkými slovami“²⁹, v prípade Jána Sýkora³⁰ pripomína, že „jeho plastické postavy dominujú na scéne jasným kontúrovaním“, „nejeden výstup zachránil od rozpadnutia“ a „je najvyspelejším hercom spoločnosti“³¹. Borodáčovi Belnay priznáva „svedomitosť“ a cení si, že „sa snaží poctive za umeleckými cieľmi“ a v postave Dr. Ranka v *Nore* „dodal celému kusu žiadané sviatočné, severné, ťažké ovzdušie“³². Rozoberá jednotlivé výkony a potom konštatuje: „Najväčšou chybou je operetná nevážnosť, ktorá charakterizuje prácu a vedenie spoločnosti a ktorá ukazuje sa už na programoch tým, že meno jednej herečky je vypukle vytlačené. /.../ Som presvedčený, že pred predstavením nik neprezrie obleky, scénu atď., ináč by sa nemohli stať také prípady, ako pri premiére kusu *Jiný vzduch*³³, keď herec, ukazujúc na hodiny, hovorí, že je už pol siedmej a hodiny ukazujú dve. Ale iné veci vykonajú zas dôkladne. Keď v zákulisí má sa ozvať štrngot pohárov alebo hrkot koča, urobia to tak dôkladne, že prekvapený divák sputuje sa suseda, čo sa to robí.“³⁴

Lenže zbytočné by asi bolo priveľmi uvažovať o umeleckých kvalitách inscenácií Propagačného súboru SND, keď jeden z prvých činoherných kritikov musí konštatovať, že „sl. Kovaříková, sl. Pochmannová, p. Sýkora sú ešte len niekoľko mesiacov na Slovensku a krajšie hovoria ako mnohí, ktorí si na tom veľmi zakladajú, že sú už starými členmi Slovenského Národného Divadla. Keď Slováci majú toľko krásocitu, že v českých kusoch hovoria bezvadnou češtinou, ba i vršovickým dialektom, keď to vyžaduje úloha, v ich českých kolegoch mohol by sa ohlásiť tiež aspoň krásocit, keď už nie povedomie toho, že sú členmi Slovenského Národného Divadla.“³⁵ Problém neovládania slovenského jazyka, neschopnosť č. nevôľa vedenia divadla získať pre činohru v Bratislave viac hercov, pre ktorých by nebola komunikácia v tejto reči problémom, poznačil najvýraznejšie tvorbu činohry SND v prvom decéniu jeho jestvovania. Aj hodnotenia inscenácií sa omeďujú na informovanie o tom, ktorí z hercov zvládli

²⁶ SVOBODA, František Xaver: *Smerý života*. Inscenácia nie je zachytená v prehľade MIČINEC, Stanislav – ŠTÚROVÁ, Nelly: *Premiéry Slovenského národného divadla 1920 – 1945*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990, ani v práci BÁNOVÁ, Jola: *Prehľad inscenácií Slovenského národného divadla v rokoch 1920 – 1959*. In: zborník: *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960.

²⁷ Ide pravdepodobne o inscenáciu V. Táborského, ktorá mala premiéru v Bratislave 20. decembra 1920.

²⁸ BELNAY, J.: *Druhá scéna Slovenského národného divadla*. In: *Slovenské pohľady*, 38, 1922, č. 4, s.250.

²⁹ *ib.*, s. 250.

³⁰ Ján Sýkora (1888-1948), český herec, v rokoch 1921-22 člen Maršky, 1924 – 1929 herec, režisér a šéf činohry VND v Košiciach, 1922-23 a 1929-1948 člen činohry SND.

³¹ BELNAY, J.: *Druhá scéna Slovenského národného divadla*. In: *Slovenské pohľady*, 38, 1922, č. 4, s. 251.

³² *ib.*, s. 251.

³³ Inscenácia nie je zachytená v prehľade MIČINEC, Stanislav – ŠTÚROVÁ, Nelly: *Premiéry Slovenského národného divadla 1920 – 1945*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990, ani v práci BÁNOVÁ, Jola: *Prehľad inscenácií Slovenského národného divadla v rokoch 1920 – 1959*. In: zborník: *Pamätnica Slovenského národného divadla*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960.

³⁴ BELNAY, J.: *Druhá scéna Slovenského národného divadla*. In: *Slovenské pohľady*, 38, 1922, č. 4, s. 251.

³⁵ *ib.*, s. 252.

slovenský dialóg a predviedli ho aspoň približne zrozumiteľne, o konkrétnejších popisoch výsledkov hereckej tvorby však pátrame v archíve dosť márne.

Dodajme pre objektivitu, že v roku 1922 do Slovenských pohľadov písal pravidelne o bratislavských inscenáciách SND Ján Čietek³⁶, ktorý sa však venoval viac koncepcným dramaturgickým otázkam a jeho hodnotenia hereckej tvorby zostávajú na úrovni zápisu dojmov.

M. Mistrík konštatuje, že „prvú profesionálni herci nahrádzali školený prejav väčšou chuťou hrať, entuziazmom a presilovaním“³⁷. Platí to zjavne o tej prvej päťke slovenských divadelných profesionálov, ktorí vzišli z hľadania medzi ochotníkmi. 5. júna 1921 v Martine Bedřich Jeřábek a ďalší členovia komisie, medzi nimi aj Jozef Gregor Tajovský, Pavel Socháň a Tido J. Gašpar vyberali talenty pre SND. Prihlásilo sa ich 42, na skúšku prišlo 20 a z nich 13 „bolo celkom odvrhnutých“³⁸. Medzi tými, ktorých na prijatie do divadla komisia odporúčala bol Gašpar Arbet z Piešťan, Andrej Bagar z Trenčianskych Teplíc, Rudolf Bachlet z Ružomberka, Jozef Kello z Košíc, Vojtech Augustiny z Martina, Mariena Hrdinová z Užhorodu, Moric Sleziač z Rybárpoľa a Ella Suhayová z Krupiny. O dva týždne neskôr, 19. 6. boli podobné skúšky v Bratislave, kam sa z 35 prihlásených napokon odhodlali prísť sedemnásti a odporúčanie získali Lenka Honty-Kozlíková, Štefan Letz a Elena Machová, všetci z Bratislavy, Ľudmila Šimonovičová z Myjavy a Milka Vlčková z Ružomberka, ktorej ale komisia navrhla skúšať šťastie v baletnom súbore. Turzo správne dodáva, že „z Martina, kde sa najdlhšie a systematicky pestovalo slovenské ochotnícke divadlo, kde bol najzohratejší kolektív a aj hneď po vojne oplýval značným počtom vynikajúcich ochotníckych hercov a herečiek, na skúšky prihlásili sa len traja, z ktorých iba jeden prišiel na konkurz. /.../ Z prípadu Martina môžeme dedukovať, že v tom čase pestovať ochotnícke divadlo pokladali si divadelní nadšenci síce za národnú povinnosť, ale venovať sa divadlu ako zamestnaniu už nie. Takáto existencia sa javila ako spoločensky nelákavá a zamestnanecky neistá“³⁹.

Dodajme, že Ján Borodáč vtedy už na popud prof. Alberta Pražáka získaval základy hereckého vzdelania u Josefa Hurta na pražskom Konzervatóriu, kam sa vybral v jeseni 1919. Vo februári 1920 na Konzervatórium prestúpila aj Hana Styková, ktorá pôvodne v Prahe začala študovať na rodinnej škole, ako sa hovorilo Odbornej škole pre ženské povolania. A v jeseni 1920 prišla na pražské Konzervatórium aj Oľga Országhová z Vrútok. Aj napriek martinskej „blokád“ bratislavského divadla, napriek nedobrej povesti divadelníkov ako stavu, napriek nízkej úrovni produkcie SND a najmä jeho zájazdového súboru a slabučkému diváckemu záujmu v sídle prvého slovenského profesionálneho divadla sa už v prvých dvoch – troch sezónach do kontaktu so SND dostalo takmer dvadsať nesporne talentovaných slovenských hercov, ktorí prejavili záujem a vôľu participovať na profilovaní divadla. Keby Šrobárovo ministerstvo, Družstvo SND a meniaci sa riaditelia prvého nášho profesionálneho divadla naozaj mali vôľu naplniť tie prísluby, ktoré sme citovali z Výzvy Družstva SND, ktorú podpísali a vyslali by týchto záujemcov na dvojročný kurz na

³⁶ Známejší pod umeleckým pseudonymom Ján Smrek.

³⁷ MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : VEDA, 2003, s. 7.

³⁸ TURZO, Ivan: *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, s. 30

³⁹ *ib.*, s. 31.

Konzervatórium, mohlo sa Družstvo SND najneskôr v roku 1925 poďakovať českým kolegom za pomoc. Lenže hoci Šrobár hovoril o Slovákoch, prakticky presadzoval zámery čechoslovakizmu, ideológie, ktorá síce pomohla presvedčiť mocnosti, aby po 1. svetovej vojne súhlasili so vznikom novej republiky a zabezpečila v nej majoritu tohto umele skombinovaného národa nad početnou nemeckou menšinou, na druhej strane sa však v novom štáte uplatňovali staré asimilačné metódy, akurát tentoraz zo Slovákov štát nevychoval Maďarov, ale Čechoslovákov, skrátene Čechov. Aj preto bolo síce na jednej strane pozitívom, že v Bratislave začala pôsobiť inštitúcia nazvaná Slovenské národné divadlo, na strane druhej však treba zreteľne vnímať i fakt, že išlo o rozšírenie siete vidieckych českých divadiel a Šrobárovmu úradu bohato stačilo, ak sa každú sezónu niekoľko predstavení uviedlo „viac-menej“ v slovenčine. Za túto „prácu navyše“ českí divadelní podnikatelia inkasovali v Bratislave solídne krajiniské a mestské subvencie. „Ja viem, už veľmi dobre viem, a to ma ani najmenej neprekvapí, že patričné osoby krásnymi zaokrúhlenými vetami a frázami dovedú odôvodniť, prečo sa nemôže hrať slovensky na javisku Slovenského národného divadla. Dá sa to prekrútiť, dá zvlášť vtedy, keď neni človeka, ktorý by jalovosť a banálnosť ich rečí čistojasno dokázal.“⁴⁰, konštatoval vtedy ako študent Konzervatória Ján Borodáč. Lenže umelecká úroveň tohto vidieckeho českého divadla nebola vysoká. Správca školského referátu Ministerstva školstva a národnej osvety Folprecht v liste z 21.10.1921 v súvislosti so zlou finančnou situáciou SND otvorene konštatuje: „že sa Maďari a Nemci takmer vyhýbajú návšteve divadla je najdôležitejšia tá príčina, že sa SND, ktoré oni nazývajú divadlom českým, nejaví na takej umeleckej výške, na akej si oni české umenie predstavovali.“⁴¹

ANDREJ MAŤAŠÍK

TWO ACTOR GENERATIONS OF SLOVAK PROFESSIONAL THEATRE STARTING POINT OF THE SLOVAK HISTRIONICS

By the beginning of 20-th century the theatre has not got the status of an independent type of an artistic activity, and unlike a writer, painter, or a composer, a theatrical artist was only a certain type of a craftsman. The situation of the Slovak histrionics was even more complicated. The Slovak revolution in past years redirected the running train of assimilation of the Slovak and their dissemination among surrounding nations of the monarchy, but it did not succeed in concluding the process of a national emancipation by constituting the professional institution of the National Theatre, like the Czech or Hungarian nationalists did in approximately the same time. The author of the study is interested in what is possible to gain from the sources about the first generation of the Slovak professional actors. He is stating that despite the verbally

⁴⁰ Janko Borodáč v liste Vavrovi Šrobárovi z 21. februára 1921, v ktorom vyjadruje pripravenosť šiestich študentov pražského konzervatória nastúpiť do Propagačného súboru SND. In: LAJCHA, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 211-213.

⁴¹ LAJCHA, Ladislav: *Zápas o zmysel a podobu SND I.-II.* Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 228.

declared interest in supporting the Slovak theatre, talented actors were penetrating into the troupe of the Slovak National Theatre drama only very slowly. It resulted from the social disbelief in the status of a professional theatrical artist, its role was played also by the ambition of the Czech entrepreneurs to perceive the theatre in Bratislava as just another Czech rural institution.

PÄTNÁŠŤ ROKOV OD ZÁNIKU POSLEDNÉHO ŠPECIALIZOVANÉHO DETSKÉHO DIVADLA NA SLOVENSKU

(O SÚBORE PRE DETI A MLÁDEŽ V SPIŠSKEJ NOVEJ VSI
AKO FILIÁLKE DJZ PREŠOV 1980-1992)

ANTON KRET

Nevstúpiš dva razy do tej istej rieky – vraví príslovie. Netreba umelo vytvárať nové divadlo, keď tu už jedno bolo a museli ho zrušiť... Aj takéto argumenty zaznievali z úst tých, čo koncom sedemdesiatych rokov kategoricky odmietali myšlienku obnoviť činnosť profesionálneho divadla v Spišskej Novej Vsi.

Nuž čože, mali do istej miery pravdu. Najmä ak sa zvažilo, že ani prvý súbor, existujúci v rokoch 1958 až 1963, ani ten pripravovaný, nevznikli ako dôsledok organického tlaku miestneho, divadlo milujúceho a dobré ochotnícke divadlo produkujúceho divadelného podhubia. (Mnohí už roku 1957 upozorňovali na to, že miestne podmienky sú tu dobré – existujúci súbor Hviezdoslav. Lenže ten v čase vzniku Krajového divadla Spišská Nová Ves ani len neprizvali do diskusie o vytvorení profesionálneho súboru.) Prvý súbor prišiel z delimitovaného Dedinského divadla z Bratislavy a ten druhý dosť obdobne – z čiastočne sa delimitujúceho Divadla Jonáša Záborského Prešov. Boli to teda „dekrétové“ divadlá a zdá sa, že aj to bol jeden z dôvodov, pre-

čo miestne publikum s nimi až tak veľmi nezášlo. Ostatne, keďže sa s tým rávalo, obidva súbory dostali do vienka povinnú „zájazdovosť“. A zájazdy, to bol priam zázračný, doslova čarovný prútik kultúrnej politiky raného aj rozvinutého socializmu. Dostať divadlo k masám! Doviezť ho do každej dediny, do každej osady! Aj keby mali herci liezť na improvizované javiská priam z dverí svojho zájazdového autobusu a aj keby mali hrať pri desať-dvanásťstupňovej teplote v sále! (Mnohé predstavenia niekdajšieho Dedinského divadla, ale aj ostatných zájazdových súborov, sa za týchto podmienok naozaj realizovali.)

V súvislosti so vznikom predchodcu dnešného Spišského divadla začiatkom osemdesiatych rokov – Súboru pre deti a mládež DJZ,



Budova Spišského divadla v Spišskej Novej Vsi. Snímka archív Spišského divadla.

môžeme otvorene povedať, že prešovské slovenské divadlo sa rado zbavilo menej využívaných hercov a ochotne ich poskytlo novo sa rodiacemu súboru v Spišskej Novej Vsi. Na druhej strane však bolo prešovské divadlo aj tentoraz akousi „školou príkladu“ pre celý spišský región, ktorý sa síce po viacero storočí mohol pýšiť najčulejším divadelným ruchom (Levoča, Kežmarok, Podolíneec, Smolník), ale profesionálne divadlo nikdy pred rokom 1957 nemal. Až zájazdové Slovenské ľudové divadlo z Nitry za Slovenského štátu a po vojne Rellova prešovská opereta sem prišli s hudobným a po slovensky hraným i spievaným divadlom, čo podporilo aj vedomie spišských milovníkov divadla, odchovaných kočovnými spoločnosťami nemeckými a maďarskými z predprevratových čias.

No tak či onak základom novej existencie „mládežníckeho“ súboru na začiatku osemdesiatych ro-

kov boli herci miestneho Podtatranského či „stárou ochotníckou scénou“ nazvaného divadla, čo znamenalo oproti podmienkam vzniku predchádzajúceho Krajového divadla z druhej polovice päťdesiatych rokov značný pokrok. Vtedy, pred polstoročím, sa Dedinské divadlo muselo zákonite rozpadnúť, lebo mienka ostatných divadelníkov na Slovensku bola proti Dedinskému divadlu. Príčinou vraj bola nízka herecká úroveň. Nie verejnosť, ba ani nie politické orgány, ale kultúrna elita na Slovensku rozhodla o zrušení slovenských divadelných „hrebendovcov“¹. O štvrté storočia už bola v Spišskej Novej Vsi istá profesionálna báza – spomínané agentúrne Podtatranské divadlo. Herečky Lopatová, Paulínyová, Šefčovičová, alebo spievajúci herec Labanc, všetko členovia doterajšieho Podtatranského, boli predsa len partnermi prichádzajúcim mladým profesionálnym hercom a to sa prejavilo hneď v prvej premiére nového súboru (Tajovského *Ženský zákon*, 11. januára 1980, réžia Eduard Gürtler). Zúčastnili sa na nej aj „tajní“ pozorovatelia a aj vyslovení nepriaznivci myšlienky umožniť vznik spišského divadla, ale okrem málo presvedčivého kliše o netajovskosti Tajovského, čo sa pri uvádzaní klasického autora hovorí takmer vždy, sa vo všeobecnej rovine na



Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Réžia Eduard Gürtler. Jano Malecký – Štefan Labanc, Zuza Javorová – Eva Zboinská. Premiéra v Súboře pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 11. 1. 1980. Snímka archív Spišského divadla.

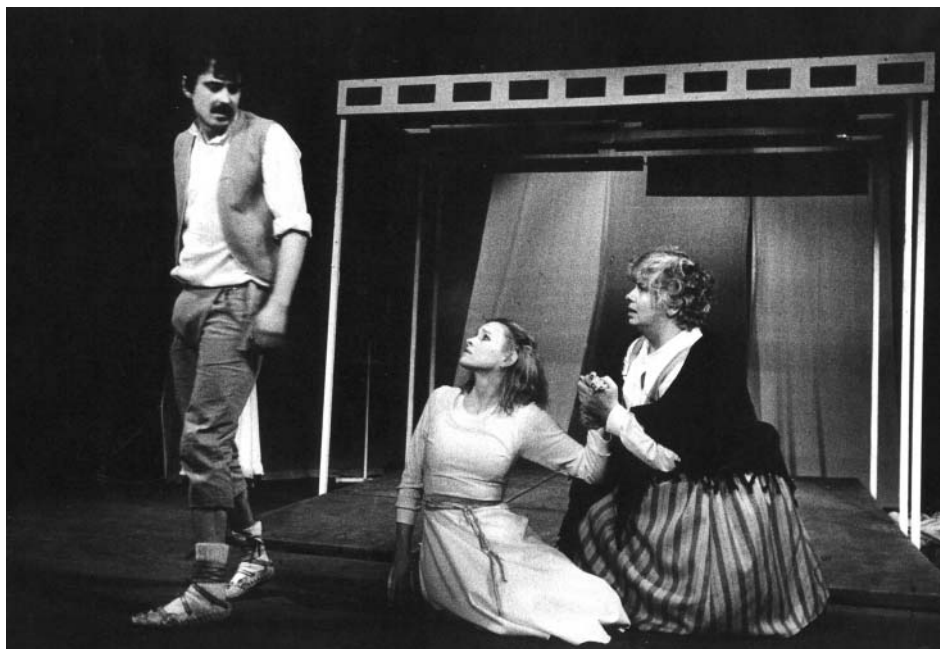
¹ PROCHÁZKA, Miroslav: Nový kohút na smetisku. O „novom“ divadle v Spišskej Novej Vsi. In: Východoslovenské noviny 3/80, s. 6



Anton Kret: *Povedzte mojej materi*. Réžia Miroslav Košícký. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 17. 5. 1987. Snímka archív Spišského divadla.

predstavení nenašlo nič, čo by bolo upozorňovalo na omyl so založením nového (aj keď ešte Prešovom zastrešovaného) súboru.

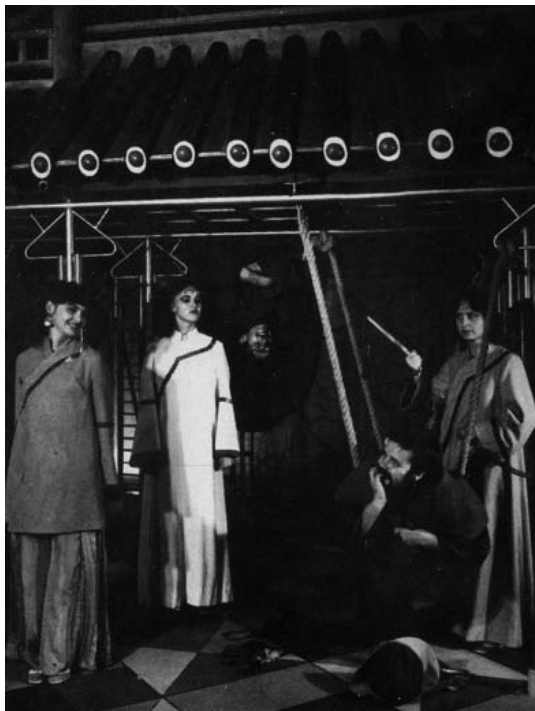
Za dvanásť rokov existencie uviedli v tomto divadle päťdesiat domácich aj zahraničných, starších aj úplne čerstvých, dobrých a aj veľmi zlých hier. Repertoár ovplyvňovali páky politické a rodinkársko-priateľské, ale aj absencia silnej vedúcej dramaturgickej osobnosti. Pri takmer dvadsiatich režiséroch, ktorí sa tu ako hostia vystriedali (okrem iných to boli Milan Bobula, Mikuláš Fehér, Eduard Gürtler, Peter Kuba, Lubomír Midriak, Beňo Michalský, Milan Ilja Milanov, Jozef Pražmári, Igor Rusnák, Ján Simkanič, Jaroslav Sisák, Juraj Svoboda, Ján Šilan, Emil Spišák, Blaho Uhlár, Ján Uličiansky, až po arabskú absolventku VŠMU Fatin al Jarah a významného ruského režiséra Vjačeslava Spesivceva), ako dramaturg tu viac sezón vydržal iba Igor Rusnák. Treba pre objektivnosť dodať, že spočiatku sa dramaturgia robila doslova z Prešova a dramaturgovia, delegovaní z „centra“ na jednotlivé práce ad hoc, prijímali tú „poctu“ spravidla iba ako služobný príkaz. Pri úplnom nedostatku kritických ohlasov na celú činnosť tohto divadla sa pri vyhľadávaní hrozienok medzi uvedenými titulmi viac z vlastnej skúsenosti a intuitívne aj najčastejšie vraciame k osobe dlhoročného domáceho režiséra a po mnohé roky aj umeleckého šéfa súboru Miroslava Košíckého. Poznal hercov, sám ich sčasti vychovával od prvých krôčikov na javisku. Najmä bol dostatočne vzdelaný a aj múdry na to, aby svoj presný zámer v každej pripravovanej inscenácii dotváral na javisku len v súčinnosti s možnosťami a talentom hercov. Často preto, najmä v prvých rokoch práce v súbore, používal rad prostriedkov z biomechanického a pohybového divadla, zámerne obchádzajúc ponuku dramaturgických či tragizujúcich pasáží, hlavne ak herec či herečka nemali dostatočné skúsenosti s „pravdivým“ realistickým prejavom. Sústreďoval sa na jeden cieľ: zbaviť



Jaroslav Kvapil: *Púpavienka*. Réžia Ján Simkanič. Janík – Vladimír Bálint, Púpavienka – Eva Janošková, Matka – Júlia Paulíniová. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 17. 2. 1985. Snímka archív Spišského divadla.

hercov príklonu k popisnosti, odstrániť rezíduá elementárneho ochotníckeho diletantizmu, orientovať sa na vlastný, v mnohom perspektívny a originálny, ale v mnohom aj režisérovými obmedzeniami determinovaný štýl. Aj jedno, aj druhé, teda aj prednosti, aj obmedzenie sa prejavili aj pár rokov po vzniku divadla, napríklad vo vyslovene pohybovo-hudobno-vokálnej inscenácii vlastnej Košického dramatisácie Gorkého *Dankovho srdca* (27. septembra 1987), kde mu bol dobrým partnerom vtedy už značne populárny muzikant a skladateľ Juraj Szabados. „Libreto, lakonické ako Gorkého text, sujetovo vágne a skôr symbolizujúce ako konkrétne, poskytlo pôdu pre uplatnenie najmä vynikajúcej hudby a nie síce náročnej, ale istým alegoricko-dramatickým výrazom sa prejavujúcej pohybovej stránky inscenácie.“² Takou bola napríklad aj inscenácia Vampilovovej hry *Rozlúčka v júni* (22. apríla 1984), v ktorej režisér zámerné ignoroval podobu a tvar vtedy mimoriadne úspešného predstavenia tejto hry v SND v Bratislave v réžii Karola Zachara a vyložil príbeh nevydarenej lásky rektorovej dcéry k poslucháčovi vysokej školy ako takmer študentský majáles, v ktorom dominovala veselosť a radosť zo života mladých ľudí nad vierohodnosťou sujetu. Isteže, sám Košický, ktorý je popri režírovaní aj platným hercom a tímovým spevákom, uplatňoval vo svojich prácach muzikantstvo, tanec, štylizovaný pohyb a tak nečudo, že najlepšie jeho práce odrážajú tento jeho umelecký príklon k syntetickému

² BARBUŠ, Milan: *Dankovo srdce*. Spišský hlásnik 9/87, s. 3



Carlo Gozzi: *Princezná Turandot*. Réžia Miroslav Košický a.h. – Katarína Labancová, Viera Mokráňová, Albín Medúz, Peter Hejhal, Anna Smatanová. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi, 1984. Snímka archív Spišského divadla.

divadlu, čo sa výrazne prejavilo aj vo viacerých ďalších inscenáciách (*Turandot*, 1984, *Povedzte mojej mame*, 1987 a i.) Z ostatných režiséro-rov väčší ohlas získali tí, čo si sami napísali predlohy (Uličiansky, Uhlár a i.), alebo tvorcovia s ustáleným umeleckým štýlom (Kuba, Michalský, Pražmári, ale najmä Spesivcev).

Prítomnosť Vjačeslava Spesivceva v Spišskej Novej Vsi otvorila divadlu nové obzory a zároveň mu poskytla aj nové možnosti (zájazd a neskôr aj vystúpenie v Moskve). Keď inscenoval v Spišskej Novej Vsi Ajtmatovovo *Popravisko* (23. apríla 1989), bol už slávny nielen vo svojom rodisku, ale aj v zahraničí, a navyše si v práci na inscenovaní tejto hry mienil odskúšať princíp takzvaných paralelných alebo alternatívnych postupov, keď hru už predtým inscenoval vo svojom Moskovskom mládežníckom divadle, ktoré existuje podnes a je od svojho vzniku (1975) pod vedením toho istého umelca – Spesivceva. Národná príslušnosť

tohto výnimočného režiséra a citeľné protisovietske nálady, ktoré už koncom osemdesiatych rokov u nás takmer nikto neskrýval, spôsobili, že nesporné kvality tejto a aj ďalších jeho inscenácií na Slovensku nenašli zaslúženú odozvu. Ide totiž o to, že tak inscenácia *Popraviska*, ako aj o pár mesiacov neskôr uvedení Dostojevského *Besi* (17. decembra 1989) znamenali pre Spišskú Novú Ves a slovenské divadlo to, čo v tom čase odovzdával Brnu a českému divadlu slovenský režisér Peter Scherhauffer. A keďže na Slovensku odovzdal pár režijných prác aj Scherhauffer (v Trnave a v Brezne), dá sa empiricky potvrdiť, že – na rozdiel od mladých recenzentov a divadelných metodikov spolupracujúcich s ochotníkmi – u oficiálnej kritiky a v obligátnych divadelných kruhoch boli obaja režiséri „pocení“ rovnakým nezaujmom, až pohrdaním. Petra Scherhauffera odmietol vtedajší riaditeľ SND aj s koncepciou dramatisácie Záborského hry s odôvodnením, že je to „neúcta ku klasikovi“. A rovnakou „neúctou“, v skutočnosti však absolútnym obdivom, tentoraz k svojmu, ruskému klasikovi, sa vyznačovala aj Spesivcevova inscenácia Dostojevského *Besov*, za uvedenie ktorých hry dostal režisér v Moskve mimoriadne významnú cenu I. Iljinského³. (Ostatne,

³ Vestnik VTO, Moskva, 1988, s. 19

o medzinárodnom uznání V. Spesivceva ako režiséra a dramatičára svedčí aj fakt, že r. 1989 mu dal významný kolumbijský spisovateľ Gabriel García Márquez súhlas ako jedinému autorovi na svete dramatičovať svoje diela. Stalo sa tak po úspešnom uvedení Spesivcevej dramatičizácie románu *Sto rokov samoty* v Moskve roku 1989 a následne ju Spesivcev inscenoval vďaka priazni primátora mesta J. Slotu a vtedajšieho riaditeľa Mestského divadla Ľubomíra Midriaka v Žiline.) V Spišskej Novej Vsi okrem iného naučil Vjačeslav Spesivcev hercov rozumieť divadlu cez namáhavú prácu, doslova cez telesnú aj duševnú drinu, a divákov zas primäl cez ich citové zainteresovanie sa do javiskového obrazu túto prácu oceniť.

Režirovanie, s výnimkou domácich Simkaniča a Košického, bolo



Peter Hajdúk: *Ostrov*. Réžia Miroslav Košický. Jaroslav Trón, František Vaněček. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1985. Snímka archív Spišského divadla.



Stanislav Štepka: *Čierna ovca*. Réžia: Jaroslav Sisák a.h. Eva Zboinská, František Vaněček. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1986. Snímka archív Spišského divadla.



Bojan Papazov, Peter Kuba: *Gebuliaci*. Réžia Peter Kuba a.h. Jaroslav Friňák, Karol Bendžala, Albín Medúz. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1987. Snímka archív Spišského divadla.

v tomto súbore častejšie príležitosťou privyrobiť si, ako niečo dokázať. Hostujúci režiséri sa ani netajili tým, že v takomto divadle a s takýmto súborom sa zázraky robiť nedajú. Ale keď napríklad Blaho Uhlár tu výnimočne úspešne „zopakoval“ svoju trnavskú inscenáciu *Princeznej Maru* (24. apríla 1983), alebo keď sa Košickému podarilo zinscenovať Offenbachovu *Krásnu Helenu* (5. apríla 1991), čo uvádzame iba ako pars pro toto, museli kapitulovať ani nie tak pochybovači, ako skôr zástancovia dogmatickej tézy o tom, že divadelné mystérium sa dá uskutočniť iba s geniálnymi hercami a s ľuďmi s najdokonalejšou odbornou pripravenosťou. Lenže práve existencia paralelne v meste existujúceho ochotníckeho súboru Hviezdoslav, z ktorého viacerí herci prešli a podnes v Spišskom divadle účinkujú, dokazuje, že zázrak divadla je aj v čomsi inom a to iné sa skladá tak z trvácich hodnôt, kam patrí napríklad dar klasického herectva, ako aj z génia loci a vnútornej vôle i z transspirituálnej energie tvorcov.

Pokiaľ ide o repertoár a v ňom najmä o uvádzane pôvodných hier domácich autorov, treba si uvedomiť, že Divadlo pre deti a mládež vzniklo v čase vzrástajúcej sa totálnej „normalizácie“, čiže návratu k monokracii v štáte a širokej socialistickej monotémy v divadle. Slovenskí dramatici a prekladatelia podliehali v tom čase straneckej kategorizácii na „svojich“, čiže verných, potom na prijateľných a napokon na neprijateľných. Kým materský prešovský súbor, ale aj väčšina činoherných divadiel v Československu uvádzala najmä „svojich“ autorov (a boli medzi nimi aj takí, ktorých v čistkách roku 1970 pôvodne vylúčili zo strany, ale po verejnom oľutovaní svojej účasti medzi „pravičiarskymi oportunistami“ ich prijali naspäť) a výdatne z toho ťažili finančne a aj čo do svojho postavenia v divadelnom súkolesí republiky, spišskovovoveský súbor aj vďaka nestránikovi Mirovi Košickému neuviedol od jeho nástu-



Maxim Gorkij, Juraj Szabadoš, Miroslav Košický: *Dankovo srdce*. Réžia. Miroslav Košický. Jaroslav Friňák, Dana Orolínová, Karol Bendžala, Júlia Paulíniová. Premiéra v Súboe pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1987. Snímka archív Spišského divadla.

pu roku 1984 až do premenovania divadla na Spišské roku 1992 ani jednu hru zo skupiny autorov, ktorých režim spravidla už pred napísaním hry obsypával odmenami a vysokými poctami. Z autorov nestránikov sa tam objavili po jednej hre od Štepku a Rusnáka, prvotina Petra Hajdúka *Ostrov*, biografická hra autora týchto riadkov nazvaná *Povedzte mojej materi* a potom už len rozprávky Viery Šabekovej, Ladislava Farkaša, Mikuláša Fehéra, Olgy Lichardovej, a na pokračovanie začal uvádzať svoje dramatinované rozprávky podľa Dobšinského sám Miro Košický. Nijaký autorský zázrak sa za tie roky neudial, ale o prepotrebnej repertoárovej pestrosti, najmä vo vzťahu k detskému divákovi, pochybovať nemožno.

Najdiskutovanejším problémom niekdajšieho Divadla pre deti a mládež v Spišskej Novej Vsi bolo herectvo. Už sme naznačili, a dotýkajú sa toho aj iní autori, že tak, ako sa v päťdesiatom siedmom zbavovalo istých hercov bývalé Dedinské divadlo a poslalo ich na východ ako div nie na galeje, čosi podobné urobilo aj Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, keď mu prišlo pred veľkým upratovaním v očakávanom prechode do novej divadelnej budovy vyčleniť menej potrebných hercov. Tento fakt nie je zanedbateľný, lebo kým v Spišskej Novej Vsi mali hrať takí, čo boli v Prešove buď len do počtu, alebo fungovali takpovediac duplicitne, ako dvojčky lepších hercov toho istého emploi, „...nové spišskonovoveské posily boli bez väčších skúseností a nemohli teda udávať tón hrania alebo dokonca štýl divadla“⁴. Navyše mater-

⁴ BERNÁT, Jozef: O činohernom umení Spišiakov. Rukopisná pozostalosť pripravená do tlače. Rodinný archív, 1976.



Eva Talská: *Jabľoňová princezná*. Réžia Ivan Milanov. Jaroslav Friňák, Albín Medúz, Eva Zboinská, J. Mítkovič, Jaroslav Trón. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1987. Snímka archív Spišského divadla.



Jana Synková: *Malá čarodejníca*. Réžia Emil Spišák. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1986. Snímka archív Spišského divadla.

ský súbor si zo Spišskej Novej Vsi okamžite odvolal zo Spišskej do prešovského súboru každého mladého herca, ktorý sa za sezónu-dve ukázal ako talent (Klaudová, Lejko, Šabek).

V princípe sa v divadle vytvorili dve skupiny hercov – „naturš-čiči“, t. j. herci s väčším či menším prirodzeným nadaním, s istou úzko vymedzenou činohernou kultúrou, ale bez špeciálnej prípravy (Labancová, Strnadová, Jaroslav Trón, Vallová, Zboinská), a oproti nim stáli takzvaní syntetickí herci, ktorí od prírody a podaktorí aj vďaka odbornej príprave dokázali stvárniť viacrozmerné ľudské typy a ucelenejšie charaktery pri zapojení daností hudobno-spevákko-pohybových (Bálint, Labanc, Medúz, Miklóšová, Mokráňová, Orolínová, Paulínyová a najmä všestranný, ale pritom

veľmi nedisciplinovaný Jozef Friňák, herec, kvôli ktorému sa vtedy intenzívnejšie chodilo do divadla, ale ktorý musel neskôr toto divadlo nedobrovoľne opustiť). Kým neprišiel do súboru režisér Košický (1984), rozkladali sa umelecké sily telesa skôr podľa dôležitosti zástojev, ktoré im príležitostní režiséri zverili, než azda podľa umeleckej orientácie toho ktorého herca. Z hostujúcich iba režiséri s vyhranenejším žánrovým horizontom (Uhlár, Michalský, Pražmári, Emil Spišák) dokázali využiť realistický krasopis jedných a mnohorozmernosť štylizovanosti tých druhých.

