

OBSAH

<i>Perspektivy národných divadiel</i>	189
Andrej MAŤAŠÍK: <i>Idea v dobe konzumu?</i>	191
Andrej MAŤAŠÍK: <i>Idea at the Time of Consumerism?</i>	197
Mária BĀTOROVÁ: <i>Divadlo ako diagnostik svojho času</i>	203
Mária BĀTOROVÁ: <i>The Theatre as a Diagnostician of Its Time</i>	207
Dagmar INŠTITORISOVÁ: <i>O zmysle divadla (esej mnohými otázkami)</i>	211
Dagmar INŠTITORISOVÁ: <i>On the Sense of Theatre (A Many Question Essay)</i>	217
Jan VEDRAL: <i>Národní divadlo HansWurstů</i>	223
Jan VEDRAL: <i>The Hanswurst National Theatre</i>	230
Zuzana BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ: <i>Národné divadlá – koncept a model?</i>	238
Zuzana BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ: <i>National Theatres – Concept and Model?</i>	244
Judit CSAKI: <i>Primus Inter Pares – The National Theatre in the 21st Century</i>	250
Bohumil NEKOLNÝ: <i>Idea národných divadel v Evropě v úhlu pohledu od Lipan</i>	253
Bohumil NEKOLNÝ: <i>The Idea of National Theatres in Europe From the Point of View from Lipany</i>	266
Ján SLÁDEČEK: <i>Je idea ND v 21. storočí na Slovensku mŕtva?</i>	280
Ján SLÁDEČEK: <i>Is the idea of a National Theatre in 21st Century Slovakia dead?</i>	285
Anna KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: <i>Teatr Narodowy w służbie publicznej – ciężar tradycji i wyzwania współczesności</i>	290
Anna KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: <i>National Theatre in public service – the burden of tradition and contemporary challenges</i>	295
Dagmar PODMAKOVÁ: <i>(Slovenské) Národné divadlo – Mýty a skutočnosti (forma, obsah, názov)</i>	300
Dagmar PODMAKOVÁ: <i>(The Slovak) National Theatre – Myths and Reality (form, contents, name)</i>	306
Peter KOVÁČ: <i>Dišputa o národnom divadle</i>	313
Peter KOVÁČ: <i>Disputation on the National Theatre</i>	322
Peter HIMIČ: <i>Môže byť idea národného iba v Národnom?</i>	332
Peter HIMIČ: <i>Can we find the idea of the national in the national theatre only?</i>	336
Josef VINAŘ: <i>Idea Národního divadla v 21. století a Hanah Arendtová</i>	339
Josef VINAŘ: <i>The idea of the National theatre in 21st century and Hanah Arendt</i>	345
Anton KRET: <i>Národ a divadlo</i>	351
Anton KRET: <i>Nation and Theatre</i>	354
Miloš MISTRÍK: <i>Moderné národné divadlo</i>	357
Miloš MISTRÍK: <i>Modern National Theatre</i>	361
Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Je idea Národného divadla dedičná?</i>	365
Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Is the idea of the National Theatre inheritable?</i>	372
Zdenka PAŠUTHOVÁ: <i>Národné divadlo ako manifest národnej identity</i>	380
Zdenka PAŠUTHOVÁ: <i>The National Theatre as a Manifest of National Identity</i>	389
Nadežda LINDOVSKÁ: <i>Idea národného divadla a ruské divadlo</i>	399
Nadežda LINDOVSKÁ: <i>The Idea of National Theatre in Russian Theatre</i>	404
Magdalena RASZEWSKA: <i>245 lat Teatru Narodowego wobec trzeciego tysiąclecia</i>	409
Magdalena RASZEWSKA: <i>245 years of the National Theatre versus the third Millennium</i>	415

Andrej FERKO: <i>Virtuálny čas vo virtuálnom múzeu, sebakolonizácia namiesto „proje scény“ a slovenská dráma v disidentskom postavení</i>	421
Andrej FERKO: <i>Virtual time in a virtual museum, self-colonisation instead of “first stage”, and Slovak drama in dissident position</i>	431
Snježana BANOVIĆ: <i>National Theatre and Cultural Policy in Croatia</i>	440
Oliver BAKOŠ: <i>Národné v spojení s divadlom v dielach nemeckej klasickej filozofie</i> ...	444
Oliver BAKOŠ: <i>The National in Connection with Theatre in the Works of the Classical German Philosophy</i>	448
Miloslav BLAHYNKA: <i>Idea národného divadla a slovenská operná dramaturgia</i>	452
Miloslav BLAHYNKA: <i>Idea of the National Theatre and Slovak Opera Dramaturgy</i>	456
Iryna ANTONUKOVÁ: <i>„Mojžiš“ M. Skoryka ako výraz moderných kultúrno-spoločenských procesov na Ukrajine</i>	460
Ирина АНТОНЮК: <i>«Моисей» М. Скорика как отражение современных культурно-общественных процессов в Украине</i>	466
Milan POLÁK: <i>Nerozhoduje názov divadla</i>	472
Milan POLÁK: <i>The Name of the Theatre does not Matter</i>	480
Tibor FERKO: <i>Idea verzus ideál</i>	488
Tibor FERKO: <i>Idea versus Ideal</i>	492
Oľga BERKIOVÁ: <i>Tendencie rozvoja súčasného ukrajinského operného divadla na prelome tisícročí</i>	497
Ольга БЕРКИЙ: <i>Тенденции развития современного украинского оперного театра на рубеже тысячелетий</i>	504
Eva KYSELOVÁ: <i>Národné divadlo ako priestor pre formovanie modernej divadelnej réžie</i>	512
Eva KYSELOVÁ: <i>National Theatre as Scope for Forming Modern Theatre Stage Direction</i>	517
Matúš OLHA: <i>Narušenie kontinuity v činohre Slovenského národného divadla</i>	523
Matúš OLHA: <i>Interruption of Continuity in the Drama of the Slovak National Theatre</i>	527
Martin TIMKO: <i>Nové milénium, slovenská národná klasika v Slovenskom národnom divadle</i>	532
Martin TIMKO: <i>New millennium, Slovak national classics in the Slovak National Theatre</i>	535
Anna A. HLAVÁČOVÁ: <i>Národné divadlo – paradoxy vtelovania idey</i>	538
Katarína DUCÁROVÁ: <i>Z výmeny názorov</i>	540

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Danièle Montmarteová (Paríž), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavorský.

Fotografie © Ladislav Lesay a Ferdinand Tisovič

Preklady do anglického jazyka Mária Švecová, Dana Gálová, Daniel Uherek a Tomáš Poci. Preklad z ruštiny Anton Kret.

Supervízia textov zahraničných účastníkov Anna A. Hlaváčová.

Toto číslo vychádza ako Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie Idea národného divadla v 21. storočí

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 redakčne uzatvorené v septembri 2010.



PERSPEKTÍVY NÁRODNÝCH DIVADIEL

3. až 5. júna 2010 sa v Budmerickom kaštieli z iniciatívy Združenia slovenských divadelných kritikov a teoretikov a Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV (v čase konania konferencie ešte Kabinetu divadla a filmu SAV) stretli slovenskí a zahraniční odborníci na medzinárodnej vedeckej konferencii **Idea národného divadla v 21. storočí**.

Inštitúcia národného divadla hrala neobyčajne vážnu úlohu pri formovaní moderných európskych národov. Práve preto je známa najmä z krajín, v ktorých sa emancipácia národných spoločenstiev z multietnických feudálnych konglomerátov spájala so zápasom o právo na vlastnú reč a kultúrny rozvoj. Maďari sa takto vyhraňovali voči Habsburgovcom, Poliaci voči okupantom z východu i západu, pre český národ bolo vybudovanie „Zlatej kapličky“ zreteľným a viditeľným víťazstvom nad rakúsko-nemeckým útlakom. Slovenské dejiny sú v tomto smere výnimkou, keď v 19. storočí na vytvorenie profesionálnej inštitúcie nemalo podmienky, a tak ju suplovali ochotnícke úsilia a Slovenské národné divadlo vzniklo až po sfornovaní Československej republiky v roku 1920 s pomocou českých divadelných profesionálov.

Ale aká je a bude úloha týchto umeleckých inštitúcií v storočí, ktoré žijeme a pre ktoré je – v protiklade s naznačenými princípmi, na ktorých národné divadlá vznikali – príznačná globalizácia, multikulturalita a európska integrácia? Majú ešte národné divadlá okrem svojho základného, umeleckého, významu aj rezíduá onoho „vyššieho“ poslania byť Schillerovskou mravnou inštitúciou? Má národné divadlo nejaké úlohy vo vzťahu k pôvodnej dráme? Majú ešte mať národné divadlá ambíciu ponúkať popri umeleckom zážitku aj čosi ako inšpirujúce myšlienkové posolstvá? A sú ešte národné divadlá hodné nejakej mimoriadnej pozornosti, alebo sú to iba zo zotrvačnosti najlepšie financované umelecké inštitúcie, ktoré sa ale nijako neodlišujú od iných umeleckých inštitúcií?

Okrem množstva čiastkových i vyčerpávajúcich odpovedí na tieto všeobecné otázky od prominentných slovenských teatroológov a pedagógov bolo zaujímavé vypočuť si názory zahraničných účastníkov z Maďarska, Českej republiky, Poľska, Ukrajiny a Chorvátska.

Je asi príznačné, že najpočetnejšiu skupinu vystúpení na konferencii tvorili autori referátov, ktorí z rozličných uhlov pohľadu skúmali koreláciu medzi myšlienkovými hodnotami, ktoré inštitúcia typu národného divadla predstavovala v širších spoločenských súvislostiach v čase vzniku a ako sa tento fakt odráža na jej profilácii dnes. Pre túto skupinu príspevkov je charakteristická snaha pomenovať aspoň niektoré z umeleckých i mimoumeleckých funkcií, ktorých nositeľom je (či malo by byť) v danej kultúre práve národné divadlo. Vďaka nemeckým romantikom vieme

veľmi presne, čo oni sami od národného divadla očakávali, aké nároky na jeho tvorbu formulovali a aký význam videli v spoločenskom pôsobení takejto inštitúcie. Inou, nielen v slovenskom kontexte veľmi frekventovanou, témou bolo hľadanie vzťahu medzi národnou drámou a národným divadlom. Jeho analýze sa venovali aj niektorí historici, poukazujúc na silné podnety, ktoré v minulosti pre národné dramatické literatúry priniesol vznik reprezentatívnej divadelnej inštitúcie, ale aj praktickí divadelníci, dramaturgovia a režiséri. Je pozoruhodné, že – aspoň čiastkovo – sa táto téma objavila takmer vo všetkých vystúpeniach zahraničných účastníkov konferencie. Viacerí odborníci upozornili vo svojich príspevkoch aj na to, že inštitúcie typu národného divadla predstavujú nemalý problém z aspektu ekonomiky kultúry. To platí najmä v štátoch, ktoré si zachovali model trojsúborových repertoárových divadiel – ich prevádzka je niekoľkonásobne drahšia ako v prípade ad hoc, na konkrétny projekt vytvorených zoskupení, alebo operatívnejších telies špecializovaných na činohru či tanečné divadlo. Zaujímavý blok vytvorili príspevky, v ktorých autori objasňovali z nových hodnotiacich pozícií dejiny konkrétnych národných divadiel a ich vnútorné hodnotové premeny. O praktických aspektoch profilovania Slovenského národného divadla hovoril v čase konania konferencie nový generálny riaditeľ SND Ondrej Šoth.

Poďakovanie za prejavenu podporu, ktorá umožnila medzinárodnú vedeckú konferenciu zorganizovať, patrí predovšetkým Ministerstvu kultúry a cestovného ruchu Slovenskej republiky, ktoré na prípravu podujatia prispelo finančne z grantového systému a Literárnemu fondu, ktorý umožnil konferenciu usporiadať v príjemnom prostredí Domova slovenských spisovateľov v Budmericiach. A samozrejme poďakovanie patrí i predstaviteľom a pracovníkom oboch usporiadateľov, Združenia slovenských divadelných kritikov a teoretikov a Ústavu divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, ktorí obetavo zvládali náročné prípravné práce a aj počas konferencie boli vždy pripravení pomôcť a poradiť a zamestnancom Domova slovenských spisovateľov, ktorí sa starali o spokojnosť všetkých účastníkov.

Dvojazyčný zborník príspevkov z konferencie, ktorý predkladáme verejnosti, bude pre budúcnosť nielen informačne cenným prameňom všeobecných i konkrétnych poznatkov o histórii a súčasnosti národných divadiel v Strednej Európe, ale môže aj inšpirovať pri hľadaní východísk zo súčasných problémov nášho – a nielen národného – divadla, či máme na mysli jeho umelecké programovanie, alebo právne a ekonomické parametre jeho fungovania. Príspevky, ktorých rozsah v slovenskom jazyku výrazne prekročil vopred stanovený rozsah, publikujeme v pôvodnom znení úplné, v anglickom či slovenskom preklade však – vzhľadom na limitované zdroje a finančnú náročnosť prekladov – čiastočne krátené.

Andrej Maťašík
vedecký tajomník konferencie

IDEA V DOBE KONZUMU?

ANDREJ MAŤAŠÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Už niekoľko rokov som premýšľal o potrebe redefinovať zmysel národných divadiel na prahu nového tisícročia (po prvý raz sme sa o podporu tejto myšlienky bez odozvy uchádzali v roku 2001). Dnes sa k tejto téme stretávame na pôde Domova slovenských spisovateľov v Budmericiach. Ten v minulosti pod svojou strechou prichýlil celý rad osobností, ktoré sa potrebovali striasť zhonu všedných dní a koncentrovane sa sústrediť na tvorivú literárnu prácu. Medzi nimi aj mnohých dramatikov, ktorých hry prešli aj javiskami našich národných divadiel, nielen toho slovenského. Verím, že tu nájdeme spoločne čas a príležitosť pouvažovať o probléme, ktorý sme zvolili za tému tejto konferencie.

Viem, že situáciou veľkých reprezentatívnych európskych divadiel sa zaberali už mnohí pred nami. Trápi ona predovšetkým tých, ktorí zodpovedajú za verejné financie. Ako docieliť, aby divadlá mali skvelú povesť a výsledky, ale aby to zároveň veľa nestálo, to trápi rôznych ministrov, intendantov i predsedov správnych a iných komisií a rád. Nepochybné aj tieto okruhy problematik prídu na našej konferencii na pretras, peniazom na ten či onen spôsob sa dnes vyhnúť nedá. Heslo „národ seba“ dodnes pekne znie, ale podpísaná zmluva je pre umelca v súčasnosti istejšia, ako krásny slogan.

Preto sa v pozvánke na naše stretnutie vyskytlo slovo „idea“. Nie je dnes v móde. Ale – som možno nepoučiteľne staromilský – nazdávam sa, že bez zohľadnenia pojmu idea nemôžeme vôbec o národných divadlách diskutovať. Ak totiž ideu budeme považovať za čosi zbytočné, nepodstatné a zaťažujúce, potom sa môžeme baviť o divadlách síce možno umelecky zaujímavých, azda aj dramaturgicky profilovaných, alebo trebárs herecky príťažlivých a komerčne úspešných, ale o divadelných inštitúciách trochu iného typu, nie o divadlách národných.

Azda sa zhodneme na tom, že v 19. storočí, keď inštitúcie typu národných divadiel v Európe vznikali, hrali v tomto procese dôležitú, ba prvotne iniciačnú, úlohu faktory mimoumelecké. Národné divadlo sa v našich zemepisných šírkach objavilo ako fenomén jasne, výrečne a jednoznačne dokumentujúci predovšetkým sebauvedomenie si vlastnej národnej identity a stali sa výrazom politickej vôle moderných európskych národov zreteľne artikulovať svoju – aj kultúrnu – originalitu a pôvodnosť. Môžeme dlho diskutovať o tom, prečo viaceré veľké európske národné kultúry inštitúciu tohoto typu nepoznajú, respektíve prečo v Londýne pod rovnakým názvom funguje inštitúcia koncipovaná na úrovni myslenia o kultúre a jej spoločenskej úlohe v druhej polovici 20. storočia – ale asi bude pravdivý dohad, že v tých štátoch, v ktorých došlo k národnostnej integrácii populácie v dobe feudalizmu a kde už vtedy prirodzene a evolučne vznikli významné umelecké inštitúcie, tam nepovažovali za dôležité



Vlavo riaditeľka Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV Dagmar Podmaková, prof. Miloš Mistrík a vedecký tajomník konferencie Andrej Maťašík. Snímka Ladislav Lesay.

v historickom období formovania novej politickej mapy Európy, teda v 19. storočí a v prípade Slovákov dokonca až v 20. rokoch storočia nasledujúceho, zvyrazňovať, označiť svoje národné a kultúrne teritórium aj inštitúciou typu národného divadla.

No Európa na začiatku 21. storočia už nie je kontinentom vlastnú identitu objavujúcich a utužujúcich národov. Dominantnými heslami súčasného sveta sú integrácia a globalizácia. (Výnimkou je len Balkán, tam Európa podporila dezintegráciu.) Vyspelosť národov a štátov Európy vnímame cez ich európsku zainteresovanosť, cez schopnosť zosúladiť individuálne potreby štátov a národov s potrebami Európy ako celku. Pre našich predkov, ktorí kriesili národné divadlá k životu bola dôležitá a určujúca osobitosť a kvalitou pôvodná inakosť, dnes je preferovaná schopnosť presadiť sa v homogenizovanom pelotóne. Národné divadlá vznikali ako výraz uskutočnenia národných snov, dnes snívajú o medzinárodnom uznaní a rešpekte.

Avšak keď národné divadlá vznikali, vkladali im ich iniciátori do vienka okrem ideí spätých s formovaním národov a schillerovského odkazu na divadlo ako mravnú inštitúciu, aj poslanie stať sa centrami umeleckého snaženia najlepších národných tvorivých síl, doslova výkladnými skriňami národnej kultúry. Stali sa dôležitými a normotvornými inštitúciami pri stabilizovaní národných jazykov, chrámami zbudovanými pre povznesenie ducha. Národné divadlá ako vrcholné kultúrne ustanovizne svojich čias sa stali pre tvorivé individuality metou a členstvo v nich vyznamenaním. Pre každého herca kočujúceho divadelného ansámbľu či malomestskej divadelnej spoločnosti bolo vysnívaným cieľom stať sa členom národného divadla – ak totiž produkcie divadelných súborov boli vítaným osviežením ospalivého života vo všetkých kútoch Európy, byť hercom takejto spoločnosti nebola žiadna veľká

sláva. No príslušnosť k národnému divadlu stavovsky predstavovala úplne iný level. Bola vyjadrením širokej spoločenskej autority a rešpektu voči tvorivým výsledkom. Napísať pre národné divadlo hru považoval za svoju morálnu povinnosť vari každý obrodenecký spisovateľ a ten, ktorého text niektoré z národných divadiel aj uviedlo, mal otvorené dvere minimálne na národný literárny Parnas. Národné divadlá ako reprezentatívne kultúrne inštitúcie poskytovali vo svojej dobe pre tvorbu naozaj relatívne ideálne podmienky a umeleckí tvorcovia sa za ne zväčša, hoci nie výlučne, odovďačovali kvalitou dosahovaných tvorivých výsledkov.

Ešte v druhej polovici minulého storočia platilo, že národné divadlo rastie na pôvodnej tvorbe a svoju vypelosť dokumentuje na originálnom a osobitom spracovaní svetovej klasiky. Hrať to najlepšie, čo ponúkali starší či mladší domáci autori, ale i poznať divadelné trendy, vedieť o tom, s čím prišli vynikajúce divadelné osobnosti v iných divadelných centrách, bolo normálne. Čítalo sa o tom v časopisoch a dokonca aj z krajín na východ od „železnej opony“ tí šťastnejší zavše i videli na festivaloch ukážky toho najlepšieho, no národné divadelné kultúry sa vyvíjali predovšetkým vo svojich vlastných súradniciach. Závrtné zrýchlenie komunikácie, premena sveta na globálu dedinu, kde stačí vyzrieť cez okno počítačového terminálu a môžete, aj na videoukážkach, vidieť, čím bola charakteristická včerajšia premiéra na druhom konci kontinentu, alebo sveta, všetko zmenilo. Informácií je toľko, že prestávajú mať hodnotu inšpirácie pre vlastné úsilia, tvorbu a premýšľanie o divadle, ale naopak človeka zahlcujú. Ako každé médium, aj web zjednodušuje. Nevnímame totiž umelecké dielo v plnohodnotnom kontakte, ale cez filter. Ani ten najobjektívnejší a najžičlivejší editor nedokáže poskytnúť viac ako svoj subjektívny referát o diele, možno nielen verbálny, ale audiovizuálny. Filter subjektívnej selekcie však bráni prieniku nuáns, ktoré by mohli hrať rolu iniciátora tvorivého dialógu.

Predpokladám, že si tu vymeníme názory na špecifickosť národných divadiel a ich umelecké programovanie v minulosti a dnes. Nazdávam sa, že by sme nemali podceňovať ani vcelku triviálny fakt, že totiž pôvab i riziko divadla je v autenticite kontaktu živého človeka v hľadisku so živými ľuďmi – umelcami na javisku. Ak národné divadlá nebudú schopné večer čo večer prilákať do svojich sál divákov, zvedavých na tvorbu týchto vlajkových lodí národných kultúr, stratia ako inštitúcie zmysel. Hrať sami pre seba môžu chovanci špeciálnych terapeutických zariadení, divadlo ako umelecký druh bez diváka nejestvuje. V istom, teraz už dosť využívanom spôsobe, akým sa o priazeň divákov aj niektoré národné divadlá usilujú, je jedno obrovské nebezpečenstvo: obchodovanie s autorskými právami sa dnes totiž nevzťahuje už len na uvedenie diela v preklade, poprípade na použitie hudby či choreografickej koncepcie, ale dnes sa obchoduje doslova s „manuálom“, ktorého precízne dodržiavanie síce majiteľovi licencie garantuje, že výsledok bude mať štandardnú úroveň, ale na strane druhej dotieravo vnáša do diskusie otázku, či ešte stále hovoríme o umeleckej tvorbe, alebo už o sériovej remeselnej výrobe, hoci jej produkt vykazuje základné charakteristiky umeleckého diela. Iste, ak špecializované vývojové laboratória vytvoria koncept nového modelu napríklad osobného auta a ono sa potom pod rôznymi názvami vyrába trebárs v Šanghaji i Bratislave a používa rovnako v Keni ako v Nórsku, má to svoje ekonomické pozadie a dôvody. Otázne je, či možno mechanicky preberať takéto princípy koncernovej unifikácie aj v segmente tvorivého a duchovného života, kam kultúra prináleží. Vieme z konkrétnych skúseností, že napríklad vynikajúcich tvorcov, ktorí sú schopní priniesť neobyčajne pôsobivé a originálne inscenačné kon-

cepty, ale vyvolať i záujem divákov neprijímajú pri hosťovaniach členovia – napríklad operných – súborov vždy s nadšením. Inscenácie takýchto osobností totiž majú jednu veľkú chybu – negarantujú sólistom rotáciu, pretože sú to jedinečné originály. Tento trend ešte relatívne nedávno bol príznačný najmä pre segment muzikálového divadla a možno ho k životu priviedol ušľachtilý zámer producentov nedopustiť, aby sa na slávnych menách priživovali rozliční nedoukovia. Aký však má zmysel vybrať sa vo Varšave na také isté dielo, aké sme mohli vidieť v Barcelone i v Kyjeve? Áno, Európania dnes pijú rovnaké džúsy a vína, vozia sa v rovnakých autobusoch, pracujú v pobočkách rovnakých firiem, dívajú sa na v zásade rovnaké televízne programy, jedia rovnaké hamburgery a listujú vo v zásade rovnakých magazínoch – ale znamená to, že našou neodvratnou budúcnosťou je aj unifikácia duchovného života? Môžete namietat, že predsa elementárne ľudské, a v prípade Európanov teda aj kresťanské, hodnoty sú univerzálne platné, že dobro a zlo, pravda a lož, láska a nenávisť, vernosť a zrada sú morálne imperatívy, ktoré vnímame v rovnakom význame minimálne od Atlantiku po Ural a od horúcich pláží Stredomoria po ľadové pláne Arktídy. To, že sa na tomto teritóriu dnes identifikujeme ako Slováci, Nemci, Taliani, Česi, Ukrajinci, Maďari či Poliaci je z hľadiska dejín civilizácie epizóda, Európa kedysi patrila Kvádom, Bójom a ďalším keltským kmeňom či germánskym Svédom, Burgundom, Longobardom, Alamanom, Frankom, Vandalom a Gótom. Nie je teda aj skutočnosť, že si na začiatku 21. storočia musíme klásť otázku, aký má zmysel idea národného divadla, len sprievodným signálom prebiehajúceho procesu nového prevrstvovania európskeho civilizačného priestoru? Nie je trend rovnakých drinkov, jednotných úrokových sadzieb, konfekčnej literatúry a uniformných médií len prejavom blížiaceho sa konca Európy národov? Neusilujeme sa hľadať nový zmysel národných divadiel v čase, keď sa do podpalubia kedysi čitateľne „inej“, európskej kultúry už valia plným prúdom cez všakovaké *Jednoduché Márie* tony univerzálneho balastu, ktoré naše ilúzie o nadčasovosti morálnej dilemy dákej Antigony či posolstvá tragického poznania kráľa zvaného Lear stiahnu bez ohľadov a diskusií ku dnu? Dokáže európska kultúra a v jej rámci naše národné divadlá ešte vôbec prichádzať pred divákov s témami a otázkami, ktoré by si oni pre svoj život potrebovali ujasňovať a hľadať na ne odpovede? A túžia vôbec naši divadelní tvorcovia pátrať po tom, či domáce kultúrne zdroje ešte majú dostatok energie vygenerovať jedinečné posolstvá, po ktorých by diváci doma, ale i v zahraničí prahli a pre ktoré by do divadla prichádzali? Vie ešte divadelná tvorba, divadlo ako umelecký druh, ponúknuť národom Európy umeleckú víziu, ktorá by dokázala prekonať jednoduchú šedivosť, uniformnú veselosť, univerzálnu povrchnosť a hodnotovú neurčitosť? Nie je pre mnohých súčasných tvorcov preberanie módných vzorov, teda toho, čo sa osvedčilo inde a malo dobré kritiky, cestou ako zakryť nedostatok vlastného talentu niečo naozaj objaviť?

Pred polstoročím šokoval na konferencii v Karlových Varoch dramatik a teatrológ Peter Karvaš svojich kolegov a divadelníkov vyhlásením, že skutočne nová socialistická dráma môže vzniknúť iba vtedy, keď autor znovu otvorí alternatívu života a smrti hlavného hrdinu. Pre na šestine sveta dominujúcu socialistickú estetiku neprijateľné kacírstvo! Veď nové, socialistické, umenie malo podľa ideologických príručiek už riešiť iba problémy boja dobrého s lepším! Karvaš na sklonku päťdesiatych rokov však nebol ani revizionista, ani agent imperializmu – ako vzdelaný muž však pochopil, že moment katarzie, vnútorného obrodenia diváka, nie je mysliteľný bez toho, aby sa divák stal svedkom a súčasťou vypätej etickej dilemy, vygradovaného hodnotového

zápasu, ktorý v modelovej situácii divadelného diela umožňuje reflektovať vlastnú životnú skúsenosť tým v hľadisku. Lenže po polstoročí nám nestačí vrátiť sa ku Karvašovej téze z jednoduchého dôvodu – svet je on line a smrť dnes už nevnímame ako čosi neobyčajné a ako osudovo definitívne riešenie – pre dnešnú civilizáciu, ale aj pre nové európske divadlo je to spravidla len „end game“ a štart do iného levelu. Médiá, ale pohotovo replikujúc i scenáre novej európskej drámy, nám vsugerovali, že smrť je obyčajnou, sivou súčasťou všedných dní a pozornosť si zaslúži len vtedy, ak je čím-si atraktívna, ak je dosiahnutá obzvlášť zavrhnutiahodným spôsobom, mimoriadne brutálne, či ak sa do nej akýmsi spôsobom zapojí niekto všeobecne populárny, najradšej športovec, modelka, politik alebo iná celebrita. Smrť hlavného hrdinu stratila ten Karvašom reklamovaný rozmer sofoklovskej fatálnosti, ktorá hľadisku dá mravnú silu ďalej žiť a o čosi sa usilovať, snažiť sa stráviť svoje dni na tomto svete lepšie, plnšie a zmysluplnejšie.

Veď v hodnotovo zrelativizovanej súčasnosti, alebo v jej virtuálnej atrape, stačí urobiť jednu či dve klávesové operácie a sme zasa tam, kde sme začínali.

Uvedomujem si, že takto popísaný obraz sveta je bezútešný. Ale príbeh ľudskej civilizácie ma oprávňuje povedať, že nie je nijako nový a mimoriadny. Ak európska kultúra a kultúra jednotlivých národov Európy neskončila ako Kvádi a Markomani v cynickom a ľahostajnom mlynčeku histórie, bolo to aj preto, že vždy vygenerovala svojich Mozartov a Ibsenov, Calderónov i Slowackých, Čechovov aj Tylov, Zacharov a Strehlerov, Lubimovov či Swinarských. Ani v žičlivých obdobiach ich nebolo na rozdávanie a vždy bolo početnejšie zastúpenie tých, ktorí len recyklovali a oprašovali tradičné a overené postupy. Iste, doba sa zmenila a vonkajšie podmienky, v ktorých divadlo vzniká a ktoré reflektuje, asi dnes neprajú posolstvu opojnej radosti z poézie tejto chvíle, za ktorým diváci chodili do milánskeho Piccolo Teatro za Giorgiom Strehlerom a do činohry SND za Karolom Zacharom. Pátos vlastnenctva, príznačný pre Konrada Swinarského, ale i geniálna orchestrácia inscenácie Jurija Petroviča Lubimova sú dnes asi zaujímavé len pre študenta, ktorý sa v rámci dejín európskeho divadla dostane k ich záznamom či popisom. Tragiku triednych determinácií a rozporov európske divadlo dnes ignoruje, pretože sa – aspoň v našich zemepisných šírkach – spájajú s negatívnou skúsenosťou s formálne beztriednou spoločnosťou. Opera úplne rezignovala už aj na zásadu jazykovej zrozumiteľnosti, ktorá sa ešte pred niekoľkými desaťročiami zdala pevná ako hradby Jeruzalema a v Košiciach i Drážďanoch sa Verdi spieva v taliančine. Iste, nedeje sa zase nič, čo by sme z histórie nepoznali, veď naši humanistickí dramatici skladali svoje texty všetci v latinčine a ich zverenci, dietky ctihodných patricijov, ich v tejto reči aj na záver školského roka odriekali. Ale problém operného žánru v kontexte národného divadla je vôbec samostatná kapitola...