Húževnatá práca Míra Košického sa okrem iného aj vinou značnej personálnej fluktuácie súboru presadzovala iba pomaly a cez značné umelecké kompromisy, ktoré bolo treba ustavične uplatňovať najmä pri povinnom znižovaní nárokov na umeleckú stránku diel. Prvé významné výsledky sa prejavili vtedy, keď filozofujúci avantgardista Košický začal siahať po repertoári, ktorý umožňoval klásť cez javiskový obraz veľké otázky a domáhať sa aj veľkých odpovedí. Za všetky takéto víťazstvá treba spomenúť aspoň uvedenie hry Jeana Anouilha nazvanej *Becket alebo božia časť* (26. októbra 1990). Rozhodujúcim tu bolo, že režisér zveril hlavnú rolu mladému, mimoriadne ambicióznemu hercovi Viliamovi Rozborilovi, ktorý v inscenácii uplatnil svoj temperament a inteligenciu a napriek ortoepickým problémom, s ktorými v tom čase zápasil, vzbudil pozornosť aj v odborných kruhoch, čo napokon spôsobilo Rozborilov odchod do Bratislavy. K jeho kreáciám mladých hrdinov sa tak trochu priblížil ešte Vladimír Bálint (napríklad v *Rozlúčke v júni* z roku 1984), menej už napríklad Michal Kriško alebo Peter Lejko, hoci Lejko sa neskôr presadil v činohre prešovského divadla ako vynikajúci tragikomik.



Henrik Ibsen: *Strašidlá*. Réžia Miroslav Košický. Pani Alivngová – Viera Strnisková a. h. Premiéra v Súboře pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 17. 6. 1988. Snímka archív Spišského divadla.



Henrik Ibsen: *Strašidlá*. Réžia Miroslav Košický. Regina Engstrandová – Dana Orolínová, Manders – Štefan Labanc. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 17. 6. 1988. Snímka archív Spišského divadla.

Vo veselohernom herectve sa okrem spomínaného už Petra Lejka neobyčajne dариlo Jaroslavovi Trónovi ako „ľudovému“ komikovi a Petrovi Hejhalovi v role intelektuálneho rozprávača. Z „viacžánrových“ hercov pevné miesto v súbore zaujal mím, klaun aj herec „stredného“ prúdu činohry Albín Medúz, ktorý do Spišskej Novej Vsi prišiel z ochotníckych radov, a Štefan Labanc – spievajúci činoherec a „fotrovský“ typus z vážnych drám. Ten prvý sa zaskvel v rade mimicko-pohybových a v konverzачných drám (najpresvedčivejší bol v klauniádach), kým Labanc pútal pozornosť v hrách s hudbou (*Krásna Helena*, Košického kroniky mesta a spolu s hosťujúcou Vierou Strniskovou v Ibsenových *Strašidlá*ch, 1988). O takomto stave mužskej časti súboru sa v zborníku vydanému k štyridsaťpäťročnici DJZ roku 1990 napísalo: „Pri citeľnej absencii ‚krajných‘ typov (vzácnou výnimkou je komik Jaroslav Trón, ale ani ten už nemá v súbore svojho tragického pendanta), po odchode mužského klauna Petra Hejhala a tragikomika Petra Lejku, ale aj dosť všestranného Františka Vaněčka, je súbor teraz akoby odsúdený na vážnejší a zo zo žánru hry nevybočujúci repertoár, aj keď umelecké zámery vedenia súboru, ako sme ich už predtým naznačili, smerujú kamsi inde. Ešteže devízou súboru zostáva aj v tomto smere jeho muzikálnosť... A práve tu má Košického hudobno-dramatická orientácia aj značné perspektívy, aj veľké rezervy. Lenže aj tak: ak sa súbor nedobuduje herecky, ak sa v dohľadnom čase nepodarí priangažovať prepotrebné ‚krajné‘ typy a aj niekoľkých ďalších dobrých hercov na nosné aj epizódne úlohy, zostanú zámery prešovského vedenia divadla a aj nového vedenia súboru nenaplnené a výsledky budú najčastejšie polovičaté. A iba



Stanislav Šteпка: *Čierna ovca*. Réžia Jaroslav Sisák a.h. Jaroslav Trón, Štefan Labanc, Anna Janulová, František Vaněček, Vojtech Gocký, Vladimír Bálint, Eva Zboinská, Viera Mokráníová. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1986. Snímka archív Spišského divadla.

zainteresovaní vedia, čo všetko si splnenie tejto požiadavky v skutočnosti vyžaduje.“⁵

Keby nebola hneď v jeho počiatkoch odišla zo súboru ako talentovaný ženský antipód klauna a herca Albína Medúza Magda Miklóšová, mohla sa repertoárová škála súboru rozširovať v duchu už predtým uvedených hier *Tik-tak*, *Princezná Maru* alebo *Pinocchio*. A súboru, ktorý bol súborom pre deti, išlo hlavne o takéto zameranie. Lenže v dámskej časti ansámblu nebolo okrem Miklóšovej inej „komediantky“, ak odmyslíme nie nuž najmladšiu Júliu Paulínyovú a herecky ohybnejšiu Annu Vallovú. Zato dramatických typov tu bolo viacero: Viera Mokráníová s dokonalou pohybovou kultúrou, „milovníčky“ Dana Orolínová a Jitka Klaudová, k charakterom inklinujúca Eva Zboinská či univerzálna Anna Strnadová. Postupným odchodom Klaudovej, Mokráníovej a Miklóšovej sa ženská časť súboru značne oslabila a trvalo to až dovtedy, keď chcel šéf súboru Košický uviesť na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov niektoré významnejšie diela svetovej literatúry, angažoval na niekoľko rol členku činohry SND Vieru Strniskovú (1989). No objavil sa tu aj mladý ženský talent Sidi Tobiasová, ktorá sa výraznejšie stihla predstaviť iba v Ajtmatovovom a Spesivcevom *Popravisku*, aby vzápätí odišla za kariérou herečky a speváčky do Bratislavy.

Ak nemienime zabudnúť na to, že až do roku 1992 bol súbor v Spišskej Novej

⁵ Pamätnica *Štyridsaťpäť rokov DJZ Prešov* (Prešov, 1990, s. 119)



Viera Šabeková: *Uf a Af alebo Prípady Esterky*. Réžia Ján Šimkanič. Papagáj Rafael – Peter Hejhal, Mačka Aurélia – Viera Mokráňová, Dcéra Esterka – Eva Janošková. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 2. 12. 1984. Snímka archív Spišského divadla.



Vsi divadlom pre deti a mládež, potom je celkom jasné, že značná časť úspechov a neúspechov tohto divadla je spätá s úsilím nájsť nie iba repertoár, ale aj štýl takéhoto divadla. Nie je preto náhodné, že hodne inscenačného úsilia vedenia divadla vychádzalo aj z tradícií miestnych divadelných podnikaní v meste z blízkej aj z dávnejšej minulosti. Kým kočujúce divadlá z 19. storočia a Devínskeho súbor za Slovenského štátu dávali prednosť obľúbenejšej hudobnej veselohre pred čistou a obyvateľstvu jazykovo neraz nezrozumiteľnou činohrou, súbor Hviezdoslav od svojho vzniku roku 1933 aj Bobulovo Krajské divadlo koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov bazírovali hlavne na dráme, Košický sa snažil nájsť medzi týmito dvoma druhmi divadla akýsi kompromis. A tak sa devízou súboru stala jeho latentná muzikálnosť, vďaka ktorej sa inštitúcia roku 1922 dočkala aj premenovania na Spišské divadlo a na jeho celkovom štýle a smerovaní sa takmer nič nezmenilo, lebo sa nezmenil ani umelecký šéf a ani základná časť súboru.

A tak teda skutočnosť, že v ro-

Maxim Gorkij, Juraj Szabadoš, Miroslav Košický: *Dankovo srdce*. Réžia Miroslav Košický. Jaroslav Friňák, Dana Orolínová. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 1987. Snímka archív Spišského divadla.



Ján Uličiansky: *Tik-tak*. Réžia Ján Uličiansky. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej Novej Vsi 6. 12. 1981. Snímka archív Spišského divadla.

koch 1980-1992 predsa len existovalo v jednom zo spišských miest bohatých na kultúru aj divadelnú históriu divadlo orientované na najmladšiu generáciu divákov, bola v tých časoch neobyčajne potešujúca a adekvátne potrebám nielen Spiša, ale aj celého východného Slovenska. Ostatne, dvanásťročná činnosť tohto telesa v mnohom naplnila očakávania tých, čo sa takéhoto súboru dávno predtým dožadovali, a aj tých, čo jeho vznik podporili či priamo umožnili. Nik sa vtedy nenazdával, že sa otvorením divadla v istom slovenskom meste uskutočnil ôsmy div sveta. Ale ak sa už toto divadielko akotak obhájilo, ak si tými lepšími výsledkami vybojovalo právo na život a zasahovalo postupne do života a kultúry na východnom Slovensku, splnilo tá predstavy a želania celých generácií tamojších divadelníkov. Spišské divadlo, to všeobecné, existujúce oddávna na Spiši, ale aj konkrétne divadlo, ktoré nesie toto meno od roku 1992, majú svoj divadelnú základňu. V materiálnom, aj v duchovnom zmysle.

Pre divadelných historikov, ktorí sa budú poslednými desaťročiami dvadsiateho storočia existencie divadla na Slovensku zapodievať, bude dosť vážnou úlohou nájsť prepojenie medzi špecializáciou niektorých súborov (divadlo pre deti a mládež, bábkové divadlá opierajúce sa o činoherného herca ako základ svojej tvorby, činoherné súbory s programom plejbekového predvádzania hudobnej komédie a podobne), lebo v konečnom dôsledku nešlo o nič iné, ako sa za každú cenu udržať nad hladinou hoci aj svojou pofidérnou „alternatívnosťou“, keďže štát už nechcel rozširovať počet „normálnych“ scén, ale na „fintičku“ tu i tam pristúpil. Lebo aj Súbor pre deti a mládež v Spišskej Novej Vsi mohol vzniknúť iba obídením všeobecných zriaďovateľských zásad, no jednako iba vďaka tomu sa udržala profesionálna divadelná prevádzka v centre starodávnou divadelnou kultúrou presiaknutého regiónu.

ANTON KRET

FIFTEEN YEARS AFTER CESSATION OF THE LAST SPECIALIZED CHILDREN'S THEATRE IN SLOVAKIA

(ON THE TROUPE FOR CHILDREN AND YOUTH IN SPIŠSKÁ NOVÁ VES
AS A BRANCH OF TJZ PREŠOV 1980-1992)

In Spišská Nová Ves, a town with long term theatre tradition, the Troupe for Children and Youth originated in 1980 as a branch troupe of the Theatre of J. Záborský in Prešov. The theatre had to overcome a plenty of obstacles and problems, beginning with a big migration in the artistic troupe which had been created by combining of talented amateur theatrical artists and less used or starting professional producers from the eastern Slovak region, and ending by the absence of a firmer artistic leadership and dramaturgical focusing in the first seasons. A turnover came after a director Miroslav Košícký had arrived in the half of 80-ties of 20-th century, whose leadership meant an artificial increase, and in 1992 the theatre eventually got its independence as the Spišské divadlo (Theatre from Spiš). To the most outstanding results of the artistic creation in the period concerned belonged stagings of Tajovský's plays *Ženský zákon* (*Female Principle*) (1980, dir. by E. Gurtler), Uhlár's *Princezná Maru* (*Princess Maru*) (1983, dir. by B. Uhlár), Vampilov's *Rozlúčka v júni* (*Parting in June*) (1984, dir. by M. Košícký), or two stagings by excellent Russian director Vjačeslav Spesivcev, Ajtmatov's *Popravisko* (*Scaffold*) (1989) and Dostoyevsky's *Besi* (1989).

PRIAME PRENOSY OPIER V ZAČIATKoch ROZHlasOVÉHO VYSIELANIA V ČESKOSLOVENSKU

MILOSLAV BLAHYNKA

Vo svojej štúdiu sa chcem zamerať na prezentáciu oper v priamych prenosoch v prvých rokoch vysielania Radiojournalu v Československu a špeciálne na úlohu bratislavského rozhlasového vysielania v prezentácii oper.

Ministerstvo pôšt a telegrafov už od roku 1923 záujemcom o počúvanie rádiového vysielania prepožičovalo koncesie. Právo pripravovať rozhlasové vysielanie postúpil štát Radiojournalu, ktorý mal vtedy podobu spoločnosti s ručením obmedzeným. Československo malo vtedy ako jeden z prvých štátov na svete zákon zaoberajúci sa rádiotechnikou a rádiofóniou. Zákon prijatý 27. marca 1923 pokladal rádiofóniu za štátny monopol.

Obdobie začiatkov československého rozhlasu vymedzujú rozhlasoví historici rokmi 1923 až 1929.¹ Pokiaľ ide o Slovensko, dôležitý medzník je tu otvorenie bratislavskej odbočky v roku 1926, avšak prvé rádioprijímače sa začali používať už v roku 1924, jestvovalo dokonca aj organizované počúvanie rozhlasového vysielania, pretože cena rádioprijímača v týchto rokoch bola neprimerane drahá. Trojlampový rádioprijímač stál s príslušenstvom a poplatkom za montáž okolo 10.000 Kč, päťlampový takmer 14.000 Kč. Táto cena niekoľkonásobne presahovala mesačný príjem ľudí v dobre platených zamestnaniach.²

Zaujímavý fenomén, ktorý predchádzal vzniku bratislavského rozhlasového vysielania a súvisel s brnensko-bratislavskými kontaktami v oblasti rádiofónie bolo pôsobenie Prvého československého rádioklubu. Vznikol v roku 1924 v Brne a postupne integroval poslucháčov zo Slovenska, jeho najväčším prínosom bolo, že umožnil Bratislavčanom, ktorí nemali vlastné rádio, počúvať vysielanie v spolkovéj miestnosti z kvalitného prijímača. Všetko však jednoznačne smerovalo k individuálnemu počúvaniu rozhlasu. Bratislavčania mohli vtedy počúvať pražskú a brnenskú rozhlasovú stanicu, budapeštianske a viedenské vysielanie a takisto niektoré nemecké rozhlasové stanice. Ich príjem kvôli slabému signálu bol však nekvalitný.

Opery sa vo vysielaní Radiojournalu zjavovali od začiatku. Prvý rozhlasový prenos opery v Európe, Pucciniho *Madame Butterfly*, sa realizoval dňa 8. 6. 1921 v Nemecku.³ V rámci pravidelného vysielania prvýkrát preberala operu rozhlasová stanica

¹ ROUBAL, Ladislav: *Príspevek k periodisaci československého rozhlasu*. In: *Kapitoly z dějin Československého rozhlasu*. Praha, 1964, s. 185 – 197. DRAXLER, Vladimír: *Začiatky bratislavského rozhlasu*. Bratislava, 1975, s. 5 – 55.

² Bližšie o tom: KONÍČEK, Karel: *Ve službách československého rozhlasu v prvních pěti letech*. Praha, 1948, s. 22.

³ Pozri SCHOLZ, Manfred: *Das Signierte Weltwunder*. Aktenkundiges aus der Geburtsstunde des Rundfunks in Deutschland. In: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, roč. 2, 1973, s. 15.

BBC v januári 1923.⁴ Išlo o Mozartovu *Čarovnú flautu*. Ešte skôr než sa realizovali prvé priame prenosy sa vo vysielaní uplatnili programy, v ktorých sa zo štúdia vysielali árie, duety a ďalšie časti oper, najčastejšie s klavírnym sprievodom. Prvým priamym prenosom opery v československom rozhlasovom vysielaní bola Smetanova opera *Dve vdovy*. Išlo o prenos z pražského Národného divadla dňa 12. februára 1925. Týmto technicky náročným prenosom sa uviedla v Prahe do činnosti nová rozhlasová stanica v Starých Strašniciach, ktorá vystriedala provizórnu stanicu v Kbeloch. Redaktor Miloš Čtrnáctý komentuje v programovom časopise Radiojournalu prenos nadšenými slovami: „Boli to významné dni pre Národné divadlo, ktorému bola zrazu daná nová úloha – popularizácia a propagácia domáceho umenia aj mimo jeho vlastné pôsobisko. A rádio zrazu prinieslo nový záujem o Národné divadlo, akoby prebudilo to dávno pohasnuté nadšenie, ktoré sprevádzalo jeho začiatky, akoby prinieslo nové a tesnejšie zblíženie medzi českým ľudom a umeleckým domom, ktorý sám sebe postavil. Želáme si, aby toto nadšenie aj v budúcnosti vzrastalo v častom spojení s československým rozhlasom.“⁵

Nadšenie však netrvalo dlho, z Národného divadla sa nasledujúci deň vysielala v priamom prenose Dvořákova *Rusalka*, 16. februára *Fidelio* a do 3. mája 1925 ešte *Lohengrin*, *Hubička*, *Carmen*, Verdiho *Otello*, *Figarova svadba*, *Tannhäuser*, *Predaná nevesta*, *Eugen Onegin*, Blodkova opera *V studni* a Fibichov *Blaník*. Dňa 11. mája, v predvečer výročia Smetanovho úmrtia, sa mala v priamom prenose vysielat *Libuša*. Tento prenos však vedenie Národného divadla zakázalo, zároveň zakázalo aj všetkým svojim členom a sólistom vystupovať v rozhlase. Národné divadlo pokladalo priame prenosy za prekážku návštevnosti predstavení. Neskôr s vedením Radiojournalu našlo spoločné „kompromisné“ východisko, z rozhlasového vysielania sa vylúčili premiéry. Situáciu riešilo vedenie Radiojournalu s vedením Slovenského národného divadla. Oskar Nedbal, ktorý bol priaznivec rozhlasového vysielania, pohostinsky vystupoval s operným súborom Slovenského národného divadla v Prahe v divadle Varieté, odkiaľ Radiojournal vysielal v priamom prenose v čase sporu s Národným divadlom Praha šesť predstavení: *Predanú nevestu*, *Dalibora*, *Rusalku*, *Trubadúra*, ktorého dirigoval Pietro Mascagni, *Madame Butterfly* a *Pol'skú krv*.⁶ Tak sa bratislavská opera dostala do československého rozhlasového vysielania ešte pred založením bratislavskej odbočky Radiojournalu. Oskar Nedbal, ktorý bol od začiatkov vysielania jeho nadšeným propagátorom, dokonca v roku 1926 ponúkol bratislavskému rozhlasovému vysielaniu časť priestorov Slovenského národného divadla, tie sa však ukázali ako dispozične nedostatočné.⁷

Od októbra 1926 začala Bratislava pravidelne vysielat. V jej programoch dominovali prenosy, čo možno chápať na jednej strane ako skúšku náročnosti rozhlasovej techniky a na druhej strane aj ako východisko z núdze, pretože Bratislava nemala v druhej polovici dvadsiatych rokov také umelecké a kultúrne zázemie, ktoré by umožňovalo rátať so špecificky vyhranenými skupinami umelcov, ktorí by v štúdiách

⁴ Pozri BRIGGS, Asa: *The History of Broadcasting in the United Kingdom. Vol. 1., The Birth of Broadcasting. London 1961*, s. 275.

⁵ Citované podľa PATZAKOVÁ, Anna J.: *Vývoj československého rozhlasu. Praha, 1935*, s. 62.

⁶ Bližšie o tom: PATZAKOVÁ, Anna J.: c. d., s. 65 – 66.

⁷ Bližšie o tom: DRAXLER, V.: c. d., s. 44.

realizovali náročnejšie rozhlasové programy. Tak sa bratislavské rozhlasové vysielanie orientovalo na zdroje, ktoré ponúkali kompaktný program, išlo o operné, operetné a činoherné predstavenia, o koncerty vážnej aj zábavnej hudby, ale aj o prenosy z kaviarní, kde vystupovali cigánske alebo tanečné kapely, vo vysielaní mala priestor aj vojenská dychová hudba.

Prvou operou, ktorú vysielala Bratislava bola Verdiho *Traviata*. Prenos zo Slovenského národného divadla sa uskutočnil v druhý deň pravidelného rozhlasového vysielania v Bratislave, 2. októbra 1926. Prenos opery patril k vrcholným operáciám rozhlasových technikov. Pracovalo sa s jedným mikrofónom. Reprodukovať počuteľne, zrozumiteľne a vierohodne dianie na rozľahlej ploche javiska a zároveň potláčať rušivé zvuky ako napríklad slová šepkára, zvuky z hľadiska vyžadovalo mimoriadne schopnosti technikov. Dobová tlač komentuje úroveň prenosu: „vysielanie *Traviaty* /.../ dáva tušiť, že bude treba len nepatrnej zmeny v umiestnení mikrofónu (ktorý je teraz na búdeke nápovedcu), aby bolo možno hovoriť o dokonalom divadelnom rozhlase v Bratislave.“⁸

V októbri a v novembri 1926 sa uskutočnili ďalšie priame prenosy. Slovenskí poslucháči rozhlasu si mohli vypočuť *Fra Diavola*, *Rigoletta*, *Carmen*, časti z opery *Madame Butterfly*, operetu *Mamzelle Nitouche* a *Aidu*. Pri príležitosti štátneho sviatku sa 27. októbra dávala *Hubička*.

Z týchto prenosov sa najvyššie oceňovala *Aida*. Dobový recenzent dokonca porovnáva úroveň prenosu *Aidy* a *Toscy*, ktorú ten istý deň vysielala brnenská rozhlasová stanica. Konštatuje, že v porovnaní s *Toscou* „vynikla *Aida* vyrovnanosťou jednotlivých nástrojov v orchestri, rovnomernosťou spevu a to ako sólového tak aj zborového. Len fanfáry trubačov na javisku sa nevydarili, lebo vzdialenosť týchto od mikrofónu bola primalá a nárazy na mikrofón príliš prudké.“⁹

Po *Aide* sa do konca roku 1926 vysielali ešte opery a operety *Dalibor*, *Orfeus v podsvetí*, *Afričanka*, *Gajdoš Švanda* a *Netopier*. Hlavnú hudobnú reláciu večerného vysielania pripravovali Oskar Nedbal a Miloš Ruppeldt. Nedbal sa zameriaval na klasickú hudbu, Ruppeldt viac menej na zábavný žáner.

Od roku 1927 sa v Radiojournali začalo uplatňovať simultánne vysielanie, v programovej štruktúre sa začala uplatňovať výmena relácií medzi Prahou, Brnom a Bratislavou. Program, ktorý pripravila jedna stanica sa simultánne šírila aj ostatnými rozhlasovými vysielateľmi. V januári a vo februári 1927 bratislavská odbočka Radiojournalu preberala z Prahy niektoré hudobné programy, a od 13. februára začali Brno a Bratislava preberať spravodajské relácie pripravované Československou tlačovou kanceláciou v Prahe. Od konca februára sa z Brna a z Prahy vysielali operné prenosy, ktoré preberala aj Bratislava. Priame prenosy z opery sa v rozhlasovom vysielaní objavovali aj 50 alebo 60 krát ročne. Zväčša išlo o produkciu Národného divadla Praha a Národného divadla Brno. Bratislavské Slovenské národné divadlo vysielalo najčastejšie iba pre slovenských poslucháčov, ďalšie dve stanice preberali len výnimočne prenosy z bratislavskej opery. Často sa v priebehu niekoľkých dní realizovali dva alebo tri prenosy z jednej divadelnej budovy. Takým spôsobom sa využívala nainštalovaná rozhlasová technika. V júni roku 1927 sa prvýkrát uskutočnil prenos z košic-

⁸ Anonym: *La Traviata*. In: Slovenský denník, roč. 9, č. 228, 5. 10. 1926.

⁹ Anonym: *Aida*. In: Slovenský denník, roč. 9, č. 262, 16. 11. 1926.

kého divadla. Vysielala sa opereta *Orfeus v podsvetí*. Operety sa však v priamych prenosoch objavovali zriedkavejšie, častejšie sa vysielali v podobe tzv. operety z ateliéru, kde boli pripravené špeciálne pre rozhlasové vysielanie. Jeden z najvýznamnejších ateliérov formoval koncom dvadsiatych rokov v Brne Oldřich Nový, ktorý operety pre rozhlasové vysielanie i režíroval. V rámci päťdesiatich až šesťdesiatich operných prenosov za sezónu sa niekoľkokrát stalo, že sa vysielali dve opery v jeden deň. Jeden titul napríklad pre Prahu a Brno. Bratislava paralelne prenášala zo SND iba pre svojich poslucháčov. Operné prenosy nemali v rámci programovej štruktúry vyhranenú dramaturgickú líniu. V podstate kopírovali aktuálny repertoár divadiel. V mnohých prípadoch však prinášali významné udalosti. Tak napríklad v máji 1927 sa z Prahy prenášalo tisíce predstavenie *Predanej nevesty* pod taktovkou Otakara Ostrčila. Vysielali sa aj predstavenia s významnými hosťami.

Najvýznamnejšou udalosťou v prvých rokoch rozhlasového vysielania opery v Československu bol prenos z predstavenia *Predanej nevesty* v parížskej Komickej opere. Išlo o technicky a organizačne jeden z najnáročnejších projektov tohto druhu v Európe, zúčastnilo sa na ňom tridsať rozhlasových staníc, vysielajúcich jeden a ten istý program. V Prahe tento prenos okrem poslucháčov v domácnostiach počúvalo z ampliónov vyše 2000 ľudí na Jungmannovom námestí až do jednej hodiny v noci.

Rozhlas vo svojich počiatkoch splnil významnú úlohu pri socializácii operného umenia.

MIROSLAV BLAHYNKA

OPERA LIVE TRANSMISSIONS IN THE BEGINNING OF THE BROADCASTING IN CZECHOSLOVAKIA

The space dedicated to the opera production in the programme offer of the radio broadcasting is the subject matter of analysis of the famous opera critic and theorist M. Blahynka. He is dealing with the position of opera production in the radio broadcasting „Radio-journal“ after its origination (1923, in Slovakia in 1926), and in the course of the first decennium. The first live opera transmission in the Czechoslovak radio broadcasting was Smetana's opera *Dve vdovy* (*Two Widows*). The transmission was made from the Prague National Theatre on 12-th February 1925. The first opera transmitted by Bratislava was Verdi's *Traviata*. The transmission from the Slovak National Theatre was performed on the second day of the regular radio broadcasting in Bratislava on 2-nd October 1926. Live opera transmissions occurred in the radio broadcasting 50 or 60 times a year. In June 1927 the live transmission from the theatre in Košice took place. It was the operetta *Orfeus v podsvetí* (*Orpheus in Underworld*). The author is drawing attention to the most significant live transmissions of performances of the National Theatre in Prague, Slovak National Theatre in Bratislava, next is suggesting nation-wide broadcastings of the Slovak National Theatre opera under conduction of O. Nedbal in Prague, also a unique transmission of performance *Predaná nevesta* (*Sold Bride*) in the Comic Opera in Paris.

PRED TRIDSIATIMI ROKMI VZNIKLO MALÉ DIVADELNÉ ŠTÚDIO

(Dokončenie z čísla 4/2006)

ŠTEFAN OLHA

Inscenáciu *Jedenásť dní krížnika Potemkin Tauričevskij* a *Veľavážení súdruhovia potomci* sme spočiatku plánovali ako dvojprogram. Hrala sa tak iba jediný raz. Na premiére (november 1977). Pôvodná dramatisácia Petra Scherhaufera pracuje s priebežným časom, my sme už v expozícii siahli do retrospektívy. Krížnik – sedadlá hľadiska – mal uprostred divákov plošinu a stožiar. Plošina bola obklopená kovovými stenami lode. Zo stožiara do ich vnútra smerovali biele gumičky, aké sa všívajú do bielizne. Herci boli neviditeľne schystaní v opancierovanej časti krížnika. Pred začiatkom v súlade s historickou skutočnosťou zaznel hlas cára Mikuláša II., ktorý nariaďoval vzbúrencov za odpor popraviť a krížik zošrotovať. Herci odrazu a znútra predviedli obludnú deštrukciu lode. A tak údesný historický fakt dostal na javisku aj primeraný, emocionálne úderný výraz, ktorým sa začína odvíjať dej, no nie od prvého dňa povstania na krížniku, ale od posledného. V našej inscenácii revolučnej odhodlanosti s dňami tohto revolučného zápalu neubúdalo, ten prosto od defenzívy rástol až dospel do toho rozhodujúceho okamihu, keď vzbura vznikla.

Podarilo sa tým získať odstup od príbehu, umožnilo nám to komentovať príbeh revolučného krížnika našimi očami a v presne zvolených sekvenciách stotožniť sa s príbehom, rozohrať ho naplno a pritom hravo, neupadnúť do naturalizmu, ale povýšiť ho na štylizovanú výpoveď. Dokonale vyznieval obraz masového pohybu alebo pohybu masy a prenesene aj spoločného názorového rozhodnutia a činu posádky krížnika. Vytratil sa však akékoľvek osobnostné individuality, ktoré napokon ani v scenári neboli, bez ľudských charakteristík, čo bol základný nedostatok inscenácie. Chceli sme *Jedenásť dní krížnika* prerobiť, ale nikdy k tomu nedošlo, preto sme sa rozhodli reprízovať iba Majakovského.

Tu bude vhodné odcitovať názor pravidelne a dôkladne sledujúceho divadelníka a kritika produkcie Malého divadelného štúdia počas trvania spolupráce HOP aj neskôr, keď už Jozef Pražmári v súbore nepracoval, Tibora Ferka, ako ho publikoval v úvodnej štúdií k vydaniu už spomínanej publikácie Osvetového ústavu v Bratislave z roku 1982 *Malé divadelné štúdio*.

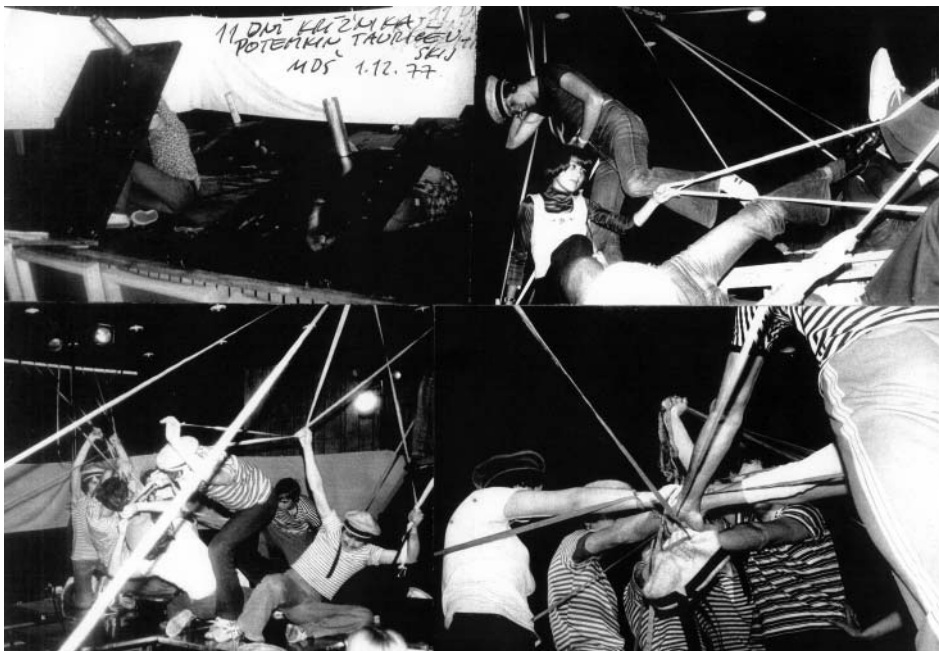
„*Veľavážení súdruhovia potomci*, hoci ju inscenátori vytvorili pre iný typ súťažnej kategórie (divadlá poézie) má ešte všetky znaky práve takéhoto divadla, hoci ústredná osoba hry, totiž Vladimír Majakovskij, predpokladá už herca osobitnejších kvalít. A takým hercom bol Matúš Olha. Zrušenie tradičného scénického priestoru spočívalo v tom, že uprostred hľadiska stál obrovský katafalk potiahnutý čiernym molinom, na ňom sa odohralo zmŕtvychvstanie básnika a v krátkych, po sebe idúcich sekvenciách sa sprítomnili aj jeho životné i umelecké peripetie. Dodatočné osamostatnenie tejto inscenácie a jej vyňatie z kontextu diptychu s *Krížnikom Potemkin Tauričevskij*, bolo



Peter Scherhauser: *Jedenásť dní kríženika Potemkin Tauričevskij*. Premiéra 1. 12. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Olha, Prázmári). Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

zákonitým dôsledkom situácie, že tá druhá sa prudko rozchádzala s umeleckými aspiráciami inscenácie o Majakovskom, ba v nejasnom výsledku bola akousi dadaisticou ponáškou (plnou nečitateľných metafor) na iné inscenácie – *Provázek Brno*, *Za oponou K. Vary* – podľa Scherhauserovho scenára. Odvážny tvorivý pohľad na Majakovského tvorbu a život bol pokusom o celkom ojedinelé javiskové dielo, ku ktorému azda najviac priliehala poznávacie adjektívum generačné. Sólový part Majakovského a jeho významové väzby s chórovými alebo ďalšími sólovými úlohami boli azda ešte precíznejšie a významovo bohatšie ako v *Pokojnom úsvite*, hoci na druhej strane treba priznať, že voľne komponované scény sa podávali v dramaturgicko – režijnej vízii oveľa slobodnejšie ako rozmerný a pevný dramatický text B. Vasilieva.“

Veľavážení súdruhovia potomci začínali tak, že diváci vo foyeri divadla začujú za zatvorenými dverami hľadiska výstrel. Vo foyeri sa v tej chvíli zatmie. Hľadisko sa otvára, herci smútočným hlasom oslovia divákov: „Vstúpte, prosím.“ A diváci idú kondolovať. Divadelná sála aj javisko sú spoločným hracím priestorom, ktorý teraz vyzerá takto: okolo sedadiel zo všetkých strán nad hlavami divákov visí čierny flór – monofil, ten istý materiál prikrýva hľadisko i mŕtveho Majakovského. Leží pod ním natiahnutý v texaskách a v červenom roláku. Na javisku, ktoré je tiež celé v čiernom, stoja Majakovského živí druhovia: Asejev, Kručonych, Siňakovová, Stepanovová, Neznamov. Majú na sebe modré rifle, biele košeľe, stoja v miernom polkruhu a v ruke držia červený kvet – monofil. Diváci môžu zaplniť priestor len medzi radmi kresiel – katafalkom – a stenami sály. Ich nástup trvá skoro päť minút a postupne ich at-



Peter Scherhauser: *Jedenášt dní krížnika Potemkin Tauričevskij*. Premiéra 1. 12. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Oľha, Prázmári). Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

mosféra smútočného obradu pohlcuje úplne. Tí na javisku, čestná stráž pri rozlúčke s mŕtvym, sa ani nepohnú. Prvý prehovorí Asejev. Jeho hlas, ako aj hlas ostatných je mierne patetický a štylizovaný do nadhľadu.

Asejev: Posledný raz som ho videl živého v piatok jedenásteho apríla. Musím povedať, že krátko predtým došlo medzi nami k roztržke.

Kručonych: Mne sa veľmi chcelo zísť s Majakovským, ale bolo dohodnuté nenadbiehať jeho svojvôli.

Siňakovová: Vo štvrtok desiateho apríla zazvonil telefón. Volal Majakovskij. Mal nejaký čudný hlas. Keď som mu povedala, že nie si doma, chvíľu mlčal. Napokon povedal: nuž čo, tak teda nedá sa nič robiť.

Čestná stráž pri mŕtvom sa ani nehne.

Asejev. V pondelok štrnásteho apríla som spal trochu dlhšie. V polospánku som počul akýsi vzrušujúci hovor. V predsieni bola maliarka Varvara Stepanovová a moja žena.

Stepanovová: Áno. Sama som nespoznávala svoj hlas.

Neznamov: Bolo neuveriteľné, že je to on. Mal som pocit, že je to podvrh, manekýn položený na podlahu.

Stepanovová: Zastretil sa.

Nastupuje vedec. Hrala ho herečka, ktorá sa na vedca ničím neponášala. Napriek tomu bola úctivá a veľmi rada, že sa jej dostala taká česť, prehovorí na pohrebe, na ktorý prišli tisíce.

Vedec: Zomrel Vladimír Majakovskij, básnik, ktorý sa stal legendou už dávno pred svojou smrťou. Uctíme si jeho pamiatku minútou ticha.

Ticho trvá niekoľko málo sekúnd. Potom preberá slovo dav, je umiestnený v hľadisku medzi divákmi, kostým davu aj vedca je tmavá alebo čierna košeľa, tričko alebo rolák a modré rifle. Po niekoľkých sekundách sa dav rozšepoce klebetnými ústami.

Dav: Zastreľil sa. Kvôli čomu? Kvôli komu? Bola v tom iste žena. Azda len nie kvôli tej Brikovéj... Pre ženu by sa Majakovskij nezabil. Kvôli ženám sa porobili aj horšie veci.

Dav si odpovedá z rozličných miest a repliky sú motivované a intonované vnútorným postojom toho – ktorého k Majakovskému, sú zlostné, škodoradostné aj chápané, sú naivné aj zhovievavé.

Dav: Bol pohlavne chorý... Čo nepoviete... Na hlasivky bol chorý. Úplne stratil hlas. Asi rakovina. To nemôže byť pravda. Rozišiel sa so svojimi priateľmi a nevydržal to. Finančne? Nie, psychicky. A čo tá Lili? Odišla aj s manželom do Anglicka. Na dva mesiace. Jeho poslucháči mu prestali rozumieť. Prečo? Ktovie prečo... Hovorte čo chcete, ale bol to čudák. Majakovskij bol génus. Orleanská panna. Orleánsky muž! Čudák.

Vedec: Ďakujem.

Klebety akoby uťal. Vedec začína s ódou.

Vedec: Vladimír Vladimírovič Majakovskij sa ako strmý útes týči nad poetickým kontinentom, pretože najadekvátnejšie vyjadril...

Majakovskij pod flórom už nevydrží posmrtnú česť a slávu, strháva zo seba monofil, vyslobodzuje sa z neho, akoby vstával z mŕtvych, a v hneve hovorí: Ale ja už mám toho dosť! Veľavážení súdruhovia potomci! Keď sa budete rýpať v dnešnom skamenenom h....

Dav sa k nemu pridáva a dopĺňa výpoveď hláskovaním jednotlivých písmen.

Dav: o, v, n, e

Majakovskij: a bádať v bahne našej doby,

na konci

sa možno pokúsate

zistiť

niečo o mne.

Majakovskij sa ešte stále pasuje s monofilom, ale už ho má v podstate zo seba dolu, ukladá ho na prostrednú plošinu, ktorá je úzkym mostíkom spojená s javiskom, stále však ostáva na plošine uprostred prázdnych kresiel hľadiska, kým diváci a dav sa tlačia v úzkych uličkách.

Majakovskij: Možno vám rozpovie

váš predstaviteľ vedy,

pre ktorého je odpoveď odborom,

že žil raz

ospevovač prevarenej vody,

čo na surovú hľadel s odporom.

Teraz Majakovskij zaútočí priamo na vedca.

Majakovskij: Profesor,

bicykel si zložte z očí!

Sám porozprávam



Vladimír Majakovskij – Štefan Oľha: *Velavážení súdruhovia potomci*. Premiéra 1.12. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Oľha, Prázmári). Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

o sebe

a o storočí.

Dav: Porozprávame.

Majakovskij berie do úvahy stojacich divákov, vyzve ich: Nech si najprv sadnú.

Vedec ešte stále nič nepochopil: Prečo si majú sadnúť?

Majakovskij: Pretože o dve minúty začína koncert.

Majakovskij aj dav gestom dávajú najavo – ponúkajú divákovi kreslá, herci upravujú scénu na koncertné pódium. Využívajú čierny flór ako krídlo klavíra, z vedca sa stáva koncertný majster, hudba, ktorá na tomto koncerte zaznie, bude vyrábaná samými hercami. K Majakovskému priskakuje na plošinu Burľuk a obidvaja si sadajú na prvé dve kreslá hneď za hracou plošinou. Robia zvukové výtržnosti a hulákajú ako beatníci. Dav ich utišuje, pretože vyzerať to tak, že koncert sa už začína.

Dav: Pst, ticho, začína sa koncert.

Burľuk aj Majakovskij vo výtržnostiach pokračujú. Koncert sa naozaj začína.

Dav: Nerušte Rachmaninova!

Burľuk s iróniou človeka, ktorý je vysoko nad, hovorí divákovi: Nepočuli ste, nerušte Rachmaninova.

Burľukova a Majakovského replika patrila slušne sediacim divákovi.

Majakovskij: No, nerušte Rachmaninova!

Všetci na tých dvoch chuligánov: Nerušte Rachmaninova!

Majakovskij a Burľuk sa nahlas rozrehocú. Zasiahne ich za to ďalšia výčitka davu.

Všetci: Hulvátí!

Burľuk a Majakovskij vyskakujú na plošinu medzi divákov. Predstavujú sa jeden druhému.

Ale aj publiku.

Burľuk: David.

Majakovskij: Vlado.

Burľuk: V Majakovskom je pátos socialistu, ktorý vie o zániku starého.

Majakovskij: V Burľukovi je hnev majstra, ktorý predbehol súčasníkov.

Obidvaja: „Es“. V každom čosi. „Es“. V každom čosi.

Teraz to bolo jasne teatrálné, predviedli sa aj úklonmi na všetky strany publika. Burľuk potom pokračuje s odstupom.

Burľuk: Nasleduje noc. Majakovskij mi recituje verše.

Majakovskij je zaujatým rečníkom. Nerecituje iba Burľukovi, recituje všetkým, zlostne vypovedá.

Majakovskij: Vám, čo sa venujete orgiám

Všetci: tak radi,

Majakovskij: čo máte kúpeľníčky, teplé klozety!

Nehanbíte sa tých,

Všetci: čo dostávajú rady,

Majakovskij: spoznávať zo stĺpov gazety?

Viete vy,

Všetci: nenadaní,

Majakovskij: čiže mnohí,

mysliac iba na to, kde je potrava,

že možno bomba práve odtrháva nohy

od tela poručíka Petrova?

Čo, keby, odvedený do záhuby,

uvidel v okamihu svojho zranenia

tie vaše kotletami zababrané huby

nôtiť si chlipne Severianina?

Vy holdujúci iba dobrej váre

Všetci: a babkám -

Majakovskij: ja mám zgebnúť kvôli vám?

To radšej budem servírovať v bare

anánasovú šťavu kurvičkám!

Ženy omdlievajú.

Ženy: Och, ach, och!

Burľuk, ktorý je stále s Majakovským na plošine, uprostred hľadiska: Veď ste to napísali vy sám. Veď vy ste geniálny básnik!

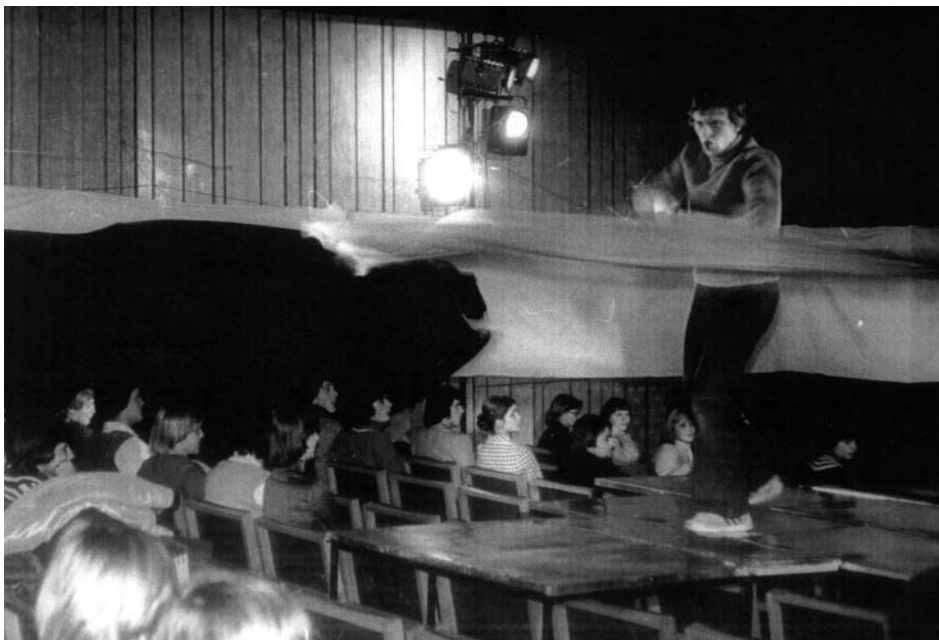
A znovu mu robí reklamu u publika. Ale v podstate je nadšený tým, že našiel názorového druhu, že sa mu náhle zjavil ako blesk z jasného neba.

Burľuk: Nepoznáte? Mój geniálny priateľ. Vynikajúci básnik Majakovskij.

Burľuk s odstupom teatrálného ekvilibristu, Majakovskému: A teraz píšete, lebo ma privediete do hlúpej situácie.

Burľuk odchádza medzi dav. Z davu sa hlási Kamenskij: po niekoľkých mesiacoch lyriky zrodil sa spoločný manifest.

Majakovskij a Kamenskij: ZAUCHO VEREJNÉMU VKUSU.



Vladimír Majakovskij – Štefan Olha: *Veľavážení súdruhovia potomci*. Premiéra 1.12. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Olha, Prázmári), v strede Matúš Olha ako Majakovskij. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

Nasledujúca sekvenca sa skladá z útokov obrovitej masy, zahalenej v čiernom flóre a útočí proti predstaviteľom Zaucha verejnému vkusu. Verejný vkus sa nielen urazil, ale sa aj organizuje proti nim. Verejný vkus je medzi divákmi, protagonisti na javisku, Majakovskij uprostred na plošine. Posielajú na nich cenzorov, políciu. Všetko prehlušia Majakovského verše. Ten sa nakoniec pýta: koho to chcete biť? To verše za mňa hovoria. Dav je naivne zaskočený. A čo teraz? Majakovskij sedí na plošine medzi divákmi. Na javisku sa objavili štyri obdĺžnikové plechy – štíty, symbolický zostatok po Križniku Potemkin, obsluhujú ich futuristi, postupujú od zadného horizontu až na proscénium, okrem vizuálnej, dotvárajú aj zvukovú atmosféru podpory Majakovskému. Predvádzajú krátku rekapituláciu doterajšieho života básnika. Ochránka. Šuščevská strážnica. Ďalšie väzenia. Basmanská. Meštianska. Miasnická. A naostatok Butyrky. Samotka č. 105.

Dav je zvedavý a chce vedieť, čo bolo potom, keď bol na slobode. Odpovie mu: žil som. Ženská časť davu na neho dobiedza osloveniami, zdobnerinkami jeho mena. Núkajú sa mu, vábia ho ako priateľa, milenca, hlásia sa z rozličných strán, z každého miesta, napokon na plošine medzi divákmi ostávajú iba Lila Briková a Majakovskij. Ďalšia časť tejto scény pokračuje epickým princípom. Ani Majakovskij ani Briková nevytvárajú postavy Majakovského a Brikovej, ale predstavujú ich, miestami sa však stotožnia s hrdinami, dav dotvára atmosféru. Majakovského veršami si Majakovskij a Briková vyznávajú lásku. Do textu ľúbostnej mizanscény dav rytmizuje bubnovaním pohyb srdca. Pritom recituje:

Vševládny,
 obdaroval si nás hlavou, zanechal si nás bez rúk.
 Prečo si nedal človeku aj právo
 bozkávať sa a bozkávať sa
 bez múk?

Teraz už znie len rytmizovaný pohyb – tlkot srdca. Majakovskij a Briková ležia na plošine.
 Majakovskij náhle preruší tlkot veršami:

Domnieval som sa, že si božstvo – cár!
 A ty si žiačik, malilinký bôžik.
 Nuž pozri, zohnem sa
 a spoza sár
 vytiahnem nožík.

Dav preľaknuto zhíkne – jeho ženská časť. Briková a Majakovskij vstávajú z plošiny, chytia sa za ruky a krúživým pohybom po celej plošine a textom obidvaja pokračujú:

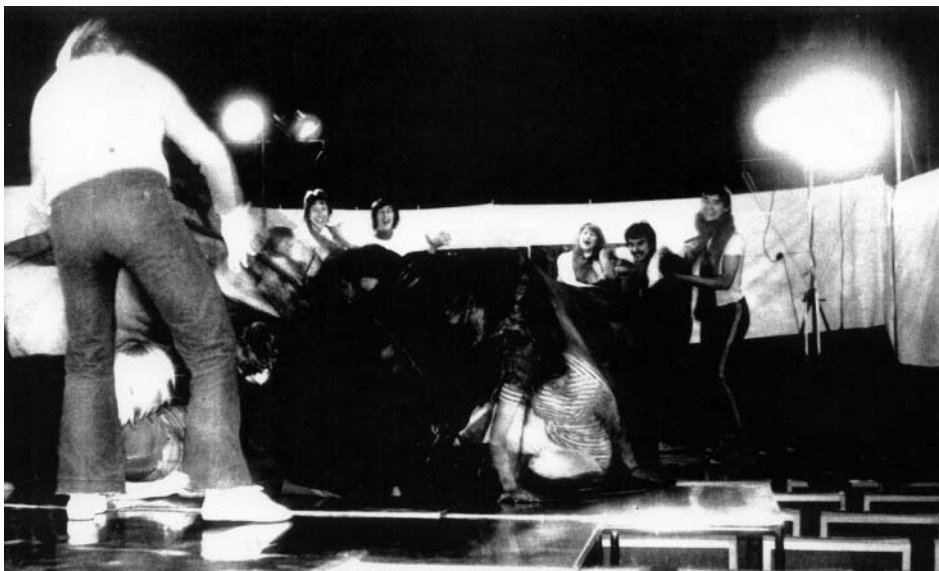
Do raja,
 okrídlené potvory!
 Zjezte to perie, neskrývajte triašku!
 Asejev: Páchni si tymianom
 Neznamov: nôž ťa otvorí
 Kručonych: odtiaľto po Aljašku!
 Obidvaja: Nezastrašite ma.
 Nemusím byť v práve -
 aj tak sa nevzdám.
 Majakovskij: Hľa -
 nebo ako jatky.
 Práve
 stínajú hlavy hviezdám!

V tom zatmenie, blikot svetiel, bubnovanie na plechy, výkriky a chaos, osobné sa v tejto chvíli mení na spoločenské, každý je zasiahnutý, každý primerane reaguje, je to zvukovo-pohybový obraz revolúcie. Znejú neúprosne Majakovského verše, dav zo strán zasahuje publikum flórom, plechy počuť ako surmity. Svetlá napokon osvietia javisko, sú na ňom LEF-ovci v bielych košeliach, opierajú sa o plechové štíty. Konštatujú a vysvetľujú: Inteligencia brala nohy na plecia. My sme nastúpili do práce už 25. októbra. Futurizmus sa stal ľavým frontom umenia. Združili sme sa v pojme MY. Inscenujú prácu v agentúre ROSTA. Plechové panely slúžia teraz ako písacie stroje. Reklamné veršičky rozohrávajú v komických mizanscénach. Asi tak. Neznamov: Preč s kuchárkami, Briková: kuchárky nech nie sú! Siňakovová: Mne z Mosselpromu obed nesú. Majakovskij: Pre oddelenie cukríkov! Stepanovová: Ak by ste radosť náramnú mať chceli, kúpte si v Mosselprome karamely.

Chvilami plechové štíty prestávajú byť valcom písacieho stroja a sú vlastne paravanom, za ktorým LEF-ovci predvádzajú reklamy, ktoré práve tvoria. Scéna sa mení. Dav začína napádať Majakovského a LEF-ovcov, tí protiargumentujú.

Dav: Toto nie je poézia. Toto sú heslá, hlúpe veršovačky.

Majakovskij: Nehľadiac na poetické jódlovanie, považujem „ak chceš prísť k voľáčomu – choď do Mosselpromu“ za poéziu s najvyššou klasifikáciou.



Vladimír Majakovskij – Štefan Oľha: *Veľavážení súdruhovia potomci*. Premiéra 1.12. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Oľha, Prázmári). Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

Dav: Veršotepectvo ostošesť. Literatúra pozná poéziu alebo prózu, vy však vyrábate hračky, to je remeslo, nie umenie. Majakovskij, vždy ste písali tak skvele „Oblak v nohaviciach“, a zrazu o cumlíkoch, „elektrifikácii, o čistote tela, cukríkoch a o tapetách...

Majakovskij: Moje „Okná Rosta“ sú zároveň oknami rastu sovietskej poézie dvadsiatych rokov.

Dav: Toto má byť budúcnosť umenia? Toto je tá vaša revolučná poézia?

Majakovskij: Toto je poézia v službách revolúcie.

Dav: Tak vy teda nevydávate žiadnu poéziu.

Majakovskij: Nevydávame. prednášame ju.. Každodenne nás počúvajú na robotníckych a červenoarmejských stretnutiach.

Dav: S takou formou žiadna učebnica literatúry neráta. Patríte do ústnej formy.

Akademici sa postupne liečili z ilúzie, že sovietska moc vydrží iba dva týždne a začali klopať na dvere ľudových komisariátov – tí im, presnejšie ich európskym menám, ponúkli zastrčené miesta v kultúre a osvete. Odtiaľ začalo prenasledovanie ľavého umenia.

Stále pokračuje spor LEF-ovcov s odporcami, ale ich útoky sú rafinovane nebezpečnejšie. Výtvarná zložka, kovové prvky, monofily, celý priestor medzi radmi kresiel a stenami hľadiska, plošina medzi divákmi aj javisko sú využívané na akčné mizanscény, prebiehajú premeny znakov. Napríklad z plechov je na javisku zrazu kancelársky stôl, byrokratická úradovňa, textom satirickej básne o daňovom úradníkoví prebieha obviňovanie Majakovského. Byrokrat má zástancov, Majakovskij tiež.

Narastajú spory aj medzi samotnými LEF-ovcami. Kručných napríklad hovorí: LEF, to je Majakovskij. A hodí Majakovskému, stojacemu na úzkej lavičke, spájajúcej

javisko s plošinou uprostred divákov, červený monofilový šál, z ktorého už boli ružice na samom začiatku predstavenia, šerpy, červená zástava počas revolúcie, ktorú niesol práve on. Asejev: A Majakovskij, to je LEF. Burluk: LEF nemožno zničiť práve tak, ako nemožno zničiť revolúciu. Majakovskij drží v ruke koniec každého monofilu, druhý koniec má v rukách ten, ktorý mu ho tam hodil. Majakovského spojenie s LEF-om trvá. Dav ho chce LEF-u vytrhnúť. Dav: Majakovskij! Majakovskij! Majakovskij!!! Majakovskij váha, rozhoduje, nakoniec púšťa monofily a vystúpil z LEF-u proti vôli ostatných členov. Tí ostávajú prekvapení aj zaskočení.

Briková: Čo to má znamenať, Majakovskij?

Asejev: To nik nečakal.

Kručonych: Nebudeme mu nadbiehať.

Siňakovová: Sám musí prísť za nami.

Dav dosiahol, čo bolo v jeho záujme. A teraz on má v rukách čierne šály z monofilu, je rozložený zo všetkých strán hľadiska, prechádza súčasne s replikami aj šálmi, ktoré zasahujú aj medzi divákov, kľžu im po hlavách a v konečnom dôsledku postupne zvierajú Majakovského, ktorý stojí uprostred plošiny a neprestáva sa brániť.

Dav: Majakovskij, ste krikľúň a socializmus krikľúňov nepotrebuje.

Majakovskij: Ja podávam osud človeka cez osud básnika.

Dav: Váš osud nikoho nezaujíma.

Majakovskij: Až zomriem, vy so slzami v očiach pohnutí budete čítať moje verše.

Dav: Hádám sa len nechcete biť na smrť?

Majakovskij: Ja sa biť nesmiem.

Dav: A to zas prečo?

Majakovskij: Keby som začal, zabil by som.

Dav čoraz väčšmi zauzľuje čiernym flórom – monofilom stojaceho básnika, má ho v hrsti.

Dav: Ale napriek tomu zapára. Ak je básnik, nech píše pekné veci a nezapára. A nech sa aj správa ako básnik.

Majakovskij: Básnik je ten, kto píše hoci agitky na ľubovoľnú ekonomickú otázku.

Dav: Provokuje, hovorím vám, že provokuje. Je to krikľúň a bitkár.

Majakovskij je celý povitý čiernym flórom, takže tam stojí ako múmia, dav, každý za seba, priťahuje toto čierne ovinovadlo, zovierajúce básnika a jednoznačne stupňuje požiadavku.

Dav: Dost' už, Majakovskij! Dost', Majakovskij, dost'! Dost' už Majakovštiny. Dajte mu slovo, nech hovorí, ak má čo, Majakovskij, hovorte!

Majakovskij: Tým snáď, súdruhovia, skončíme, krk mi vypovedal službu.

Majakovskij leží na plošine ako na začiatku. Dav pietne jeho aj divákov prikryje veľkým čiernym priesvitným monofilom, takže celé hľadisko, teraz už aj s divákmi je jeden katafalk s jediným vystreto ležiacim mŕtvym. Diváci cez priesvitný čierny flór vidia, čo sa naokolo deje. Na javisko prichádza študentka v riflích, bezprostredne, s ľahostajnosťou jej vlastnou hovorí ako žiačka – rapotačka na hodine ruskej literatúry.

Študentka: Vladimír Vladimirovič Majakovskij, básnik revolúcie, narodil sa 7. júla 1893 v dedinke Bagdady, dnešné Majakovské, a zomrel 14. apríla 1930 v Moskve. Napísal mnoho básní a poém, najznámejšie z nich sú: Oblak v nohaviciach, Flauta chrbtica, 150 miliónov, Na plné hrdlo, Poéma o Leninovi, ako aj hru o revolúcii, ktorú ako prvú po Októbri uviedli – Mys-térium Buffa, Malé divadelné štúdio ju zahrá na budúci rok.

Dospelý: To, že sa stal legendou už pred svojou smrťou, netreba dokazovať. Toľko hádok a rámusu, koľko bolo okolo jeho mena, sa za života nestrhlo okolo mena ani jedného básnika. Na jeho pohrebe sa zúčastnilo stotisíc ľudí. Ani po smrti neprestal znepokojovať mnoho hláv.

Vedec: Vladimír Vladimirovič Majakovskij sa ako strmý útes týči nad poetickým kontinentom, pretože najadekvátnejšie vyjadril...

Majakovskij to ani teraz nevydrží a vstáva z mŕtvych, strháva zo seba a z divákov čierny flór, znovu burcuje, útočí, bráni, volá:

Majakovskij: A už toho mám dosť!

Posmrtné
spravte
moju bilanciu.

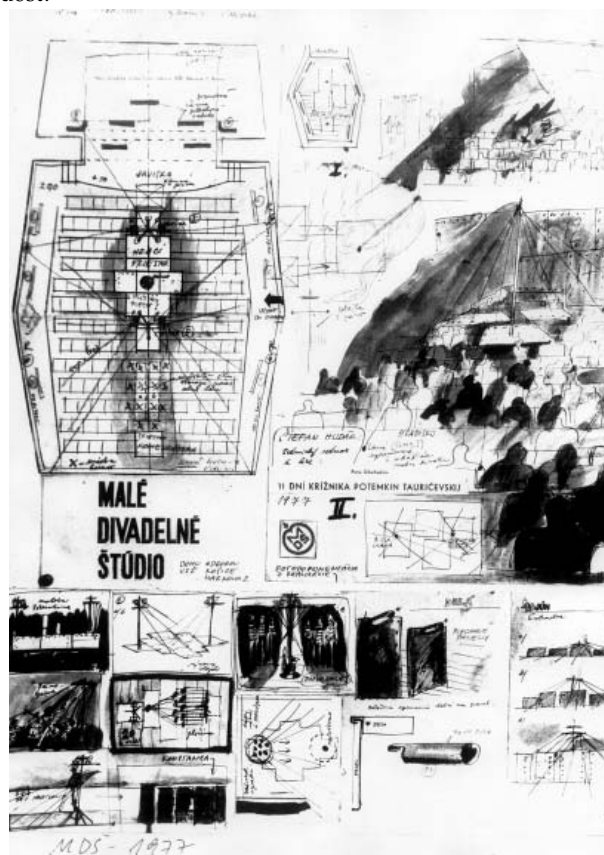
Tvrdím a viem, že nemýlil
som sa pri nikom –

že nie tí kšeftári
a líšky,
čo si žijú -
i ja budem
nenapraviteľným
dlžníkom.

Básnikova moc
je nielen v tom,
že zmienka o vás
vnukov
začať núti.

I dnes
sú v rýmoch,
vytvorených poetom,
vyznania,
heslá,
bodáky
aj knuty.

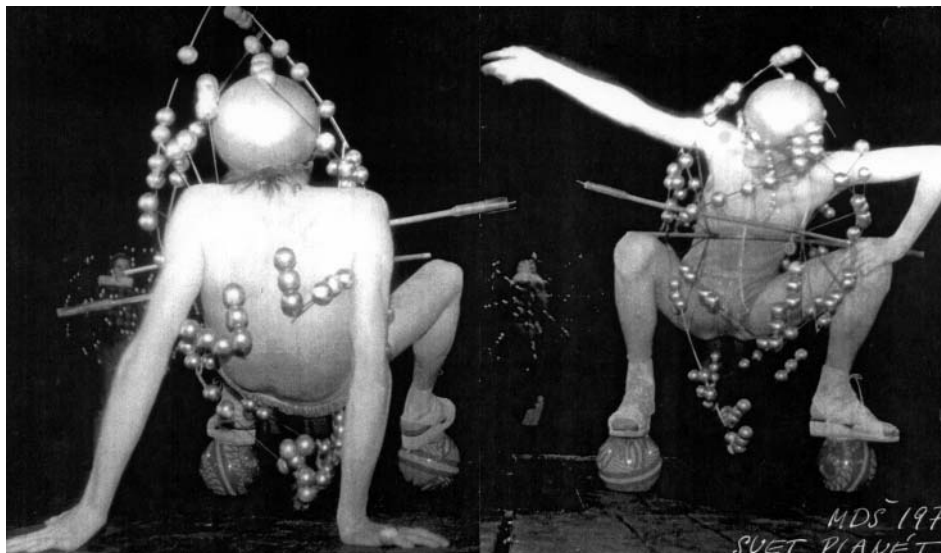
S odstupom od postavy ako herec hovorí Majakovskij: „Es“. Herci sa na mieste uklonia. Herci: „Malé divadelné štúdio“. Znovu sa uklonia. Koniec 45 minútového predstavenia, scénickej kompozície o tom, ako Vladimír Vladimirovič Majakovskij vyniesol poéziu zo salónov do ulíc a čo ho to stálo.



Peter Scherhauser: *Jedenásť dní kríženka Potemkin Tauričevskij*. Premiéra 1. 12. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Oľha, Prázmári). Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

* * *

Malé divadelné štúdio v tomto zložení pracovalo tretiu sezónu. Na jej konci odíde z neho desať maturantov. Dovtedy ich bude treba nahradiť inými. A pripraviť ešte jeden titul. Po troch rokoch príde zas podstatná personálna zmena. Ustavičné



Štefan Olha: *Svet planét*. Premiéra: 1. 2. 1979. Pripravili: HOP (Hudák, Olha, Prázmári), hudobno – zvuková spolupráca: Magda Drangová. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

začínanie unaví. Unaví aj vyčerpávajúca pravidelnosť skúšok. Každý máme inú kapacitu záťaže. Traja protagonisti nám zdezertovali a namiesto skúšok dali prednosť iným osobným záujmom. Onedlho ľutujú, čo urobili. Neúčinkovanie vo *Svete planét*, kde pôvodne mali hrať, je dosť vysoká pokuta. Smútim s nimi. Amatér sa však musí vedieť aj čohosi vzdať. Ak to neurobí, stratí šancu. Preto si amatérov vážim. Učia sa v konečnom dôsledku nielen hrať, ale aj žiť v kolektíve. Tvoria a vychovávajú kolektív, aj kolektív tvorí a vychováva ich. Je to cenná devíza nielen pre divadlo, ale aj pre život, ktorú si každý mladý odnáša so sebou.

SVET PLANÉT – science fiction vznikol podľa knihy Ray Bradburyho *Marťanská kronika* pre generačné divadlo mladých s vyhranenou snahou vyjadrovať sa k spoločensky závažnej problematike človeka poslednej štvrtiny 20. storočia spôsobom blízky osemnásť – devätnásťročným chlapcom a dievčatám, ktorí tvoria základ tridsaťčlenného súboru. Hra je adresovaná ich generačným druhom v hľadisku. Svet planét nie je komponovaný pre typ kukátkového divadla. Hrať sa bude vo foyeri, v hľadisku, na javisku, v prechodoch medzi kreslami, aj na plošinách uprostred divákov. Svet Pozemšťanov sa bude vytvárať z kufrovej batožiny, svet Marťanov z kostier dáždňikov, na ktorých budú navlečené pinpongové loptičky. Aj po troch desiatkach rokov som dospel k záveru, že jeho uvedenie nebolo také, ako sme zamýšľali aj preto, že z vôd non fiction, na čom naše doterajšie inscenácie stavali, nemožno bez rizika skočiť do science fiction. Na takúto zmenu nebol pripravený súbor, ani my. Aj preto sa tu nemienim zaoberať natoľko inscenáciou samotnou, ako predovšetkým kolíziou a rozpadom tvorivej trojky HOP (Hudák, Olha, Prázmári), čo bolo nemilé, a teraz už viem, že zákonité. Dokonalosť formy je najťažšia stránka procesu tvorby. A preto všetko naše hľadanie nebolo rovnako úspešné. Jednou z vlastností talentu u Jozefa Prázm-

máriho a Štefana Hudáka zvlášť, je schopnosť vytvárať umelecké formy. Ale kým jeden alebo druhý príde na to jedno jediné gesto, intonáciu, tvar, mizanscénu, musí sa dlho predtým moriť s tonami hlušiny. Nejde tu o techniku, ktorá v podstate umŕtvuje umenie, aj keď je nevyhnutnou podmienkou umeleckej tvorby, ide o nájdenie vhodného estetického prostriedku na vyjadrenie obsahu, jeho vnútornej štruktúry.

Nemali sme nikdy viac nápadov, ako keď sme boli pokope. HOP nás poháňalo do behu aj do roboty. Výsledok prichádzal ruka v ruke s atmosférou, ku ktorej prispel aj zriaďovateľ – Dom kultúry Východoslovenských železniarní. Symbióza inštitúcie s tvorcami sa rozvíjala tak, že cieľavedomosť jedných dovŕšila výhonky originalnosti druhých. Akoby sám Hyppolyte Taine bol predvídal aj predpovedal náš

začiatok i koniec – ak existuje fyzická teplota, ktorá svojimi zmenami rozhoduje o výskyte toho alebo onoho druhu rastlín, práve tak jestvuje duchovná teplota, ktorá svojimi zmenami rozhoduje o výskyte toho alebo onoho druhu umenia. A zmena teploty zmení aj druh rastlín. K takejto zmene došlo práve pri *SVETE PLANĚT*. Rozhodne to bol experiment nad silu, ktorými sme vtedy disponovali. Aj teraz s odstupom tridsiatich rokov si myslím, že to nebola prehra, ale úspech iba v jednotlivostiach. Keby to bola bývala prehra alebo jednoznačný neúspech, mohlo to byť pre trojicu HOP poučenie. Nestalo sa tak. Chybou bol aj prirýchly, a dodnes si myslím, neuvážený odchod režiséra. Nevedel mu zabrániť ani sám Prážmári, zriaďovateľ, ba ani ja. Uzavreli sme preto kapitolu, jeden úsek, jednu z možností ako hľadať a nájsť najprimeranejší spôsob sebvýjadrenia, v ktorom nový obsah, pretože oň išlo predovšetkým, dostane novú formu, jedinou možnú na najúčinnnejšie vypovedanie súčasného obsahu.

Skúsenosť z Malého divadelného štúdia môže vypovedať, o čo som sa snažil, ako



Štefan Otha: *Svet planét*. Premiéra: 1. 2. 1979. Pripravili: HOP (Hudák, Otha, Prážmári), hudobno – zvuková spolupráca: Magda Drangová. Snímka Štefan Hudák, archív HOP.

bola vytvorená tá – ktorá inscenácia, ale nemôže poslúžiť ako návod na vytvorenie inscenácie. Divadlo sme nikdy nepovažovali za prostý odraz skutočnosti, ale za tvorbu, špecifický druh prakticko-duchovnej činnosti tvorcov, určenú vekom, hranicou skúseností, určitým spôsobom myslenia, ktoré prináša umelecké poznanie sveta. Išlo nám o osobitnú formu spoločenského myslenia. Súhlasili sme s Brechtom v tom, že súčasné umenie môže odrážať súčasný život len vtedy, keď sa naň budeme dívať i vyjadrovať ho ako život zmeniteľný a pritom pravda výpovede je a musí byť pravda umelecká. Pravda a krása kvitnú súčasne.

Tuto končíme, lebo o onú etapu činnosti trojice HOP (Hudák, Olha, Prázmári) v Malom divadelnom štúdiu v Košiciach išlo. Úspešne vydržala pokope jestvovať tri sezóny. Ale MALÉ DIVADELNÉ ŠTÚDIO jej rozchodom nezaniklo. Z pôvodného tria v ňom ostali pracovať už len dvaja Štefanovia – Hudák a Olha. Ďalšie štyri roky sa k nim pripájali režiséri hosťujúci, Jaroslav Rihák, Jaroslav Sisák a bývalý člen MDŠ – Matúš Olha. Ale to už bola iná kapitola inej histórie jedného ochotníckeho divadelného súboru. Spolu vykazuje sedem sezón, prakticky do konca roku 1983.

ŠTEFAN OLHA

**THIRTY YEARS AGO A SMALL THEATRE STUDIO WAS ORIGINATED
(Continuation of issue 4/2006)**

The second part of the study in which is Štefan Olha returning to activities and artistic results of existence of the Small Theatre Studio in Košice, one of the most progressive experimental troupes in 70-ies of 20-th century. A trinity of professional theatrical artists (dramaturgist Štefan Olha, director Jozef Pražmári and scenographer Štefan Hudák) in cooperation with young theatrical artists, predominantly secondary school students, prepared a series of non conform staging projects inspired by stimuli of Russian, Czech and Slovak avantgarde theatre. The aim of creators was to address particularly young generation of spectators, and that is why they had resigned to a classic theatre space and a petrified system of theatrical signs. They were intending to produce a total theatre, reaching out by an acute idea, working with heuristic and provoking formal resources.

Súpis inscenácií Malého divadelného štúdia za roky 1976 – 1983

Štefan Olha: *VÍNO MILENCOV*, verše, piesne, citácie a meditácie o láske a milovaní. Premiéra 14. 10. 1976. Scénografia Štefan Hudák, réžia Štefan Olha, spolupráca Jozef Prázmári, hudba Rudolf Geri, spev Beáta Fabianová a Rudolf Geri. Účinkujúci: D. Rúfusová, Z. Olhová, M. Furková, M. Mičáková, R. Veselý, M. Olha, M. Ridzoň, K. Geriová, P. Kmeť.

Izidor Štok: **BOŽSKÁ KOMÉDIA**. Premiéra 15. 12. 1976. Pripravili: HOP (Hudák, Oľha, Prázmári), hudba Rudolf Geri, texty piesní Štefan Oľha a Jozef Prázmári. Účinkujúci: J. Ličko, D. Šimanská, E. Tkáčová, J. Domanská, O. Hrico, M. Oľha, J. Kolcúnová, D. Rúfusová, E. Pavlíková, E. Schubliková, I. Bauerová, P. Kočík, J. Hajduk, M. Knop.