Keď sa poctivo snažím sformulovať odpoveď na otázku, ako naložiť s ideou národného divadla v 21. storočí, nástojčivo sa mi v mysli vynára analógia súčasného tápania v európskej kultúre so situáciou európskeho divadla na konci štyridsiatych rokov minulého storočia. Vtedy boli národy Európy konfrontované s traumatizujúcimi faktami, ktoré sprevádzali roky vojnového pustošenia kontinentu. Hlad, smrť, koncentračné tábory, továrne na smrť, masový exodus a napokon jadrová bomba, s takouto zážitkovou výbavou vtedajšieho diváka sa divadlo vyrovnávalo veľmi zložito. A pritom sa ľuďom tak veľmi chcelo žiť, veseliť sa, zabúdať... Divadlo vtedy našlo zmysel svojej spoločenskej misie v tom, že dokázalo artikulovať nevyhnutnosť

redefinície elementárnych etických hodnôt a dokázalo dať vojnovou skúsenosťou zdeptaným ľuďom novú nádej. Skvelý český režisér Jiří Frejka v roku 1946 v časopise *Divadelný zápisník* publikoval tieto slová: „Nové divadlo musí mať svoj koreň v sociálnych a metafyzických potrebách svojho súčasného diváka a ak opúšťa túto základňu, ocitá sa v kríze.“¹

Nie sme dnes my, príslušníci euroatlantickej civilizácie, vysilenej polstoročím studenej vojny, mravne vyprahnutí po desaťročiach spochybňovania zdanlivo pevných kresťanských ideálov a hodnôt, prebúdžajúci sa s pocitom viny, že žijeme v dostatku ba blahobyte, kým inde vo svete ľudia žijoria, traumatizovaní neustálymi pochybnosťami, či je správne, múdre a prezieravé hrať úlohu tých, ktorí „vedia“ čo je dobré pre iných a dávajú to najavo vnucovaním svojich riešení komplikovaných situácií kdekoľvek na svete – nie sme v situácii, ktorá je viac ako podobná tej skepse a bezvýhodiskovosti po Druhej svetovej vojne? Aby národné divadlá v 21. storočí mohli existovať a byť súčasťou nášho kultúrneho priestoru, môže a podľa mojej mienky aj musí sa ich nosnou konštrukciou stať nielen umelecký, ale aj etický rozmer spoločenského pôsobenia. Že sme všetci pod tlakom, že nestíhame, nevládzeme hodnotne tráviť svoje dni, naháňame peniaze a kariéry, sklamáme sa v láskach i priateľstvách, nerozumieme svojim deťom – a vôbec, že naše životy za veľa nestoja, to vie takmer každý z tých ľudí, ktorí večer z nejakého dôvodu zasadnú v hľadiskách našich národných i tých ostatných divadiel. Tie ostatné sa ich môžu usilovať pobaviť, očariť a rozptýliť, od toho národného čakám, a azda nie som sám, transfúziu životnej energie, inšpiráciu i dôvod, prečo žiť aj zajtra, o mesiac a o rok. Chcem od neho skrátka uistenie, že stojí zato žiť. Že svoj život môžeme a musíme žiť so všetkými jeho krásnymi i škaredými dňami.

Dávajú nám naše národné divadlá na začiatku 21. storočia takúto silu?

¹ FREJKA, Jiří: *Prědvojnik K. H. Hilar*. Divadelní zápisník, 1, 1945/46, č. 3-4, 16. 1. 1946. Citované podľa: FREJKA, Jiří: *Divadlo je vesmír*. Ed. PETIŠKOVÁ, Ladislava. Praha : Divadelní ústav, 2004, s. 238. ISBN 80-7008-163-5.

IDEA AT THE TIME OF CONSUMERISM?

ANDREJ MAŤAŠÍK

Institute of Theatre and Film Research of SAS, Bratislava

For me as someone who has been pondering for several years over the need to re-define the purpose of national theatres on the verge of a new millennium (for the very first time, an attempt to promote the idea, however, without any feedback, was made back in 2001), it is an honour to welcome you in the premises of the House of Slovak Writers. In the past, it sheltered a number of personalities, who retreated here from everyday hustle, to focus on their creative literary work. Among them were also playwrights whose plays were put on the stages of national theatres, not just the Slovak one. I am confident that we shall find time and opportunities to address this issue which has been chosen as the key topic of our conference.

I am aware that others before us have contemplated the situation of big representative European theatres. It is especially an issue for those in charge of public spending. The question is what has to be done for theatres to enjoy first-class reputation and have good results at reasonable cost. This is of concern to ministers, stage managers, and chairmen of administrative boards and various commissions. Undoubtedly, these issues will be addressed at our conference, the money issue in whatever form cannot be circumvented. The mission statement "The Nation for Itself" still sounds good but a signed contract is of greater value to an artist than a beautiful statement.

That is why the word "idea" has been used in the formal invitation to our meeting. Today, it is not "in". I may sound hopelessly old-fashioned but I honestly believe that without taking account of the concept of idea, a discourse on national theatres is hardly possible. If we take idea as something needless, irrelevant and burdensome, then we may be talking theatres that are interesting artistically, with good dramaturgy or attractive by their actors' list and commercially successful, but these would be theatrical institutions of a different kind, not of national theatres.

I think, we should be in agreement that in the 19th century, when the type of institutions like national theatres was first established in Europe, other than artistic factors played an important, even inceptive role. In our geographical region, the national theatre emerged as a phenomenon which in a straightforward, eloquent, and clear manner documented the self-awareness of own national identity and it became an expression of the political will of modern European nations to clearly articulate their originality and indogeneity, including their cultural one. We may carry on talking why several big European national cultures are not familiar with an institution of this kind, or, why in London, under identical name, there operates an institution drawing on the thinking about culture and its social role in the latter half of the 20th century. However, more likely is the assumption that in those countries, which witnessed the integration of na-

tionalities under feudalism and in which important institutions of art were inceptioned in a natural and evolutionary way, it was not considered important, in the historic period of the shaping of a new political map of Europe, in the 19th century that is, and in case of the Slovaks even in the 20th century, to emphasise, and to designate their national and cultural territories by an institution of the national theatre type.

Europe on the verge of the 21st century is no longer a continent of nations that would be discovering and bonding their own identities. The predominant slogans of the world of today are integration and globalisation (exception being the Balkans, where Europe supported disintegration). The maturity of the nations and states in Europe is perceived through their European involvement, through their capacity to harmonise the individual needs of states and nations with the needs of Europe as a whole. To our forefathers, who brought national theatres back to life, uniqueness and difference based on true quality appeared to be vital and determining factors; today, the ability to assert oneself in a homogeneous cycling field is given preference. National theatres were the materialisation of national dreams and today, they dream of international acclaim and respect.

At a time when national theatres were brought into existence, in addition to the ideas connected with the shaping of nations and Schillerian reference to the theatre as a moral institution, their founding fathers endowed them with a mission to become the centres of artistic endeavours of the best national creative forces, literally, the showcases of national culture. Theatres were turned into prescriptive institutions in the process of the stabilisation of national languages, into temples built to elevate the spirit. National theatres as the prime institutions of culture of their time were a goal pursued by creative individuals and membership in them was considered a great honour. Any actor of a strolling theatre troupe or a provincial theatre company aspired for becoming a member of the national theatre. Although the stagings of provincial theatre ensembles were a much-welcome highlight of the drowsy life in all corners of Europe, being their member was no big deal. Professionally, membership in a national theatre was a completely different thing. It was an expression of a broad social authority and respect for creative achievements.

To write a theatre play for the national theatre was regarded as a moral obligation by any revivalist writer and he, whose text was staged by a national theatre, had the door open to the national literary Parnas to say the least. In their time, national theatres as representative cultural institutions, established comparatively ideal conditions for creation and in return, although not always, creative artists produced quality theatre plays.

The proposition that held in the latter half of the 20th century was that the national theatre grew on original creation and its maturity is best documented by an original and unique staging of the world classical drama. It was taken for granted to stage the very best of what the older or younger generation of authors had to offer and to be knowledgeable of theatre trends and of the novelties introduced by outstanding theatre professionals in other theatre centres. One would read about this in journals, and even in the countries east of the "Iron Curtain", the more fortunate ones had the possibility to see the examples of the very best of national theatrical cultures at festivals; however, national theatre cultures would follow their peculiar ways of evolution. Everything has changed thanks to an unprecedented speeding up of communication, the transformation of the world to a global village where one just has to look out of the

window of a computer terminal to see, even on video trailers, what last night's opening performance at the far end of the continent or the world, was special for. The myriads of information no longer have value of an inspiration for creation, for contemplations over the theatre and instead, man is dumped with them. Just like any medium, the web simplifies the world. Instead of appreciating a work of art in full contact with it, we perceive it through a filter. Even the most objective and generous editor could not provide more than just a subjective perception of the work and, possibly, not only verbal but also audiovisual. The filter of subjective selection prevents the infiltration of subtleties which could play the role of a spark plug of a creative dialogue.

I assume that we shall exchange views on the specificity of national theatres and their artistic programming in the past and at present. I believe that one should not underestimate the trivial fact that the charm and risk of the theatre lies in the authenticity of the contact between living men in the auditorium and living men – artists on the stage. If national theatres fail to attract audiences, night after night, to their theatre halls, eager to see the production of these flagships of national cultures, these institutions will lose their purpose. And although the wards of special therapeutic establishments have the liberty to only play for themselves, the theatre as a form of art would not exist without its audiences. There is a particular, and by some national theatres, rather widely used, way of winning over the favour of the audiences, which is very risky – dealing with copyright does not only apply to the staging of a play in translation or to the use of music or choreography but also to the trading of “manuals”. Indeed, by carefully observing the manual, standard quality of the product is guaranteed to the licence owner on the one hand, on the other, however, it obtrusively poses the question whether this is true artistic creation or just run-of-the-mill production, although the product has the basic characteristics of a work of art. Indeed, if specialised development laboratories develop the concept of a new model of a passenger car and the car is then manufactured under different names in Shanghai and in Bratislava and it is driven in Kenya or Norway, this would have its economic background and justification. The question is whether such principles of unification may be mechanically taken over and applied to creative and spiritual life where culture belongs. Concrete experience has shown that outstanding creative professionals who have the potential to create impressive and ingenious staging concepts and raise the interest of the audiences, the instance they appear as guest artists, are not always received with enthusiasm, say, by the members of opera ensembles. The productions of these personalities have a hitch, they do not guarantee rotation to soloists, because they are unique originals. Up until recently, this trend was especially typical of the musical theatre and it may have been introduced by the producers' noble intention to avoid uneducated persons to sponge on famous names. What sense would it make, to see in Warsaw exactly the same production as one could see in Barcelona or Kiev? Yes, the Europeans of today drink the same juices and wines, commute in the same buses, work in the branches of the same companies, in principle, watch the same TV programmes, eat the same hamburgers, and, in principle, leaf through the same magazines – is this to mean that the unification of spiritual life is our inescapable future? One may object that the fundamental human – and in the case of Europeans also Christian – values are universally valid and that the good and the bad, truth and lie, love and hatred, loyalty and betrayal are moral imperatives having the same meaning from the Atlantic coast to the Urals, from the hot mediterranean beaches to

the ice plains of the Arctic. It is but an episode in the history of human civilisation that in the present-day territory we identify ourselves as Slovaks, Germans, Italians, Czechs, Ukrainians, Hungarians, or Polish. Europe once belonged to the Quadi, the Boj and other Celtic tribes or to German Svedas, Burgunds, Longobards, Alamans, Franks, Vandals, and the Goths. The fact that at outset of the 21st century a question must be posed about the purpose of the national theatre – is that not just an accompanying signal of an ongoing process of a new arrangement of the European civilisation area? Are the trends of the same soft drinks, uniform interest rates, run-of-the-mill literature and uniform media not a manifestation of the nearing end of the Europe of nations? Are we not in quest of a new purpose of national theatres at a time when through various “Simple Marias” tons of universal trash are dumped into the lower-deck of what used to be “different” European culture, which ruthlessly and without discussions pull to the bottom our illusions about the timelessness of a moral dilemma of a certain Antigone or the messages of the tragic knowledge of King Lear? Does European culture and our national theatres have the potential to introduce the audiences to topics and issues for them to sort out in their lives and to seek answers? Do our creative professionals have a desire to find out if domestic culture resources have enough energy to generate unique messages, which the audiences at home and abroad would crave for and would want to find in the theatre? Can theatre production and the theatre as artistic form offer an artistic vision to the nations of Europe which can overcome the plain mediocrity, universal superficiality and the vagueness of values? Is the following of fashion trends by some contemporary theatre-makers, of what has been well-tried elsewhere and favourably received by critics, not just a way to hide their lack of talent to discover something new?

Half a century ago, Peter Karvaš, playwright and theatre theorist, shocked his peers and theatre-makers at a conference in Karlove Vary by a statement that a truly new socialist drama could only be created when the author re-opened the alternative of life and death of the main hero. An unacceptable heresy for socialist aesthetics that dominated a sixth of the world! Indeed, the role of a new socialist art, according to ideological manuals, was only to solve the problems of the struggle between the good and the better! In the late 1950s, Karvaš was neither a revisionist nor an agent of imperialism. As an educated man he recognised that the instance of catharsis, of inner revival of the audience, is unthinkable without the audience being a witness and component part of a strained ethical dilemma, of an escalated struggle of a belief system, which in a model situation of a dramatic workpiece allows those in the auditorium to reflect on their own experiences. However, after half a century, it does not suffice to return to Karvaš’ proposition and the reason is simple: the world is online and death is no longer perceived as something uncommon and as a fatally ultimate solution. To our modern civilisation, and to the new European theatre, it is, as a rule, just “an end game” and advancement to another level. The media, promptly following the scenarios of the new European drama, have lead us to believe that death is a commonplace, grey part of our everyday reality and it only deserves our attention, if it takes place in a particularly deplorable and brutal way, or if a popular personality, preferably a sportsman, a fashion model, a politician or other celebrity, gets involved. The death of the main hero has lost the dimension of Sofoclean fatality, as proclaimed by Karvaš, which gives moral strength to the audiences to go on and to aspire for something that has a purpose, to live better, fuller, and a more meaningful life on Earth.

In our time, when the belief system is relativised, or, in its virtual representation, a couple hits on your keyboard will bring you to where you started.

I am aware that this is a dismal portrayal of our world. However, the story of human civilisation gives me the right to believe that it is not new or exceptional in any way. The reason, among others, why European culture and the cultures of European nations did not end up in the listless grinder of history like the Quadi and the Marcomans, was that they have always created their Mozarts and Ibsens, Calderóns and Slowackis, Chekhovs and Tylovs, Zachars and Strehlers, Lyubimovs or Swinarskis. They were not in profuse even in the good times and more numerous were those recycling and rehashing traditional and well-tried approaches. True, times have changed and the external circumstances under which the theatre is conceived and which it reflects are not favourable to the message of ecstatic joy of the poetry of this moment sought by the theatre-goer of the Milanese Piccolo Teatro who came here to see Giorgio Strehler, or Karol Zachar at the Slovak National Theatre. Patriotic pathos, typical of Konrad Swinarski, and also the ingenious orchestration of Yuri Petrovich Lyubimov's production, may be of interest to a student who comes across their records or descriptions when browsing through the history of European theatre. The tragic nature of social class determination and conflicts is ignored by present-day European theatre – and this holds for our geographical region at least, – since they are connected with a negative experience with a formally classless society. Opera has completely given up on the principle of language intelligibility, which appeared to be as robust as the walls of Jerusalem only a few decades ago, and in Košice or Dresden Verdi is sung in Italian. Indeed, this is nothing new we have not already known from history, after all, all our humanist playwrights composed their texts in Latin and their disciples, the children of venerable patricians, rattled them off in this language at the end of their academic year. However, the issue of operatic genre within the context of the national theatre is a separate chapter...

Whenever I honestly seek an answer to how the idea of the national theatre in the 21st century should be captured, an analogy between the current groping of the culture of Europe and the situation of the European theatre in the late 1940s keeps persistently coming to my mind. It was a time when the nations of Europe were confronted with traumatising facts accompanying the years of war pillaging of the continent. Hunger, death, concentration camps, factories of death, mass exodus, and the nuclear bomb were the experiences of the then theatre-goer and the process of coming to grips with all this was especially complex for the theatre. Despite that, people hungered for life, entertainment and wanted to forget...the theatre of those days found the purpose of its social mission in articulating the necessity to redefine the elementary ethical values and to give a new hope to people devastated by war. In 1946, the outstanding Czech stage director Jiří Frejka published the following thought in *Divadelný zápisník (The Theatre Diary)*: "The new theatre must be rooted in the social and metaphysical needs of its contemporary audiences and once it abandons this basis, it ends up in a crisis."¹

¹ FREJKA, Jiří: *Předbojník K.H.* Divadelný zápisník 1, 1945/46, No. 3-4, January 16, 1946. Citation according to: FREJKA, Jiří: *Divadlo je vesmír (The theatre is the universe)*. Ed. PETIŠKOVÁ, Ladislava. Prague: Institute of Theatre, 2004, p. 238, ISBN 80-7008-163-5.

Are we not, the members of the Euro-Atlantic civilisation, exhausted by half a century of cold war, morally parched after decades of questioning the seemingly solid Christian ideals and values, waking up with a feeling of guilt that we live in abundance, affluence, while in other corners of the world men live a hand-to-mouth existence and traumatised by ever-present doubts, whether it is right, wise and thoughtful to play the role of those who “know” what is good for others and who show it by imposing their solutions to complex situations around the globe – are we not in a situation which is more than similar to the scepticism and hopelessness in the aftermath of World War II? I believe that in order to ensure the existence of national theatres in the 21st century and to make them a component part of our culture area, their backbone must not only be composed of artistic but also of ethical dimension of their social role. Almost any person who would, for some reason, attend a performance at our national and other theatres and sit in their auditoria, would also be aware that we all act under pressure, we are always behind the schedule, we hardly live our days meaningfully, we are in pursuit of money and careers, our loves and friendships let us down, we do not get along well with our children. Those other theatres may want to entertain, enchant or amuse them. However, what I expect of the national theatre, and I may not be the only one, is a transfusion of vitality, inspiration, and cause for wanting to also live tomorrow, a month or a year on. In short, I need assurance that there is a purpose to life, that we may, and we our bound to, live our lives, with all its sunny and dark days.

Do our national theatres at the outset of the 21st century give us such strength?

Preložila Mária Švecová

DIVADLO AKO DIAGNOSTIK SVOJHO ČASU

MÁRIA BÁTOROVÁ

Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Ako neteatrológ budem hovoriť zo svojho hľadiska dvojdomého tvorcu – literárneho vedca a spisovateľa. V tejto úvahe pôjde teda o vzťah času a myšlienky, myšlienky a slova, slova a obrazu, obrazu a mentálnej inteligencie a v konečnom dôsledku o zmysel umenia, exemplárne na príklade divadelnej hry zo súčasnosti najmä o zmysel divadla.

Ako kritička som presvedčená, že dobré umenie je tu na to, aby sa pýtalo, čo sa s našim svetom deje. Áno, myslím tým, že on neexistuje, ale že sa jeho existencia práve pred našimi očami „utvára“, ako hovorí Susan Sontagová. V tom je aj naša šanca, ale v tom sú aj naše zlyhania. Totiž byť ustavične v strehu, aby sme reagovali adekvátne, to nie je jednoduché. K Sontagovej výroku by som dodala: svet sa neustále stáva tým, čím na moment zdanlivo je, aby v momente status quo galopoval už ďalej. V celom procese je ten moment status quo veľmi dôležitá kategória. Ak si nedokážeme uvedomiť jeho hodnoty, nevieme ich zachytiť a trochu pestovať, popierame minulosť a spochybňujeme vlastnú budúcnosť.

Faktom pre nás je, že hodnoty stratili spoločnú platformu, aj spoločné nebesá. Od čias moderny (u niektorých vedcov sa ona začína u Descartesa, u niektorých na prelome 19. a 20. storočia, kedy sa k Descartesovmu dôrazu na existenciu ako rozum a myslenie pridáva dôraz na človeka oprostého od Boha povedzme u F. Kafku alebo jeho znútornenie ako u R. M. Rilkeho) dôraz na každodennosť a parcializované vedomie a konanie emancipoval človeka v plnej miere, v tom aj ženský a detský svet. Svet sexuality prestáva byť tabu (spomeňme slávnu a škandalóznu knihu Otta Weiningeru *Geschlecht und Charakter /Pohlavie a charakter/* z roku 1903, ktorá do roku 1920 dosiahla 21 reedícií a rad samovrážd po nej – áno, aj takto sa človek vyrovnával so svojou slobodou, spomeňme ďalej Charcotove výskumy detskej sexuality a výsledky výskumov psychoanalýzy Sigmunda Freuda a i.). S dôrazom len na človeka prestáva byť tabu všetko, čoho je človek schopný. Slovo „schopný“ podčiarkujem, pretože na jednej strane je enormne postupujúca technika dôkazom jeho schopností, na druhej strane rozbitie jednoty sveta sa na sietnici duše individuálne premieta ako roztrieštený subjekt, taký typický pre čas moderny. Človek, schopný vynaliezať nové a uľahčovať si tým život, nie je schopný vymyslieť vhodné zúžitkovanie času a priestoru – t. j. vlastného psychického nadproduktu. Nevie, čo s výsledkom svojich schopností, takže ich zneužije. To, k čomu dospel, ho ničí. Tento deprimujúci poznatok potvrdilo 20. storočie dvoma veľkými vojnovými kataklizmami.

Áno, aj vynachádzavosť, aj nedôslednosť a bezcharakternosť patria k identite človeka. Na ňu sa v počiatkoch moderny vsádzalo a zároveň sa na ňu zabúdalo. Bol to paralelný proces, ktorý vyústil do stavu, kde človek sám na seba zabúda, vrhá sa za



Profesorka Mária Bátorová a divadelný historik Ladislav Čavojský. Snímka Ladislav Lesay.

najnovšími vymoženosťami techniky, ktorá ho ničí. To, čomu sa hovorí postmoderna, je len ďalšie štádium moderny. Tu stojím na pozíciách, ktoré pre sociálne vedy formuloval Jürgen Habermas.

Dnes, keď sú už spoľahlivo odbúrané mantinely etiky, keď pravda nadobudla antropologický charakter a môže už oficiálne byť tisícoraká, objavuje sa konečne na svetovej scéne kultúry diskurz, ktorý naznačuje akúsi sebazáchovnú tendenciu: diskutuje sa o hodnotách, princípoch, limitoch a hraniciach. Diskutuje sa o tom, že slovo prestalo vyhovovať, že v celej tej tendencii k nejednoznačnosti stratilo vlastné významy a rezignovalo na pregnantné pomenovanie. Azda preto sa prestali čítať knihy. Niektoré z nich sú ako rozleptané kyselinou, sú popisnými fotografiami bez duše, alebo rozbitou mätežou myšlienok bez náplne a východiska.

Ostáva ešte slovo umocnené obrazom, teda možnosť divadelnej scény. Divadlo, spomedzi všetkých umení najmä ono, je diagnostikom svojho času, aby tak prispelo k zmene vo vedomí ľudí.

Moderná forma súčasného divadla s rozmermi poetiky klasickej drámy, je hra uvádzaná v štúdiu SND od súčasného nemeckého autora Mariusa von Meyenburga. Minimalistická scéna pôsobí najmä v kontraste s rokokovo abundantným prostredím, v ktorom žijeme náš každodenný život, zahltený nepotrebnými vecami.

Rousseau v *Rozprave o pôvode jazykov* tvrdí, že jazyk začal metaforou. Obrazný jazyk sa zrodil najskôr, potom prišli doslovné významy. Tento predpoklad naplňuje divadlo. Názov hry je *Ksicht*. Prečo nie tvár? Korešpondovalo by to s obsahom. Totiž v generácii našich rodičov fráza „mať tvár“, znamenala mať charakter. „Človek bez tváre“ bol bezcharakterný, bola to urážka. Dnes by sa skoro nevedelo, čo táto fráza

znamená. Dnes je úplne bežné, že niekto nemá tvár. Mať charakter, je chyba charakteru, hraničí to vraj s totalitným myslením. Mať pevné zásady je dnes vlastne to najhoršie, majú ich vraj len tupci, malicherní hlupáci, malomeštiaci. Slušní ľudia nie sú rigidní...

V pôvodine von Meyenburg nazval svoju hru *Der Hässliche – Škaredý*. Preklad nahradil neutrálny výraz slovom *Ksicht*, ktorý podčiarkuje hrubosť a nediferencovanosť bytia. *Ksicht* nemá tvár. Východisková situácia hry ukazuje, ako možno doplatiť na niečo, čo nás odlišuje, povedzme škaredá tvár. Múdrosť, vynálezectvo, byť dobrý v odbore, to všetko nič neznamená, je nedostatočné. Dejinami drámy sa motív kontrastu krásy a ošklivosti ťahá azda od jej počiatkov.

V *Ksichte* necháva autor všetky svoje postavy rezignovať na vlastnú identitu, vlastnú tvár. Herci majú možnosť hrať dvojité rolu, a tak ukázať škálu svojich hereckých schopností, v priebehu hodiny predvedú, ako sa dá zmeniť identita kvôli komercii, ako sa z tváre stane *ksicht*-maska. Toto slovo má negatívnu konotáciu. Spojenie „ty si ale maska“, znamenalo donedávna považovať označovaného za prešibanca a nerovného človeka.

Autor diagnostikuje aj oblasť techniky: Vynálezy sa nevynaliezajú kvôli potrebe, to nestačí. Treba ich dobre predať. Už neplatí: „dobré sa predáva samo“, ako by sa dalo vo voľnom trhu predpokladať. Nejde o produkty, ide o zmnožovanie a kumuláciu kapitálu. Do pozície nadproduktu artefaktov sa pred našimi očami dostáva človek. Postupne sa každá z postáv stáva artefaktom, ktorý možno kúpiť za peniaze, alebo kvôli peniazom vydierať. Ide o úplné zlyhanie človeka, rezignáciu na vlastnú, individuálnu identitu.

Celý proces premeny od individuálneho a kvalitného k unifikovanému a uniformnému opodstatňujú, žiaľ realitické možnosti – výdobytky lekárskej kozmetiky, využívané v show biznise, žiaľ reálne pokrivené obchodné vzťahy, kde namiesto voľného trhu sa všetky nitky zbierajú do rúk jednej stareny, ktorá korumpuje všetko okolo, aj vlastného syna, ktorého privedie k incestu.

Operácie krásnych a tovar predávajúcich tvári sa začínajú vetou: „Tak začneme nosom“. Táto metafora môže mať viacero konotácií.

Rozhodne má však jednu v súvislosti so záverečnou scénou, keď všetky postavy stoja na 25. poschodí výškovej budovy (tiež vymoženosti techniky), kde pred samovraždou zachránili Antola a zhrozene pozerajú do priepasti, do bezvýchodiskového, smrtonosného prázdna pod sebou, v tomto momente znamená metafora nosa katarzné uvedomenie si, že „niečo smrdí v štáte dánskom“. Je to azda prezretie, prebudenie sa do nápravy? Autor spolu s režisérkou túto možnosť na doskách ponúka každému z nás.

Jediné riziko týchto čias predstavuje množstvo naštudovaných hier, stále nových a nových, takže galopujeme od jednej k druhej, bez toho, aby sa závažné problémy, ktoré javiská prerokujú stali predmetom širšieho spoločenského diskurzu.

Na tejto hre zo súčasnosti sme ukázali, ako divadlo vizualizuje spoločenské procesy, ako tvrdo a lapidárne v metaforách a obrazoch odhaľuje moderný totalitarizmus dneška, ktorým je finančný kapitál. Tento nielen korumpuje, ale aj unifikuje, a tým nivelizuje individualitu človeka, ktorú moderna priniesla, no bez toho, aby stanovila limity a hranice. Divadelná scéna 21. storočia a autor nasadili individuálnej tvári masku – *ksicht*, aby demaskovali.