Boris Vasiliev: **POKOJNÝ ÚSVIT**. Premiéra 21. 4. 1977. Pripravili: HOP (Hudák, Oľha, Prázmári), hudba: Rudolf Geri, spev: Beáta Fabianová a Mária Pacáková. Účinkujúci: D. Rúfusová, M. Mičáková, E. Pavlíková, E. Tkáčová, L. Handzoková, M. Furková, J. Andreasová, V. Fedoročková, Z. Gregová, E. Schubliková, S. Mjartušová, E. Žofčáková, O. Hrico, F. Grissa, J. Hajduk, P. Kmeť, V. Žiga.

Laco Novomeský – Štefan Oľha: **VILA TEREZA**. Premiéra 9. 5. 1977. Pripravili: HOP (Š. Hudák, Š. Oľha, J. Prázmári). Účinkujúci: J. Andreasová, V. Fedoročková, Z. Gregová, S. Mjartušová, M. Pacáková, E. Pavlíková, E. Žofčáková, Ján Bulík, J. Hajduk, P. Kmeť, M. Knop, M. Oľha, V. Žiga.

Peter Scherhauser: **JEDENÁŠŤ DNÍ KRÍŽNIKA POTEMKIN TAURIČEVSKIJ**, Vladimír Majakovskij – Štefan Oľha: **VELAVÁŽENÍ SÚDRUHOVIA POTOMCI**. Premiéra 1.12. 1977. Pripravili: HOP (Š. Hudák, Š. Oľha, J. Prázmári). Účinkujúci: M. Oľha, J. Bulík, O. Hrico, E. Pavlíková, L. Handzoková, M. Knop, R. Veselý, J. Hajduk, E. Schubliková, M. Mičáková, V. Žiga, D. Rúfusová, V. Chlipala, J. Andreasová, V. Oravcová, E. Tkáčová, M. Pacáková, S. Mjartušová, E. Žofčáková, V. Fedoročková, Z. Oľhová.

Štefan Oľha: **VŠETKÝM, VŠETKÝM, VŠETKÝM**. Premiéra február (deň nezistený) 1978. Pripravili: HOP (Š. Hudák, Š. Oľha, J. Prázmári). Účinkujúci: J. Ličko, V. Žiga, L. Handzoková, E. Pavlíková, M. Oľha, P. Horváth, K. Oľhová, H. Tkáčová, G. Šušel, E. Rybičková, S. Mjartušová, O. Hrico.

Štefan Oľha: **SVET PLANÉT**. Premiéra: 1. 2. 1979. Pripravili: HOP (Š. Hudák, Š. Oľha, J. Prázmári), hudobno – zvuková spolupráca: Magda Drangová. Účinkujúci: I. Makoviský a. h., L. Heumann, O. Hrico, J. Hajduk, S. Mjartušová, L. Handzoková, M. Knop, J. Bulík, E. Rybičková, E. Schubliková, R. Veselý, Š. Tkáčik, V. Žiga, E. Pavlíková, M. Pacáková, E. Tkáčová, J. Gaszay, J. Mády, Z. Oľhová.

Štefan Oľha: **TLKOT**, definície a obrazy človeka. Premiéra november (deň nezistený) 1979. Pripravili: Š. Oľha, J. Rihák, Š. Hudák, hudba R. Geri. Účinkujúci: S. Duškova, P. Galovič, J. Gaczay, I. Hegyová, M. Ivanová, B. Kalafutová, M. Kupčo, T. Kluka, E. Martinčeková, P. Mazúr, T. Menyhert, Z. Oľhová, A. Polonyová, V. Ridarčíková, Z. Tlučková.

Štefan Oľha: **POPATERCE**, smiešne, inkriminované, naivné východoslovenské hry a rýmovačky. Premiéra: máj (deň nezistený) 1980. Pripravili: Š. Oľha, Š. Hudák, O. Hrico. Účinkujúci: O. Hrico, E. Erby a. h., P. Mazúr, J. Gaczay, T. Menyhert, M. Ivanová, J. Keveková, Z. Oľhová, Z. Tlučková.

Mykolas Sluckis: **NIE JE TVOJ PES BESNÝ?** Premiéra január (deň nezistený) 1981. Pripravili: Š. Olha, J. Sisák, Š. Hudák, hudba Gejza Tóth. Účinkujú: I. Červeníková, Z. Mičáková, K. Olhová, Z. Olhová, Z. Tlučková, O. Hrico, T. Kluka, P. Mazúr, T. Menyhert, G. Tóth, B. Treza, M. Varhol.

Štefan Olha: **NEŠETRÍŤ PLAMENĚ**. Dokumentárna inscenácia o ceste za pravdou, za víťazstvom spravodlivosti a slobody človeka. Premiéra 16. 4. 1981. Pripravili: M. Olha, Š. Hudák, Š. Olha, O. Hrico. Účinkujúci: A. Bertová, Z. Mičáková, K. Olhová, Z. Olhová, Z. Tlučková, J. Gacsay, P. Mazúr, T. Menyhert, G. Sedlák, G. Tóth, B. Treza, M. Varhol, J. Vinař.

Karel Čapek: **BIELA NEMOC**. Premiéra február (deň nezistený) 1982. Pripravili: M. Olha, O. Hrico, Š. Hudák, Š. Olha, hudba R. Geri. Účinkujúci: Sigeliová – Z. Olhová, Galén – J. Gombarček, Maršal – D. Slíž, Barón Krug – V. Seman, otec – M. Tokár, matka – J. Keveková, dcéra Z. Mičáková, syn – P. Dedina, maršalova dcéra – I. Ištoková, Krugl ml. – T. Urbánek, chór: B. Berecová, N. Grófová, O. Musrínová, M. Nexová, A. Pilišiová, A. Volavková, I. Červeníková, T. Kluka, V. Kaňuk, P. Mazúr, T. Menyhert, P. Gdovin, M. Varhol, P. Zrelák.

Vladimír Majakovskij: **KOMICKÉ MYSTÉRIUM**, heroické, epické a satirické zobrazenie našej epochy. Preklad Anton Kret. Premiéra 10. 2. 1983. Pripravili: Štefan Olha, Štefan Hudák, Matúš Olha. Účinkujúci: T. Menyhert, D. Slíž, I. Ištoková, Z. Olhová, J. Schmitt, M. Tokár, Z. Mičáková, M. Mieres, T. Kluka, P. Mazúr, P. Zrelák, V. Seman, A. C. Koté, P. Šimkanin, M. Vacula, K. Olhová, J. Gombarček, P. Dedina, M. Varhol, A. Volávková, J. Keveková, B. Berecová, I. Červeníková, I. Šantová, I. Medvecová, B. Rimárová, B. Nexová, N. Grófová, M. Vojtová, S. Nemcová, M. Čičátková, A. Pilišiová, P. Gdovin a iní.

ANTICKÉ DRÁMY STANISŁAWA WYSPIAŃSKÉHO – ANALÝZA DRÁMY NÁVRAT ODYSEA

MARTINA FILINOVÁ

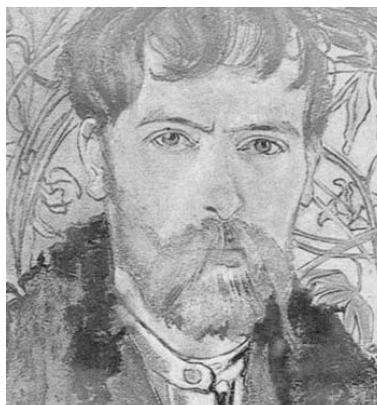
Rozhľady

Rok 2007, v ktorom si poľská kultúra pripomína sto rokov od smrti vynikajúceho umelca, maliara, spisovateľa a dramatika Stanisława Wyspiańskiego (15. 1. 1869 – 28. 10. 1907) vyhlásil poľský Sejm za Rok Wyspiańskiego. Významné jubileum si pripomínáme štúdiom, ktorá vznikla ako diplomová práca na Činohernej a bábkárskej fakulte VŠMU Bratislave.

Úvod

Štvrtý veštec, reformátor divadla, najvšestrannejší tvorca hnutia Mladé Poľsko, kultová osobnosť v dejinách poľskej literatúry... Písať o fenoméne zvanom „Wyspiański“ priamo v Poľsku si vyžaduje veľkú odvahu, zodpovednosť a predovšetkým výbornú zorientovanosť v jeho diele, období a prostredí, v ktorom pôsobil. Najmä ak sa pokúšame obsiahnuť celú Wyspiańského tvorbu a jeho zástoj v histórii poľskej literatúry a divadla. Svedčí o tom aj skutočnosť, že dosiaľ nebola vydaná monografia, ktorá by obsiahla osobnosť a dielo Stanisława Wyspiańskiego komplexne. Štúdií zasvätených rôznym aspektom jeho tvorby je nespočetne veľa, ale všetky sú čiastkové.

„Žiaden z tvorcov Mladého Poľska sa nedočkal tak rýchlo, takej obrovskej kritickej literatúry, nikoho tvorba neobrástla tak bohatou húštinou často najprotirečivejších interpretácií a mystifikácií...¹ Pohľad literárnych vedcov, či teatrologov je s postupom času čoraz triezvejší, menej citovo zaangažovaný (čo spôsobili aj zmeny politickej situácie v Poľsku), ale aj napriek tomuto zvyšujúcemu sa odstupu je tu stále prítomný istý rešpekt pred ambíciou podať celistvý obraz o fenoméne „Wyspiański“. Spôsobuje ho zrejme spomínané množstvo kritického materiálu, ale aj bohatstvo, aké ponúka takmer každé významnejšie dramatikovo dielo.



Stanisław Wyspiański: Autoportrét. Pastel, 35 x 35 cm, 1902. Národné múzeum, Warszawa. Snímka <http://pl.wikipedia.org>.

¹ HUTNIKIEWICZ, A.: *Młoda Polska*, Warszawa : PWN, 1994, str. 181

Týmto úvodom som rozhodne nechcela nikoho odradiť od túžby ponoriť sa do Wyspiańskiego diel a úsilia porozumieť mu. Chcela som iba poukázať, aký významný, ale aj zložitý jav predstavuje táto všestranná osobnosť v poľskej kultúre. Zároveň sa tým uchádzam o pochopenie zo strany čitateľa predloženej diplomovej práce, keďže sa vzdávam ambície predstaviť obsiahlejší obraz diela Stanisława Wyspiańskiego. Zameriam sa najmä na jednu z jeho drám, *Návrat Odysea*², pričom v nej sa budem snažiť poukázať na isté tendencie príznačné pre dramatikú Wyspiańskiego a načrtnúť ich vývoj v priebehu tvorby. V prvých kapitolách sa však pokúsím v krátkosti oboznámiť slovenského čitateľa s osobnosťou a dielom Stanisława Wyspiańskiego a priblížiť cyklus jeho antických hier.

Hoci antické drámy sú v recepcii Poliakov zväčša zatienené národnými „arcidielami“ ako *Svadba*, či *Oslobodenie*, vybrala som si ich práve z toho dôvodu, že nie sú priamo spojené s poľským kontextom. Majú univerzálnejší charakter a teda aj potenciál zaujať v iných kultúrnych pomeroch. *Návrat Odysea* je jedným z posledných dramatických textov Wyspiańskiego, prejavujú sa v ňom v plnej miere osobitosti jeho prístupu k antickému mýtu.

Antika Wyspiańskiego nepatrí medzi hlavné témy, ktoré v spojitosti s týmto autorom zaujali poľskú literárnu a divadelnú kritiku, nie je preto dostatočne spracovaná. V mojej práci budem vychádzať z niekoľkých nepočetných štúdií, venovaných tejto tematike, ale aj z ďalších teoretických diel, ktoré sú zamerané na iné aspekty Wyspiańskiego tvorby. Spomedzi kľúčových mien, ktoré budem často citovať a ktoré pre mňa tvorili oporu v prenikaní k antickým drámam Wyspiańskiego, musím menovať najmä odborníkov na starovekú grécku a súčasne poľskú literatúru – Tadeusza Sinka a Stefana Srebrneho; literárnych vedcov Stefana Kołaczowského, ktorý veľmi dôkladne spracoval problematiku tragizmu v dielach Wyspiańskiego; Anieli Łempicku, zaoberajúcu sa najmä ideovo – filozofickými otázkami básnikovej tvorby; Hanu Filipkowsku, ktorá vo svojej dizertačnej práci podrobne rozoberá všetky štyri antické hry v ich vzťahu k mýtu; Jana Nowakowského, popisujúceho antické inšpirácie a motívy v živote a tvorbe Wyspiańskiego v obsírnom úvode k vydaniu drám *Achilleis* a *Návrat Odysea*, ktoré som pri tejto práci používala.³

V predloženej diplomovej práci by som chcela predstaviť Wyspiańskiego drámu *Návrat Odysea* jednak v kontexte jeho tvorby, ale aj v kontexte doby, v ktorej vznikla. Pokúsím sa priblížiť recepciu tohto diela v poľskom literárnovednom a teatrologickom prostredí, najmä však chcem sprostredkovať moje vlastné postrehy, úvahy a závery v súvislosti s týmto dramatickým textom. Zároveň musím priznať, že v priebehu práce sa predom mnou vynárali stále nové otázky, z ktorých na mnohé zrejme ešte v tejto fáze štúdia dramatiky Wyspiańskiego nestihnem zodpovedať. Wyspiańskiego tvorba je labyrintom významov a myšlienok, vytvoreným neustále hľadajúcim človekom. Čitateľa ten labyrint veľmi rýchlo pohltí a prepúšťa ho do stále nových a nových komnát, v nádeji, že tá ďalšia komnata je už východom. Ale cesta von je ešte pridlhá a my iba pomaly rozoznávame vnútornú štruktúru labyrintu zvaného Wyspiański.

² pozn. – v slovenských publikáciách o poľskej literatúre sa zväčša uvádza preklad „*Odyseov návrat*“, ja som sa však priklonila k verzii „*Návrat Odysea*“

³ WYSPIAŃSKI, S.: *Achilleis. Powrót Odysa*, úvod Jan Nowakowski, Wrocław : BN, 1984.

Na záver by som ešte chcela poznamenať, že preklady citátov z drámy *Návrat Odysea*, ktoré uvádzam pod čiarou, sú výlučne informatívne, bez ambície o umelecký účinok, s cieľom uľahčiť porozumenie citovaného textu slovenskému čitateľovi.

Stanisław Wyspiański Hnutie Mladé Poľsko a Stanisław Wyspiański

Stanisław Wyspiański (1869 – 1907), básnik, dramatik, maliar, scénograf, divadelný režisér a teoretik, bol jedným z hlavných predstaviteľov hnutia Mladé Poľsko (Młoda Polska).

Hnutie Mladé Poľsko (pribl. v rokoch 1890 – 1918) sa sprvu formovalo ako opozícia voči pozitivizmu, neskôr si pod vplyvom informácií o nových prúdoch a tvorcoch v Európe začínajú formovať vlastné ideovo – estetické programy a v Poľsku sa postupne tvorí osobitá podoba modernizmu. V súvislosti s príklonom k istým filozofickým smerom možno vymedziť v mladopoľskom hnutí dve obdobia – obdobie kultu Schopenhauera (pribl. do roku 1900) a obdobie kultu Nietzscheho. Nemožno však povedať, žeby mladí poľskí tvorcovia nekriticky prijímali celé filozofické systémy spomínaných osobností, mnohí si skôr vytvárali vlastnú obdobu týchto vplyvov. Zrejme sa o to pričínala aj silná kultúrna tradícia, že sa Nietzschemu nepodarilo vziať mladopoľským autorom Boha, či aspoň vieru v metafyziku a isté duchovné hodnoty (rovnako ani Wyspiańskému).

Hnutie Mladé Poľsko sa rozvíjalo najmä v okolí troch centier – Varšavy, Krakova, Lvova (práve tu sa zrodilo nietzscheovské „obrozené Mladé Poľsko“ – termín M. Podrazy – Kwiatkowskej). Najintenzívnejšie sa prejavovalo práve krakovské prostredie, ktoré sa sústredilo okolo časopisu *Życie*, a to najmä od okamihu, kedy jeho redakciu prebral (v r.1899), zrejme veľmi charizmatický, ale aj kontroverzný človek, čoskoro ideový vodca hnutia – Stanisław Przybyszewski. Dôležitou udalosťou bolo aj založenie krakovského Mestského divadla v roku 1893 a pôsobenie riaditeľa Tadeusza Pawlikowského, jedného z prvých protagonistov reformy divadla.

Krátko po svojom nástupe Przybyszewski uverejnil v poradí tretí najdôležitejší manifest hnutia Mladé Poľsko s názvom *Confiteor* a neskôr ďalší programový článok – *Za „nové“ umenie*. Predchádzajúce dva „manifesty“ napísali Zenon Miriam–Przemycki (úvod k *Výberu dramatických diel Maeterlincka*) a Artur Górski (séria článkov pod titulom „*Młoda Polska*“, priebežne uverejňovaných v časopise *Życie*), nemali však taký radikálny tón a zostali v zásade nepovšimnuté.

Jedným zo základných ideovo – estetických princípov hnutia Mladé Poľsko bola požiadavka oslobodiť umenie od akejkoľvek služby, či už národnej, spoločenskej, morálnej, ideologickej... „Umenie nemá žiadny cieľ, je cieľom samému sebe, je absolútnom, pretože je obrazom absolútna – duše. (...) Umenie tendenčné, umenie po-



Stanisław Wyspiański: Autoportrét. Olej na plátne. 35 x 46,5 cm, 1893-94. Národné múzeum, Wrocław. Snímka <http://www.pinakoteka.zascianek.pl>.

učujúce, umenie – zábava, umenie – patriotizmus, umenie, ktoré má nejaký morálny alebo spoločenský cieľ, prestáva byť umením, a stáva sa *biblia pauperum* (bibliou chudobných), pre ľudí, ktorí nedokážu myslieť alebo sú primálo vzdelaní...“⁴ Poľskí modernisti sa zamýšľajú nad úlohou umenia v živote človeka a spoločnosti, pozíciou umelca, ale najmä nad obsahom a formálnou stránkou „nového“ umenia. Vyzdvihujú individualitu ako najvyššiu hodnotu, postulujú autonómiu umenia, absolútnu slobodu umelca v procese tvorby, aby mohol v čo najautentickejšej podobe zachytiť „podstatu“, čiže „nahú dušu“ (termín Przybyszewského). Ľudské vnútro, duša, sa má stať vlastným predmetom umenia: „Umenie je teda zachytením života duše vo všetkých jej prejavoch, nezávisle od toho, či sú dobré alebo zlé, odporné alebo pekné.(...) Umenie stojí nad životom, preniká do podstaty všetkého, čo existuje, číta obyčajnému človeku ukryté runy, zahŕňa všetko súcno od jednej večnosti po druhú, nepozná hranice, ani zákony, pozná iba jedno odveké plynutie a moc duše, spája človeka s dušou vše-prírody a dušu jednotlivca považuje za jej prejav.“⁵ Umelec tvoriaci takéto umenie je „kňazom“, „prorokom“, „mágom“, „mudrcom“, „kozmickej, metafyzickou silou, cez ktorú sa prejavuje večnosť a absolútno“.⁶

Prostredie Mladého Poľska v zásade prijalo tieto estetické princípy – v ktorých možno pozorovať výrazné vplyvy Maeterlincka a francúzskeho symbolizmu – ťažšie sa však vyrovnávalo s požiadavkou umenia izolovaného od spoločensko – politickej situácie národa. Poľsko bolo v tom čase rozdelené medzi tri okupačné štáty, má za sebou skúsenosť dvoch krutých porážok v povstaniach (v rokoch 1830-1831 a 1863) a silnú romantickú tradíciu umenia angažovaného za myšlienku národného oslobodenia. Práve mystické obdobie Mickiewicza a najmä Słowackého predstavovalo akési prepojenie poľských modernistov s literárnou tradíciou. Preto si mnohí mladopoľskí umelci nedokázali osvojiť myšlienku oslobodenia umenia od národnej služby a v hnutí Mladé Poľsko, ktoré napokon nikdy nebolo jednotné a kompaktné, sa začali na základe toho črtiť dve tendencie. Przybyszewski teda nevytvoril zjednotený umelecký prúd, školu (odklon mnohých pôvodných prívržencov spôsobil aj jeho kontroverzný osobný život, ktorým chcel provokovať „filistra“, obmedzeného mešťana), urobil však jedno: „odvážnosť jeho vystúpenia prinútila totiž prostredie zamyslieť sa nad sebou, uvedomiť si vlastné ciele a úsilie, spresniť vlastné ideové pozície.“⁷

Wyspiańskému bol určite bližší ten smer, ktorý síce prijal mnohé nové estetické postuláty (najmä orientácia umenia na ľudské vnútro, rola umelca, ktorý má prenikať tajomstvá duše a tým aj transcendentna...), ale nedokázal sa vzdať vnútornej potreby slúžiť národu – problematika oslobodenia poľského národa preniká väčšinou jeho diel. Napísal však aj niekoľko drám, sústredených skôr na univerzálnejšie témy viny hriechu a boja človeka so svojim osudom, kde národnú otázku ponecháva bokom (*Meleager, Protesilaos a Laodamia, Achilleis, Návrat Odysea, Kliatba, Sudcovia*).

Za isté prepojenie týchto rozdielnych stanovísk by sme mohli považovať Przybyszewského požiadavku umelca, ktorý sa síce nemá zaoberať takými premenlivými, pomínuteľnými a konkrétnymi záležitosťami, akou je politika, či história národa, ale

⁴ PRZYBYSZEWSKI, S.: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966, str. 142

⁵ Tamže, str. 142

⁶ Tamže, str. 143

⁷ SEDLÁK, Ján a kol.: *Dejiny poľskej literatúry*. Bratislava : Tatran, 1987, str. 287.

mal by vyjadriť univerzálnejšie, nadčasové hodnoty národa, jeho temperament, charakteristiky, jeho podstatu, mal by byť prorokom, „vnútorným duchom“ národa: „V národe spočíva umelec, ale nie v jeho politike, nie v jeho vonkajších premenách, ale v tom, čo je v národe večné: jeho odlišnosti od všetkých iných národov, veci nemennej a odvekej: rase.(...)...v ňom sa najlepšie prejavuje „podstatný“, vnútorný duch národa, on je tým mystickým Kráľom – Duchom,⁸ chválou a nanebovstúpením národa.“⁹

Wyspiański sa určite snažil obsiahnuť aj tento aspekt, a to najmä prostredníctvom pretvárania starých a vytvárania nových mýtov a symbolov, ale vždy mal súčasne na pamäti nedávne kruté dejinné udalosti a súčasnú politickú situáciu poľského národa.

Život a dielo Stanisława Wyspiańskiego

Stanisław Wyspiański sa narodil v Krakove, 15. januára 1869 ako syn Franciszka Wyspiańskiego a Márie. Otec bol rezbárom a jeho pracovňa sa nachádzala na úpäť Wawelu, krakovského zámku. Možno už tu sa začína u Wyspiańskiego formovať vzťah k historickému Krakovu, jeho architektúre, tradíciám, atmosfére, najmä však ku samotnému Wawelu a rieke Wisle, ktoré neskôr v jeho drámach zohrávajú dôležitú úlohu. Mladý Stanisław sa po absolvovaní štúdia na Gymnázium Svätej Anny v Krakove v roku 1887 prihlásil na Akadémiu výtvarných umení (Szkola Sztuk Pięknych) a na Filozofickú fakultu Jagelovskej univerzity s cieľom získať aj teoretické poznatky z oblasti dejín umenia. Na Akadémii výtvarných umení si získal priazeň svojho učiteľa, slávneho poľského maliara Jána Matejku, ktorý ho na ceste maliara intenzívne podporoval a súčasne aj ovplyvnil. V treťom ročníku sa Wyspiański vybral na svoju prvú zahraničnú výpravu do múzeí a galérií (Viedeň, Taliansko, Švajčiarsko, Nemecko, Paríž, Praha). Krátko po návrate získava, spolu so vtedajším nerozlučným priateľom Jozefom Mehofferom, štipendium na štúdium do Paríža. Práve tu, v Paríži, do ktorého sa ešte neskôr dvakrát vráti, si nachádza vlastný umelecký štýl, oslobodzuje sa od vplyvu svojho učiteľa a práve tu – na základe mnohých sugestívnych divadelných zážitkov – sa začínajú u Wyspiańskiego objavovať prvé literárne a divadelné ambície. Navštevuje Comédie Française (štyrikrát bol na inscenácii Sofoklovho Oidipa), naturalistické divadlo Théâtre Libre, ale občas aj avantgardné divadlo Theatre d'Art, zoznamuje sa tu s dielami gréckej tragédie, Shakespeara, francúzskej klasickej drámy a súčasných dramatikov – Ibsena, Hauptmanna, Strinberga, Maeterlincka. Na svojich zahraničných cestách zároveň spoznáva Wagnerove opery (po prvý krát v r.

⁸ pozn. – Słowackého filozofický systém, sformulovaný v diele *Genesis z ducha*, uplatnený v poémach *Król Duch*, *Samuel Zborowski*: „Z energie vychádza rozvoj foriem existencie materiálneho ducha. Najväčším hriechom je 'lieň', pretože hamuje svet v rozvoji. Prechod na vyššie formy si vyžiadal obeť, vďaka ktorým sa mohol zjaviť biologický život. Tým, že sa duch zdokonaľuje, môže precítiť svoje vyššie formy existencie, pretože smrť býva iba prechodom jednej formy existencie do inej, čiže Słowacki prijal za základ rozvoja metempsychózu. Človek však nie je posledným cieľom vývinu. S jeho príchodom smer premien podlieha zmene. Vývin totiž smeruje od rozvoja individuálnych foriem ku kolektívnym. Preto sa premeny spoločenstva usilujú dať voľnosť tvorivým duchom, lebo tí vedú za sebou množstvo duchov nižších a takto vedú svoj národ k ideálnemu systému.“ – SEDLÁK, Ján a kol.: *Dejiny poľskej literatúry*, Bratislava : Tatran, 1987, str.203.

⁹ PRZYBYSEWSKI, S.: *Wybór pism*, Wrocław : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1966.



Sarkofág Stanisława Wyspiańskiego. Snímka <http://pl.wikipedia.org>.

kníh, projektanta nábytkov a interiérov, krajinkára, typografa a predovšetkým portrétistu, neporovnateľného v kreslených a pastelových, veľmi pôsobivých portrétoch takmer všetkých najvýznamnejších osobností vtedajšieho kultúrneho a umeleckého Krakova¹⁰.

V rokoch 1897–1900 získava možnosť pracovať ako grafický redaktor programového časopisu hnutia Mladé Poľsko s názvom *Życie*, v ktorom neskôr nachádzajú priestor aj jeho dramatické diela. Práve tu sa dostáva do blízkeho kontaktu s predstaviteľmi prúdu Mladé Poľsko a najmä jeho ideovým vodcom Stanisławom Przybyszewským, ktorý v roku 1898 prevzal redakciu časopisu.

Časopis *Życie*, okrem samotných manifestov a esejí na tému „nového“ umenia, predstavoval priestor pre tvorbu poľských a európskych autorov modernizmu, ale aj pre prezentáciu a reflexiu nových filozofických prúdov, pričom uverejňoval aj úryvky z diel jednotlivých filozofov (napr. z Nietzscheho „Zarathustru“). Pre Wyspiańskiego bola teda etapa pôsobenia v krakovskom časopise *Życie* veľmi dôležitá, okrem iného aj preto, že mu otvorila cestu ako dramatikovi, ale aj kvôli stretnutiu s osobnosťou Przybyszewského a jeho a ideovo – estetickým programom: „O to, že som začal písať inak, sa značne pričínili Przybyszewski“.¹¹

¹⁰ HUTNIKIEWICZ, A.: *Młoda Polska*. Warszawa : PWN, 1944, str. 185.

¹¹ SINKO, T.: Úvod (k) WYPIAŃSKI, Stanisław: *Dziela (Meleager, Protesilaos i Laodamia, Kłątwa, Sądziowie)*, zv. II., Warszawa, 1924, str. 12 (zmienka Wyspiańskiego A. Chmielovi).

Prvé literárne pokusy Wyspiańského vznikajú ešte v Paríži. Prvé diela s patriotickým námetom, nadväzujúce na romantickú tradíciu, píše ešte ako maliar a čerstvý nadšenec divadla. *Kráľovná poľskej koruny* (*Królowa korony polskiej*, 1893) je akousi poetickou literárnou ilustráciou pripravovaného návrhu vitráže do Ľvovskej katedrály, *Daniel* (1893) zasa operným libretom, ktorého „mizivý myšlienkový obsah...je absolútne neúmerný bohatému divadelnému šatu, akým autor vybavil svoju drámu...“¹²

V Paríži začína písať aj drámy, ktoré neskôr dopracoval a vydal v Krakove – *Legendu* (*Legenda*, 1898), *Varšavanku* (*Warszawianka*, 1898) a *Meleagra* (M.,1899). V tom istom období publikuje, zväčša na vlastné náklady, ďalšie dramatické texty, *Protesila a Laodamiu* (*Protesilas i Laodamia*, 1899), *Kliatbu* (*Klątwa*, 1899), *Lelewela* (L.,1899). Tieto prvé hry kritika poväčšine (možno s výnimkou *Kliatby*) považuje za nezrelé diela, obsahová stránka v nich výrazne zaostáva za prebujnelosťou výrazových prostriedkov, v ktorých ešte možno pozorovať silný vplyv rôznych inšpirácií (antické, vagnerovské, romantické, maeterlinckovské...). „To, čím v skutočnosti mladý dramatik pohlcuje pozornosť čitateľa alebo diváka – to je príchuť gréckej tragédie, ozdobná archaizácia jazyka, výtvarná hodnota scénickej kompozície, nápaditosť kostýmov, expresivita alegorických postáv, fantasticko– legendárnych, mytologických. Sú to dramatické etudy: umelecké predsavzatia, z ktorých sa tie diela zrodili, tvoria súčasne ich jedinú ideu.“¹³

Už tu sa však načrtávajú kľúčové témy a myšlienky Wyspiańského tvorby – národná otázka, problém ľudského osudu a postavenia človeka voči nemu, motív viny a trestu, smrti a ľudskej vášne, ceny veľkosti človeka, krutosti svetového poriadku a božstva, ktoré ho spravuje. Hoci v samotnom poňatí osudu sa autor približuje skôr ku gréckemu vzorcu viny a trestu, vo výstavbe niektorých postáv a konštruovaní dialógov možno pozorovať vplyvy Maeterlincka. Ostávajú však osamelými javmi, nie sú dôsledne zakomponované v dielach, majú teda skôr „charakter cudzích elementov, uvedených do vlastnej tvorby v hotovom stave, zvonku, pod tlakom myšlienkovvej módy alebo v očarovaní predstavivosťou.“¹⁴

Vo *Varšavanke*, ktorá ako jediná z menovaných drám bola uvedená na scéne (1898), Kazimierz Braun nachádza a veľmi výstižne pomenúva všetky základné charakteristiky tvorivej metódy Wyspiańského: „integrálnym spôsobom prepájala slovo s obrazom, akciu s hudbou, hovorený dialóg so spevom; spájala vysokú poéziu so surovým naturalizmom, hromadné scény s komornými; bola historická a patriotická v obsahu, tragická a univerzálna v konštrukcii; bola realistická a zároveň naplnená symbolmi.“¹⁵

V roku 1900 nastáva u Wyspiańského výrazná zmena postojov, ktorá sa prejavuje najmä v prehodnotení poľského duchovného dedičstva – a to najmä romantického, v kritickom postoji voči súčasnej spoločensko-politickej situácii a mentalite národa, v príklone k nietzscheovským ideám vôle moci, sile života, veľkosti človeka, výzvy do činu a boja... Dozrieva Wyspiański – mysliteľ, Wyspiański – dramatik, ktorý sa nebojí experimentovať s formou a originálnym spôsobom zavádza do dramatického

¹² LEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973.

¹³ LEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 25.

¹⁴ Tamže, str. 26

¹⁵ BRAUN, K.: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin : Norbertium, 2003, str. 111.

textu nové prvky – a postupne nachádza a uplatňuje svoj potenciál aj Wyspiański – divadelník.

Prelomovým momentom v jeho kariére dramatika, ktorý otvára Wyspiańskému cestu do divadla, výrazne zlepši jeho postavenie umelca, súčasne s tým aj finančnú situáciu a v očiach spoločnosti mu prideli vytúžený titul „štvrtého veštca“, teda akéhosi duchovného vodcu národa (prvými tromi boli veľkí romantickí básnici Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński) – bolo uvedenie jeho drámy *Svadba (Wesele)*, 1901 v krakovskom Mestskom divadle 16. marca v roku 1901. Vtedajší riaditeľ divadla Józef Kotarbiński dáva Wyspiańskému veľkú režijnú príležitosť – ponuku inscenovať Mickiewiczovu drámu *Dziady* a umožňuje mu spolupodieľať sa na realizácii jeho vlastných drám.

Nasledujúce roky, 1901 – 1905, sú najplodnejším obdobím jeho tvorby, a to aj napriek čoraz intenzívnejším prejavom smrteľnej choroby. Vznikajú drámy *Légia (Legion)*, 1900), *Oslobodenie (Wyzwolenie)*, 1903) *Bolesław Śmiały (B. Smelý)*, 1903), *Achilleis* (1903), *Akropola (Akropolis)* 1904), *Novembrová noc (Noc listopadowa)*, 1904), *Legenda II.* (1904), rapsódy *Kazimír Veľký (Kazimierz Wielki)*, 1900), *Piast* (1900- 1902), lyrické verše a *Štúdia o Hamletovi* (1905).

Bezprostredný kontakt s divadlom a možnosť zasahovať do podoby inscenácie (kvôli chorobe a iným okolnostiam nemohol sám režisovať) sa odrazili v samotnom tvare textov – už v nich sa Wyspiański snaží ukotviť svoju javiskovú víziu: „Píšuc drámy, súčasne ich inscenoval. Vpísal do nich divadlo. *Bolesława Smelého* a *Legendu II.* vytvoril ako autor drámy a zároveň ako autor predstavenia: napísal scenáre zložené z dialógov a obsírných didaskálií, dodal k nim komentáre a úvahy; navrhol dekorácie, kostýmy, rekvizity, vybavil ich sprievodnými poznámkami, robil makety, dohliadal v dielni, inštruoval hercov. Stal sa teda totálnym umelcom divadla: dramatikom, scénografom a režisérom v jednej osobe. Vytvoril nový typ tvorby – inscenačnú tvorbu. Zahájil históriu inscenačného divadla v Poľsku.“¹⁶

Wyspiański tvorí čoraz odvážnejšie koncepcie divadelného priestoru, pričom sa inšpiruje aktuálnymi informáciami o plenérových predstaveniach v Európe a vo svete, hraných od konca 19. storočia. Drámy *Novembrová noc* a *Akropola* sa už odohrávajú v reálnom prostredí (vo varšavskom parku Łazienki, na krakovskom zámku Wawel). Pre inscenovanie gréckych tragédií Aischyla, Sofokla, Euripida, ale aj pre vlastné antické parafrázy (*Návrat Odysea*, ale najmä pre *Achilleis*) túži postaviť „obrovské divadlo“, podľa vzoru gréckeho amfiteátru. Tieto sny sa na chvíľu priblížia ku skutočnosti, keď v rokoch 1904 -1905 mesto plánuje rekonštrukciu Wawelu a v roku 1905 je vyhlásený konkurz na riaditeľa Mestského divadla. Wyspiański sa prihlási do konkurzu a súčasne navrhuje projekt divadelnej stavby s amfiteatrálnym hľadiskom, ktorú umiestnil na úpätí wawelského vršku. Jeho plány nenachádzajú pochopenie – nemôže sa podieľať na rekonštrukcii Wawelu a nezískava ani post riaditeľa divadla. Tieto porážky znáša veľmi ťažko. „V návrhu gréckeho amfiteátru sa prejavila túžba básnika zovrieť „syntézu umení“, maliarstva, tanca, pantomímy, hudby a poézie v čo najprimeranejšom architektonickom tvare, ktorý by im poskytol maximálne možnosti pre prehováranie k divákovi. Hoci mu nebolo umožnené realizovať tento projekt, aj

¹⁶ BRAUN, K.: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin : Norbertinum, 2003.

tak zostalo divadlo Wyspiańskiego, vybudované v didaskáliách jeho drám – Divadlom Obrovským.“¹⁷

Wyspiański musel v tom istom roku (1905) prežiť ešte jedno veľké rozčarovanie, keď nedokázal splniť očakávania spoločnosti, vyplývajúce z jeho poslania duchovného vodcu národa. Na všeobecné sklamanie dodal namiesto žiadaného ideového manifestu vodcom pripravovaného povstania (Piłsudski, Żeromski) iba svoju parafrázu hymnu *Veni Creator* a obraz Matky Božej Čenstochovskej. Prejavil sa teda predovšetkým Wyspiański – umelec, ktorý bol síce schopný kritického, niekedy aj satirického pohľadu na súčasný stav spoločnosti a sugestívnymi obrazmi, či myšlienkami možno dokázal prebudiť v poľskom publiku vlastenecké pocity a oduševnenie pre národnú myšlienku, ale nenavrhol nijaký ucelený program, nijaké konštruktívne riešenia. Jeho odkazy ostali v polohe všeobecnej výzvy k činu, aktivite, hrdinstvu, odmietnutiu romantického kultu smrti, mesianizmu... V nasledujúcom období možno pozorovať u Wyspiańskiego prehodnotenie postojov blízkych nietzscheizmu.