Použitá literatúra:

- BERGER, Jim. *O pohledu*. Praha : Agite/Fra, 2009. ISBN: 978-80-86603-81-0.
- BOURDIEU, Pierre. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M. : Edition Suhrkamp, 1998. ISBN: 978-3-518-11985-3.
- WUNBERG, Gotthard – BRAAKENBURG, Johannes J. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart : Philip Reklam 1995. ISBN: 978-3-15-007742-9.
- GABLIKOVÁ, Suzi. *Selhala Moderna?* Praha : Votobia, 1995. ISBN 80-85885-20-4.
- HABERMAS, Jürgen. *Die verzögerte Moderne*. In: *Philosophischpolitische Profile*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1981, s. 455 a n.
- HABERMAS, Jürgen. *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?* In: *Verleihungsurkunde*. Hegel-Preis. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1974.
- KLETTENHAMMER, Sieglinde – WIMMER – WEBHOFER, Erika. *Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift `Der Brenner` 1910- 1915*, Innsbruck : Haymon Verlag, 1990.
- MOTEKAT, Helmut. *Experiment und Tradition*. Frankfurt a. Main : Athenäum Verlag GmbH, 1962.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. *Ksicht nie je na smiech*. Recenzia. In: *kultura.pravda.sk*, 18. 5. 2010
- RICOEUR, Paul. *Die Fehlbarkeit des Menschen. Phänomenologie der Schuld*. Freiburg – München : Verlag Karl Alber, 1971.
- SCHEPS, Marc. *Unser Jahrhundert*. In: *Unser Jahrhundert. Menschenbilder- Bilderwelten*. München – New York : Prestel – Verlag, 1995. ISBN 10: 3791314955. ISBN 13: 9783791314952.
- SCHORSKE, Carl Emil. *Wien. Geist und Gesellschaft im fin de siècle*. Frankfurt am Main : S. Fischer, 1982. ISBN: 9780394744780.
- SPECTOR, Jack J. *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst*. München : Kindler, 1973.
- Stefan Zweig über Sigmund Freud. Porträt, Briefwechsel, Gedenkworte*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1989. ISBN 3-458-32232-9.
- STRELKA, Joseph. *Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit*. Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1981.
- ZWEIG, Stefan. *Svet včerajška*. Bratislava : PROMO International, 1994. 80-967090-7-0.

THE THEATRE AS A DIAGNOSTICIAN OF ITS TIME

MÁRIA BÁTOROVÁ

The Institute of World Literature of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava

As I am not a theatre theorist, I will be speaking from the perspective of a creator with a dual role of literary scientist and writer. I will be reflecting on the relationship between time and idea, between idea and word, word and image, between image and mental intelligence and, in fact, on the purpose of arts and, by way of example of a contemporary theatre play, on the purpose of the theatre.

Being a critic I believe that good art is here to pose questions about what is happening with our world. Yes, what I mean by that is that it does not exist, but its existence is being “created” before our very eyes, as Susan Sontag would put it. This is where our chance lies, but also our failures. It is not easy to be constantly on the lookout, to act in an adequate manner. I should like to expand on Sontag’s words: The world constantly becomes what it appears to be for a moment, only to gallop away the instance it reaches its status quo. In the entire process, the instance of status quo is a very important category. If we fail to recognise its values, capture them a refine them, we deny our past and question our future.

The fact is that the belief system has lost its common ground and common heaven. Ever since the time of modernism (some scientists believe it started with Descartes, some claim that it emerged on the verge of the 19th and 20th centuries, when Descartes’ emphasis on existence as reason and thinking was further expanded by emphasis on Man freed from God, as seen in F. Kafka’s works, or his internalisation, as seen in R. M. Rilke’s works), emphasis on ordinariness and partialised consciousness and actions have ushered in full emancipation of Man, including the world of women and children. The world of sexuality was demystified (let us recall the famous and scandalous Otto Weininger’s *Geschlecht und Charakter*, published in 1903, which, by 1921, counted 21 re-editions and numerous suicides – yes, this, too, was a way of coming to grips with freedom; and Charcot’s research of child sexuality and the findings of Sigmund Freud’s psychoanalytical research, and others). With emphasis only on Man, everything for which Man has ability, is demystified. Let me underscore the word “ability”, because, on the one hand, the rapidly progressing technologies prove man’s abilities, on the other hand, however, the breaking of the world’s unity is individually reflected as an atomised subject on the retina of our soul, which is typical for modernism. Man, able to invent new technologies to make his life easier, is not able to invent a new use of time and space, i.e. his own psychical superproduct. He cannot put the benefits of his abilities to use and misuses them. He is destroyed by what he has arrived at. This depriving fact was best proven by two 20th century disastrous war cataclysms.

True, resourcefulness, inconsistency and base character also create Man’s identity.

In the early stage of modernism, it was identity that was betted on and forgotten at the same time. It is a parallel process, which results in a state when Man forgets himself, reaches out for the state-of-the-art technology, which destroys him. What is referred to as post-modernism is only another stage of modernism. Here I would uphold the position formulated by Jürgen Habermas and applied to the social sciences.

Today, when the limits of ethics have been reliably pulled down, when truth has acquired anthropologic nature and formally, it may have thousands of forms, finally, a culture discourse has been introduced to the world cultural scene foreshadowing a kind of self-preservation inclination – belief systems, principles, limits, and borders are debated. The discourse is about the word no longer serving its purpose and that in the proclivity to ambiguousness it has lost its meanings and resigned to a meaningful designation. This may also explain why books have stopped to be read. Some books are as if etched with acid, they are descriptive photographs without spirit or a fragmented bundle of thoughts without contents and a point of departure.

What has been left is the word enhanced by an image, by the theatre scene and its possibilities. Out of all the arts, it is particularly the theatre that is a diagnostician of its time that contributes to a change in people's awareness.

The theatre play by the contemporary German author Marius von Mayenburg staged by the Slovak National Theatre studio is a modern form of contemporary theatre with the poetics of classical drama. The minimalistic scene is impressive especially in contrast with the abundant setting in Rococo style, in which we live our day-to-day lives, clogged with things we do not need.

Rousseau, in his *Discourse on the Origin of Languages*, claims that the language originated from a metaphor. Metaphoric language came into existence as first, followed by literal meanings. This assumption is fulfilled by the theatre. The name of the play is *Ksicht (The Ugly One)*. Why not face? That would be in line with the contents of the play. The generation of our parents would understand the phrase "To have a face" as referring to man of high principles. "Man without a face" was an individual of base character, it was an insultation, in fact. We have almost forgotten what the phrase means. In our time, it is common, if someone does not have a face. To be man of high principles is a flaw of personality, and it is said to border on totalitarian thinking. Today, adherence to high principles is, in fact, the worst thing ever, typical of blockheads, petty fools and minds. Decent men are not narrow-minded...

Von Mayenburg's original play was named *Der Hässliche, i.e. The Ugly One*. Slovak translation substituted the neutral word with the Slovak word *Ksicht* (face), accentuating the crudeness and non-differentiation of being. *Ksicht* does not have a face. The initial situation of the play shows how one can pay for being different from others, by having an ugly face. Sagacity, inventiveness, expertise, all that means nothing, it is simply not enough. It seems that the motif of the beauty and ugliness contrast has been winding through the entire history of drama.

In *The Ugly One* the author has all his protagonists give up on their own identities, their faces. The actors are given the possibility to render a dual role, which is a test of their actor skills, and in an hour they demonstrate how man's identity can be changed for commercial use, how a face turns to a mask. In Slovak, the word "mask" has a negative connotation. Until recently, the idiom "What a mask you are" referred to a sly person without a backbone.

The author, too, gives a diagnosis of technology – inventions are not made to accommodate a certain need, this would not suffice. They must be sold at profit. The saying “Good things sell like hot cakes”, as would one expect on a free market, does not hold any longer. It is not about products, it is about augmenting and cumulation of capital. Before our very eyes, it is Man assuming the position of a surplus product of artifacts. Gradually, each character turns into an artifact that may be purchased for money, or that can be blackmailed for money. This is a complete failure of Man, his giving up on his own, individual identity.

The process of metamorphosis from what used to be unique and honest quality to unified and uniform is, regrettably, feasible thanks to realistic possibilities, the achievements of medical cosmetics, used in show business and, pitifully, thanks to distorted business relations, when the strings, rather being under the control of free market forces, are in the firm grip of an old woman who corrupts everything, even her own son, whom she brings to an incest.

Plastic operations of beautiful and product-selling faces would start with: “Let’s start with the nose first”. This metaphor may have several connotations.

It certainly has one in conjunction with the final scene, when all the protagonists stand on the 25th storey of a high-rise building (thanks to the achievements of latest technology), where they have just rescued Antol from committing suicide and shocked are gazing down a precipice, into the lethal void of no escape. At this instance the nose metaphor means a cathartic recognition of “Something being rotten in the state of Denmark”. Is it awakening into reformation? This possibility is offered to each of us by the author and the stage director.

The only catch of our time is the high number of stage productions, ever new and new, and we tend to gallop from one production to another and the serious issues raised on the theatre stage fail to be turned to topics of a wider social discourse.

The above contemporary play reflects how social processes are visualised by the theatre, and in blunt and truthful metaphors and images it portrays modern totalitarianism of our time, i.e. financial capital. It not only corrupts but also unifies and levels off Man’s individuality introduced by modernism without setting partition lines and borders. 21st century theatre scene and the author put a mask on the face of an individual only to unmask ...

Bibliography:

- BERGER, Jim. *O pohledu*. Praha : Agite/Fra, 2009. ISBN: 978-80-86603-81-0.
- BOURDIEU, Pierre. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M. : Edition Suhrkamp, 1998. ISBN: 978-3-518-11985-3.
- WUNBERG, Gotthard – BRAAKENBURG, Johannes J.: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart : Philip Reklam 1995. ISBN: 978-3-15-007742-9.
- GABLIKOVÁ, S.: *Selhala Moderna?* Praha : Votobia, 1995. ISBN 80-85885-20-4.
- HABERMAS, Jürgen. *Die verzögerte Moderne*. In: *Philosophischpolitische Profile*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1981, s. 455 a. n.
- HABERMAS, Jürgen. *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?* In: *Verleihungsurkunde*. Hegel-Preis. Frankfurt a.M. : Suhrkamp 1974.
- KLETTENHAMMER, Sieglinde – WIMMER – WEBHOFER, Erika. *Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift `Der Brenner` 1910- 1915*, Innsbruck : Haymon Verlag, 1990.

- MOTEKAT, Helmut. *Experiment und Tradition*. Frankfurt a. Main : Athenäum Verlag GmbH, 1962.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. *Ksicht nie je na smiech*. Recenzia. In: *kultura.pravda.sk*, 18. 5. 2010
- RICOEUR, Paul. *Die Fehlbarkeit des Menschen. Phänomenologie der Schuld*. Freiburg – München : Verlag Karl Alber, 1971.
- SCHEPS, Marc. *Unser Jahrhundert*. In: *Unser Jahrhundert. Menschenbilder- Bilderwelten*. München – New York : Prestel – Verlag, 1995. ISBN 10: 3791314955. ISBN 13: 9783791314952.
- SCHORSKE, Carl Emil. *Wien. Geist und Gesellschaft im fin de siècle*. Frankfurt am Main : S. Fischer, 1982. ISBN: 9780394744780.
- SPECTOR, Jack J. *Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst*. München : Kindler, 1973.
- Stefan Zweig über Sigmund Freud. Porträt, Briefwechsel, Gedenkworte*. Frankfurt a. M. : Fischer Verlag, 1989. ISBN 3-458-32232-9.
- STRELKA, Joseph. *Stefan Zweig. Freier Geist der Menschlichkeit*. Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1981.
- ZWEIG, Stefan. *Svet včerajška*. Bratislava : PROMO International, 1994. 80-967090-7-0.

Preložila Mária Švecová

O ZMYSLE DIVADLA (esej mnohými otázkami)

DAGMAR INŠTITORISOVÁ
Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra

Ako sa dá odpovedať na otázku, čo je zmyslom divadla? Ako sa dá teda odpovedať aj na otázku, čo je zmyslom Národného divadla?

Dá sa na ňu vôbec odpovedať? Aké kritérium zvoliť? Historické, poetologické, sémantické, existencialistické, psychologické, či sa na res theatrum pozrieť ako na vec kritiky jeho neustálej konvencionalizácie či komercionalizácie a znižovania etickej úrovne... Alebo zvoliť radšej nejaké iné – oveľa, oveľa pragmatickejšie hľadisko?

Aké sú odpovede na tieto otázky?

Pozrime sa najprv na zmysel divadelnej činnosti poetogicky, a to z pohľadu pojmu chápania mimézis, ktorého dve základné línie dodnes predstavujú v rámci vývinu poetiky divadelných foriem ideový koncept divadla.

Už pri letmom nazretí do dejín chápania mimézis sa hneď ale dozvieme, že nikdy nedostaneme jednu a jednoznačnú odpoveď na našu základnú otázku. A nie iba kvôli dvom základným chápaniam¹ – aristotelovskému a platónskemu, z ktorých každé stojí na opačnom brehu. Napríklad už samotný grécky pojem – mímésis – sa najprv používal v pythagorejskej hudobnej teórii v 5. st. pr. n. l. a pôvodne znamenal tanečné zobrazenie. V súčasnosti sa v zmysle aj oboch chápaní začali používať ako termíny simulácia, simulakrum, podobnosť, reprodukcia, kópia, imitácia (lat. imitātiō), zobrazenie, znovuzobrazenie, prípadne predvádzanie. Každý pojem by mohol predstavovať samotnú teóriu divadelného umenia, o čo nám však teraz nejde...

Platónovo chápanie mimézis vyjadruje voči človeku pasívny pohľad na jeho možnosť poznať svet, Aristotelov aktívny. Platónske chápanie mimézis ako obyčajného napodobňovania ideí (foriem vecí) v zmysle imitácie alebo kópie je voči umeniu (a



Prof. Dagmar Inštitorisová z nitrianskej Univerzity Konštantína Filozofa. Snímka Ladislav Lesay.

¹ Podľa MEISTER, Monika. *Predobraz a nápodoba I. K dejinám divadelnej mimézis*. In: *Mimézis & reprezentácia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, s. 13. ISBN 80-968089-9-0.

teda aj divadlu) veľmi negatívne, aristotelovské chápanie mimézis ako tvorivého zobrazenia skutočnosti považuje napodobňovanie za prirodzený spôsob učenia sa človeka. Pre Aristotela je mimézis spôsobom poznávania sveta prostriedkami – napodobňujúceho zobrazovania², teda je tvorivou aj podstatou sveta, vrátenie umenia. Pri spoznávaní prostredníctvom mimézis znovutvoríme „predlohu“, a už iba tento samotný akt tvorby nám tiež prináša radosť a potešenie a tým má aj prirodzene etický rozmer.

Podľa Platóna sú umelci napodobovateľmi napodobovateľov (druhým v rade je napríklad hrnčiar, ktorý podľa idey vytvára krčah). Ako zrkadlo odrážajú všetko, čo je okolo nich, a teda stoja na najnižšom rebríčku spoločenskej hierarchie. Tragický básnik je pre neho čímsi ako „tretím od kráľa a od pravdy“. Poznávanie človeka prostredníctvom mimézis je teda Platónovými očami poznávaním ideí, nie skutočnosti.³ Prenesene – divadlom nie je možné poznať skutočnosť, ale iba ideu... A prostriedky toho poznávania – dôsledne aplikované – teda aj činnosť hercov, scénografa atď. sú po každej stránke, teda aj formálnej a zámeru, vždy iba napodobnením „kópie“, ktorá je kópiou už niečoho iného. Systém divadla je tak iba súborom rôzne tvarovaných replikácií, ktoré sú súčasťou iných replikačných systémov.