Napriek tomu však, v rámci možností, ďalej tvorí – napísal ešte drámy *Skalka* (1907), *Návrat Odysea* (*Powrót Odysa*, 1904-1907), *Sudcovia* (*Sędziowie*, 1907), *Zygmunt August* (1907), prekladá Corneillovho *Cida* a piate dejstvo Voltairovej drámy *Zaira*. Získava nomináciu na profesora Akadémie výtvarných umení v Krakove. Zomiera 28. novembra v roku 1907, v tridsiatom ôsmom roku života, na následky smrteľnej choroby.

Wyspiański ako dramatik a divadelník

Tematicky možno dramatickú tvorbu Wyspiańskiego rozdeliť do niekoľkých okruhov: cyklus drám, v ktorých celú dejovú osnovu tvorí antický námet (*Meleager*, *Protesilaos a Laodamia*, *Achilleis*, *Návrat Odysea*); historické drámy, ktoré sú svojskou reinterpretáciou nedávnych národných povstaní a polemikou s romantickou tradíciou (*Varšavianka*, *Lelewel*, *Légia*, *Novembrová noc*); diela analyzujúce a demaskujúce aktuálnu spoločensko – politickú situáciu a nastoľujúce ideu národného oslobodenia (*Svadba*, *Oslobodenie*); súčasné drámy z dedinského prostredia, v ktorých sa naturalizmus stretáva s anticky poňatým tragizmom, náboženským pátosom a veršom (*Kliatba*, *Sudcovia*) a napokon hry, ktoré sú osobitým spracovaním histórie úzko spätéj



Stanisław Wyspiański: Achilles, ktorého Pallas vyťahala za vlasy. Z cyklu ilustrácií k Homérovej Iliade. Kresba, 35 x 46,5 cm. 1897, nezvestný. Snímka <http://www.pinakoteka.zascianek.pl>.

¹⁷ OKOŃSKA, A.: *Stanisław Wyspiański*, Warszawa : Wiedza Powszechna, 1975, 411.

s Krakovom, sústredené na vyjadrenie vlastných postojov autora (*Legenda I., Legenda II., Bolesław Smelý, Skalka*). Tejto kategorizácii sa trochu vymyká dráma *Akropola*, v ktorej autor v posvätnom „bezčase“ obradu zmŕtvychvstania Pána oživuje sochy na Waweli – Akropole, obraz Priamovcov v obliehanej Tróji a biblický príbeh Jakuba (zobrazených na wawelských gobelínoch), aby tak dal výraz svojej viere v triumfujúci život, zavŕšený v symbole Apolóna – Krista – Salwatora ako spasiteľa Poľska.

História, legenda, mýty slúžia Wyspiańskému predovšetkým na tlmočenie jeho vlastných náhľadov, preto sa nepokúša o ich celistvé a realistické podanie, ale vyberá si zodpovedajúce fragmenty, tie náležite modifikuje a vytvára z nich potrebný zhusťený a štylizovaný obraz.

Štruktúra Wyspiańského drám je rozmanitá, nemožno v nich nájsť jednotný vzorec, ktorý by sme mohli označiť ako charakteristický pre tohto dramatika. Každé nové dielo bolo preňho výzvou pre hľadanie adekvátnej formy a výrazu, pričom osobitým spôsobom do svojich textov zakomponúva inšpirácie z rôznych literárnych tradícií (antika, Shakespeare, francúzska klasická dráma), najmä však z nových prúdov modernizmu. S jeho dielom sa preto spája viacero umeleckých smerov a mien – neoromantizmus, symbolizmus, expresionizmus, naturalizmus, Wagner, Nietzsche (v poňatí antiky). „V tomto zhluku štýlov, smerov a výrazových prostriedkov vzniká umenie, ktoré má svoj umelecký poriadok a zmysel. Alebo vhodnejšie je použiť množné číslo – zmysly a poriadky.“¹⁸

Recepcia jeho tvorby je preto zložitá, a to najmä kvôli bohatosti podôb umeleckého výrazu, premenlivosti jeho filozofických koncepcií, aj vďaka nejasej, zašifrovanej myšlienkovvej výpovedi. Wyspiański hneď od začiatku nachádza nadšených priaznivcov aj odporcov, v priebehu histórie sa často stáva obeťou ideologických sporov – ale aj príjemca, ktorý sa chce zamerať na univerzálnejšie hodnoty a posolstvá jeho diela, iba s ťažkosťami objavuje a pomenúva celý ten komplex „zmyslov“ a „poriadkov“.

Aniela Łempicka, jedna z najpovolanejších odborníčok na tvorbu Wyspiańského v roku 1973 píše o komplikovanom a rozpačitom procese prijatia tohto autora v súčasnom poľskom prostredí: „Do paradoxov recepcie Wyspiańského treba zaradiť fakt, že napriek ustálenej sláve básnika – ideológa väčšine jeho diel rozumejú čitatelia iba slabó. (...) (Jeho tvorba)...svojou premenlivosťou, živelnosťou, rozmachom, mnohotvárnosťou a dokonca i tým, že je tak iritujúco nevyvážená – pôsobí na obrazotvornosť. Uchvacuje bohatstvom a oprávnené sa jej skladajú holdy veľkosti. Ale tým, že jej bohatstvo je nadmerné, v pocitoch príjemcov zostáva po nej chaos. Ešte stále nebola prijatá.“¹⁹

Prínos a novátorstvo Wyspiańského na pôde poľskej drámy sa, napriek týmto ťažkostiam, pokúsil sformulovať literárny vedec Jan Zygmunt Jakubowski: „Wyspiański začína v Poľsku históriu modernej poetickéj drámy, drámy, v ktorej základnou zásadou konštrukcie je určitý ideový problém – morálny, filozofický, národný. Je to dráma, kde reálie sú podriadené hlavnému zovšeobecneniu, kde nejde o naturalistické napodobňovanie skutočnosti ani o detailnú psychologickú analýzu, o celistvé tzv. objektívne predstavenie vecí, udalostí, osôb, ale o vyťaženie expresie, o veľkú metaforu.“²⁰

¹⁸ ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 15.

¹⁹ ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków Wyd. Literackie, 1973, str. 17.

²⁰ JAKUBOWSKI, J.Z.: *Stanisław Wyspiański*, pod. red. J.Z.Jakubowskiego, Warszawa : PZWS, 1967, str. 32.

Divadelnosť Wyspiańskiego drám, jeho reformné koncepcie syntetického divadla a odvážne projekty scénického priestoru a divadelných budov zostali dlho nepovšimnuté a nedocenené. Súčasníci vnímali jeho hry ako diela básnika – maliara, predovšetkým však zatienila túto stránku jeho tvorby úloha Wyspiańskiego – „veštca“. Po prvý krát výraznejšie upozornil na fenomén „divadlo Wyspiańskiego“ režisér Leon Schiller, ktorý pre inscenačné vízie obsiahnuté v jeho dramatických útvoroch nazval tieto texty „partitúrou“²¹. Význam a novátorstvo Wyspiańskiego – divadelníka, jeho miesto v dejinách poľského divadla zhodnotila kritika a tvorcovia až neskôr. Leon Schiller ho označuje za predchodcu Veľkej divadelnej reformy, divadelný tvorca a historik Kazimierz Braun priamo za jedného z jej prvých protagonistov. Nakoľko táto téma je veľmi rozsiahla a tvorí dnes už samostatnú kapitolu v oblasti poľského divadla, použijem pre vyjadrenie pozície Wyspiańskiego v dejinách poľského divadla výstižný citát Kazimierza Brauna:

„Wyspiański dodal Reforme Divadla v Poľsku ohromnú intenzitu. (...) Z predstavenia vytvoril neoddeliteľnú zliatinu viacerých umení a výrazových prostriedkov, polyfonické dielo, umenie divadla. Drámu oslobodil od podriadenosti literatúre a – bez rezignácie na literárne hodnoty – dodal jej vlastnosti scenára založeného na akcii, dramatických udalostiach, konaní postáv, dynamických obrazoch a víziách. Scénografii sprístupňuje najnovšie prúdy v maliarstve, ale aj reálnu architektúru samotnej divadelnej budovy a reálny priestor (krakovský Wawel, varšavské Łazienki). Režiroval ako ‘inscenátor’ tvoriaci totálne projekty predstavení pri svojom stole – textom, kresbou, maketou; nemal možnosť (a ani zdravie), aby to v plnej miere uplatnil v divadelnej praxi. (...) Divadelnú hudbu zintegroval s akciou, slovom a obrazom, keď do textov vkladal piesne, určoval konkrétne hudobné skladby, ktoré sa majú použiť, rytmizoval inscenáciu. Usmernil videnie, chápanie a praktizovanie divadla ako oblasti ducha, národnej služby, sviatku umenia.“²²

Antické inšpirácie a antické drámy Wyspiańskiego

Do starovekého gréckeho sveta vstúpil Stanisław Wyspiański po prvý krát zrejme prostredníctvom Homérovej *Iliady*, ktorú údajne čítal už ako osemročný. Znalosť antiky a vzťah k nej si prehĺbil na Gymnázium Svätej Anny, kde získal klasické vzdelanie a kde vznikli jeho prvé veršované útvory s antickým námetom: *Homér a Vergílius* (*Homér i Wergiliusz*) a *Trójska vojna* (*Wojna Trojańska*).

Tento záujem sa stáva u Wyspiańskiego veľmi osobným a osudným počas jeho zahraničných ciest a pobytov v Paríži, keď objavuje krásu gréckeho sochárstva a antickú drámu. („Pre mňa je teraz ideálom Grécko, nič ma nepríťahuje tak ako Grécko, nič ma teraz neočarúva tak ako grécke sochárstvo. (...) ...Grécko sa skutočne stáva pánom mojich snov.“²³) Dôležitým okamihom v živote Wyspiańskiego – dramatika je navštívenie predstavenia Sofoklovho *Oidípa* na scéne Comédie Française (napokon ho videl štyri krát, prvý krát v roku 1891), ktoré naňho urobí veľký dojem a obráti

²¹ parafr. ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 15.

²² BRAUN, K.: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin : Norbertinum, 2003, str. 109-110.

²³ op. cit., in: OKOŃSKA, A.: *Stanisław Wyspiański*, Warszawa : Wiedza Powszechna, 1975.

jeho pozornosť k tvorbe gréckych tragikov. V nasledujúcom období číta diela Aischyla a Sofokla. Sofoklov *Vládca Oidipus* sa preňho stáva vzorom umenia a súčasne inšpiráciou pre vlastnú dramatickú tvorbu: „...na svete je iba jedna 'arcizázračná' dráma, je ňou Vládca Oidipus.“²⁴ Toto očarenie sa premení v jeho diele na akúsi „oidipovskú obsesiu“ (termín Leona Płoszewského) – vo viacerých drámach možno pozorovať odkazy na *Oidipa* – či už vo forme podobnej schémy osudu (*Legenda, Návrat Odysea*), príbuzných situácií (*Kliatba*), ako ideál umenia (*Oslobodenie*), či v symbolickom význame postavy Oidipa, veľmi rozšírenom v prostredí Mladého Poľska, ako poézia, básnik, umelec schopný rozlúštiť tajomstvá bytia (*Oslobodenie*).

S Aristotelovou teóriou gréckej tragédie sa Wyspiański zoznamuje pravdepodobne iba sprostredkovanou, z Lessingovej Hamburskej dramaturgie, či z diel a článkov francúzskych teoretikov. Zaujali ho najmä Aristotelove kľúčové pojmy tragickosti – 'strach', 'súcit' a 'katharsis' („...uchvátiť ma môže iba dráma Furcht und Mitleid!!!“²⁵) – a koncepcia troch jednôt, najmä však jednota času, ktorú sa snaží uplatniť aj vo svojich dramatických dielach: „Drámou je pre mňa jedna chvíľa, jeden deň, inak drámu nerozumiem a ak sa akcia neodohráva v jeden deň, mám vždy dojem nekompletnosti a oneskorenia.“²⁶ Wyspiański oceňuje uzavretú a kompaktnú štruktúru antickej tragédie: „Vo všetkých úvahách na túto tému sa opakuje zdôrazňovanie hutnosti, úspornosti, časovej kondenzácie, ktorá je sama osebe dramatickou kvalitou, napokon zdôrazňovanie absolútnej priliehavosti kompozície textu a scénických požiadaviek.“²⁷ V antických tragédiách nachádza Wyspiański zrejme najbližší výraz pre vlastné chápanie fenoménu osudu a nevyhnutnosti, vnáša do svojich hier pojmy viny, trestu, kliatby a predurčenia.

Počas svojich zahraničných stáží sa Wyspiański zoznámil s rôznym poňatím antiky – klasicistickým, wagnerovským, parnasistickým, nietzschiovským, ale aj s celkom novou koncepciou tragédie a tragizmu v dielach Ibsena a Maeterlincka. V dobe, kedy nové poznatky z biológie a psychológie prinášajú pojmy biologického a sociálneho determinizmu, ale aj odhalenia dosiaľ nepoznaných sfér a prejavov psychiky (najmä pojem podvedomia, nevedomia), mení sa predmet drámy, chápanie tragického konfliktu a mení sa aj ponímanie ľudského osudu: „Determinizmus poprel slobodnú vôľu človeka. Maeterlinck sa súčasne snaží vyťažiť tragizmus nie zo zrážky s osudom, ale z jeho pasívneho prežívania. (...) Ale najväčším zmenám podlieha samotný pojem osudu. (...) V naturalistickej dráme je to (...) nový fetiš – peniaze, u Maeterlincka – akési neznáme sily, ktoré všemocne vládnu vo svete. Popri osude v niekdajšom zmysle ako sily pochádzajúcej zvonka, transcendentnej, sa v súčasnej literatúre objavuje imanentný osud, späť iba s daným jednotlivcom a spočívajúcim v nej ako vnútorný zákon.“²⁸

²⁴ op.cit., in: NOWAKOWSKI, J.: *Úvod* (k) WYSPIAŃSKI, Stanislaw: *Achilleis. Powrót Odysa*, Wrocław : BN, 1984.

²⁵ op. cit., in: Jakubowski, J.Z.: Stanisław Wyspiański, PZWS, Warszawa, 1967

²⁶ op. cit.: in: JAKUBOWSKI, J.Z.: *Stanisław Wyspiański*, Warszawa : PZWS, 1967, str. 33.

²⁷ MIODOŃSKA-BROOKES, E.: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków : Wyd. Literackie, 1980, str. 11.

²⁸ op. cit. SŁAWIŃSKA, H.: In: FILIPKOWSKA, H: *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973, str. 13.

Odozvy a vlastnú podobu týchto nových vedeckých objavov a filozoficko – estetických teórií možno nájsť aj v prostredí Mladého Poľska: „Moderná dráma takmer úplne ignoruje to vonkajšie. Všetko sa odohráva v duši hrdinu, v jeho srdci je začiatok i koniec drámy. Hrdina gréckej drámy je hračkou v rukách bohov; hrdina modernej drámy je tiež hračkou, ale vlastných inštinktov – rozporuplnosti a zlomov vo svojej vlastnej duši, neznámych a sotva tušených síl svojho srdca. (...) Dráma sa stáva drámou pocitov a predtúch, výčítiek svedomia, zápasu so sebou samým, drámou nepokoja, obavy a strachu.“²⁹

Takéto poňatie osudu sa snaží predstaviť aj Wyspiański, a to najmä v neskorších drámach, pričom jeho najzjavnejším výrazom je práve hra *Návrat Odysea*.

K Homérovi sa Wyspiański opäť vracia v roku 1896, ale tentokrát ako maliar, keď ho blízky priateľ Lucjan Rydel osloví, aby vytvoril ilustrácie k jeho prekladu Iliady. Wyspiański znovu navštevuje múzeá a výstavy, študuje práce z archeológie a gréckej mytológie – popri Homérových eposoch (vo francúzskom preklade) najmä lexikón gréckej a rímskej mytológie H. Roschera a teoretickú prácu W. Helbinga *Das Homerische Epos* (tieto materiály používa aj neskôr pri písaní svojich antických drám). Wyspiański sa však nesnaží o kopírovanie antickej estetiky, vytvára si vlastnú obdobu gréckeho sveta, v ktorom už možno pozorovať jeho osobité videnie homérovských postáv, situácií a prejav jemu príbuzného temperamentu: „...Wyspiański sa odpútal od stereotypov. Predstavám dodával originálny tvar. Neobnovoval formy klasickej ‘uhladenosti’, preslávenej harmónie a proporciálnosti, postavám dodával niekedy všedný, ‘obyčajný’ vzhľad, spájajúci sa s akousi ‘Tudovosťou’ či – ako tvrdili niektorí kritici – akoby piastovskou slovanskosťou.“³⁰

V priebehu práce nad ilustráciami posielala svojim priateľom listy s rozsiahlymi interpretáciami jednotlivých obrazov z Homérovho eposu, v ktorých dodáva postavám psychologické motivácie a v ktorých sa už prejaví jeho zmysel pre dramatickosť situácie. Niektoré z nich opäť oživuje v neskoršej dráme *Achilleis* (napr. obraz *Tetyda vynárajúca sa z vln k synovi*).

Iniciatíva Lycjana Rydla sa napokon skončila iba vydaním fragmentov zamýšľaného prekladu a štyroch Wyspiaňského ilustrácií vo varšavskom časopise *Tygodnik Ilustrowany*. Neskôr Wyspiański vytvoril ešte niekoľko ilustrácií (celkom ich bolo jedenásť) a vydal ich spolu so starším prekladom, či skôr parafrázou Iliady Juliusza Słowackého.

Je ešte potrebné spomenúť dôležitú skutočnosť, že v 19. storočí sa výrazne mení vnímanie antiky – proti zidealizovanému, pokojnému a harmonickému, winckelmannovskému obrazu „slnečného Grécka“ zaútočil už romantizmus, ale ostrejšiu reakciu možno pozorovať najmä v druhej polovici 19. storočia. Výrazný podiel má na tom Nietzscheho filozofia a zvlášť jeho rozprava *Zrod tragédie z ducha hudby*, v ktorej filozof odкрýva dionýzovský rozmer mýtov a atických tragédií. „Za ‘slnečnou’, ‘arkádskou’ Heladou sa objavil pochmúrny tieň. Nový výklad gréckej kultúry a mýtov postavil do protikladu k optimistickej harmónii ako zásadnému atribútu starovekého sveta – tragizmus. Nietzsche predstavil v opozícii voči apolónskemu prvku (...) prvok

²⁹ PRZYBYSZEWski, S.: *Wybór pism*, Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966, str. 284.

³⁰ NOWAKOWSKI, J.: *Úvod (k) WYSPIAŃSKI, S.: Achilleis. Powrót Odysa*, Wrocław : BN, 1966, str. 16.

dionýzovský: prudkých vášní a živlu, búrlivých pudov a nespútanej slobody, nepodliehajúcej obmedzeniam diktovaným rozumom a rozvahou.³¹ Obraz pochmúrneho, surového antického sveta, v ktorom sa odkrývajú temné stránky človeka, ale aj tajomstvá duše a najvyššie poznanie, nachádzame aj vo Wyspiańského drámach.

S touto parížskou – alebo lepšie povedané – európskou skúsenosťou a znalosťou najnovších umeleckých a filozofických tendencií v Európe, obohatenou aj pôsobením krakovskom časopise *Życie*, debutuje v roku 1898 Wyspiański – dramatik, vnímaný ako „...modernista, artistný básnik, trochu chladný, udivujúci svojou umeleckou invenciou – a ako autor spojený s literárnym prostredím krakovského *Życia*.“³²

„Pre skutočné porozumenie vzťahu Wyspiańského ku gréckej antike a pre náležitú interpretáciu tých jeho diel, ktoré sú v celku, alebo z časti založené na gréckych témach, je dôležité uvedomenie si faktu, že pre neho to nie sú jednoducho „témy“ priťahujúce ho umelecky, ale vidí v nich tvary svojich vlastných duchovných zážitkov. Týka sa to predovšetkým hier z obdobia plnej umeleckej zrelosti: prvé pokusy, ako *Meleager* a *Protesilaos a Laodamia*, patria ešte do sféry 'estetizujúcej' tvorby.“³³

Hoci aj do týchto diel Wyspiański „prepašuje“ isté osobné témy a myšlienky, príliš sa v nich ešte odráža pôvodné nadšenie a rešpekt k inšpiráciám, ktoré stáli pri ich vzniku (prvé plány a spracovania týchto mýtov sa zrodili už v Paríži). Pokúsím sa preto v nasledujúcej časti pomenovať nové a pre Wyspiańského špecifické prvky v jeho dramatickom spracovaní mytologického materiálu.

Na úvod by som chcela v krátkosti predstaviť tieto útvory, pričom sa zameriam najmä na tie skutočnosti, ktoré môžu byť prínosné v porozumení hry *Návrat Odyssea* a jeho pozície v kontexte Wyspiańského tvorby. V dráme *Meleager* (zaoberala som sa ňou v bakalárskej práci) čerpal Wyspiański námet z príbehu o Meleagrovi, načrtnutom už v Homérovej *Iliade*, ale podrobnejšie rozpracovanom v Ovidiových *Metamorfózach*, ktorý už pred Wyspiańskim objavil pre poľskú literatúru Felicjan Faleński (dráma *Althaiia*). Meleagrov osud je spojený s existenciou polena, ktoré matka, Althaiia, vybrala krátko po synovom narodení z ohňa, akonáhle sa to dozvedela z veštby troch Pariiek, prítomných v tom okamihu v miestnosti. Keď po love na pustošiaceho kalydonského diviaka, zoslaného na krajinu bohyňou Dianou za zanedbanie obetných povinností, Meleager zabil matkiných bratov (v spore o hlavu býka, ktorú on určil lovkyni Atalante), Althaiia spálila osudné poleno, následkom čoho Meleager zomrel.

Wyspiańského text začína v okamihu očakávania na výsledok lovu. Po úvodnom priblížení situácie a prehistórie chórom starcov vstupuje na scénu kalydonský vládca, Meleagrov otec, stavec Oineus a jeho manželka Althaiia. Tá svojmu mužovi počas čakania rozpráva o sne, ktorý sa jej v túto noc zopakoval po prvý krát od synovho narodenia. Wyspiański teda motív sudby Pariiek vkladá do sna. Althaiia priznáva, že už dlhší čas bojuje s „netvorom, zrodeným počas Noci v norách Tartaru“, s akousi nedefinovateľnou a neovládateľnou obavou, naliehavou myšlienkou, ktorá je spätá práve s oným polenom a stupňuje sa v súvislosti s osamostatňovaním sa syna od matky a jeho vzťahom s Atalantou. Oineus s Althaiou sa dozvedajú o priebehu lovu

³¹ Tamže, str. 18

³² LEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 24.

³³ SREBRNY, S.: *Teatr grecki i polski*, Warszawa : PWN, 1984, str. 510.

a výsledku len z útržkovitých zvestí pastierov a sluhov. Sprvu sa dopočujú iba o zabití diviaka a keď sa na základe toho Althaia rozhodne vykonať so svojim sprievodom obeť bohyni Diane, na ceste k posvätnému háju stretáva sluhov s mŕtvolami svojich bratov. Vrahovi sľubuje pomstu smrťou. Jeho identitu odkrýva Wyspiański iba postupne, celá hra sa nesie v znamení neustáleho, napätého očakávania tejto utajenej informácie, pričom postupne buduje tragizmus situácie. Rozpoznanie (anagnorisis) nastáva v jednom okamihu spolu s peripetiou v deji, čo je nápadne podobné technike výstavby Sofoklovho *Oidipa*. Althaia sa rozhodne fatálne poleno, ktoré dosiaľ ukrývala v skrinke, spáliť, čomu Oineus s Meleagrom neodporujú, pretože jej sen považujú za poveru, za „ženské nezmysly“. Althaia hodí poleno do ohňa a všetci znepokojene odchádzajú. Meleager ostáva s Atalantou pri ohnisku sám, obaja veľmi vnímavo sledujú horiace poleno a citlivo prežívajú svoje prvé vyznania lásky, svoje sebaspoznávanie a svoje umieranie (Atalantu ranili Althaini bratia otráveným šípom, zomrieť však musí aj pre porušenie sľubu čistoty, ktorým sa zasvätila Diane). „Poleno“, „fakľa“, „pochodeň“ sa spaľuje v súvislosti so zvýšenou intenzitou Meleagrovho prežívania, jeho životných prejavov, mladá dvojica spoznáva zázračnú moc ukrytú v polene (potvrďuje sa tu teda prítomnosť nadprirodzených síl). Napokon sa obaja so svojim osudom zmieria, prijímajú smrť dobrovoľne. Obsah matkinho sna sa naplňa, Althaia prichádza na scénu a spoznáva, že týmto činom, ktorý mal byť prejavom jej slobodnej vôle, zničila aj samu seba. Keď jej následne Oineus vyzradil pôvod všetkých kliatob sprevádzajúcich jej život, jej hlavnú „vinu“ (Althaia bola „počatá v hanbe“, matka ju preto zasvätila Diane prísahou čistoty, ktorú zväzkom s Oineom nevedome porušila), Althaia preklína bohyňu Dianu, uteká do komnaty (kde stojí ich „veľké“ spoločné lôžko, „dávno nedotknuté a ozdobené“) a spácha samovraždu rozbitím hlavy o oltár. Oineus priznáva, že je to nevyhnutný trest za jeho nevieru a porušovanie prísah zložených bohom a za najhoršiu kliatbu považuje svoj dlhý život.

Tadeusz Sinko označil túto Wyspiańského drámu za „hyperantickú“, vzhľadom na príklon autora k antickej etike a náboženstvu – a vzhľadom na metódu nadmerného hromadenia vedomých a nevedomých vín hrdinov. Jej príčinou mohla byť, podľa Sinka, „falošná estetická doktrína, vyvodená z gréckych tragédií, a možno iba zo Sofoklovej *Antigony* a *Vládcu Oidipa*“³⁴. Tento postup použije Wyspiański vo viacerých hrách, jednou z nich je aj *Návrat Odysea*. Dráma *Meleager* má štruktúru príbuznú atickým tragédiám (striedanie výstupov chóru s výstupmi postáv, funkcia chóru...), pričom spôsob výstavby podobný Sofoklovmu *Oidipovi* sa tu spája s maeterlinckovskou atmosférou neistoty, nepochopiteľného strachu, úzkosti, predtúch, nepokoja, tušenia a očakávania čohosi strašného (navyše, Wyspiański zamenil antickú veštbu za sen, poveru, predtuchu). Maeterlinckovské inšpirácie možno pozorovať aj v niektorých dialógoch postáv, plných nedopovedaných myšlienok, náznakovitosti, replík s pocitovým obsahom, zdanlivo navzájom nesúvisiacich... Wyspiański však nevytvára skutočný dialóg „druhého stupňa“, založený na dvojjazyčnomosti, ktorý „sa plný predtuchy približuje k 'podstate vecí', vyjadrujúci to, čo sa tají pod rúškom vonkajšieho javu“³⁵. Nerozvíja v ňom metaforu, symbol, ktorý by poukazoval na vnútorný

³⁴ SINKO, T.: Úvod (k) WYSPIAŃSKI, S.: *Dzieła*, zv. II., Warszawa, 1924, str. 23.

³⁵ PAŠTÉKA, J.: *Eseje o svetových dramatikoch*, Bratislava : NDC, 1998, str. 145.

život postáv a zobrazoval stav situácie – jeho repliky sú skôr zhusteným výrazom emócie, či myšlienky, obsiahnutej už v ich prvom význame.

Novým prvkom vo Wyspiańského poňatí mýtu sú aj psychoanalytické motívy, ktoré sa v najvýraznejšej podobe objavujú v drámach *Meleager* (vzťah Althai k synovi, psychológia Althai) a *Návrat Odyssea* (inštinkt otcovraždy, zabíjania ako hlavná motivácia Odyseových a neskôr aj Telemachových činov).

Wyspiański už v tejto dráme predstavuje svoje poňatie osudu, príbuzné anticému modelu, podľa ktorého človek prostredníctvom vlastných vín naplňa svoje predurčenie sám a je teda za jeho podobu zodpovedný. Presvedčenie o plnej zodpovednosti za svoje viny a neodvratnosti ľudského predurčenia si autor zachová počas celej svojej tvorby, ale bude sa zároveň snažiť v rámci tejto koncepcie nájsť väčší priestor pre slobodnú vôľu človeka vo forme prenesenia ťažiska osudu a jeho nástrojov do vnútra ľudského individua.

Vlastný náhľad na tému a osobné myšlienky Wyspiański tlmočí v tejto dráme najmä prostredníctvom postavy Meleagra. Autor zobrazuje vnútorný vývoj hrdinu, ktorý sa v dôsledku svojich prvých veľkých činov – vín (zorganizovanie lovu na diviaka a zabitie strýkov) a nadviazania vzťahu so ženou oslobodzuje od rodičov, a najmä od matky. Matka až dosiaľ držala syna pod svojim vplyvom (rovnako ako „živé“ poleno v skrinke) a to aj vďaka bratom, ktorí ho – v súlade s jej požiadavkami – vychovali. Vstupom druhej ženy do jeho života a odstránením strýkov sa syn matke vzdáva, začína prejavovať svoju vlastnú vôľu. Najintenzívnejší vnútorný rozvoj u hrdinu nastáva však v priamej konfrontácii so smrťou, Meleager prizerajúci sa horiacemu polenu, poznáva sám seba, spoznáva lásku v sebe ale aj strach, objavuje vlastnú pravdu o ľudskom živote a tu sformuluje aj myšlienku, ktorá sa bude prevíjať ako leitmotív celým Wyspiańského dielom: „Život je ako oheň, ktorý požíra v tomto dreve všetky šťavy a dužinu kúsok po kúsok: spaľuje nás, dávajúc nám svetlo a teplo na pominuteľnú chvíľu.“ (Symbol horiacej pochodne, fagle – ako zobrazenie ľudského osudu, poznania, ale aj činu, ktorý je prejavom životnej aktivity a slobodnej vôle, najmä však činu vo svojom ambivalentnom význame – je jedným z kľúčových symbolov Wyspiańského.)

Meleagrov vnútorný rozvoj, zavŕšený prijatím svojho údely, už naznačuje Wyspiańského teóriu dozrievania človeka pre vlastný osud, ktorú dramatik najzreteľnejšie osvetľuje v *Štúdiu o Hamletovi*. Spoznávanie seba samého, svojho poslania v zápase s osudom a v konaní vo svete – to je cesta Hamleta vo Wyspiańského interpretácii a taká je aj cesta jeho hrdinov. Podľa jeho názoru by sa mal človek pokúsiť prečítať svoj osud, svoje poslanie a vyrovnáť sa s ním: „Vyjsť v ústrety predurčeniu – to je postulát básnika“.³⁶ Napriek tomu, že dramatik sa zrejme nikdy nezbavil viery v osud, hoci obsah tohto pojmu prechádzal v priebehu tvorby zmenami, rovnako sa nestotožnil ani s možnosťou pasívneho prijatia svojho predurčenia. Dôležitou etapou v príbehu jeho postáv je práve boj s „Nevyhnutnosťou“, s determinantmi a to, čo v ňom získavame.

„V rokoch zrelej tvorby poníma Wyspiański život predovšetkým ako zápas, v ktorom človek dosahuje najvyššiu pre neho dostupnú úroveň ducha, poznania, diela – moc života.“³⁷

³⁶ LEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 77.

³⁷ Tamže, str. 81 –82.

O podobe cesty človeka k naplneniu svojho poslania – vykonaniu činov, ktoré sú jeho predurčením – a bohatstve, ktoré na tejto ceste nadobúda, napovedajú slová Wyspiańskiego zo *Štúdie o Hamletovi*: „A veľké činy, to sú pravé činy. A človek je zrelým pre činy – keď cíti, že skutočne stojí nad inými. A vyššie možno stáť vzpínajúc sa nie cudzou myšlienkou, ale iba vlastnou, vo vzťahu k sebe. – A vlastnú myšlienku možno získať iba v boji. A bojovať znamená: nepodliehať a neustupovať. A odpor znamená: Svedomie a Viera.“³⁸ Túto „hamletovskú“ cestu nám v okruhu antických diel Wyspiańskiego najviac pripomína konanie Achilla v dráme *Achilleis*. Hrdina, ktorý „vyrástol duchom ponad iných“ a spoznal skutočné hodnoty v živote, odmietne ďalej bojovať a najmä – zabiť Hektora, vzoprie sa teda veštbe. Predurčenie napokon neporazil, ale „zmenil jeho zmysel: nadobudol inú veľkosť, ako tú, ktorú mu predpovedali proroctvá.“³⁹

Druhá antická dráma Wyspiańskiego – *Protesilaos a Laodamia* – je už formálne aj tematicky vzdialenejšia starovekým gréckym tragédiám, hoci ešte stále tu vystupuje chór, homérický spevák s „maskou“ a súčasťou Laodamiinho kostýmu sú „koturny“. Po námet zrejme autor opäť siahol do Homérovej Iliady: Phylacký vládca, Protesilaos, podľahol mámeniu slávy, predpovedanú veštbou prvému z achájskych mužov, ktorý vstúpi na trójsku pôdu (dej sa teda odohráva celkom na začiatku Trójskej vojny). Protesilaos sa dobrovoľne oddáva smrti, ktorá je cenou za túto slávu, doma však zanechal opustenú manželku a rozostavaný dom. Z nejakých iných zdrojov sa zrejme Wyspiański dozvedel o ďalšom priebehu, či odlišnej verzii tohto mýtu – Laodamia svojimi nárekmi a čarami privolala manžela z podsvetia a keď ju po druhý krát opustil, siahla si na život. Poľský dramatik tento príbeh obohatil ešte inými motívmi z Homérových eposov (Laodamine čary na privolanie duší z podsvetia sú totožné s Odyseovým obradom pred bránami Hádu), kritika spomína zväčša aj inšpiráciu Wagnerovou postavou Izoldy (z opery *Tristan a Isolda*).

Wyspiańskiego hra *Protesilaos a Laodamia* je v podstate akousi monodramou, v ktorej sa autor sústredil na priblíženie psychiky, nezodpovedaných túžob a telesných vášní mladej vdovy. V spojitosti s tým uvádza Wyspiański na scénu postavy Nudy, Sna, Nočnej mory, Herma a mŕtveho Protesilaa, ktoré sú zosobnením istých vnútorných stavov, projekciou predstáv a túžob hrdinky. Je to predzvesť – akési prvé (alegorické) formy „dvojnícych štruktúr“, ktoré sa neskôr v dielach Wyspiańskiego zjavujú často. V tejto dráme sú ešte nemé, ich prejav spočíva najmä v pohybe a gestách, je akousi „pantomímou – baletom“⁴⁰. Dramatik ich neuvádza v zozname postáv a Laodamine výstupy s nimi sa väčšinou odohrávajú v samote, bez svedkov (alebo v prítomnosti spiaceho chóru dievčat), čo naznačuje, že sú to nereálne postavy, Laodamine príznaky. Avšak v závere, po samovražde hrdinky, keď Laodamin a Protesilaos duch vchádzajú spolu do náhrobku, umiestnenom v pozadí scény, „kovové dvere s treskotom za nimi zapadnú. Na zvuk zatvárajúcich sa dverí sa všetky hlavy chóru obracajú náhle k záhrade.“

Pre zobrazenie vnútorného sveta hrdinky zavádza Wyspiański nové inscenačné postupy – tieňohru (Nočná mora), akúsi filmovú projekciu (výjavy z Tróje a obraz

³⁸ WYSPIAŃSKI, S.: *Dziela zebrane, Tom 13, Hamlet*, Krakov, 1961, str.148

³⁹ LEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973., str. 78.

⁴⁰ OKOŃSKA, A.: *Stanisław Wyspiański*, Warszawa : Wiedza Powszechna, 1975, str. 228.

Cháronovej lode) a presnú prácu so svetlom, ktoré sa stáva v jeho javiskovej vízii dôležitým komponentom. *Protesilaos a Laodamia* je, popri *Legende I.*, druhým dramatickým textom, v ktorom sú tak bohato zastúpené neverbálne výrazové prostriedky – demonštruje Wyspiańskiego experimentátorské úsilie a hľadanie syntézy umení.

Drámu *Achilleis* už píše autor *Svadby a Oslobodenia*, režisér Mickiewiczových *Dziadów* (1901), spolurežisér vlastných drám *Oslobodenie* (1902) a *Bolesław Smelý* (1903) – a „štvrtý veštec“. V týchto dielach už jasne sformuloval svoje postoje v súvislosti s národnou problematikou, prehodnotil tradičný výklad poľskej histórie, určil diagnózu súčasnej poľskej spoločnosti a jej príčiny, v symbolických obrazoch načrtnol možné riešenia a vlastnú filozofiu činu, za ktorou vzápätí vkráčal do jeho tvorby motív konfliktu medzi etikou a konaním človeka. Wyspiański v nich zároveň vyslovil svoje náhľady na umenie, neopustil ani tému ľudského osudu a predstavil okruh kľúčových slov a symbolov, vzťahujúcich sa k najosobnejším a najnaliehavejším témam jeho tvorby. Oslobodil sa od formálnych vzorcov a estetických princípov diktovaných veľkým obdivom k istým literárnym tradíciám a súčasným prúdom, ktoré sa odtiaľ stávajú iba inšpiráciami. Hľadal adekvátnu formu a poetiku pre každé nové dielo, vytvoril originálne dramatické štruktúry.

Rovnako v *Achilleis* Wyspiański celkom opúšťa estetické normy antickej tragédie, tvorí kompozíciu z voľne nadväzujúcich scén (celkom 26), v ktorej už seabedome používa verš a rým, rytmizuje text. Zásadná zmena však nastáva najmä v rovine obsahovej – Wyspiańskiego zaujímajú staroveké grécke mýty do takej miery, do akej sú schopné tlmočiť jeho osobnú výpoveď. Mení sa teda prístup dramatika k mýtu – za fabulou hľadá jeho univerzálnejší rozmer, zamýšľa sa nad funkciou mýtu v živote jednotlivca a spoločnosti (zrejme tu pôsobila aj nietzscheovská inšpirácia), nad jeho potenciálom nahliadať do odvekých právd duše a sveta. *Achilleis* je už dielom básnika, ktorý slobodne pretvára mýty, vkladá do nich vlastné myšlienky a témy svojej doby, aby im tak vzájomne dodal novú hodnotu a náležitú expresiu.

„Wyspiański dokázal vo svojej tvorbe zachovať všetko to, čo zo sveta antickej mytológie zostalo živým elementom európskej kultúry a súčasne staré rámy mytologických fabulárnych schém naplniť obsahmi súčasného filozofického a historiozofického myslenia. Dokázal postavám bohov a hrdinov, zahmleným časovou vzdialenosťou, dodať žiaru a jas, zdôrazniť ich živú silu a postaviť ich do protikladu voči stereotypom vládncim v poľskom kolektívnom povedomí.“⁴¹

Mytologický námet a postava sa teda stávajú pre Wyspiańskiego médiom, najplnším výrazom problémov a ideí, ktoré predstavil už vo vyššie menovaných drámach s národnou tematikou, na druhej strane ho však práve mýtus núti k ich maximálnemu zovšeobecneniu, k hľadaniu takého rozmeru daného problému, aby sa spolu s mýtom mohli stretnúť v nadčasovej výpovedi. Tak do drám *Achilleis* a *Návrat Odyssea* autor vnáša konflikt etiky a činu, veľkosti a malosti človeka, životnej pasivity a aktivity, problém zachovania istých hodnôt vo vypätých pomeroch veľkých historických udalostí a otázku zodpovednosti individua za vlastné konanie; s tým úzko súvisiacu problematiku osudu a slobodnej vôle človeka, ale aj konfrontáciu rôznych

⁴¹ FILIPKOWSKA, H.: *Wsród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 69.

životných postojov, v ktorej sa črtajú polemiky obdobia fin de siècle a začiatku 20. storočia. Vo svete antických hrdinov, nútených vykonávať nadindividuálne činy, ktorých psychiku a hodnotový systém autor približuje súčasnému človeku, získavajú tieto problémy vyhrotenú podobu, pečať tragizmu a existenciálny ráz. V dielach *Akropola* a *Novembrová noc* zas uvedením antických božstiev a motívov (oživanie sôch a postáv z obrazov) do poľských reálií, ponúka Wyspiański nový pohľad na históriu Poľska a súčasnosť, hľadá zmysel a zákonitosti daného priebehu dejín – a v rámci nich aj nádej na zlepšenie situácie národa (symbolicky vyjadrené v obraze zmŕtvychvstania, či organického obnovovania vegetatívnych síl v prírode).

„Zdá sa, že možno vyvodiť tézu, že *Achilleis* a *Akropola*, podobne ako *Novembrová noc*, sa zrodila z ambície prekročiť hranice provincie národnej histórie, z ambície pozrieť sa na záležitosti života národa zo širokej historickej perspektívy.“⁴²

Prostredníctvom syntézy mýtov, spájaním odlišných kultúrnych kontextov Wyspiański vytvára akúsi „poľskú Heladu“⁴³, ktorú najlepšie vystihujú symboly Akropoly – Wawelu a zmŕtvychvstalého Salwatora – Krista – Apolóna, prichádzajúceho spasiteľ poľský národ.

V súvislosti s antickými inšpiráciami ešte treba spomenúť drámy *Kliatba* a *Sudcovia*, v ktorých aktuálne udalosti Wyspiański podáva v uzavretej štruktúre gréckej tragédie a vnáša do nich opäť pojmy viny, trestu, kliatby, osudu.

Hra *Achilleis*, je dramatickým spracovaním, či „revíziou“ (Sinkov termín) Homérovej Iliady, obohateným motívmi z „Histórie o trójskej vojne“ Dikta z Kréty, prípadne aj zo Shakespearovej hry *Troilos a Kressida*.⁴⁴ V rade epizodických scén Wyspiański predstavuje najdôležitejšie udalosti posledného roku Trójskej vojny, mení však ich konkrétnu podobu, motivácie a ich vnímanie v očiach jednotlivých postáv. Dramatik tu prostredníctvom gréckych hrdinov a ich príbehov konfrontuje rôzne podoby života, túžby, svetonázory, hodnotové systémy, postoje k vyššie menovaným otázkam. Ľempicka práve kvôli rozmanitosti motívov a tém nazýva toto dielo veľmi výstižne „Hérakleitovou riekou života“⁴⁵. Priblíženie priebehu deja a myšlienkového obsahu hry by zabralo príliš veľa priestoru, preto by som chcela spomenúť iba najdôležitejšie osobitosti Wyspiańského interpretácie.

Prvé podstatné odlišnosti sa nám odhaľujú už v úvodnej scéne, v hádke Achilla s Agamemnónom. Wyspiańského Achilles vyslovuje rozhodnutie prestať bojovať a odísť so svojimi loďami domov, pretože prehliadol skutočné pohnútky achájskych vodcov a charakter vojny, ktorú označuje ako dobyvačnú. Hlavnou príčinou však je spoznanie v Hektorovi „človeka“, „muža nad mužov“, ktorý „vyrástol duchom nad iných“ a cnostného bojovníka, ktorý sa celkom oprávnene postavil na odpor achájskom, „aby bránil chalupu, ženu, dieťa“, hoci svojich krajanov považuje za nepriateľov, malých ľudí, rovnako ako Achilles. Rozhodne sa uzmiereť sa s ním v mene ušľachtilých hodnôt, „odhaliť pred ním dušu“, uzavrieť bratstvo, aby sa zlúčili „šlachetné sily“, ktoré budú vládnuť vo svete. Achilles ale so svojimi ideálmi ostáva sám, nepo-

⁴² Tamže, str. 66

⁴³ SINKO, T.: *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów : PWKS, 1933, str. 307.

⁴⁴ pozn. – zdroje uvádza SINKO, T.: *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów : PWKS, 1933, str. 315.

⁴⁵ ĽEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 142.

chopený a napokon ho okolnosti prinúti pomstiť milovaného priateľa a zabiť jeho vraha, „vraha detí“ – Hektora. Táto pomsta ho však vnútorne neuspokojí, v oboch ľuďoch stratil všetko, čo si ctil na zemi, nechce už viac prelievať krv a rozhoduje sa preto pre dobrovoľnú smrť. V tom okamihu sa zjaví v jeho voze Pallas, Achilles doň vstúpi „veselý“, so slovami – „Teraz cítim, že som blízky Bohom. (...) Bude to let! Ako let Apolóna. (...) Už mám pred očami svetelnú víchricu.“. Táto scéna pripomína Heraklovu smrť, ktorý vzlietol v Aténinom zlatom voze až na Olymp, kde bol prijatý medzi bohov – Achilles teda umiera vznešene, s pocitom dôstojnosti, ale „božským“ sa nestáva, pretože jeho voz sa na ceste roztriešti. Wyspiański v Achillových slovách naznačuje spojitosť s Konradom z hry *Oslobodenie* (a teda aj s Mickiewiczovým Konradom z *Dziadov*). Wyspiaňského Achilles – Konrad je človekom vnútorne premeneným, ktorý „vyrástol duchom“ nad svojich spoločníkov, rozpoznáva zlo a dobro, vytvára si celkom odlišnú hierarchiu hodnôt. Hoci vo svojom postoji nenachádza pochopenie a zabitím Hektora naplňa v konečnom dôsledku svoje predurčenie a poslanie, táto jeho premena pôsobí aj na iných vodcov – Menelaia, Agamemnóna, Aiása, s výnimkou Odyssea, „muža činu“, ktorý je aj u Wyspiaňského hlavným tvorcom intrigy. Tá však nespočíva v zostrojení obrovského „trójskeho koňa“, dramatik ju rieši obradom na počesť boha Poseidóna, príbuzným krakovskému tradičnému rituálu lajkonika – preoblečený Odysseus, spolu s Diomedom na čele sprievodu tak vkráčajú priamo do posvätného paládia.

Ďalším závažným posunom je skutočnosť, že vo Wyspiaňského dráme vôbec nefiguruje postava Heleny ako pôvodná motivácia vojny. Do Paridovho lôžka každý večer vkráča po svetelnej ceste „hviezdnatá“ bohyňa lásky Afrodita, ktorá na seba zakaždým priberá iné podoby. Paris práve vo vzťahu s bohyňou vidí záchranu Tróje. V závere, keď v dobytej Tróji nachádza Afrodita namiesto živého „milenca“, iba mŕtvolu, so svojou túžbou sa obracia ku vydesenému Menelaovi a Grékom, tentokrát s tvárou Heleny.

V texte je ešte veľa zaujímavých obmien dotvárajúcich Wyspiaňského originálny obraz Trójskej vojny (napr. Chyses zabíjajúci dcéru, Odysseus v preoblečení za Rezosa ako Priamov hosť, ľúbostný vzťah Rezosa a Penthesilei, koncepcia postavy Laokoóna, ktorý „stráži pamiatku“ svojich usmrtených detí...). Všetky tieto nové prvky vytvárajú podklad práve pre onú konfrontáciu rôznych subjektívnych právd a podôb života, podieľajú sa teda na nesmierne bohatej myšlienkovvej štruktúre drámy *Achilleis*.

Chcela by som v skratke poukázať ešte na niekoľko motívov, ktoré sa objavujú vo všetkých antických hrách Wyspiaňského a načrtnúť ich vývoj v sérii týchto štyroch diel.

Dôležitým posunom v hrách *Achilleis* a *Návrat Odyssea* oproti predošlým dvom antickým dramatickým textom je zjavenie sa pojmu „zločin“, kategórií dobra a zla, a v súvislosti s tým aj morálneho konfliktu. Charakter vín a etické cítenie hrdinov v cykle Wyspiaňského antických drám sa postupne vzdaluje od antického kontextu a približuje sa k súčasnému človeku. Konflikt medzi aktívnym konaním a morálnosťou je jednou z kľúčových tém na prelome storočí.

V mnohých básnikových hrách sa vyskytujú pasáže, v ktorých nachádzame hrdinov v samote, v noci, v rozľahlom pustom priestore, často na brehu mora, v zvláštnej napätej atmosfére, obklopených príznakmi, ponorených do myšlienok a hlbok svojho vnútorného sveta (Meleager a Atalanta nad „živým“ horiacim polenom, Laodamia s postavami Nudy, Sna, Nočnej Mory, Hermom a Protesilaovým duchom, Menela-

os s tajomnou „hviezdou“ ženou, Aiás s postavami Noci a siléna Marsiasa, Achilles s mŕtvou Penthesileou, Vlnami, Kentaurom, matkou Tetydou a Odyseus so Sirénami, Harpyami, nymfou Kalypsó, dušami mŕtvych a Hermom). Je to zväčša onen okamih zásadného životného poznania, vnútornej premeny postáv, procesu dozrievania pre svoj osud. Práve tu si vyhradil priestor Wyspiański symbolista a stúpenec estetických postulátov Przybyszewského (a možno aj Miriama-Przesmyckého). Tu najplnšie zobrazuje „život duše vo všetkých jej prejavoch“, keď na scénu privádza „dvojníkov“, „projekcie ‘ja’“ hrdinov⁴⁶.

Realizuje tak svoju koncepciu „imaginačnej drámy“⁴⁷, ktorú si postupne formuluje už od začiatkov dramatickej tvorby. V roku 1895, v súvislosti s oboznámením sa s Hauptmannovou drámou *Hanelle*, píše v liste priateľovi: „...možno si spomenieš na jeden náš rozhovor v minulom roku, keď som ti hovoril, že by bolo novou a nesmierne lákavou vecou predstaviť ‘imaginácie’ osôb uvedených ako „hlavné figúry“ a ukázať ich vzťah ku skutočnosti.“⁴⁸ (Celkom prvým pokusom bola dráma z roku 1890, zrejme neskôr spálená, v ktorej Wyspiański ožíval postavy z obrazov.) V súvislosti s touto koncepciou Tadeusz Sinko pripúšťa, že básnik sa mohol inšpirovať aj Mickiewiczovými *Dziadami*, či Nietzscheovým výkladom gréckej tragédie, podľa ktorého je scénická akcia víziou chóru v dionýzovskom opojení.

Isté alúzie na Mickiewiczove *Dziady* môžeme pozorovať aj v samotnej dráme *Návrat Odysea*, kde sa nám ako jedna z interpretácií ponúka, že Odyseus je mickiewiczovským „upírom“, „prízrakom“ – Gustawom (príchod pomocou „poslov smrti“ – tafijských pirátov, prijatie na Itake Pastierom – „Čarodejníkom“, netypické mlčanie Odysea pred Pastierom, objavenie sa slov „upír“ a „čarodejník“ v priebehu jednej scény, zmena Odyseovho mena a čiastočne aj identity, dobrovoľná smrť v závere...).

Práve v spomínaných pasážach s prízrakmi sa zväčša rozširuje príbeh hrdinov do univerzálnejšej podoby a postavy, predmety, scenéria získavajú charakter viacvýznamového symbolu, otvoreného pre množstvo interpretácií. Rovnako v antických drámach sa stretávame s charakteristickou črtou symbolizmu Wyspiańskiego: „rozptýlenosťou a premenlivosťou kontúr, neuchopiteľným rozširovaním sa a redukovaním významov, neustálou osciláciou medzi konkrétnom a alúziou. Jeho symboly ustavične vibrujú, raz sa takmer rozplývajú v hmle, inokedy sa zasa konkretizujú v ostro vymedzenej jednoznačnosti obrazu.“⁴⁹ Takéto poňatie symbolu je príbuzné estetike európskeho symbolizmu a hnutia Mladé Poľsko.

V týchto výstupoch, kde si nachádza priestor duša, vnútorný svet postáv s celou svojou rozmanitosťou tvarov a osobitými zákonitosťami (napr. aj svojským ponímaním času a priestoru, vzdialeným zmyslovo – vnímateľnej realite), sa zároveň v najväčšej miere prejavuje fantázia a odvaha Wyspiańskiego – divadelníka. Hoci v drámach *Achilleis* a *Návrat Odysea* už nenavrhuje konkrétne javiskové riešenie týchto

⁴⁶ PODRAZA-KWIATKOWSKA, M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków : Universitas, 2001, str.127.

⁴⁷ GRZYMAŁA-SIEDLECKI, A.: *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków : Wyd. Lirerackie, 1970.

⁴⁸ op. cit. in: GRZYMAŁA-SIEDLECKI: *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków : Wyd. Literackie, 1970, str. 52-53.

⁴⁹ SREBRNY, S.: *Teatr grecki i polski*, Warszawa : PWN, 1984, 526.

scén priamo v texte, ako to urobil v hre *Protesilaos a Laodamia*, je v nich však prítomné vedomie tvorcu antiiluzívneho a syntetického divadla, ktorý odmieta dovtedajšie divadelné konvencie.

Popri téme osudu je ešte jedným z kľúčových motívov Wyspiańského fenomén smrti. Všetky hlavné postavy v jeho antických hrách si napokon vyberajú dobrovoľnú smrť, čo je zarážajúce najmä v prípade takých homérovských hrdinov ako Achilles a Odysseus. V tomto okamihu by som sa však chcela sústrediť najmä na otázku posmrtného života a ideu palingenézy, ktoré s tým súvisia.

V dráme *Meleager* mladí hrdinovia netušia, čo ich čaká po smrti, Wyspiański ich necháva zoči voči smrti samých, bez vízií, či zjavení, ktoré by zodpovedali na Atalantine otázky a neistotu („Tie hviezdy letia do nejakej priepasti... Strácajú sa v tej priepasti? – Alebo ich niečia ruka zachytí? –) Laodamia nahliadne do „večnosti“ ešte predtým, ako spácha samovraždu. V objatí, či v akomsi vnútornom splynutí s Protesilaovým duchom, vyvolaným jej čarami z podsvetia, prechádza cez rieku, popri skalách a cez množstvo bielych brán na „nekonečnú lúku“ plnú zlatých kvetov, kde „duše už dávno nebohých chodia oživené a rozprávajú sa“. Laodamina vízia je veľmi podobná Homérovmu obrazu podsvetia v Odysee (popísaného v poslednej piesni, kde Hermes vedie duše nápadníkov do podsvetia), sú to teda akési staroveké elyzjské polia. Wyspiański v prípade tejto drámy ešte preberá antickú predstavu o posmrtnom živote.

V hrách *Achilleis a Návrat Odyssea* však už predstavuje ideu palingenézy, reinkarnácie, ktorú nachádzame vo viacerých jeho dielach, zväčša úzko prepojenú so Slovackej koncepciou „kráľa –ducha“ (Kazimierz Veľký, *Akropola, Skalka*, báseň *Nech mi nikto nad hrobom neplače*). Wyspiański ju tlmočí svojim hrdinom prostredníctvom príznakov, práve v spomínaných intímnych chvíľach samoty. Achillovi, ktorý „sedí na strmom brehu“ Skamandra, „schúlený a zahľadený a započúvaný do vody“, ju zvestujú Vlhy:

Fale:

Żywot twój nie na jednym zakończy sie bycie.

Będziesz się błąkał duchem w zawierusze.

Aż trud podejmesz nowy, nowe zaczniesz życie.

(...)

Wzbudzisz nowe narody do siły i czynu.

*I zginiesz jako teraz, gdy sięgniesz wawrzynu.*⁵⁰

Odysseus, tápajúci na morskem brehu, si ju vypočuje v piesni mýtických Sirén. Prísľub nového, neustále obnovovaného života znie podobne ako v slovách Vlín, ich pieseň však pokračuje inak:

⁵⁰ preklad:

Tvoj život sa neskončí jedným bytím.

Budeš ako duch blúdiť vo víchrici.

Až vezmeš na seba nové bremeno, začneš nový život.

(...)

Prebudíš nové národy k sile a k činu.

A zahynieš ako teraz, keď siahneš po vavríne.

Syreny:

*Był duszy nieśmiertelny – zaś dola tulacza
widzi wszędy daremno ojczyznę kochaną.*

(...)

*W błąkanii bez kresu – twój los – twe okowy;
Myśl śmigła twój oręż i bronie.*⁵¹

Hoci kritika často označuje objavenie sa tejto filozofickej koncepcie vo Wyspiańskeho hrách za „prekonanie pesimizmu“ autora, či „útechu“, ktorú súčasne poskytuje svojim postavám, myšlienka palingenézy už nevyznieva tak optimisticky, keď si uvedomíme, že aj do nej vkladá svoje presvedčenie o neodvratnosti a nemennosti osudu. V Achillovom neustálom prevteľovaní vidí ešte zmysel v misii, ktorú má hrdina, kráľ – duch, splniť v dejinách národov, vo vízii Odyseovej budúcnosti už priamu zmienku o akomsi vyššom poslaní nenachádzame. Jeho osudom je aj po smrti iba večné blúdenie v zajatí „myšlienky“.

Otvorenou otázkou ostáva vzťah Wyspiańskeho k teórii palingenézy. Niektorí kritici ju považujú skôr za umeleckú ideu, čomu nasvedčuje populárnosť myšlienky večného návratu v prostredí hnutia Mladé Poľsko (vplyv Słowackého), ale vôbec v období fin de siècle, keďže je súčasťou filozofických systémov Schopenhauera aj Nietzscheho. Iní teoretici predpokladajú, že išlo priamo o „ideu filozofickú, svetonázorovú“, ktorá „ak nie je vierou, tak je každopádne niečím, čo chce byť vierou“.⁵² V tejto súvislosti by som chcela uviesť časť básne Wyspiańského s názvom *Nech mi nikto neplače nad hrobom*, ktorá sa pokladá za akýsi „testament“⁵³ básnika:

*A kiedyś może, kiedyś jeszcze,
gdy mi się sprzykrzy leżeć,
rozburzę dom ten, gdzie się mieszcę,
i w słońce poczną bieżeć.*

*Gdy mnie ujrzycie, takim lotem
Że postać mam już jasną,
To zawołajcie mnie z powrotem
Tą mową moją własną.*

*Bym ją postyszał, tam do góry,
Gdy gwiazdą będę mijał –
Podejmę może po raz wtóry
Ten trud, co mnie zabijał.*⁵⁴

⁵¹ preklad:

*Nesmrteľný život duše – znovu osud tuláka,
všade márne hľadá milovanú vlasť.*

(...)

Blúdenie bez konca – tvoj osud – tvoje putá;

Chytrá myšlienka – tvoja zbraň a výzbroj.

⁵² SREBRNY, S.: *Teatr grecki i polski*, Warszawa : PWN, 1984, str. 537.

⁵³ LEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków : Wyd. Literackie, 1973, str. 94

Ak by aj nebola myšlienka palingenézy v dielach Wyspiańského osobným presvedčením autora, myslím si, že je prinajmenšom svedectvom o človeku neustále hľadajúcom zmysel ľudskej existencie.

(Pokračovanie v čísle 2/2007.)

MARTINA FILINOVÁ

ANTIGUE DRAMAS OF STANISŁAW WYSPIAŃSKY – ANALISES
OF DRAMA ULYSSES' RETURN

On the occasion of a hundred year anniversary of an excellent Polish painter and dramatist Stanisław Wyspiański's death, the Polish parliament declared a year of 2007 to be the Year of Wyspiański. The editorial office of the Slovak Theatre is commemorating this anniversary by publishing a singular thesis work of Martina Filinová, who had focused on analysis of antique dramas of Stanisław Wyspiański Ulysses' Return and Achillies. In the first part of her study the author is summarizing the dramatist's fate, exploring the peculiarities of his relation to antique topics. The continuation related to Wyspiański's interpretation of Homer's myth will be published in the next issue,

⁵⁴ preklad:

*A možno niekedy, ešte niekedy,
keď sa mi sprotiví ležať,
zborím ten dom, v ktorom prebývam
a pobežím k slnku.*

*Keď ma uvidíte takto letieť
s podobou celkom jasnou,
zavolajte ma opäť,
tou mojou rečou vlastnou.*

*Aby som ju začul, až tam hore,
keď budem míňať hviezdy,
možno ešte raz vezmem na seba,
to bremeno, ktoré ma zabíjalo.*

ŠAMAN MEJERCHOĽD A METODOLÓGIA KRITIKY (K STOROČNICI ROZCHODU MEJERCHOĽDA S KOMISSARŽEVSKOU R. 1907)

ANTON KRET

Mejerchoľd sa stal postrachom tradičného divadla už v polovici prvého desaťročia centénia rozbitia atómu, digitalizácie techniky, ale aj – takmer na samom svojom začiatku – „zaucha spoločenskému vkusu“ (Majakovskij, 1912). Zdalo by sa, že príliš zavčasu: veď MCHAT vznikol až roku 1898, teda iba sedem rokov pred „zradou“. Zo žiaka sa stal rebel a ten rozpoltil ruské aj svetové divadelné myslenie najmenej na nasledujúcich sedemdesiat-osemdesiat rokov. Obrátil na ruby Stanislavského postupnosť stavebných prvkov filozofie divadla „myšlienka-slovo-pohyb“, stal sa šamanom divadelných koncepcií a prinavrátil tak Tálii jej rovnocenné postavenie medzi múzami, aké mávala po celé storočia predtým. Mal smolu: roky, ktoré nasledovali po jeho palácovej revolúcii, odsúdili rovnováhu dualizmu na desaťročia do temnice.

Napriek predpokladanému ohlasu Mejerchoľdových divadelných postupov neboli to až roky po Veľkej októbrovej revolúcii, keď sa na režiséra a zároveň aj herca zniesla vlna kritiky. Znenávideli ho síce praktickí divadelníci, ktorým nevyhovoval jeho štýl „trápenia rozumu“ (namiesto „útrap z rozumu“), ale pustili sa doňho predovšetkým intelektuáli. Bolo to pre nich o to ľahšie, že sám ostroumný, ale nesystematicky vzdelaný Mejerchoľd sa stal vynikajúcim terčom pre klasických vzdelancov. Tí ani nemuseli biť do jeho tvorby, stačilo im, že sa vyjadroval tu i tam písomne a už roku 1913 vydal aj svoju prvú ucelenú prácu nazvanú *O divadle*. Autor sa v nej javí ako múdry, ale nedoučený analytik, a tak sa hodnotitelia, dobre ovládajúci umenie pretínať reťazec cez jeho najslabšie ohnivko, obuli do jeho neznalosti antického divadla a jeho teórie. Aj sa tak do neho navozili: „P. Mejerchoľd uvádza svoju knihu odvážnym výpadom už v epigrafe, a to po grécky, kde chce odzbrojiť tých, čo by riskantne vystúpili proti nemu, veľkému Mejerchoľdovi. My sa však nezľaknime a skúsme pristúpiť k jeho knižke kriticky. Podľa svedectva samého autora prvý popud na určenie cesty 'môjho umenia' mu poskytol Blokov 'balagančík'. Následok hodný príčiny. No to 'moje umenie', to už vám je hej! Takmer mania grandiosa. To 'moje' umenie sa začalo už v Divadelnom štúdiu a to, samozrejme, zliepaním makiet, dekorácií, kulís a podobne. A prosím, čo z toho vzniklo: 'Každý pochopí (radostne odhaľuje svet nového umenia p. Mejerchoľd), že ak je lepenie makiet také zložité, zložitá musí byť aj celá mašinéria divadla.' Zložitosť divadla sa odhaľuje pomocou lepenkových hračiek. V takom prípade je aj divadlo, ktoré si dokážete predstaviť, lepenkovou hračkou.“¹ Napísal to kritik Jevgenij Bezpjatov hneď po vyjdení knižky. Nuž ale, čudujete sa? “Keď sme obracali v rukách maketu, ako keby sme vrteli celým

¹ Čas. Teatr i iskusstvo, S. Peterburg, č. 11/1913, s. 252

moderným divadlom“ – vyznáva sa na inom mieste sám autor². Ľuďom, ktorí vyznávajú iba divadlo schopné učiť, viesť a vzdelávať, by akiste lepšie sadlo vysvetlenie, že tvorca nemá vrtieť domčekom z kariet, ale hneď a zaraz samotným svetom.

Lenže Mejerchoľd poskytol terče kritike aj priamo z javiskovej praxe. Je všeobecne známe, že dosť dlho mu trvalo, kým pochopil, že o úspechy jeho inscenácií z počiatkov Divadla novej drámy a Divadelného štúdia sa zaslúžili herci dokonale pripravení stanislavskovskou školou a že sám si vlastných hercov zatiaľ nevychoval, čo sa mu vypomstilo neskôr, keď vo vlastnom divadle naučil hercov biomechanike a hraniu iba „pomocou tela“, ale pravda zážitku absentovala a tak zábery predčasne z divadla aj zo sveta odstráneného Mejerchoľda mohol dokončiť až o viac než dve desiatky rokov jeho nepriamy žiak Jurij Ľubimov – a zas iba s dobre pripravenými hercami. No vtedy, v dvadsiatych rokoch minulého storočia, bola viera režiséra v samospasiteľnosť divadla an sich neotrasiteľná. Nuž sa mu jeho rovesníci veruže aj posmievali: kde máš vraj výsledky toho svojho divadla Typov, divadla Syntézy, tých svojich fresiek a basreliéfov, kvitescií života a gramoplastní nezhodujúcich sa s textami na javisku... toho „svojho“ divadla.

Ale kritik ide vo svojom výpade proti negramotnosti režiséra ďalej: „Úvahy o naturalizme a podmienenom divadle sú staré bez ohľadu na prítomnosť takých ´skvelých´ rekvizít, ako sú citácie zo Schopenhauera. Schpenhauer nemôže pomôcť, ak si sám autor neobjasnil rozdiel medzi analýzou a syntézou. Dialóg býva analytický už od prírody, lebo má filozofický význam v dejinách jazyka, ale p. Mejerchoľd *odmieta* analytickú metódu pri výklade jazyka. No akáže tu môže byť iná metóda?“³

„Šaman“ Mejerchoľd nemohol nepoznať a neakceptovať materializmom nasiaknutých kritikov, najmä ak sa všeobecne vedelo, že jeho rozchod s citlivou herečkou a trošku zneistenou divadelnou podnikateľkou V. F. Komissarževskou (1907), v divadle ktorej bol začas režisérom, mal za príčinu výpady proti Mejerchoľdovmu „dekadentizmu“ (Lunačarskij a i.). A aj keď neskôr sa sám pokúsil vydávať vlastný programový časopis *Láska k trom pomarančom* (1914-16), kde obhajoval svoj príklon k divadlu ako balagánu, ako príležitosť pre hystriónov, a hodne publikoval, nálepky málo vzdelaného takzvaného formalistu sa už nezbavil. V tridsiatych rokoch sa mu toto dedičstvo stalo osudným.

Spolupráca s Komissarževskou a rozchod s jej divadlom nezanechali na Mejerchoľdovi také stopy ako vlastná kritika jeho práce a jeho filozofie. Cítil potrebu obhájiť svoj výklad rozdielov medzi „starým“, naturalistickým divadlom a jeho podmienenými formami, aké sa usiloval sám pestovať, nuž sa vo svojich článkoch z dvadsiatych a nasledujúcich rokov často vracal k výkladu nie antického divadla, za neznalosť ktorého ho kritizovali, ale vzal si na pomoc extrémne (a v tom aj ľudové) formy stredovekého divadla, rínskych, balagánových a potulných divadiel, no a, samozrejme, komédie dell'arte. Ba o hodne neskôr, roku 1927, keď sa už ako prechodne vedúca osobnosť sovietskeho divadla, rozhovoril o svojom vzťahu k dialógu, akiste si spomenul, ako ho za to v dvadsiatych rokoch kritizovali, a napísal: „Preto je chybou, keď dramatik povie napísal som to a to a nebolo by od veci, keby ste kráčali za mnou na každom kroku, v každom riadku. Celý problém je však v tom, že

² Ibidem, s. 252

³ Ibidem, s. 253

napísané riadky za istých podmienok vyznievajú tak a za podmienok inakších inak. Prichodí mi na um vynikajúca hra vynikajúceho autora – Čechovova Čajka. Vieme, že táto hra v Alexandrínskom divadle prepadla – obecnstvo pískało a odchádzalo z divadla, kým v Moskovskom umeleckom divadle mala hra obrovský úspech – publikum ju nepovažovalo za nudnú a falošnú a Čechova nemalo iba za beletristu. Čoho je toto dôkazom? Toto je dôkazom toho, že to, čo napísal Čechov, môže byť prečítané dvojako, trojako, štvorako i storako a pritom vždy inakšie. A o to práve ide, že ak má dajaká hra na javisku 'vyznieť', je na to potrebná istá ideologická (*vlastne teda výkladová; pozn. A. K.*) dispozícia.⁴ O syntetickosti či analytickosti textu ani slovo. Jasné, rovnako elementárne ako lapidárne vysvetlenie praktických, nie filozofických možností dramatického textu.