Odpovede, ktoré sme pomocou platónskeho a aristotelovského konceptu získali, sa síce obe vzťahujú k realite a jednoznačne na ňu odkazujú, ale sú odlišné v chápaní postavenia človeka voči nej. Či už však ich výsledkom je možnosť aktívneho alebo pasívneho podielu na živote (a teda aj v divadelnom umení) neznamená to, že doteraz nejde o zásadné otázky smerujúce k chápaniu estetickú a umeleckú funkcie a zmyslu divadelného umenia. A že oba koncepty divadelného umenia sú veľmi živé, dokazuje aj naša viac ako niekoľkotisícročná skúsenosť s takými formami divadla, v ktorých sa vyžaduje až viera v prekladané pred oči (i v podobe vynucovania či vnucovania určitého esteticko-umeleckého kánonu), ale aj vo formách, v ktorých sa aktívne tvorivo – napríklad paradivadelne – pracuje s prostriedkami divadelného umenia, kde dochádza k veľkej kreativizácii aristotelovského chápania mimézy divadelnými prostriedkami.

Všetky variety divadla či už išli jedným alebo druhým smerom však jednoznačne tým, že dokázali byť živými už niekoľko tisícročí hovoria o tom, že sú „večnou“ esenciou divadla. Esenciou, ktorá sa ale navyše – paradoxne – neopakuje nemenne, ale vždy sa nanovo, v každej „slohovej“, štýlovej či v nejakej konkrétnej poetike znovu vytvára.

Svedčí to teda o tom, že spojenie človeka s divadlom je vždy spojením podnecujúcim prirodzený jeho rozvoj – a to po všetkých stránkach...

A to bez ohľadu na čo, či budeme chápať mimézis v divadelnom prostredí ako napríklad vec existencie hranice medzi divadlom a inou realitou, alebo sa budeme o ňu opierať ako o niečo, čo je v ňom neustále podrobované nevyhnutnosti zrodenia/znovuzrodenia na úrovni esencie. Hranica môže totiž v tejto situácii v platónskom chápaní napríklad znamenať, že síce za ňou je text prítomný ako metatext, pretože ide o bytie textu na „druhej“ strane ako vec prekladu, ale preklad môže byť chápaný

² Preklad termínu Miloslavom Okálom. ARISTOTELES. *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava : Tatran, 1980, s. 17. BEZ ISBN

³ Základom časti o mimézis je štúdiá INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Mimézis, divadlo, mýtus, terapia a rituál*. In: Javisko, roč. 35, 2003, č. 4, s. 2 – 3.

iba ako vec imitácie v inej podobe ako je vec sama, čo konkrétne v divadelnej praxi znamená, že život nového divadelného diela napríklad v novom kultúrnom kontexte sa budú v maximálnej miere prispôsobovať/ vychádzať/ „napodobňovať“ pôvodné podmienky jeho života, nebude sa prispôsobovať novým...

Jednou z ďalších otázok, ktoré pomáhajú ujasniť si našu základnú dilemu je otázka o dôležitosti divadla, jeho zmysle zo žánrového hľadiska. Pohľad do dejín i súčasnosti hovorí totiž aj o tom, akoby váha dávaná vážnym žánrom dávala divadelnej činnosti jediný či „pravý“ zmysel a ostatné žánre sa stali iba akýmiś čudným ideologickým nástrojom na zneužívanie funkcie divadla...

Odpoveďou na túto otázku sú dodnes stále časté argumentácie, ktoré sú plné neustáleho podceňovania komediálnych žánrov. Odpovede, ktoré považujú jedine tragédiu za žáner hodný úcty, hlbšieho záujmu a profesionálnej dôslednosti. Základný paradox tohto tvrdenia spočíva v tom, že na jednej strane sa hovorí neustále o tom, že urobiť kvalitnú komédiu je ťažšie ako kvalitnú tragédiu, ale takmer neustále sa vyjadruje hlboký obdiv ku komediálnemu umeniu. Obdiv k nesmiernej komediálnej myšlienkovvej i pohybovo-teleckej hereckej virtuozite majstrov komikov, k ich schopnosti pointovať, k jasnému etickému rozmeru ich postáv a príbehov, k témam, ktoré boli schopní „smiešnymi“ prostriedkami vypovedať atď.

Prečo sa považuje za náročnejšie diváka „zosmutniť“ ako rozosmiať? Prečo má vážne divadlo zmysel a to „nevážne“ nie?

Čo je za pohrdavým mávaním rukou nad komediálnym jazykom ako nad čímśi „lahkým“ a „bulvárnym“? Neprístojným už iba preto, že slúži iba na zábavu. Iba? A iba – aj v divadle? Nie je jazyk divadla práve tým, vďaka ktorému nikdy nejde iba o „iba“? (Ak vôbec pri zábave a smiechu ide len o zábavu a smiech.) Prečo si myslíme – ideologicky – že radosť je zlá a nestačí? Že radosť je len radosť? Že mať potešenie z niečoho je neprístočné? Prečo si myslíme, že trápenie je skutočné ale smiech nie?

A pritom pri smiechu nám radosť vždy spôsobuje nielen samotný smiech, ale aj dôvod jeho vzniku!

Či už si ho uvedomujeme alebo nie...

A tu nás nepustí nielen psychológia, ale ani jazykoveda: pri zábave sa totiž vždy pozeráme za to, čoho sa bojíme – *zabávať sa* znamená *za-bávať sa*, teda: *za báť sa* – a to tak, aby to báť sa bolo pre nás iba zábavné. Aby sme sa na veci mohli len baviť. Iba „baviť“ a „iba“ „zabávať“.

Myslím si, že z toho pohľadu je už vecou iba individuálnej psychológie každého z nás, či to – *za* – budeme chápať ako útek, alebo pohľad za náš strach. Teda komédiu, návštevu komediálnych inscenácií budeme chápať ako odmietanie reality a náš vnútorný „odchod“ do sféry nič nehovoriacej a prázdnej zábavy, alebo ako možnosť, pomocou ktorej sa dozvieme, čo bolo *za* týmto strachom...⁴

Je však zmysel divadelného umenia v neustálom „boji“ so žánrovou predpojatou? Či už vo vlastných radoch alebo mimo nich? Alebo pokračujme ďalej: Ak naše Národné divadlo uvádza viac vážnych inscenácií, je zmyslupľnejšie?

Ďalšou významnou otázkou, ktorá vedie opäť iba k radu ďalších otázok, pomocou ktorých môžeme opäť veľmi pochybní zmysel existencie divadla, je napríklad otázka podenkovosti divadla. Predstava o divadle, ktoré vo svojej podstate nič jeho

⁴ Základnom časti o žánroch je esej INŠTITUTORISOVÁ, Dagmar. *Za-bávať sa!* In: Javisko, roč. 35, 2003, č. 5, s. 5.

esencionalný charakter, pretože je priveľmi unavené Fénixom, ktorého musí vždy navovo kriesiť. Veľmi úprimne a otvorene o podenkovosti divadla hovorí Friedrich Schiller vo svojej eseji *Divadlo ako mravná inštitúcia* a odstraňuje ju – ako už o tom hovorí názov eseje – etickou funkciou divadla. V rámci svojej koncepcie divadla síce hovorí o tom, že možnosť priamej nápravy človeka len sledovaním predstavenia nie je veľká, pretože na to sú možnosti pôsobenia jeho účinku vzhľadom na každodenný život príliš malé. Čo však divadlu podľa neho nikdy nemožno uprieť, je skutočnosť, že sa v ňom zoznamujeme s nerestami a so zlom, ktoré nás už potom neprekvapia. Divadlo nám dokonca prezrádza tajomstvo, ako ich odhaliť a zneškodniť...⁵

Ďalšou veľkou témou zmyslu/nezmyslu divadla je otázka závislosti divadelného umenia na moci. Je síce na jednej strane pravda, že: „Divadlo mocenské zásahy do svojho života, či chcelo alebo nie, vždy nakoniec aj muselo odmietnuť, pretože pre človeka hoci i len myšlienkovy nie je prirodzené zotrvať v tyranii. Oklieštuje to jeho ducha.“⁶ Na strane druhej ale – a hádam už pomaly neparadoxne – bez nej by neexistovalo. Iba moc, ktorá sa etablovala a je dostatočne silná, vedela v našich podmienkach nazhromaždiť dostatočné množstvo prostriedkov na jeho zriadenie a neustále náročné financovanie. Dokáže však i takáto moc trvalo neodporovať jednému z ďalších „zmyslov“ divadla a to, že účastníci „aktu“ divadla vždy prirodzene – teda skôr či neskôr – začnú o podstate života v divadelných „budovách“ premýšľať a tak sa vždy zákonite „... obrátia proti akýmkoľvek nanucovateľom predstáv o plochosti a iba o lineárnom vinutí ľudského života?“⁷ Aj v tých malých či celkom najmenších veciach...

Analogicky pre situáciu v našom Národnom divadle: môže sa to trebárs prejavíť i tým, že sa obrátia proti nášmu zaužívanému stereotypu – tradičnej divadelnej estetike chránenej na našej prvej divadelnej scéne. Možno až nejakým činom...

Aké má teda divadlo „zmysly“? Aký má teda naše Národné divadlo zmysel?

Odpoviem sériou veľmi pragmatických otázok, ktoré tentoraz pomocou umelo vytýčených hraníc presne pomenujú jeho zmysel...

Jedna z prvých „nepriamych“ otázok o zmysle/ nezmysle divadla by mala určite znieť takto: Keď zbúrame jeho budovu – čo nám zostane?

A tie ďalšie by mohli byť takého:

- Keď z budovy urobíme komerčno-konferenčný priestor, čo nám z neho ostane?
- Keď nešpecializujeme herectvo na filmové, televízne, rozhlasové atď. – čo zostane z Národného divadla vďaka hercom bez espritu, neustále unaveným?
- Keď sme jeho budovu postavili ako repliku iných mramorových divadelných budov na Slovensku – čo nám z neho zostalo?
- Keď dramaturgii prikážeme inscenovať iba hry dramatikov „bratislavského regiónu“ – aký dôvod bude mať na svoje primárne postavenie?
- Keď neotvoríme ďalšie edukačné centrá zamerané na divadlo – zostanú diváci k nemu otvorení?

⁵ Voľne podľa SCHILLER, Friedrich. *Divadlo ako mravná inštitúcia*. In: SCHERHAUFER, Peter: *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta*. II. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 5 – 13. ISBN 80-85455-75-7.

⁶ INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2001, s. 226. ISBN 80-8050-406-7.

⁷ INŠTITORISOVÁ, ref. 5.

- Keď nebudeme neustále podporovať iné divadelné poetiky – kto bude vedieť o jeho odlišnosti?
- Keď sa samé nebude starať o svoje vzdelanie v rôznych divadelných estetikách – kto o ňom povie, že je súčasné?
- Keď v ňom nebudú hrať iba najlepší herci z celého Slovenska – kto zo Slovenska sa príde pozrieť na toho najlepšieho herca do Martina, Prešova, Komárna atď.?
- Keď nebude v platónovskom chápaní pojmu mimézis uchovávať tradičnú kvalitu a estetiku slovenského divadelníctva – čo z neho zostane?
- Keď nebude v aristotelovskom chápaní pojmu mimézis neustále znovu oživovať esenciu divadla – čo z neho zostane?
- Keď – povedané Lessingom: „Jeho konečný cieľ má zodpovedať dobrým úmyslom...“⁸ – čo preto treba urobiť?

Otázok by, samozrejme, mohlo by ich byť oveľa viac...

Lessing nám v *Oznámení* – vo svojej *Hamburskej dramaturgii* – dáva hneď aj jednu z najčastejších odpovedí na moju poslednú otázku. Ešte aj dnes hovoríme: „Samozrejme sú vždy a všade ľudia, ktorí – pretože sa sami najlepšie poznajú – nevidia v žiadnom dobrom podnikaní nič iné ako postranné úmysly.“⁹ A určite i naďalej budeme argumentovať v zmysle jeho ďalších názorov ako: „... ak ich však popudzujú tieto domnelé postranné úmysly proti veci samej, ak sa ich falošná závišť snaží zničiť i samú vec, aby zmarila oné úmysly, nech vedia, že si zasluhujú zo všetkých členov ľudskej spoločnosti to najhlbšie opovrhnutie.“¹⁰

V tejto súvislosti však nepovažujem za dôležité – samozrejme – variovanie Lessingových odpovedí, ale jeho malú poznámku hneď na prvej strane *Hamburskej dramaturgie* – o konečnom/výslednom zmysle divadla, ktoré podľa jeho názoru spočíva aj v dobrých úmysloch samotnej veci.

Fénix prítomný v Národnom divadle je pre mňa tým dobrým úmyslom samotnej veci divadla.

A ak by doteraz uvedené argumenty/ úvahy nestačili, môžem pridať ďalší: je dobré, že Fénix divadla nemá hlad, zbrane hromadného ničenia, väznice, prázdne ríty či status nedotknuteľnosti.

Alebo – ako v *Nátšajástre* hovorí Praotec a Stvoriteľ Brahma: „Dost' už toho hnevu, démoni, zanechajte svoju rozmrzenosť! Stvoril som divadelnú védu, prihliadajúc ku vzťahom medzi činmi a bytím, aby sa predvádzalo dobro i zlo vám i bohom.“¹¹

Aký má teda divadlo zmysel – i to naše Slovenské národné?

Určite v myšlienkovom obsahu a význame, ktoré mu prikladáme, v konečnom ciele, ku ktorému vždy dospieva a v pochopení a porozumení, ktoré nám prináša.¹²

A nemrzí ma, že moja posledná odpoveď je parafrázou synonymického slovníka...

⁸ LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha : Odeon, 1980, s. 29. BEZ ISBN (Citát z českého do slovenského jazyka preložila autorka štúdie.)

⁹ LESSING, ref. 5.

¹⁰ LESSING, ref. 6.

¹¹ KALVODOVÁ, Dana – ZBAVITEL, Dušan: *Pod praporem krále nebes (divadlo v Indii)*. Praha : Odeon, 1987, s. 13. (Citát z českého do slovenského jazyka preložila autorka štúdie.) Bez ISBN.

¹² Heslo: Zmysel. In: *Slex, Slovenský jazykový korektor 1992 – 1998*. Bratislava : Forma, s.r.o., 1998. Bez ISBN.

Literatúra:

- ARISTOTELES. *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava : Tatran, 1980. 278 s. Bez ISBN.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2001. 260 s. ISBN 80-8050-406-7.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Mimézis, divadlo, mýtus, terapia a rituál*. In: *Javisko*, roč. 35, 2003, č. 4, s. 2 – 3.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Za-bávať sa!* In: *Javisko*, roč. 35, 2003, č. 5, s. 5.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha : Odeon, 1980. 544 s. BEZ ISBN
- SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta*. II. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 326 s. ISBN 80-85455-75-7.
- SPRUŠANSKÁ, Bohdana (ed.). *Mimézis & reprezentácia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000. 163 s. ISBN 80-968089-9-0.

ON THE SENSE OF THEATRE (A Many Question Essay)

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra

How can a question on the sense of theatre be answered? How can another question on the sense of a National Theatre be answered?

Can such a question be answered at all? What criterion to choose? Historical, poetological, semantic, existentialist and psychological or should we view the *res theatrum* as a matter of critique of its constant conventionalisation or commercialisation and decrease of ethical standards... Or would it be better to choose some other – more pragmatic view?

What are the answers to these questions?