Stať *Umenie režiséra* predniesol Mejerchoľd, ako sme už spomínali, roku 1927. Stalo sa tak v pomeroch, keď už umenie doslova podliehalo nekompromisne stránickej ideológii. Azda aj preto sa toto slovo vyskytuje aj v citáte, ktorý uvádzame a v ktorom sa v zátvorkách a hneď na mieste pokúšame vysvetliť, že pojem ideológia znamenal už vtedy „jediný možný výklad“ akéhokoľvek tvrdenia. V čase, keď sa herečka Komissarževská akoby vylakala toho, čo „jej“ režisér robí s divadlom, najmä ako s ním takmer nezáväzne experimentuje, mohla kritika slobodne schváliť alebo odmietnuť Mejerchoľdove postupy. A nebola by to otázka ani metodológie (všeobecnej manipulácie s metódou), ani metodiky ako konkrétnej operatívosti vo sfére umeleckej práce. V tom čase bolo možné vysmiať sa Mejerchoľdovi, že vyslovuje frázy a kliše ako napríklad „literatúra si sama nadiktuje spôsob divadelnej interpretácie“ a pripomenúť mu, že „balagančiková“ literatúra nie je hodná toho, aby si niečo diktovala, a autor výroku musel skôr alebo neskôr tento postreh akceptovať, prípadne potichu korigovať podľa neho svoju ďalšiu činnosť. O nejakých desať rokov sa už režisér nemusel podobných výpadov obávať. Skôr mu išlo o to, aby, ak si chce udržať svoju moc nad divadlami, nevykonal, prípadne ani nepovedal nič, čo by mu zahatalo jeho ďalší vývoj, a ako sa čoskoro ukázalo, aj ďalší život. Metodológia socialistického avantgardistu musela dostať svoje ideologické rozmery. V prejave nazvanom *O tvorivej metodológii Mejerchoľdovho divadla* z decembra 1930 už neobhajuje svoje experimenty, ale pokúša sa zaradiť svoju tvorbu do vývinového radu ruského realistického divadla a hľadá priestor na to, aby obhájl svoju stanislavovskú následnosť. Privoláva si na pomoc A. Fevraľského (*Poslednije uroki*, čas. *Sovetskoje iskusstvo*, 12. 12. 1938), aby dokázal, že so spomínanou Stanislavského tézou či poradovníkom „myšlienka, slovo, konanie“ to nie je až také jednoduché. Fevraľskij vraj priamo cituje Stanislavského: „Najprv konanie, potom vlastné slová, potom fixácia vlastných slov a až po tom všetkom autorský text.“ A tu v záujme dosiahnutia väčšej presvedčivosti cituje Mejerchoľd sám seba: „Vo svojom štúdiu som hovorieval: Počkajteže, súdruhovia, so slovami; či sa vari dieťa narodí rovno s monológom Brodského alebo hociktorého z prítomných? (...) A tak teda tu, v divadelnom umení, treba veru hercovi povedať – najprv sa nauč pohybovať...“⁵ V prejave však nie je vôbec reč o tom, že Stanislavskij sa po celý život hlásil k tomu, že je služobníkom autora a že základom jeho práce je dramatický text splodený v mysli spisovateľa. Roku 1913, iba päť rokov

⁴ MEJERCHOLD, V. E.: Umenie režiséra. In: IJINSKIJ, I. Sám o sebe, Moskva 1961, s. 43

⁵ In: MEJERCHOLD, V. E.: Rekonštrukcia divadla, Bratislava, 1978, s. 237, 238

po svojom odchode od Komissarževskej, keď písal svoju knihu *O divadle*, Mejerchoľd ani len neuvažoval o tom, ako náramne sa zmení „metodológia“ jeho postupov, keď iné vetry po revolúcii nastolia diktatúru Stanislavského metódy a keď ju bude musieť aj on sám, spočiatku ako exponent drsných politických zmien a neskôr už ako ohrozený živočích revolúcie, proti svojim celoživotným zásadám a koncepciám nútene presadzovať.

ANTON KRET

**A WIZARD MEYERHOLD AND METHODOLOGY OF CRITICISM
(To Centary of Meyerhold's Parting with Komissarževska in 1907)**

On the occasion of a jubilee related to Meyerhold's leave from the theatre of an actress and entrepreneur V. K. Komissarževska, a theorist and translator A. Kret is in broader connections summarizing the destiny of one of the most outstanding individuals of the Russian theatre of the 20-th century. He is dealing mainly with Meyerhold's professional development in contrast to Stanislavky's conception of a theatre, and is bringing his attention to Meyerhold's most important theatrical manifestations in which he had formulated his own visions on staging as an autonomous and free from literary text artistic shape.

ČINOHRA SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA NA VIDIEKU

HENRICH BARTEK

Celkom neočakávane mali sme príležitosť vidieť činohru Slovenského národného divadla z Bratislavy na turné po našich mestečkách. Čítali sme i referáty viacerých miestnych časopisov o tomto turné, ktoré však, bohužiaľ, museli vyznieť zväčša dosť nepriaznivo, lebo obecnosť bolo skoro všade nespokojné s výberom hier a často i s hereckými výkonmi. Tá okolnosť, že naše vidiecke, povedzme malomestské, obecnosť odchádzalo z predstavení SND takmer roztrpčené, je taká vážna vec, že hodno hľadať jej príčiny. Musí to byť až veľmi ponížujúce pre činohru, pre prvú slovenskú scénu, ktorá mala byť vyvrcholením našej dramatickej reprodukcie, keď jej predstavitelia nenájdu ohlasu ani u takého vďačného publika, aké ešte máme v našich mestách.

Predovšetkým boli námietky všade hlavne proti repertoáru. Očakávali sme, a to právom, že činohra SND nám ukáže na svojom turné hry, ktoré tvoria časť jej umeleckého programu. Boli by sme radi vidieť kmeňový, stály repertoár. No museli sme sa v tom sklamať, čo je tým bolestnejšie, lebo pri činohre takých umeleckých ambícií, ako je SND, predpokladali sme oveľa viacej zmyslu pre čisté dramatické umenie. Miesto hodnotných a umelecky zreých hier videli sme repertoár, ktorý z väčšej časti hodí sa iba pre periférne obecnosť veľkomesta. Mnohé z hraných vecí sú len kaso- vými kusmi na prilákanie veľkomestských návštevníkov, túžiacich po ľahkostrávitelných, dráždiacich hrách. So zdramatizovanými detektívkami, s veselohrami a la *Kateřina Velká* nemalo by sa SND reprezentovať na našom vidieku, ktorý si zaslúži lepšie veci, lebo má ešte záujem o naozaj umelecky hodnotné hry. Výber hier vychodil nepochybne z predpokladu, že vidiecke obecnosť uspokojí repertoár nízkej úrovne ľudových divadiel, ale v tom bol veľký omyl. *Náš vidiek a jeho inteligentné publikum chce aspoň raz do roka zmerať umeleckú výšku svojej prvej národnej scény.* Mohli byť na repertoári hoci i staršie veci, keď už činohra SND nevie si vybrať moderných cenných autorov. Nedbalými predstaveniami ľahkých veselohier nadostač poslúžia nám i naši miestni ochotníci.

Zájazdový repertoár bol takýto: *Velká upratovačka* (hrala sa 8 ráz), *Třikrát svadba* (4 razy), *Půlnoční vlak* (8 ráz), *Jožko Půčik a jeho kariéra* (8 ráz), *Raj na zemi* (13 ráz), *Kateřina Velká* (6 ráz), *Čaroděj* (7 ráz), *Posvátný plamen* (6 ráz), *Heda Gablerová* (1 raz), *Život je krásny* (2 razy). Okrem toho bolo 7 detských predstavení. Hralo sa v 24 mestách, spolu 63 predstavení (bez detských), z čoho 37 po slovensky a 26 po česky. Uvedený repertoár je z dobrej polovice celkom podľa chuti toho bratislavského obecnstva, ktoré malo chodiť do Ľudového divadla (= druhá scéna SND v Živnodome, neskôr Nová scéna, pozn. red.). Poznávame, že *Heda Gablerová* dostala sa údajne na repertoár len tak, že si jedno z miest slovenských údajne vynútilo zmenu repertoáru. Nuž, takýto repertoár, nehľadiac na 2-3 dobré, ale i ochotníkom prístupné hry v ňom,

musíme u činohry SND rozhodne odsudzovať, lebo ním sa ona stáva nástrojom periférneho vkusu. Naše výčitky platia predovšetkým umeleckému vedeniu divadla, ktoré určilo takýto výber pre slovenský vidiek. Nepoznáme zákulisných pomerov, pre ktoré sa činohra znižuje na úroveň predmestských divadiel. Možno, že sa za tým všetkým skrývajú hlavne materiálne dôvody, ktoré nútia činohru popúšťať z vážneho umeleckého programu. Ale ani s tým sa uspokojiť nesmieme.

Umelecká úroveň, ktorú sme videli na poslednom turné, je taká neprimeraná pre našu prvú scénu, že po desaťročnej činnosti môžeme už celkom hlasne žiadať oveľa viacej. SND má byť stánkom umenia, a nie rozdávačom a šíriteľom ľahkej, až príľahkej zábavy. I vtedy, keby činohra bola veľmi pasívna, musí sa jej pomôcť subvenciami, a hoci na úkor opery, aby bola tým, čím má byť. Ináč sa ľahko môže stať, že zo slovenskej činohry pri SND bude len úplne bezvýznamná ustanovizeň s akousi formálnou existenciou, ktorej význam pre našu kultúru nebude nijaký. Nateraz pomery pri nej sú také zlé, že nemôžeme badať vzrastajúcej línie ani v hereckom tvorení, a zdá sa, že všetko s ňou je prilabilné, bez umeleckého cieľa, tak že už vlastne nemožno ani hovoriť o jej kríze, ale skôr o jej úpadku.

Stále pokusy s Ľudovým divadlom (37 premiér za sezónu pri takom malom počte hercov!) vyčerpalo hercov činoherného súboru, neisté finančné pomery členov, najrozličnejšie osobné spory, nevera v umeleckú budúcnosť našej prvej scény sú trápne momenty, ktoré obťažujú prácu a pre ktoré nemohlo sa lepšie pracovať, takže dnes vidíme činohru v stagnácii, ktorá musí byť odstránená, ešte počiatkom budúcej sezóny, aby neprišla úplná skaza.

V Ľudovom divadle sa hrávalo denne, znížila sa úroveň repertoáru, len aby sa vyhovelo obecenstvu. Teraz, po prvých ťažkých časoch, keď si obecenstvo začalo možno všimnúť tohto divadla, je ono zrušené a nevie sa, čo ďalej.

Ale i celá organizácia zájazdu svedčí o tom, že sa dostal do rúk, ktoré nepoznajú vôbec ducha našich miest, takže sa zájazd musel skončiť morálnym a myslíme i finančným neúspechom. Ako neuspokojil repertoár, tak neuspokojovala ani umelecká reprodukcia hier. Herci boli uštvaní cestovaním, horúčosťou neprimeranej sezóny a nemálo i neúspechom. Predstavenia sa robili napochytre, skoro bez prípravy. Herecké schopnosti členov súboru neboli náležite využité. Javištná slovenčina niektorých hercov bola chybná. Na minimum mali byť obmedzené česky hrané predstavenia, a to tým skôr, že mnohé hlavné úlohy v nich hrali slovenskí herci, čo českej hre sotva bolo na osoh. Slovensko (i Česi na Slovensku) si žiadalo vidieť najlepšie slovenské divadlo, a videlo druhoradé divadlo české. Boli dni, že činohra hrala naraz na troch miestach. Mnohé úlohy hrali iné členovia súboru, lebo museli zaskočiť za chýbajúcich. A tomu primeraný bol celý zájazd.

Zdá sa nám, že činohra SND bola priamo vyhnaná z Bratislavy a musela odísť na vidiek bez patričnej prípravy, aby urobila miesto „novému umeniu“ – operete. Od 1. mája do 15. júna prežíva ona ozajstnú krížovú cestu, ktorá rovnako bolí hercov i obecenstvo.

Význam 37-mich predstavení pre slovenskú kultúru nevyrovná sa ani činnosti niekoľkých najagilnejších ochotníckych krúžkov. Bezplánovité turné s neumeleckým programom je na škodu slovenskému divadlu.

* * *

Smrť Oskara Nedbala upozornila na nemožnú situáciu SND v Bratislave. Mnohé novinárske články a ankety vzbudili záujem o našu prvú scénu a posledný zájazd činohry ukázal celému Slovensku, že treba pomoci a účinnej nápravy. Predovšetkým badať, že činohre SND chýba dobrý dramaturg, ktorý by mal presne vymedzenú kompetenciu a voľnú ruku, ktorý by vedel dať umelecký smer činohre. Pokým ho SND nebude mať, zatiaľ bude živoríť. Chýba i mladý slovenský dorast. Je to až prekvapujúce, že z 37 členov činoherného súboru je iba 11 Slovákov a z tých dvaja dostali výpoveď. Za desať rokov práce mohlo sa nájsť pri dobrej vôli viacej súcich hercov. Nie je nemožné nájsť talenty medzi ochotníkmi, ktoré by sa dali školovať. V Rusku hľadajú, skúmajú a učia mladých, u nás SND nemá najmenšieho záujmu o slovenský dorast. Napríklad na celoslovenských divadelných závodoch ochotníctva či smel by chýbať zástupca Národného divadla? A ťažko si predstaviť slovenskú činohru bez slovenských hercov, keďže SND má byť i vrcholom našej rečovej kultúry.

Nová správa divadla zaobchodí tak so slovenskou činohrou, že zo všetkých strán počuť výstražné hlasy. V 9. čísle „Politiky“ čítame z pera Dr. Vl. Wagnera okrem iného i tieto veľmi trpké slová: „Z Mestského divadla bola vykázaná (rozumej činohra) a hodená arogantne na slovenský vidiek. Arogantne vravím, lebo niekoľko prípadov poučuje nás o nedostatočnom spoločenskom a tým menej obchodnom takte novej správy, ktorá de facto už funguje. Povedzme si pravdu, Slovenské národné divadlo prestáva fakticky jestvovať a nebude ho viac, keď vyženú činohru z Bratislavy. Lebo činohra je jeden z najdôležitejších umelecko-kultúrnych prvkov nášho života, a keď jej niet, niet Slovenského národného divadla. Povráva sa z dosť kompetentných prameňov, že týždeň bude zadelený tak, aby opereta dostala tri dni, opera dva a činohra len jeden. Nabudúce činohra bude mať týždenne jedno predstavenie. Nuž ako to? Či opereta má byť ten nový kultúrny čin, ktorý nás spasí?“ V tomže článku čítame, že nemecké divadlo bude hrať celý týždeň v Ludovom divadle. Uvedené zvesti o budúcom režime potvrdzujú i z iných miest, takže sa zdá, že budúcej sezóny slovenská činohra SND bude sa musieť premeniť na kočujúcu spoločnosť, čo by bola najväčšia hanba pre našu kultúru.

Tieto nemožné pomery mali by byť odstránené, keďže terajší súkromný divadelný podnikateľ dostal také finančné záruky, že by ľahko mohol zaistiť dobrú činohru v Bratislave. Z vecných článkov Karola Sidora v „Kultúre“ dozvedáme sa, že terajšiemu podnikateľovi bude poskytnuté subvencií na rok skoro 4 a 1/2 milióna korún, z čoho Slovenská krajina a slovenské mestá dajú do 2,300 000.-Kčs. Pri takej ohromujúcej podpore vyžiadali si kompetentní činitelia iba 100 000.-Kčs (stotisíc!) pre slovenskú činohru, teda 23-tiu časť všetkej subvencie. Pravda, pri takomto nespravедlivom rozdelení bude musieť činohra znovu živoríť a neostane jej nič na výpravné hry. Situácia sa ešte zhorší tým, že činohra bude fakticky rozdelená na českú a slovenskú, takže bude akási rivalita medzi nimi. Pozorovali sme už pri zájazde, že veľká výpravná hra bola hraná po česky!

Ved' na výpravu slovenských hier nedáva sa nič. Jediné slovenské kroje, čo má SND, musel dať vyhotoviť na svoje trovy p. Dr. Ivan Stodola, keď nechcel vidieť svoju *Bačovu ženu* hrať v českých národných krojoch! Pre slovenskú činohru musíme však arogovať čo najväčšiu podporu. Načo sú nám operety a opery, keď nemáme dobrej činohry? Keby sa dala len polovica z 2, 300 000 Kčs, čo dáva Slovensko Národnému divadlu, bol by osud slovenskej činohry zaistený a nemusela by živoríť (ved' musí si hľadať zdarma preklady!).

V budúcej sezóne má slovenská činohra hosťovať po vidieku. Nová správa, ktorá má divadlo prenajaté do roku 1937, chce z nej urobiť kočujúcu spoločnosť, ba pošle ju i na Podkarpatskú Rus. (Čože má tam hľadať?) Pri takýchto podmienkach každá umelecká práca bude nemožná. Činohra SND patrí do Bratislavy a len tam má možnosť umeleckého vývinu.

Terajší podnikateľ p. A. Drašar mal by oznámiť zavčasu slovenskej verejnosti svoj program pre budúcu sezónu. Bojíme sa, aby nás nepostavil pred hotovú vec. Krajinský úrad a ostatní činitelia, ktorí sa pokonávali s novým majiteľom, mali by si vyžiadať právomoc zasiahnuť do vedenia, ak bude zlé, lebo šesť rokov je dlhý čas. Súdciac podľa operetiek, ktoré nová správa priniesla na scénu SND, nesľubuje nové vedenie divadla skoro nič. Ideme teda od Nedbalovej opery k Drašarovej operete, čo je úpadok. Každý by pokladal operetu na scéne pražského Národného divadla za znehodnotenie národnej kultúry, len v Bratislave sa to môže. To je zasa čin, ktorým sa divadelná kultúra degraduje na niveau predmestskej „Arény“. Ak to pôjde týmto spôsobom ďalej, dožijeme sa smrti slovenskej činohry a na nivoč príde i desaťročná jej činnosť.

Slovenské pohľady, r. 47, 1931, s. 501-505

TANDEM VITÁLNYCH PÄŤASEDEMDESIATNIKOV

ANDREJ MAŤAŠÍK

Rok 1932 sa pre slovenskú divadelnú kritiku začal neobyčajne úspešne. Hneď v druhej januárovej dekáde, 16. januára v južnoslovenských Lenártovciach, a deň potom, 17. januára v stovežatej Trnave, uzreli svetlo sveta dvaja divadelní kritici a historikovia, ktorí dodnes aktívne vstupujú do divadelného, ale nielen divadelného, života – Milan Polák a Ladislav Čavojský.

O deň starší Milan Polák sa k divadlu a divadelnej kritike dostal ako osvetový dôstojník. V roku 1962 začal študovať na Divadelnej fakulte VŠMU dramaturgiu a následne na prelome 60. a 70. rokov na univerzite v Brne teóriu a dejiny filmu, divadla, rozhlasu a televízie. Popri tom pracoval v redakcii najskôr týždenníka *Život*, neskôr denníka *Pravda*, kde sa venoval kritickému hodnoteniu tvorby slovenských divadiel a sledoval dianie v našej i svetovej kinematografii. Patril medzi kritikov, ktorí dokázali oceniť prínos domácich tvorcov a vedeli pomenovať aj výnimočnosť ich tvorby v európskych súvislostiach – zvláštnu pozornosť venoval réžijnému dielu Karola L. Zachara (jeho monografia *K. L. Zachar* vyšla v Divadelnom ústave v roku 1970). S publicistickou dravosťou neváhal poukazovať na rozmanité problémy slovenského divadelníctva i kinematografie, čo – popri jeho spoločenskej angažovanosti – viedlo k jeho postihu po roku 1969. Prvé roky normalizácie prežil ešte ako redaktor dvojtyždenníka *Film a divadlo*. Čas autorskej perzekúcie využil na štúdium histórie divadla v Liptove (*Dejiny ochotníckeho divadla v Liptove*, 1978). Takmer poldruha desaťročia strávil mimo svet médií, ako pracovník propagácie vo vtedajšej monopolnej agentúre Slovkoncert a hoci divadlo podľa možností neustále sledoval a (najčastejšie pod značkou či pseudonymom) sa k inscenáciám aj kriticky vyjadroval, až na sklonku 80. rokov sa vrátil k svojej profesii. V Ústave umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie sa venoval výskumu a spracovaniu materiálov z dejín slovenského divadla. Po prevrate sa vrátil k novinárskej profesii, najskôr ako zástupca šéfredaktora denníka *Národná obroda*, potom pracoval v oddelení kultúry denníka *Slovenská Republika*, neskôr pôsobil v Slovenskej televízii ako riaditeľ dramaturgie a programu a v roku 1996 prevzal ako vedúci oddelenia a šéfredaktor vydávanie mesačníka *Teatro* v Národnom divadelnom centre. Paralelne sa však od 90. rokov venuje autorskej divadelnohistorickej činnosti – ako autor či editor je podpísaný pod publikáciami *Viliam Záborský* (1994), *Bol raz jeden kabaret* (1997), *Frontové divadlá slovenskej armády 1943* (1998), *Gustáv Valach* (2004). Napísal aj prehľad dejín svetového divadla (*Krátke dejiny divadla*, 2004). V súčasnosti píše divadelné kritiky najmä pre *Literárny týždenník* a *Slovenské pohľady* a erudovane vystupuje na odborných seminároch a konferenciách k problematike divadla a filmu.

Cesta Ladislava Čavojského viedla z rodnej Trnave po maturite rovno na Divadelnú fakultu VŠMU, kde absolvoval štúdium divadelnej vedy v roku 1955. Mal – s výnimkou rokov 1994/95 keď pôsobil ako šéfdramaturg v Slovenskej televízii – jediného

zamestnávateľa, celý život pôsobil v Slovenskej akadémii vied, najskôr v oddelení divadla a filmu Ústavu slovenskej literatúry, potom v 70. rokoch v Umenovednom ústave SAV a od začiatku 90. rokov v samostatnom Kabinete divadla a filmu. V súčasnosti je Ladislav Čavojský predsedom jeho vedeckej rady. Výskumne sa sústredil na štúdium dejín slovenskej drámy a divadla. Je autorom vyše 150 štúdií, publikovaných v časopise Slovenské divadlo (v rokoch 1955-65 bol jeho šéfredaktorom), predovšetkým sa v nich zamerával na objasnenie dovtedy nezmapovaných a divadelnohistoricky nepreskúmaných súvislostí tvorby našich dramatikov J. Palárika, J. Chalupku, M. Kukučina, J. Grajchmana, V. Hurbana-Vladimírova a ďalších, no rovnako závažné sú jeho analýzy diela súčasných slovenských divadelných tvorcov, napríklad jeho cyklus štúdií o diele režiséra Jozefa Bednárika. Autorsky výrazne participoval aj na vzniku kolektívnej práce *Kapitoly z dejín slovenského divadla* (1967), kde spracoval vývoj slovenského divadla v druhej polovici 19. storočia a potom Slovenské divadlo v 20. storočí (1999), kde analyzuje prvé roky činnosť SND. Je autorom knižnej monografie *Divadlo v Trnave* (1982), publikácie *Divadlo v Brezne* (1988), súboru hereckých portrétov zakladateľských osobností slovenského profesionálneho divadla *Prví a prvoradí /herci SND/* (1993) a s Vladimírom Štefkom vydal monografiu *Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980* (1983). Zvláštny význam v jeho bibliografii má dvojzväzkový súbor výsledkov pramenného výskumu Ladislava Čavojského *Slovenské divadlo do roku 1919* (1997, 1998). Pravda, vedecký výskum dejín drámy a divadla je len jedným z pilierov Čavojského celoživotného teatrologického pôsobenia. Rovnako dôležitá je jeho aktivita kritická, rozložená na celú oblasť divadelných aktivít – od divadla pre mladú generáciu, cez činohru až k opere, baletu, operete a muzikálu. Jeho divadelné kritiky predstavujú dnes už svojbytný žáner, s obľubou pracuje s metaforou, nechýba v nich humor, bonmoty, alebo i irónia a satira. Nikdy však nezľahčuje tvorivý zápas – len sa nebráni pomenovať nie práve úspešný výsledok rovnako emotívne, ako sa zvyknú verejnosti servírovať správy o úspechoch. Preto sa jeho kritiky a recenzie čítajú – a preto občas vyvolávajú aj nepokoj. Najmä ak menej úspešný autor nedokáže prežrieť kritikovu náročnosť a otvorenosť... Čavojský je aj jedným z „motorov“ cyklu *Galéria osobností slovenského divadla*, v ktorom slovenskí divadelní kritici postupne vydávajú svedectvá o tvorbe hviezdnej generácie nášho herectva a réžie – v žiadnom z tuča dosiaľ vydaných zborníkov nechýba prenikavo presná a materiálom bohato podložená Čavojského štúdia.

Jubilujúci divadelnokritický tandem má spolu 150 rokov, teda viac ako moderná slovenská divadelná tradícia. Hoci rovesníci, k divadlu sa dostali každý svojou a svojou cestičkou. Čavojského divadelnohistorický výskum dnes reprezentuje najlepšie tradície vedeckého bádania, seriózneho štúdia podkladov a prameňov, Polák zasa dokáže s publicistickou naliehavosťou formulovať postoje k divadelnému dielu v širších spoločenských súvislostiach, v ktorých sa ono, respektíve divadelná aktivita ako širší súbor diel, ocitá. Polák s novinárskou neúnavnosťou prináša podnety, iniciuje prácu na nových a nových témach, Čavojský skôr v tomto smere čaká na „vyzvanie do tanca“ – keď však výjde na (konferenčný) parket, počína si ako suverén. Oboch spája aj záujem o slovenské divadlo a slovenských divadelníkov. Hoci dominantné tendencie zahraničných osobností a súborov poznajú a oceňujú, obaja sa koncentrujú na prínosy domácich tvorcov, celkom správne argumentujúc, že túto prácu za našich historikov a kritikov nik ani v rámci eurospolupráce neurobí.

Nech toho stihnú obaja ešte veľa urobiť!

(ama)

SPLETITÉ CESTY WIMA WENDERSA

GAVALIER, Peter: Spletité cesty Wima Wendersa. Slovenský filmový ústav v spolupráci s Asociáciou slovenských filmových klubov, 2006.

Veľa mojich filmov inšpirovalo štúdium máp
Wim Wenders

Stav vecí, Paríž, Texas, Nebo nad Berlínom, Tak ďaleko, tak blízko, Lisabonský príbeh, Buena vista social club – to sú azda najznámejšie snímky jedného z najkultovejších európskych režisérov súčasnosti. Analýza doterajšej tvorby pôvodcom nemeckého režiséra Wima Wendersa sa stala predmetom obsiahlej monografie pedagóga bratislavskej VŠMU Petra Gavaliera. Autor publikácie podrobne mapuje životnú dráhu, ale najmä profesionálny vývoj predstaviteľa autorského filmu. Základným vyjadrením Wendersovho hľadania zmyslu bytia sa pre autora monografie stala metafora cesty: „François Truffaut rozdeľoval režisérov na dva druhy: na *usadlých* a *cestovateľov*. Prototypom prvých, čo vsádzajú najmä na svoju fantáziu, je Federico Fellini. Wim Wenders patrí k tým druhým, ktorí na svojich cestách nepozorovane filmujú okolitý svet a ich filozofiu je počas cesty získavať skúsenosti, poznávať a osvojiť si svet tým, že sa po ňom človek túla...“¹ Cestovanie ako princíp neukotvenosti a vykorenenosti pretvára a formuje Wendersových filmových hrdinov pri ich nekonečných únikoch a návratoch. Odcudzenie, hľadanie strateného domova, pocit osamelosti človeka, to sú základné témy, ktoré režisér tmočí pri odkrývaní zákutí identity moderného človeka 20. storočia prostredníctvom umeleckého filmu. Vyprázdnené exteriéry a interiéry európskych i amerických veľkomiest v prenesenom význame charakterizujú neschopnosť moderného človeka nadviazať pravdivú komunikáciu so sebou samým i svojim okolím. Ustavičné napredovanie, obsedantné prekonávanie vonkajších i vnútorných obmedzení je leitmotívom životného snaženia režiséra i jednotlivých postáv jeho filmov.

Gavalier svoje rozprávanie začína historickým exkurzom do dejín nemeckej kinematografie. Neskôr pokračuje výkladom jednotlivých etáp Wendersovej tvorby, pričom opisuje súvislý tok súkromných dejín režiséra, ktorý sa paralelne odvíja okolo ťažiskových udalostí druhej polovice 20. storočia. Ide o veľmi špecifické dejiny pretože sú ohraničené osobnosťou Wima Wendersa a jeho tvorbou. Napriek tomu sa v Gavalierovej interpretácii stretávajú aj s dejinami nemeckej kinematografie, európskeho či svetového filmu, neodmysliteľného rockenrollu, s reflexiou vývoja médií a technológií, mnoho sa dozvieme o dejinách obrazov a príbehov. V celku rozprávania má takéto historicko-lineárne členenie veľký význam, pretože neskôr, keď sa autor venuje podrobnému rozboru jednotlivých Wendersových diel, je evidentné, že jeho esejovitý štýl rozprávania postupne prechádza do dialógu. Ide o polemiku, ktorú vedie autor monografie s názormi nemeckého režiséra, keď reaguje na jeho konkrétne vyjadrenia pomerne často citované v rámci celej monografie. Táto forma čitateľovi umožňuje preniknúť hlbšie do Wendersovho sveta predstáv o umeleckom filme, priblíži mu jeho názory na historické etapy 20. storočia, či predstaví konkrétnych ľudí z prostredia filmu, ktorí výrazne poznačili Wendersovu vlastnú tvorbu. Monografia sa tak obsahovo stáva podnetným zdrojom širších názorov komentujúcich kinematografiu. Dozvieme sa z nej o rozdieloch medzi európskym a americkým štýlom nakrúcania alebo o podstatných míľnikoch, ktoré formovali dejiny filmu od jeho počiatkov až podnes. Gavalierova voľba historicko-lineárneho prístupu k základným etapám Wendersovej tvorby adekvátne korešponduje s motívom spleťtej cesty z názvu monografie. Čítanie preto pôsobí ako pútavý „cestopis“, monografia je tečúcim prúdom informácií, v ktorom komplexne splyvajú historické fakty s pôvodnou interpretáciou režiséra a v neposlednom rade so zasväteným výkladom súvislostí a podrobným rozborom filmov od samotného autora publikácie. Gavalier k zvolenej metóde výskumu v úvodnom slove uvádza, že: „si zvolil

¹ GAVALIER, Peter: *Spletité cesty Wima Wendersa*. SFÚ a ASFK, Bratislava 2006. Str. 77

formu filmologickej eseje. Práve ona mi najlepšie umožňovala priblížiť sa k viacvýznamovej štruktúre Wendersových filmov a spájať pri ich skúmaní *objektívne so subjektívnym*: nie len informáciu s emóciou či pocitom, ale i analýzu ako metódu skúmania konceptu a štruktúry umeleckého diela – s jeho interpretáciou ako snahou o tlmočenie zmyslu diela a o jeho vsadenie do širších spoločensko-historických či umenovedných súvislostí, v rámci ktorých sa diela Wima Wendersa „duchovne“ pohybujú.² Delenie tvorby režiséra na základe postupnosti vzniku jednotlivých filmov umožňuje čitateľovi jednoducho sa zorientovať vo Wendersovej filmografii, čo je dôležité najmä v prípade, keď autor monografie analyzuje študentské filmy alebo diela, ktoré u nás neboli nikdy uvedené. Napriek tomu, že v monografii dominuje esejistický spôsob výkladu, nenútený štýl Gavalierovho písania vtiahne do čítania odborníka i laického obdivovateľa sveta filmového umenia. Autor sa snaží neobísť ani jeden detail a podrobne sa venuje všetkým podstatným motívom Wendersovho „vesmíru“. Čitateľ pri čítaní Gvalierovej monografie podvedome nevníma Wendersovu tvorbu diskretné, ale ako jeden doteraz nedokončený film. Prirovnávanie ľudského života k filmu a naopak je v prípade Wendersovej tvorby na mieste, pretože ak sa nemeckí priekopníci filmu bratia Skladanowski neúspešne pokúšali o uvedenie ich vynálezu s názvom bioscop do sériovej výroby, nemecký režisér s úctou nadväzuje na ich snaženie. Časťým vyjadrením obdivu k filmárskej profesii je skutočnosť, že hlavnými protagonistami jeho obrazov/príbehov sa neraz stávajú nie len režiséri a ich životné osudy, ale dokonca celé filmové štáby. O previazanosti motívu života a filmu svedčia všetky najvýznamnejšie Wendersove diela. Snáď okrem snímky *Paríž, Texas* obsahuje každý z nich v dejovej línii narážku na túto súvislosť, a síce v scénach z nakrúcania „filmu vo filme“, pričom Wenders tento fenomen v jeho tvorbe vášnivo skúma. Ústrednými protagonistami jeho filmov sú

režiséri (v *Stave vecí*, v *Lisabonskom príbehu*, v *Bratoch Skladanowskich*), herci (Peter Falk v *Nebe nad Berlínom* a v *Tak ďaleko, tak blízko*, Sam Shepard v *Nechod' klopať na dvere*) alebo zvukár (v *Lisabonskom príbehu*).

Peter Gavalier označuje za jeden z príznakových konfliktov, ktorý sa vinie celou Wendersovou tvorbou, konflikt príbehov a obrazov. Kým pre počiatkové Wendersove filmy – študentské snímky, „trilógiu cesty“ a „trilógiu smrti“ – sa stalo typickým znakom, že ich dej staval režisér na obrazoch na úkor príbehu, v prípade „anjelského diptychu“ dokázal nájsť vyvážený filmový tvar. Autor v tejto súvislosti poznamenáva: „... Wendersove snímky sú zároveň odrazom jeho vlastného uvažovania o filme a je možné sa na ne dívať aj ako na večné riešenie autorovej večnej dilemy medzi obrazom a príbehom a ich vzájomnými proporciami. Myslím si, že práve *Nebo nad Berlínom* je filmom, v ktorom sa Wendersovi neobyčajnou súhrou medzi oboma spomenutými zložkami – obrazovou úchvatnosťou na jednej strane a nevšedným anjelským príbehom na strane druhej – podarilo dospieť k harmonicky vyváženému tvaru, keď príbeh z obrazu „nevyciava krv“, ale naopak – obraz a príbeh sa navzájom výrazne podporujú.“³ Problém prevahy obrazu nad príbehom alebo príbehu nad obrazom pôsobí z filmologického hľadiska v rámci Gavalierovej monografie ako jeden z najzaujímavejších a svedčí o Wendersovom neustálom skúmaní limitov hraného filmu. Zároveň vyjadruje rozpor v uhle pohľadu na kinematografiu podľa Hollywoodu a Európy, pozície ktorej Wenders ako zástanca autorského filmu zastáva. Wenders na jednom mieste monografie tvrdí, že: „Obrazy jsou velice citlivé... Nechtějí dřit jako koně, nechtějí nic vláčet a nic přenášet: ani poselství ani význam ani účel ani morálku. Právě tohle však chtějí příběhy. Příběhy totiž předkládají jediné a pouze lži, nic než lži a největší lež spočívá v tom, že vytvářejí souvislost tam, kde žádná není.“⁴

Gavalier správne upozorňuje, že v prípa-

² GAVALIER, Peter: *Spletité cesty Wima Wendersa*. SFÚ a ASFK, Bratislava 2006. Str. 7

³ GAVALIER, Peter: *Spletité cesty Wima Wendersa*. SFÚ a ASFK, Bratislava 2006. Str. 198

⁴ GAVALIER, Peter: *Spletité cesty Wima Wendersa*. SFÚ a ASFK, Bratislava 2006. Str. 126

de anjelskeho diptychu (*Nebo nad Berlínom, Tak ďaleko, tak blízko*) dochádza k zmene paradigmy vo vnímaní Wendersových nových hrdinov – anjelov. Od predchádzajúcich sa líšia najmä tým, že ich osudová „cesta“ nemá horizontálny charakter presúvania sa z jedného miesta na iné, ale nadobúda „antimetafyzický“ rozmer vertikálneho zostupovania z anjelských pozícií smerom k človeku. Späje od nesmrteľnosti ku konečnosti, od večnosti k času, od éterickej pasivity k hmotnej aktivite. Druhá časť diptychu zase hovorí o obeti, o vykúpení pre anjela, ktorý zostúpil z neba, prešiel peklom a podstúpil muky očistca. Moderný mytologický diptych môžeme považovať za Wendersov režijný vrchol a spolu s autorom monografie za bezkonkurenčne kultové dielo svetovej kinematografie.

Záver Gavalierovej monografie má otvo-

rený koniec. Wim Wenders je aktívnym režisérom žijúcim v Los Angeles a tvoriacim v Amerike. A práve posledná etapa jeho americkej tvorby je z pohľadu autora monografie vnímaná najkritickejšie. Vnucuje sa otázka, či to náhodou nie je tým, že Wim Wenders porušil rovnováhu, ktorú dosiahol v prípade anjelského diptychu a začal nakrúcať príbehy na úkor obrazov.

Spletité cesty Wima Wendersa od Petra Gavaliera sú v poradí už šiestou monografiou z edície Camera Obscura a je skvelé, že filmologické myslenie u nás je opäť raz bohatšie o podnetnú monografickú štúdiu venovanú jednému z najvýznamnejších predstaviteľov európskeho filmu a svetovej kinematografie.

Martin Palúch

TAKMER VŠETKO O JAMNICKOM V ŠIESTICH KNIHÁCH

JUDr. Ján Jamnický: *Spoveď režiséra. Ján Sládeček (ed.). Dokumenty. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, 379 strán.*

Režisér Ján Jamnický v ozvenách kritiky. Ján Sládeček (ed.). *Dokumenty. Bratislava : Divadelný ústav, 1999, 424 strán.*

Ján Jamnický: *Princ a mág. Ján Sládeček (ed.) Bratislava : Divadelný ústav, 2000, 628 strán.*

Ján Jamnický v pamäti súčasníkov. (Spomienky). Ján Sládeček (ed.). *Bratislava: Divadelný ústav, 2001, 384 strán.*

Ján Jamnický: *O veciach známych i neznámych. (Dokumenty.) Ján Sládeček (ed.) Bratislava : Divadelný ústav, 2001, 285 strán.*

Ján Sládeček: *Mág javiska a slova. Život a dielo Jána Jamnického. Faktografická mozaika života, diela a doby Jána Jamnického. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2006, 232 strán.*

Ján Sládeček /1951/, absolvent divadelnej vedy na bratislavskej Vysoké škole múzických umení, sa zamestnal ako dramaturg Činohry SND a venoval sa úpravám a prípravám hier slovenských klasikov. Ich hry, najmä Palárika, Tajovského, Urbana, Urbánka aj režíroval, tak v ochotníckych súboroch (Jablunka, Myjava, Brezno), ako aj v profesionálnych divadlách (Prešov, Zvolen, Martin, Trnava). Knižne vydal *Dejiny myjavského divadla 1841-1998* (Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998). V Divadelnom ústave s editorom Júliusom Paštekom ako odborný redaktor pripravil na vydanie *Súborné dramatické dielo Júliusa Barča – Ivana* (Bratislava, 2001) a *Súborné dramatické dielo Ivana Stodolu* (Bratislava 2005, 2006). Zároveň s vydávaním kníh o Jamnickom Sládeček inšpiroval a motivoval Júliusa Pašteku, aby zozbieral, zhromaždil svoje časopisecké publikované štúdie o našej i svetovej dráme; a dramatikoch, Sládeček ich pohotovo sústredil do troch objemných zväzkov, zredigoval v knihách *Pohľady na sloven-*

skú dramatika, divadlo a kritiku I., II. (Národné divadelné centrum, 1998) a *Eseje o svetových dramatikoch* (Národné divadelné centrum, 1998). Knihy do bodky naplnili názov a zmysel edície Divadelné obzory.

Ako vidieť Sládeček vhuhol do redakčnej a editorskej roboty sládkovičovsky povedané „plný úľuby a nasladenia“. Ale aj entuziazmu, vytrvalosti a nadšenia. A tiež obdivu, úcty k práci, odkazu umelcov, dramatikov, zakladateľov modernej slovenskej drámy, divadelného i filmového vedca, i najvýznamnejšieho nášho divadelného režiséra.

Veľké osobnosti, veľké a rozsiahle dielo, veľká zodpovednosť zo strany redaktora a editora. Sládeček naň v priebehu necelého desaťročia vyrástol v Paštekovvej „učenej spoločnosti“. Bola to šťastná a plodná symbióza. Súborné dielo dramatikov sprístupňovali literárny vedec a divadelník. Odkaz divadelníka, herca a režiséra už do kníh sústreďoval iba vyučený dramaturg a na praxi vzdelaný režisér.

Ako to ten Sládeček všetko stíha? Sedí naraz na redakčnej i režisérskej stoličke? Čo z týchto dvoch činností robí v pracovnom, čo vo voľnom čase? Odpoveď sa ťažko hľadá, lebo to i ono Sládeček robí bez akýchkoľvek zliav. V mene rozsiahlej, trvácnej, priam hektickej redakčnej práce (pozri najmä rok 1998!) nič mu netreba pardonovať na režisérske výsledkoch. A naopak. Už len čakáme, aby naplnil dobré porekadlo: Čo si navaril, to aj zjedz! Čiže, čo sústredil do dvoch kníh o Stodolovi, hry doposiaľ neinscenované, ba ani nepublikované, aby dramaturgicky presadil a režisérsky stvárnil. Nech sa naplno prejaví Sládečkova trojtvárnosť. Editor, dramaturg, režiséra.

Pri Sládečkovej päťdesiatke (2001) kritik Milan Polák konštatoval, že jubilentovou bytostnou záľubou je predsa len divadelná réžia. Ale aj záľuba v režiséroch. On totiž na prvom mieste v tejto profesii nevidí seba, lež dvoch veľkých predchodcov. Dvoch, lebo okrem Jamnického obdivoval, miloval aj Karola L. Zachara a o ňom – a túto zmienku sme si šetrili až na toto miesto – taktiež do dvoch zväzkov zozbieral všetok dôležitý dokumentačný materiál, kritiky, vyznania, súpisy, fotografie, svedectvá i väčšie štúdie. Konceptu prvého zväzku *Divadelník Karol*

L. Zachar (Národné divadelné centrum, 1997) vytvorili Milan Polák a Ján Sládeček, ktorý bol zároveň výkonným redaktorom projektu, pri druhom zväzku *Divadelník Karol L. Zachar v zrkadle kritiky* (Národné divadelné centrum, 1998) sa Sládeček neuvádza ako editor, lež sfa „autor publikácie“. Publikáciu treba priradiť k Sládečkovmu osmičkovému „revolučnému“ roku 1998. V jednom roku knižné dielo o režisérovi Zacharovi uzavrel, o režisérovi Jamnickom otvoril. Iba prepriahol kone a bystro pokračoval vo výskumníckej a editorskej ceste. Zachar sa ešte zosumarizovania svojho celoživotného diela dožil, Jamnický nie.

No predsa práve vďaka Sládečkovi sa aj Jamnický dočkal ocenenia výnimočnej divadelnej tvorby, režisérského, hereckého i recitátorského umenia, na ktoré sa dlho čakalo a vo forme zasvätenej monografie vlastne ešte stále čaká.

To povedzme hneď na začiatku, že ani šesť zväzkov (2332 strán) Jamnického článkov a statí o ňom nenahradí fundovanú monografiu. Tieto zborníky sú však podkladom a základom pre ňu.

O Jamnickom viacerí šírili, že má iba niekoľko réžií. O herectve, recitátorstve, pôsobení vo filme, pedagogike sa nezmieňovali. Jeho tvorbu uzatvorili do hraníc sedemročného trvania Slovenskej republiky (1939-1945). To bolo ťažiskové obdobie pre Jamnického divadelnú réžiu. No za pozornosť stojí celý Jamnického umelecký život. Sládeček ho mapuje od kolísky až po hrob, ba i zaň, až po súčasnosť.

Na knižkách o Zacharovi sa naučil, ako materiál roztriediť. Lenže Jamnický bol rozpornejší, spornejší i mnohostrannejší ako jeho o desať rokov mladší kolega, spolupracovník, spolurežisér. Určite aj preto je tých kníh o Jamnickom o štyri viac. Obaja po našej hlavnej divadelnej hradskej išli dlhý čas spolu, na určitých úsekoch dokonca ruka v ruke. Nikdy nešli proti sebe. Preto aj knihy o jednom i druhom tvoria akési doplnkové čítanie. Preto sa aj názvami podobajú. Pri Zacharovi hovorí Sládeček o „vznaniach“ režiséra, pri Jamnickom o „spovedi“. Preto Zachara vidí „v zrkadle kritiky“, Jamnického s malou slovnou obmenou „v ozvenácii kritiky“.

Obsah zväzkov o Jamnickom prezrádzajú

ich názvy pomerne presne. Každý má nadpis. Prvý *JUDr. Ján Jamnický*, druhý *Režisér Ján Jamnický*, ďalšie iba *Ján Jamnický*. Prvý je ťažiskový. Prináša to najpodstatnejšie o Jamnického účinkovaní v našej divadelnej i filmovej kultúre. Názov *Spoveď režiséra* nás pripravuje na knižku osobných vyznaní umelca. Je však zborníkom dokumentov o ňom. O činoch umeleckých aj o veciach osobných. Má XIII. základných, no čo do rozsahu rozdielnych kapitol. V prvej, *Študent divadelným kritikom* ponáša málo známe Jamnického divadelné kritiky o Činohre SND. Najprv o divadle písal, až potom ho tvoril. Dá sa porovnať, či ho ako kritik i režisér videl rovnakými očami, meral rovnakým metrom. Druhá kapitola, *Meditácie o divadle*, tvorí jadro knižky. Sú v nej úvahy o divadle našom o sovietskom, o hereckej práci, o poslovenčení SND, nekrológ za Jurajom Valachom (Petrom Zvonom). Najvyhl'adávannejšie budú Jamnického názory na inscenované hry, čiže články z bulletinov, predpremiérové zamyslenia. Režisér sa vyslovuje (takmer) pred každou premiérou. (Nevyslovil sa napr. k Shakespearovej komédii *Sen noci svätajánskej*.) Z ďalších materiálov tohto zväzku sú zaujímavé jeho výpovede v diskusií *O sporných miestach v povojnových dejinách slovenského divadla* a jeho vystúpenie pred Komisiou pre mimosúdne rehabilitácie.

Každá práca o divadelníkovi začína súpismi jeho výkonov. Táto knižka má súpisy Jamnického divadelných postáv, réžií, rozhlasových aktivít, umeleckých diel v archíve televízie, rozhlasu, večerov poézie a filmografii. V podstate sú tieto súpisy presné, no kto chce poznať Jamnického dielo do detailov, čo-to do nich dopíše najmä z obdobia Jamnického študentských rokov. Tak medzi postavy si zapíše ďalších sedem, ktoré hral na škole, no najmä ako študent v českých i slovenských inscenáciách činohier SND. Chýba hneď prvá, *Mladý Rus* vo Vojnovičovej *Dáme so slnečnicou* v réžii Janka Borodáča (1928). Ďalej *Mládenec z pôjdu* v Kulundičovej *Polnoci*, *Delegát* zo západu v Aristofanových *Vtákoch*, *Dôstojník* v Medekovej dráme *Plukovník Švec*, *Pán Hlava* v školskom predstavení *Vikovej drámy Holčička*. Všetky postavy vytvoril v roku 1929. V nasledujúcom roku stvárnil *Vojaka* vo Frankovej hre *Karol a Anna* a tiež ojedinelú panto-

mimickú rolu sluhu Vesponého v Pergolesiho opere-intermezze *Slúžka paňou*, ktorú s poslucháčmi Hudobnej a dramatickej akadémie pripravil režisér opery SND Bohuš Vilím. Súpis postáv dopína tiež Arab v hre Marcela Pagnola *Márius* (1931). Keď sme všetky postavy spočítali, zistili sme, že v SND Jamnický stvárnil 102 postáv (v Koptovej hre *Najkrajšie topánky na svete* a vo Hviezdoslavovej tragédii *Herodes a Herodias* hral 2 postavy), v školských predstaveniach Hudobnej a dramatickej akadémie účinkoval päťkrát. Takto doplnil súpis postáv Sládeček v III. zväzku, s. 67, pričom poznamenáva, že toto číslo nemusí byť konečné. Ako vidno, ide len o malé postavičky z čias štúdií. Obraz Jamnického – herca to nijako neovplyvní.

Rovnako bez podstatných zmien ostáva aj súpis Jamnického réžii. Sládeček ich v SND uvádza 31. Doplnky na základe ďalších kníh máme iba ku školským predstaveniam. Už v druhom ročníku Jamnický režíroval vlastnú dramaturgickú úpravu *Hamleta* (1930). Až o rok neskôr inscenoval Borodáč celú tragédiu vo Hviezdoslavovom preklade v SND. Jamnického kolega zo školy Štefan Figura tvrdí, že Jamnický ako absolventské predstavenie nerežíroval iba Jevrejnovu aktovku *ja + ja + ja = Ja*, ale aj Strindbergovu aktovku *Pred smrťou* (ako režisér sa uvádza I. Lichard) a Yeatsovu moralitu *Pieskové hodiny* (ako režisér figuruje Figura, 1932). Jamnický bol tiež režisérom detskej hry Jaroslava Prchu *Pre tatíčka prezidenta*, ktorú z príležitosti 86. narodenín T. G. Masaryka uviedli iba na populudnejšej akadémii (1936). V poznámke editora Sládeček uvádza, že Jamnický dokončil inscenáciu Stodolovej komédie *Veľkomožní páni* za choreho Borodáča (1938). Čitateľa tiež informuje, že inscenácia Barčovej hry *Diktátor* bola anonymným cenzorom odložená „na neistý čas“, že výstupy remeselníkov do Shakespearovej komédie *Sen noci svätajánskej* režijne pripravil Zachar, že inscenáciu Schillerovej *Messinskej nevesty* pre ochorenie Jamnického dokončil taktiež Zachar. Bol oficiálne uvedený ako režisér – a tak táto inscenácia by mala zo súpisu Jamnického réžii vypadnúť.

Aj o súpise Jamnického réžii v tejto publikácii môžeme pilátovsky vyhlásiť, že na ňom žiadnu „vinu“ nenachádzame. Sládeček

napočítal 1 školskú réžiu, my 4, podľa neho inscenácií v SND (vrátane hier pre deti) mal 33, podľa nás 32 (odráтали sme absolventské predstavenie Jevrejnova, Zacharom dokončenú *Messinskú* nevestu, pridali Prúchovu holdovacu scénku). Slovom súpisy postáv a réžii sú vzorné, máločo málokto na nich zmení, odoberie či doplní.

Druhý zväzok *Režisér Jan Jamnický v ozve-
nách kritiky* je obsahovo najmenej problematický. Prináša kritiky súvekových recenzentov od absolventského predstavenia Jevrejnova (je tu len odkaz, že recenzia Jindry Huškovej vyjde v nasledujúcom III. zväzku, kde však už je správne značka -jh. dešifrovaná ako Jaroslav Hanka), až po Stodolovu *Komédiu*. Žiadali by sa tu aj kritiky k pásmam poézie, ktoré Jamnický po vojne pripravil v spolupráci s inými režisérmi. Za Jamnického inscenáciu takmer všetci recenzenti považujú *Messinskú nevestu*. Zväzok dopĺňa úryvok z knižky Zoltána Rampáka *Divadelné zápisky*. Lepšie zaradenie by mala vo zväzku zostavenom z veľkých štúdií o Jamnickom. Taký chýba, úryvky z nich, z kníh či dokonca z Mrlianovej nedávno vydanéj monografie sú rozptýlené po všetkých zväzkoch. Najviac sa ich vošlo do tretieho s názvom *Princ a mág*.

Sládeček preň vytvoril šesť kapitol. Rôznorodé príspevky čo do dĺžky i hĺbky vyberal do nich podľa vyhranenej témy. Jamnický videný cudzími očami sa tu predstavuje ako divadelný herec, pedagóg, recitátor. Ťažiskom knižky sú však zbrané spory okolo významu Jamnického pre našu divadelnú avantgardu. Tu je sústredená celá diskusia o mieste Jamnického v dejinách slovenského divadla. Otvoril ju článok Jozefa Boboka *Presila šedivosti* a Borodáčova reakcia naň. Svojho niekdajšieho žiaka nazval „princom z prepadliska formalizmu.“ Zástancovia avantgardného umelca ho zase venčili poklonou „mág slovenského javiska a slova“. Tieto epitetá miluje aj editor. Najmä slovo mág je preň až magicky príťažlivé. Použil ho v názve tretieho zväzku aj vo svojej faktografickej mozaike uzatvárajúcej celý projekt.

Štvrtý zväzok ponúka spomienky súčasníkov na Jamnického bez masky a kostýmu, ale prevažne na Jamnického sťa študenta, herca, režiséra, pedagóga, recitátora. Teda na všetko,

v čom umelec vynikal i v čom bol výnimočný. Je tu reč o Jamnického divadelných divoch, aj o „divnom Jankovi“. Aj tento epiteton ornans viacerí nadužívajú. Patrím medzi nich.

Piaty zväzok tvorí dodatky k predchádzajúcim knihám. Je ich toľko, že editor ich pričleňuje k tematickým okruhom, ktoré boli stredobodom prvých kníh. Dokonca sú tu ešte aj ďalšie súpisy, najmä Jamnického tvorby v rozhlase a v televízii.

Sládeček začal dielo redigovať s predstavou, že všetko podstatné o rozpornom divadelníkovi ponúkne čitateľovi vo dvoch či troch knihách. Lenže v priebehu práce sa stretával stále novými skutočnosťami, zmienkami o Jamnickom vo väčších štúdiách, s materiálmi z archívov a tak zostavil ďalšie zväzky, v ktorých však nie je iba druhoradý materiál, „odpad“ z redakčného stola, ale aj veľa príspevkov prvoradého významu. Čitateľ však aj pri záujme len o jednu oblasť Jamnického tvorby, musí preštudovať všetky zväzky, lebo v každom čosi k svojej téme nájde. Spomínam si na slogan majiteľa malého zastrčeného obchodníka so zmiešaným tovarom: Čo nevidíte vo výklade, nájdete v obchode!

Editor bude vám v hľadaní nápomocný komentármi v každej knižke, mennými registrami i prehľadným členením záhlavy článkov. Tento servis ponúka v závere každého zväzku. Privítali by sme aj súpis fotografií a iného výtvarného materiálu. Niektoré obrázky sa diele opakujú. No je medzi nimi aj veľa unikátnych, či málo známych snímok tak z rodinného albumu ako aj z divadelného archívu.

Najlepším sprievodcom po piatich knihách režisérových vyznaní, kritik, štúdií, polemík, korešpondencie, spomienok, fejtónov, gratulácií, nekrológov je editorov záverečný zväzok. Podľa jeho názvu je aj pre Sládečka Jamnický *Mág javiska a slova*. Podľa podtitulu je to „faktografická mozaika života, diela a doby Jána Jamnického“, Sládeček desaťročie zhromažďoval, čítal, redigoval veľa písomností od Jamnického i o Jamnickom a najzaujímavejšie fakty z materiálov si vypísal a podľa rokov včlenil do „faktografickej mozaiky umelca. Chce v kalendáriu oddeliť pravdu od legiend, čitateľa zorientovať v Jamnického „kľukatom živote v umení“.

Sládeček, hoci z javiskového diela Jam-

nického nič nevidel, je dnes najinformovanejším teatroológom o odkaze jednej z najväčších osobností slovenského divadelníctva. Svedkovia jeho živého umenia odchádzajú, ba vlastne už takmer do jedného odišli. Ani tí najpovolanejší (Mráz, Felix, Rampák) nestihli napísať o ňom monografiu. Nestihol tak urobiť ani Lehuta, ktorému umelec v posledných rokoch veľmi dôveroval a po smrti mal ako jediný prístup k umelcovmu archívu. Ani rozhovory s Jamnickým Lehuta nepublikoval.

Prednosťou Sládečkovej húževnatej, mnohoročnej a viacväzkovej práce je nezvratná skutočnosť, že Jána Jamnického spoznávame očami mnohých, z priamych svedectiev, no aj z odstupe i nadhľadu.

Sládeček záujemcovi o Jamnického dielo položil ho na stôl zviazané v piatich zväzkoch. Je v nich takmer všetko o umelcovi i jeho umení. Keby bol editor vyčkal času a materiály do zväzkov zväzoval až potom, keď ho bude poznať v celom rozsahu, bol by odovzdal čitateľovi prácu ešte záslušnejšiu a prehľadnejšiu. Prvý zväzok mohol napríklad obsahovať všetky Jamnického práce. Pravdaže, rozriedené tak, ako sú: o divadle, filme, škole, recitovaní, rozhlase. Tu by mali miesto aj Jamnického sylaby a poznámky, s názvom Štafeta, ktoré editor spomína, no do kníh nezaradil. Ďalej mala nasledovať korešpondencia, výpisky z osobného archívu. Kritiky o Jamnického inscenáciách sú zaradené podľa správneho kľúča, no aj k nim sú dodatky. Príspevky o Jamnickom však mohli byť roztriedené názornejšie. Najprv štúdie len o umelcovi (rozhodne tu mala vyjsť Lehutova 57 stranová štúdia s dvoma kapitolami *Začiatky, Herec*), potom mali nasledovať výňatky z väčších prác, ktoré sa obširnejšie venujú aj Jamnickému. Oddelene by som publikoval gratulačné články k životným výročiam a nekrológy. Lebo stále platí zásada, že o mŕtvych sa píše len dobre a rovnako všetko najlepšie sa zhŕňa do článkov o jubileách, ktoré si oslávenec má prečítať v povznesenej nálade.

Sládeček si prečítal aj dve heslá o Jamnickom v slovníkoch. Škoda, že ich taktiež nezaradil do kníh. Zaujímavé je, že pravdivejšie, výstižnejšie heslo o ňom vyšlo v Slovenskom biografickom slovníku, kde bol hlavným redaktorom spisovateľ Vladimír Mináč, než

v Encyklopédii dramatických umení Slovenska, ktorú redigoval teatroológ Rudolf Mrlan.

Jamnický nemal šťastie na zvlášť talentovaných žiakovo. On mlčí o nich, k nemu sa hlásia prevažne málo známi. Skôr ho za svoj vzor a pedagóga vyhlasujú tí, ktorým nepodpisoval indexy. Vladimír Strnisko študoval na VŠMU dramaturgiu, no režisérom sa stal počúvaním Jamnického monológov o sebe. „Boli to sokratovské rozhovory, plné múdrosti a osobného čara, súčasne však aj seansy veľkého herca života...“ (*Mág javiska a slova*, s. 222.)

Režisér bez priamych potomkov sa však stal predmetom viacerých diplomových prác, René Parák obhájil prácu *Slovenská divadelná avantgarda vo vybraných inscenáciách Dr. Jána Jamnického /1997/*, Martin Pinzík *Pohľady na výtvornú, hudobnú, pohybovú zložku v Jamnického inscenáciách a na avantgardné inšpirácie Jamnického divadla /2001/*. Oboch diplomantov viedol Ján Jaborník. Z druhej práce sú v knihách úryvky.

Ak sa nám zdá, že v súbore je málo pôvodných, nepublikovaných článkov, editor

nás upozorňuje, že do zväzku *Ján Jamnický v pamäti súčasníkov* zaradil i „spomienkové články napísané len pre tento zborník“ (*Mág javiska a slova*, s. 225.) Editor ich zvlášť nevyčlenil, strácajú sa medzi úryvkami z memoárovej literatúry.

Keby však Sládeček knihy dlhodoobo pripravoval, zadal do tlače len po úplnom zhromaždení a roztriedení materiálu, dodnes by sme ich asi nemali v rukách. No my z nich žijeme už deväť rokov. Súborné dielo Jamnického a o Jamnickom začalo vychádzať v Národnom divadelnom centre, pokračovalo v Divadelnom ústave (to je len iný názov predchádzajúceho pracoviska), editor ho zvršil publikovaním faktografickej mozaiky o Jamnického odkaze v edičnom stredisku Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Sládečkovi sa naozaj podarilo nalomiť legendy o „divnom Jankovi“ a sústrediť množstvo vierohodných dokumentov viac o ústrednom, než „výstrednom“ režisérovi.

Ladislav Čavojský

ČESKOSLOVENSKÝ DA VINCI

Dagmar Inštitrisová a kol.: Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“. Eleonóra Nosterská -NM code v spolupráci s Asociáciou Corpus. Bratislava, 2006. 390 strán.

Detailný, široký, odborný a zároveň i ľudský portrét jednej z najvýraznejších a súčasne najrozporupnejších režisérskych osobností československého divadla ponúka kniha Dagmar Inštitrisovej a kol.: *Peter Scherhauser – Učiteľ „šašků“*.

Autori v nej zo všetkých uhlov, stránok a aspektov nazerajú na život, dielo a myslenie fenoménu Scherhauser. A Peter Scherhauser fenoménom naozaj bol. Všestranne rozvinutá, najagilnejšia a najkompaktnejšia osobnosť československého divadelníctva druhej polovice 20. storočia skutočne znesie porovnanie s géniom slávneho Leonarda. Nová kniha Dagmar Inštitrisovej v nás tento dojem ešte viac umocní.

Ovplyvnený dojmami a individuálnym čitateľským zážitkom, rozhodol som sa pri posudzovaní tejto publikácie použiť voľnejší spôsob rozprávania. Nebojím sa totiž povedať, že jej čítanie je často až napínavé.

Knihu som rozdelil do niekoľkých pomyselných kapitol, ktoré analyzujú jednotlivé črty Scherhauserovho génia.

SCHERHAUSER – profesionálny režisér, divadelník

Štúdie teatrológov Ladislava Lajchu, Dagmar Inštitrisovej, Zuzany Bakošovej – Hlavenkovej a Olega Dlouhého mapujú profesijný život a tvorbu Petra Scherhausera. Režijný rukopis založený na princípe montáže, koncepcia „nepravidelnej dramaturgie“, intertextuálne nadväzovanie, alternatívne prístupy, provokačné, novátorské až tabuizované témy – to je len základná charakteristika jedinečnosti jeho rukopisu.

Trochu iný – aj ľudský pohľad – prinášajú štúdie a spomienky divadelníkov – spolupracovníkov.

Dramaturg, herec, najbližší kolega a spoluzakladateľ Divadla na provázku Petr Oslzly spomína na mnohonásobnú spoluprácu vý-

stižnou charakteristikou inscenovaných diel sovietskej literatúry pod názvom *Projekt 1985*. Oslzly ňou dokumentuje režisérov alternatívny prístup k textu a k hercom, ktorý viedol cez hĺbkovú sondu do tematickej i tvarovej podstaty Scherhauserovho poňatia divadla. Divadla, ktoré spája jednotlivé umenia a zároveň búra hranice medzi javiskom a hľadiskom, divadlom a literatúrou. Scénograf Ján Zavarský, ktorý s Petrom Scherhauserom v priebehu rokov 1981 –1997 realizoval 33 spoločných inscenácií, oceňuje na vzájomnej spolupráci najmä koncepcnosť, akčnosť, tvorivú slobodu a spomínanú nepravidelnosť, ktorá dodávala inscenáciám zvláštny nenapodobiteľnosť. Svoje spomienky dokladá fotografiami, ukážkami scenárov a koncepcných listov, scénickými návrhmi, ktoré čitateľovi poskytujú dokonalú vizuálnu predstavu.

Pohľad východoslovenských divadelníkov na režiséra Scherhausera je reprezentovaný dojmami Alžbety Verešpejovej (dramaturgička DJZ Prešov), Milana Antola (herec) a Štefana Hudáka (košický scénograf). Všetci spomínajú na neopakovateľné stretnutia a ovplyvnenie týmto všestranným človekom, nielen z profesijného ale i z ľudského hľadiska. Ich pamäte majú charakter divadelných poviedok a príbehov, ktoré približujú Scherhauserov zmysel pre humor a recesiu. Sú doplnené dokumentárnymi materiálmi, scénografickými, dramaturgickými i osobnými listami.

SCHERHAUSER – pouličný klaun a divadelník

Ďalším odtieňom bohatej divadelnej palety scherhauserovského divadla je práve posadnutosť improvizáciou, klauniádou, vyjadrením pravdy a slobodného myslenia prezentovaného typom pouličného a nezávislého divadla a divadla projektovo- workshopového charakteru.

Všetko sa to začalo legendárnou inscenáciou *Commedie dell' arte* (DNP Brno, 1974). Pokračovaním bolo nadviazanie spolupráce s poľským nezávislým divadlom Teatro 77. Jeho dramaturg Zdislav Hejduk spomína na spoluprácu s Petrom Scherhauserom na viacerých projektoch medzinárodného (až

európskeho) charakteru, ktoré vo viacerých ohľadoch predbehli svoju dobu v intenciách zjednocovania Európy. Spoločná československo – dánsko – britsko – poľská interpretácia Komenského *Labyrintu sveta* pod spoločným názvom *Together* získala uznanie medzinárodnej kritiky. Spoločné hodnoty slobody a snahy o spájanie Európy vyvrcholili v najdlhšom (1984 – 1999) a v podstate nedokončenom medzinárodnom opuse *Cesta do Delf*. Bol to pietny návrat do preslávenej svätyne a k hodnotám dôležitým pre rozvoj dedičstva tradičnej európskej kultúry.

V slovenskom kontexte sa do popredia dostáva projekt *Bocatus 98*, ktorý Dagmar Inštitutorisová podrobne analyzuje z divadelného i významového hľadiska.

Mnohí divadelníci považujú Scherhaufera aj za zakladateľa teórie pouličného (open air) divadla.

Svojou inauguračnou prednáškou *Zde jsou lvi aneb současné pouliční divadlo* položil teoretickú základňu tomuto teatrologii nevelmi spracovanému divadelnému druhu. Na základe početných skúseností vymedzuje pojem pouličné divadlo a poukazuje na jeho najčastejšie problémy – pritiahnutie, pozornosť a rozmiestnenie publika, rušivé vplyvy, dĺžka predstavenia, výprava. Dokumentuje ich práve na tzv. *Kalendáriu labyrintu sveta*, kde upozorňuje na možné úskalía, ich riešenia i celkovú organizáciu tohoto divadelného druhu počnúc výberom témy, koncepcijnými rokovaniami, zostavením harmonogramu až po konečnú realizáciu a produkciu.

SCHERHAUFER a amatérske divadlo

Ďalšou a nie bezvýznamnou kapitolou Scherhaufereho divadelného života je pôsobenie v amatérskom – ochotníckom divadle, ktoré staval nad profesionálne pre jeho nezávislosť a slobodu. Rovnako novátorské a inšpirujúce sú jeho ochotnícke réžie vyznačujúce sa uvádzaním a inscenovaním nehraných autorov a titulov, ktoré nebolo možné uviesť na profesionálnom javisku. Peter Scherhaufer pôsobil ako režisér viacerých ochotníckych súborov (DS pri DK Martin, DS Jána Chalupku Brezno, Divadlo Úsmev Bratislava). S nemalým úspechom uviedol zabudnutú Pal-

kovičovu frašku *Dva buchy, tri šuchy*, či Záborského *Najdúcha*. Podrobnú analýzu Scherhauferevých ochotníckych inscenácií, ktoré však vôbec neboli amatérske podáva vo svojej štúdiu Ladislav Čavojský.

Významnou udalosťou, ktorá výrazne poznačila slovenské ochotnícke divadlo, bolo vedenie kurzov réžie pre ochotníckych režisérov, organizovaných Osvetovým ústavom pod taktovkou práve Petra Scherhaufera. Vypracoval novú koncepciu tvorby ochotníckeho divadla, ktorá sa výrazne odlišovala od profesionálnych scén. Od základov rozeroberá osobnosť „dobrého“ režiséra pri tvorbe a práci s hercom, súborom a umeleckým tímom. Celý kurz bol dôkladne premyslený a podložený novou metodológiou vyučovania réžie založenou na rozvoji tvorivého myslenia. Dôkazom jeho systematického prístupu je doložený učebný plán a témy prednášok z oblasti dejín a teórie réžie, režijnej praxe, ktorú potvrdzuje aj odporúčanou literatúrou.

Mnohí z účastníkov tohoto trojročného školenia amatérskych režisérov tvoria dnes piliere ochotníckeho divadelníctva na Slovensku (Michal A. Kováč, Vladimír Sadílek, Vladimír Benko, Alena a Peter Kozánkovi, Jozef Krasula, Peter Himič) a v dojímavých krátkych spomienkach na Petra Scherhaufera priznávajú obrovský vplyv významnej režisérskej osobnosti.

SCHERHAUFER – vysokoškolský pedagóg

Peter Scherhaufer pôsobil aj ako vysokoškolský pedagóg na divadelnej fakulte JAMU v Brne a externe na VŠMU v Bratislave. Postavil novú koncepciu vyučovania réžie. Základným kameňom jeho výučby boli metódy tvorivého riešenia problému a heuristiky. Prirovnáva ich k „cestu po níž je nám dáno kráčať. Měla by razit různé možné směry této cesty a nabízet maximum šancí ke zdárnému řešení divadelných problémů za aktuálního stavu znalosti“ (Inštitutorisová a kol: *Peter Scherhaufer: Učitel „šášků“*, str. 168).

O jeho pedagogickom majstrovstve svedčia priložené materiály: premyslený študijný program ateliéru réžie, príklady náročných testov z dejín réžie a analýzy dramatického

textu, ankety zo psychológie hereckej tvorby, ako aj dojímavé spomienky študentov Mileny Hurajovej, Markéty Júzovej a Patrika Lančariča na milovaného pedagóga. To všetko kniha ponúka.

SCHERHAUFER – autor a teoretik

Všestrannosť Scherhauferevej osobnosti dopĺňajú publikované autentické práce teoretického i praktického charakteru (*Porekadlá* – scenár pre potrebu ochotníckych režisérov). Štúdia prebratá z jeho diplomovej práce *Divadlo na provázku – model 1974* predkladá typ fungovania nezávislého divadla. Aj keď bola publikovaná v 70. rokoch 20. storočia, prichodí nám nanajvýš aktuálna, pretože prináša termíny a perspektívy predbiehajúce svoju dobu minimálne o 30 rokov. Zaoberá sa v nej fenoménmi ako teória informácie a manažmentu, spätná väzba a predkladá štruktúru efektívneho fungovania nezávislého divadla v trhovom mechanizme.

V ďalších publikovaných prácach sa zaoberá spôsobmi myslenia o divadle, úlohou

dieťaťa na javisku a v divadle, divadelnou etikou, ako aj analýzou zmien divadla a spoločnosti po roku 1989. Hovorí o transformácii divadelnej kultúry i novej situácii divadla a divadelného školstva v Čechách. Všetky tieto práce sú nesporným dôkazom vybraného štýlu, výnimočnosti myslenia a podčiarkujú Scherhauferevho tvorivého génia.

Kniha *Učiteľ „šašků“* prináša tiež ďalšie dokumentačné materiály: rozhovory a besedy (Lubomír Stanček, Štefan Šugár, Karel Král, Alexander Pallesitz), súpis divadelných a televíznych réžií (Dagmar Podmaková), výber z profesionálnej bibliografie, menný register, register inscenácií, anglické resumé.

Pre mladšiu generáciu, ktorá nemala možnosť poznať Petra Scherhaufera, je kniha jedinečnou možnosťou komplexne sa zoznámiť s tvorbou, myslením a všestrannosťou jeho génia. Navyše poodhaľuje aj jeho ľudské vlastnosti.

V tom vidím význam a hodnotu tejto publikácie.

Peter Oravec

Maxim Gorkij, Juraj Szabadoš, Miroslav Košický: *Dankovo srdce*. Réžia. Miroslav Košický. Jaroslav Fri-
ňák, Dana Orolínová, Júlia Paulíniová. Premiéra v Súbore pre deti a mládež DJZ so sídlom v Spišskej
Novej Vsi 1987. Snímka archív Spišského divadla.

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Bradáčová 7, P.O.Box 2
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s.r.o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99 Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: 7090 – 6/15

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)

CONTENTS**STUDIES**

Dagmar Robertsová: The Slovak National Uprising in Slovak Drama (1945-1949)	3
Andrej Mafašik: Two Actor Generations of the Slovak Professional Theatre – Starting point of the Slovak Histrionics	30
Anton Kret: Fifteen Years after Cessation of the Last Specialized Children's Theatre in Slovakia	40
Miroslav Blahynka: Opera Live Transmissions in the Beginning of the Broadcasting in Czechoslovakia	55
Štefan Olha: Thirty Years Ago a Small Theatre Studio II. Was Originated	59

OUTLOOKS

Martina Filinová: Antigie Dramas of Stanisław Wyspiański – Analises of Drama Ulysses' Return	75
Anton Kret: A Wizard Megerhold and Methodology of Criticism (To Century of Megerhold's Parting with Komissarževska in 1907)	99

ARCHIVE

Henrich Bartek: The Slovak National Theatre Drama in the Countryside	103
--	-----

NOTES

Andrej Mafašik: Tandem of Vigorous Seventy-Five Year Old	107
--	-----

CRITICISM

Martin Palúch: Twined Paths of Wim Wenders	109
Ladislav Čavojský: Almost Everything on Jamnický in Six Books	112
Peter Oravec: Czecho-Slovak da Vinci	117