Let us look at first on the sense of the theatre work poetologically, from the point of view of understanding the term *mimesis*, two basic lines of which constitute, to this day, the ideological concept of theatre.

Only a brief glimpse on the history of thinking about *mimesis* would show us that there is no one and decisive answer to our basic question. And this is not only due to the two basic understandings¹ of the term – the Aristotelian and the Platonic, both of which stand on the opposite sides. For example the Greek term *mimesis* alone was used in Pythagorean musical theory in 5 b. c. and originally meant a representation in dance. Today, encompassing both understandings of this term, these words tend to be used: simulation, simulacra, similarity, reproduction, copy, imitation (from lat. *imitatiō*), depiction, redeption or eventually presentation. Each of the terms is able to represent an autonomous theory of theatrical art, but this is not our main aim...

Plato's understanding of *mimesis* forwards a passive view on humans' ability to cognise the world, Aristotle's is active. The Platonic understanding of *mimesis* as a mere miming of ideas (forms of things) in the sense of an imitation or a copy is very negative in the context of the art (and theatre as well), Aristotelian understanding of *mimesis* as a creative representation of reality considers miming a natural way of learning for a human. *Mimesis* is for Aristotle a way to cognise the world by means of representative depiction², which means that it is the creative nature of the world, the arts included. In cognising by means of *mimesis* we create again the "pattern" and this act of creation alone brings us joy and happiness which gives it an ethical dimension.

¹ According to MEISTER, Monika. *Predobraz a nápodoba*. In: *K dejinám divadelnej mimézis*. [Archetype and Mime] In: *Mimézis & reprezentácia*. [Mimesis and Representation] Bratislava : Soros Center of Contemporary Art, 2000, p. 13. ISBN 80-968089-9-0

² The translation of the term into Slovak was made by Miroslav Okál. ARISTOTLE. *Poetics, Rhetoric, Politics*. Bratislava : Tatran, 1980, p. 17. Without ISBN.

According to Plato, artists are reproducers of reproducers (the second in a row is for example a potter who makes a pot according to its idea). They reflect, as a mirror, everything that is around them and this places them at the lowest rank in the human society. A tragic poet is for him somebody “third from the King and the Truth”. The cognisance of a human through mimesis is, in Plato’s eyes, the cognisance of ideas not the reality.³ Figuratively – it is not possible to cognise reality through theatre, only an idea... And the means of this cognisance – thoroughly applied – also as the work of actors, scenographers etc. are in every aspect, which means formal and intentional, always only a reproduction of a “copy” that is already a copy of something else. The system of theatre is then only a set of differently modelled replications that are a part of other replication systems.

Answers we obtained through Platonic and Aristotelian understandings relate to reality and unequivocally refer to it, but are different in defining the position of a human in it. Whether or not their result is a possibility of a passive or active part in life (and also in theatre art) it does not mean that they are not fundamental questions leading to the understanding of the aesthetic and artistic function and sense of theatrical art. And the fact that both concepts of theatre art are very alive is proven also by our millennial experience with such forms of theatre in which a kind of faith in what is put in front of one’s eyes is required (also in the form of enforcing or inflicting certain creative and artistic canon), but also in forms where, for example, active and creative work with the means of theatrical art is contained, where a great creativisation of Aristotelian understanding of mimesis by theatrical means is enacted.

All varieties of theatre, whether they went in one or the other direction, speak by the mere fact that they were able to stay alive through several millennia about their being a perennial essence of theatre. The essence that does not – paradoxically – replicate itself in a fixed manner, but is always, in every poetics, style or artistic expression created anew.

All this proves that the connection of a human with theatre is always a connection that incites a natural development – and this in every aspect...

And this all regardless of the fact whether we, in the context of theatre, consider mimesis, for example, as a representation of the boundaries between theatre and reality or whether we take mimesis as something that is constantly overwhelmed by inevitable birth/rebirth on the level of the essence. The boundary may, namely in this situation, in Platonic understanding, mean that the text is behind it present as a metatext, because the being of the text on the “other” side is viewed as a translation, but the translation may be understood only as a thing of imitation in another shape as the thing in itself, which specifically in theatre practice means that the life of a new theatrical work of art, for example, in a new cultural context, would in a maximum extent adapt/stem from/“simulate” original conditions of its life, but would not accommodate to new conditions...

One of the next questions that help to clarify our basic one – is the question on the importance of theatre and its sense from the point of view of genres. The glimpse in the history and the presence shows also the fact that the importance given to serious genres constitutes the only or “genuine” sense of the theatre creation and the rest

³ The basis of the part on mimesis is in the study by INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Miméziš, divadlo, mýtus, terapia a rituál*. [Mimesis, Theatre, Myth, Therapy and Rite] In: Javisko, year 35, 2003, No. 4, p. 2 – 3.

of genres are taken as only a strange ideological means to abuse of the functions of theatre...

The answer to this question is contained in frequent argumentations that are full of constant undervaluation of comedy genres. These answers consider only the tragedy to be the genre that deserves respect, interest and professional elaboration. The basic paradox of this statement lies in the fact that on the one hand it is constantly asserted that making a good comedy is more difficult than making a good tragedy, but on the other hand a deep admiration for the art of comedy is expressed – Voskovec and Werich, Chaplin, Keaton, Funés etc. The admiration for their prodigious comical virtuosity in thinking and in acting, for their ability to point sketches, for a clear ethical dimension of their characters and stories, for topics they were able to tell by comical means etc.

Why is making the audience sad considered to be more difficult than making them laugh? Why has a serious theatre some sense and the – non serious – has none?

What lies behind a contemptuous gesture of refusal over the comic language as over something “light” and “tabloid”? It is considered improper for the mere fact that it serves – only to make audiences laugh. Only? And only – also in theatre? Is the language of theatre not precisely the reason thanks to which it is not “only”? (If ever fun and laughter is only about fun and laughter.) Why do we think – ideologically – that happiness is bad and not enough? That happiness is only happiness? That being pleased at something is inappropriate? Why do we think that trouble is real and laughter is not? Nevertheless, laughter is always the source of happiness not only by its own, but also by the reason it is induced!

Whether we are aware of it or not...

And at this point not only the psychology supports us, but also the linguistics: when having fun we always look behind what we are afraid of – having fun means looking behind fear, that is to say: fun behind fear – and all this in a way that fear is only fun for us. In such a way that we can only have fun of things. I think that it is only in the psychology of every individual whether the “behind” is taken as an escape from or a glimpse behind our fear. The comedy, going to comical productions, is then understood as a refusal of reality and our internal “departure” to the sphere of empty and pointless entertainment, but also as a possibility helping us to learn what lies behind our fear...⁴

Is the constant “fight” with the partiality of genres the purpose of theatre art? Be it in our own ranks or out of them? Or, let us continue: If our National Theatre creates more serious productions, is it more meaningful?

Another important question that would only lead us to a number of further questions threatening to infirm the sense of the existence of theatre is for example the question of ephemerality of theatre. The notion of theatre that in its nature destroys its essential character, because it is tired by the Phoenix it is obliged to resurrect over and over again. Friedrich Schiller talks in a very sincere and open way about the ephemerality of theatre in its essay *Theatre as a Moral Institution* and fights it – as is already expressed in the title of the essay – by the ethical function of theatre. In his conception of theatre he asserts that the possibility of a direct reformation of a man by

⁴ The basis of the part on genres is the essay by INŠTITORISOVÁ, *Dagmar. Za-bávať sa! [Have Fun!]* In: Javisko, year 35, 2003, No. 5, p. 5.

only watching productions is not great because the possibilities of its effects targeting what is to be reformed are too small in comparison with real life. What cannot be reproached to theatre is the fact that through it we are acquainted with vice and evil that would not be able to startle us later. The theatre even unveils the secret of how to disclose and paralyse them...⁵

Another great topic of the sense/non-sense of theatre is the question of the dependence of the theatrical art on power. It is however true, on the one hand, that: "The theatre, whether it wanted it or not, had finally to refuse interventions of power into its life, because it was never natural for a man, even in thoughts, to remain in a state of tyranny. Human spirit would be curtailed by this."⁶ On the other hand however – and I should guess not-paradoxically for this time – it would not exist without the power. Only the power that established itself and is sufficiently strong could, in our conditions, gather a sufficient amount of means for establishment of a theatre and its constant and demanding financing. Is such a power able to resist the call to oppose permanently another "sense" of theatre, which lies in the fact that participants on the act of theatre always naturally – that means sooner or later – start to think about the essence of life in theatre "buildings" and for that reason inevitably "... turn themselves against any enforcement of ideas on flatness and solely literary winding of human life?"⁷ And this should be true about the little even minuscule things...

Analogical should be the situation in our National Theatre: this may reveal itself perhaps also in the fact that these participants turn against our routine stereotype – the traditional theatre aesthetics protected on our first theatre stage. May be even by a certain act...

What "senses" does theatre have then? What sense does our National Theatre have then? I answer by a series of very pragmatic questions that, this time, through artificially delimited borders, should name its sense...

One of the first "indirect" questions on the sense/non-sense of theatre should undoubtedly sound something like this:

If we destroy its building – what will remain?

The others may be as follows:

If we make a commercial and conference space out of the building, what will remain?

If we do not specialise the acting in the acting for film, television, radio etc. – what will remain of the National Theatre with actors without spirit and constantly tired?

If we have built its building as a replica of other marble theatre buildings in Slovakia – what has remained of it?

If we order the dramaturgy to produce only plays of the Bratislava region – what reason will there be to retain its primary position?

If more theatre educational centres are not opened – will the public stay open to it?

⁵ Freely according to SCHILLER, Friedrich. *Theatre as a Moral Institution*. In: Scherhauser, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta. II.* [Reader in the History of Theatre Direction. From Goethe and Schiller to Reinhardt. II.] Bratislava: National Theatre Centre, 1998. pp. 5 – 13. ISBN 80-85455-75-7.

⁶ INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela.* [On Expression Variability of a Theatre Work of Art.] Nitra: Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts, Institute of Literary and Artistic Communication, 2001, p. 226. ISBN 80-8050-406-7.

⁷ INŠTITORISOVÁ, ref. 5.

If we do not support continually other theatre poetics – who will be aware of its distinctness?

If it is not educating itself in different theatre aesthetics – who will classify it as contemporary?

If the actors that play in it are not always the best ones from around Slovakia – who will go to see the best actor to Martin, Prešov, Komárno etc.?

If it does not preserve in the Platonic understanding of the term mimesis the traditional quality and aesthetics of Slovak theatre making – what will remain of it?

If it does not continually revive the essence of theatre in the Aristotelian understanding of the term mimesis – what will remain?

If – said along with Lessing: “Its ultimate goal should equal good intentions...”⁸ – what should be done for it?

The number of questions could be even greater, naturally...

Lessing gives us one of the most astonishing answers to my last question in his *Announcement of the Hamburg Dramaturgy*. Even today we use to say:

“It is natural that there are always and everywhere people that – because they know themselves the best – do not see anything else than ulterior motives in any good undertaking.”⁹

And we are certainly going to further our argumentation along its other views such as:

“... if they are provoked by these alleged ulterior motives against the thing itself, and their spurious envy tries to destroy the thing itself in order to balk those motives so that they know they deserve the deepest contempt from all the members of human society.”¹⁰

In this connection I do not, however, consider necessary – of course – to make variations on Lessing’s answers, but on the little footnote right on the first page of his *Hamburg Dramaturgy* – about the final/resulting sense of theatre that, according to his opinion, lies also in the good intentions of the thing itself. ...

The Phoenix present in the National Theatre is this good intention of the thing itself in theatre for me. ...

And if the so far presented arguments/thoughts were not enough, I can add further:

– it is good that the Phoenix of theatre is not hungry, does not possess weapons of mass destruction, prisons, empty rites or the status of untouchability.

Or – as in the Natshayastra the Forefather and Creator Brahma says:

“Enough of this wrath, Demons, abandon your moroseness! I created the theatre Veda, looking at the relation between the acts and the being, so that the good and the evil is demonstrated in from of you and the gods.”¹¹

What is then the sense of theatre – the sense also of our Slovak National Theatre?

It is certainly in the intellectual content and meaning we attribute to it, in the ul-

⁸ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburg Dramaturgy*. Láokoón. Stati. Praha : Odeon, 1980, p. 29. Without ISBN

⁹ LESSING, ref. 5.

¹⁰ LESSING, ref. 6.

¹¹ KALVODOVÁ, Dana – ZBAVITEL, Dušan. *Pod praporem krále nebes (divadlo v Indii)*. [Under the Effigy of the King of Heaven (Theatre in India).] Praha : Odeon, 1987, s. 13.

imate goal it always reaches and in the understanding and comprehension it brings us.¹²

And I am not sorry for the fact that my last answer is a paraphrase of a dictionary of synonyms entry...

Literature:

ARISTOTLE: *Poetics, Rhetoric, Politics*. Bratislava : Tatran, 1980. 278 p. No ISBN.

INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *O výrazovej variabilite divadelného diela*. [On Expressional Variability of a Theatre Work of Art.] Nitra : Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts, Institute of Literary and Artistic Communication, 2001. 260 p. ISBN 80-8050-406-7.

INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Mimézis, divadlo, mýtus, terapia a rituál*. [Mimesis, Theatre, Myth, Therapy and Rite] In: *Javisko*, year 35, 2003, No. 4, p. 2 – 3.

INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *Za-bávať sa!* [Have Fun!] In: *Javisko*, year 35, 2003, No. 5, p. 5.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburg Dramaturgy. Láokoón. Stati*. Praha : Odeon, 1980. 544 p. No ISBN

SCHERHAUFER, Peter: *Čítanka z dejín divadelnej réžie. Od Goetheho a Schillera po Reinhardta. II.* [Reader in the History of Theatre Direction. From Goethe and Schiller to Reinhardt. II.] Bratislava : National Theatre Centre, 1998. 326 p. ISBN 80-85455-75-7.

SPRUŠANSKÁ, Bohdana (ed.): *Mimézis & reprezentácia*. [Mimesis and Representation] Bratislava : Soros Centre of Contemporary Art, 2000. 163 p. ISBN 80-968089-9-0.

Preložil Daniel Uherek

¹² Entry: Sense. In: *Slex, Slovak Language Corrector 1992 – 1998*. Bratislava : Forma, s. r. o., 1998. Without ISBN

NÁRODNÍ DIVADLO HANSWURSTŮ

JAN VEDRAL

Dramaturg a dramatik, Český rozhlas, Praha

Už od svých prvních formulací je idea národního divadla spojena s pohrdáním vůči hanswurstiádám a podobným produkcím uspokojujícím divácké potřeby a vkus dosud neosvětleného publika, jehož je dnes, stejně jako v 18. století, většina.

Před třemi lety si stěžovali u Evropské komise v Bruselu někteří pražští divadelní podnikatelé na hlavní město Prahu za to, že v grantových řízeních nepodpořilo jejich produkce, jakkoli jde o produkce publikem hojně vyhledávané.

Tento, dodnes nevyřešený, jen politicky utahaný, spor ukazuje aktuální podobu antagonistického vztahu Hanswurstů a toho, do jakých podob se dnes rozmohla v kulturním provozu středoevropských zemí idea národních divadel.

Následující referát lze chápat také jako materiál k formulaci věcného záměru na vytvoření státem zřízovaného a dotovaného Národního divadla Hanswurstů. Tento návrh se stane potřebným, pokud dá Brusel pražským Hanswurstům za pravdu a nařídí – čehož se stěžovatelé domáhali – aby grantové prostředky udělené na projekty označené jako umělecky přínosné a inovativní byly vráceny a použity ke zlepšení hospodářského výsledku principálů novodobých hanswurstiád.

Divadelní historik Brockett uvádí, že již v roce 1737 napsala reformátorka německého divadla Karolina Neuberová krátkou hru, ve které potupně vyhnala z divadelní scény postavu Hanswursta. Hanswurstův jevištní exil – uplatněný v jediné z německých divadelních společností, té, kterou spravovala sama Neuberová s Gottschedem – i tak vydržel sotva rok. Nezdálo se, že by si Hanswurst s rodičími se reformátorskými a osvíceneckými idejemi, jež mimo jiné chtěly divadlu dát statut umění a vysoké kultury, nějak lámal hlavu. Dlouhá evoluce, v níž si tento divadelní typ od řeckého mimu a římské atellany vypěstoval rezistenci proti zákazům umravňovatelů, horlení estétů a pokusům dramatiků učinit z něj literární (dramatickou) postavu, umožnila Hanswurstovi rozvinout všechny způsoby, jak se zavděčit „svému“ publiku. Počkal si v klidu, až se osvícenecké ideje vybijí prvními neúspěchy a jako každý správný populist se prohlásil za zástupce lidu, národa, za vox populi a vtělení národního ducha prostého (obyčejného) člověka a na scénu se vítězoslavně vrátil. Je to ovšem již scéna onačejší, než ze které byl vyhnán.

Gesto Karolíny Neuberové, jímž posílá Hanswursta do divadelního vyhnanství, je jedním ze zakladatelských gest kulturního paradigmatu, v jehož zajetí středoevropské divadelní kultury žijí dodnes. Je to gesto, které vede ke vzniku institucí národních divadel a posléze i ke vzniku národních států. Idea národního státu formulovaného sdílenou kulturou a jazykem jako její součástí, a funkce divadelní scény jako šířitele a společensky aktivního hybatele této ideje, poznamenala vývoj moderní Evropy v 19. i 20. století. Je to proces, který se fakticky završuje až na počátku století tohoto.

Různá je ovšem posloupnost aktů tohoto procesu, vždy však šlo také o zbudování budovy národního divadla, o hierarchizující centralizaci kultury k činnosti této národní kulturní instituce jako středu a cíle národních emancipačních snah, a přirozeně o vytvoření vlastního státu. Různě pomíchané vidíme v našich kulturách a společnostech tyto kroky: vznik, resp. osvojení osvícenecké a obrozenecké ideje, její vliv na formování divadelního spolku, prosazování této ideje v umělecké praxi, státoporný ráz takto prosazované aplikace osvícenské ideje, dále pak zbudování divadelního domu tak honosného, aby velikosti těchto idejí odpovídal – a nakonec vznik samostatného státu. Historie Slovenského národního divadla je z tohoto hlediska pozoruhodným dokladem toho, jak ve společenském vědomí působí osvícenecké, či, chcete-li, obrozenecké paradigma, jak si vynucuje určité kroky, které mají hodnotu deklaratorního gesta, činěného dokonce i v zpřeházené kauzálně temporální posloupnosti a způsobem, který – a to, prosím, myslím skutečně věčně a ne hodnotitelsky – je vysvětlitelný spíše v rovině mýtické, než pragmatické.

Sám název naší konference nás upozorňuje na následující problém. Ve fázi, kdy středoevropská společnost v revolucích, válkách, okupacích a totalitách povila moderní národní státy a ty zbudovaly honosná národní divadla a zabezpečily jejich důstojný chod, jako by se přestalo dostávat těch idejí, jež by si žádaly být vyjádřeny uměleckou praxí, i takových divadelních spolků, které by měly ambici tyto ideje vyjadřovat

Nejde přitom jen o národní divadla jako původně zamýšlené první a centrální divadelní domy státu, jde o celou divadelní síť dotovaných divadel, které replikovaly ideu národního divadla do nižších složek samosprávy. Jen v Česku s jeho třemi historickými zeměmi máme tři národní divadla. Všechna tak či onak opakují základní gesto mytizovaného vzniku Zlaté kapličky – Národního divadla v Praze. Bez ohledu na ekonomické a provozní problémy bylo do jednoho divadelního domu nacpáno hned několik souborů, činohra, opera s kolektivními tělesy, balet. Aby se takové „hebedo“, jak Slováci říkají čemusi velkému a beztvarému, dalo vůbec provozovat, anektují divadla další budovy, a tak se organický způsob jejich správy nezbytně mění na organizační. Celý tento systém je díky tomu v permanentní krizi, a to nejen finanční, ale do značné míry i umělecké. Národní divadla a jejich klony už dlouhá léta nejsou místy, kde by se, přes vysoké náklady, múzám nějak výjimečně dařilo. Jsou to místa jakž takž stabilního provozu, nikoli tvorby, jež by mohla být směle vyložena do výkladu jako vrchol národních snah a talentů.

Na počátku 21. století je zde vybudována institucionální síť a zajištěny způsoby jejího financování a celá její logistika, která vyjadřuje emancipační a národní touhy společnosti druhé poloviny 19. století. Naši prapředci by byli přešťastní a nejspíš by i věděli, jak s nástroji, které jsou divadlu – a nejen tomu národnímu – nyní k dispozici, smysluplně naložit.

Ale evropská společnost se – z pudu sebezáchovy – dnes těžce snaží integrovat v nějaký nový, opět nadnárodní (nikoli však odnárodnostněný) celek. Integroační proces se projevuje v národních kulturních institucích řadou bizarních situací. Například: problémem dodnes je, zda opery uvádět v překladu do místního jazyka či v jazykovém originálu. Řeší se to titulkovacím zařízením. Když režisér J. Pokorný na scéně pražského Národního divadla poněkud kacířsky a demytizačně inscenoval české mytologické národní drama, Tylovu *Drahomíru*, využil titulkovacího zařízení k tomu, že promluvy Němců nechal promítat v němčině psané švabachem. Ostatně,

na scéně pražského Národní divadla, pod hrdým (a nepravdivým) nápisem „Národ sobě!“, se poprvé hrála činohra v němčině před šesti lety – Burgtheater zde uvedl inscenaci provokativní hry E. Jelinek *Das Werk*.

Nejde však o to, že divadelní instituce, klonující osvíceneckou ideu národních divadel, jsou nástroji připravenými k šíření jiného obsahového diskursu, než který právě ve společnosti probíhá. Sám divadelní život se dnes spontánně organizuje na jiných principech, akceptuje jiné – řekněme ostrovní a posléze broadwayské divadelní paradigma a vyjadřuje jiný ideál – pokud je slovo ideál vhodné používat v souvislosti se ziskovými aktivitami. V dostředivé společnosti, jejíž snahy jsou upnuty k jednomu obecně přijatému hodnotovému středu, by byl takový nepoměr mezi ideálem a skutečností pocíťován až jako něco tragického. V odstředivé společnosti, což může být jen jiné označení pro globalizovanou postmoderní společnost, je takový nepoměr mezi vyznáváním ideálu, jenž je ke společenské praxi ve vztahu pocíťované nepatřičnosti, jako všechny nepatřičnosti zdrojem komiky. Zde se pak Hanswurstovi, který si jistý druh pokleslé komiky přímo patentoval, otevírá nečekaný prostor, za který může vděčit Neuberové, Gottschedovi, Ekhofovi, Ackermannovi, Lessingovi a dalším osvíceneckým divadelním reformátorům a prvotním nositelům ideje národního divadla.

Dejme nyní slovo zakladatelům divadelní kulturní koncepce, o jejíž obtížné udržitelnosti tu dnes uvažujeme:

Přední herec toho prvního, hamburského národního divadla, Konrad Ekhof, je iritován stavem divadelní zábavy, jež se v 18. století provozuje. „Kočovné skupiny komediantů putovaly po Německu od jednoho jarmarku k druhému a bavily lid sprostými fraškami. Provedení těchto her bylo stejně směšné jako jejich zápletky.“ V dnešních zájezdových skupinách najdeme i takové komedianty, kteří si za jméno hrdě připojují označení „člen souboru Národního divadla“, což je jen jeden z mnoha dokladů toho, jak se status Hanswursta skočkoval se statusem národem milovaného a dobře placeného hereckého barda. Ekhof dále referuje o frašce *Adam a Eva*: „Na jevišti byla tlustá Eva v trikotu z hrubého plátna tělové barvy, na který byl upevněn úzký pás z fíkových listů. Stejně směšný byl kostým Adama, a Bůh Otec vystupoval ve starém županu... Komický prvek obstarávali čerti.“ Pokud vám to připomíná recenzi, již by bylo lze napsat na některé repertoár odlehčující inscenace tzv. profesionálních scén, jež jsou dnes, díky zakladatelům ideje národního divadla, dotovány z veřejných prostředků ze sedmdesáti i více procent, přičemž tyto prostředky mají zajistit veřejnou službu spočívající v kulturním povznášení obyvatelstva, jste spolu se mnou připraveni uvažovat o uvedení Hanswursta do síně slávy celebrit a jeho označení národní kulturní památkou. A co vám, kteří jste jistě pilně četli Lessingovo zakladatelské dílo mého oboru, *Hamburskou dramaturgii*, připomene následující Ekhofovův postřeh? „Hry nebyly celé napsány. Herci obvykle měli jenom scénář a všechno extemporovali. Zvláště Hanswurst měl spoustu prostoru pro svoje skotačinky.“ K všelijakém pitvoření a skotačení Hanswurst dramaturga ani dramatika skutečně nepotřebuje.

K samotnému Hanswurstovi, tomuto ve střední Evropě domestikovanému potomku italských sluhovských masek *commedie dell'arte* a anglických komických bláznů a pradědovi dnešních bavičů, píše Brockett: „Josef Anton Stranitzky obdařil postavu Hanswursta, do níž splynuli všichni dosavadní klauni, základními rysy. Stranitzkého Hanswurst byl bodrý sedlák a pivař s bavorským akcentem. Nosil špičatý zelený klobouk, červenou kazajku, dlouhé žluté kalhoty a bílé okruží.“ Takhle dnes už Hanswurst samozřejmě nevypadá, zůstala mu však nepochybně ta bodrost,

požívačnost, která často bývá i fyziogonicky nepřehlédnutelná a zaměňuje duševní proces s reprodukčními a trávicími procesy, a pak ona „lokálnost“, jež často bývá populisticky zaměňována právě za projev národního ducha. (Na tomto místě si nemohu odpustit zmínku o populárním sitcomu komerční slovenské televize *Mafstory*. To je přímo na cenu Josefa Antona Stranitzkého!)

Když pak Neuberová musela, v zájmu udržení provozu a jeho financovatelnosti, vypovězeného Hanswursta pozvat zpět na jeviště, vrátil se alespoň převtělen do jiného kostýmu a jinak pojmenován. Jednou z jeho inkarnací, která upomíná i na původní vzhled, je miláček našich dětí Kašpárek. (Ostatně, celý slavný Skupův Špejbl i s Hurvínkem jsou dalšími převtěleními Hanswursta. Ale to jen na okraj, jistě by každý z nás ve své divadelní kultuře našel desítky dotovaných Hanswurstových inkarnací.)

Takový výsledek jistě Lessing nepředpokládal, když 22. 4. 1767 v *Oznámení o zahájení činnosti Národního divadla* v hamburském Divadle na Husím trhu, napsal: „Kdo má jen jednostranný vkus, nemá žádný vkus, ale zato je často tím straničtější. Pravý vkus je vkus obecný, který se rozprostírá na krásy všech druhů, ale od žádné z nich neočekává víc potěšení a rozkoše, než kolik jich podle svého druhu může ta či ona poskytnout.“ Povznesení vkusu a prosazení toho, co platí v oblasti vkusu obecně, tedy takových (estetických) hodnot, které jsou v obci rozšířeny a přijaty, bylo pro Lessinga součástí širšího osvícenského záměru. Podle Kanta: „Osvícenství je vyanění člověka z jím samým nezaviněné nedospělosti. Nedospělost je neschopnost užívat vlastního rozumu bez vedení někoho jiného... Měj odvahu užívat vlastního rozumu! je tedy heslem osvícenství.“ To je koncept úctyhodný, navzdory tomu, že jeho uskutečňování narazilo na skutečnou lidskou povahu a proměnilo se (a dodnes proměňuje) v sociální inženýrství. Lessing ještě v onen Kantův „vlastní rozum“, jenž je podle filosofa pouze v důsledku subjektivně nezaviněné nedospělosti nerozvinut, zcela důvěřoval. V úvaze o obecném vkusu píše dále: „Zatím bude dobře, nebude-li se průměrnost vydávat za nic víc než za to, čím je, a naučí-li se na ní neuspokojený divák aspoň posuzovat. Chceme-li člověku se zdravým rozumem vštípit vkus, stačí mu jen vyložit, proč se mu něco nelíbilo“.

Poslední citovaná věta je kamenem úrazu. Jestliže si divák nenechal vyložit, co se mu nelíbilo, či dokonce, pokud se mu, v rozporu s Lessingovým přesvědčením, líbilo něco, co se mu líbit nemělo, například Ekhofem zmíněné Hanswurstovy skotačinky, nezbylo osvícencům než buď přiznat, že se v optimistickém hodnocení lidského zdravého rozumu a výskytu obecného vkusu mýlili, nebo při prosazování osvíceneckého dobra přitlačit na pilu, takříkajíc použít i proti vůli diváka brutálnějších sadařských metod. A tak bylo publiku, s odvoláním se na toto ušlechtilé osvícenecké východisko, ledacos upíráno a jiné zase vnucováno. Je to nejednoznačný, paradoxní, ve své podstatě však, jak se ukazuje, zhoubný a nedemokratický proces.

Máme za sebou čtyřicet let ne vždy úplně marného a neplodného „kulturně výchovného působení“ totalitního státu na kultivaci obecného vkusu. Jistěže, umělci, kteří se ztotožnili se sociálně inženýrskými koncepty totality deklarující se jako socialismus, se z nejrůznějších důvodů, mezi nimiž nelze vyloučit vedle přirozeného sobectví také idealismus, rozhodli prosazovat umělecké zájmy mocenskými prostředky. Záhy však zjistili, že buď půjdou od válu a stanou se z nich nepřátelé zřízení, nebo budou muset prosazovat mocenské zájmy uměleckými prostředky. Rozvíjet vkus a zdravý rozum prostředky státní moci, která zakazuje rozvoj kritického myšlení, bylo kontraproduktivní.

Přesto se už dvacet let překvapeně díváme tomu, jak snadno se publikum vrátilo ke svým starým, nekultivovaným preferencím a zájmům. Čtyřicet let boje proti kýči a morzakoru skončilo naprostým diváckým vítězstvím nekonečných televizních seriálů.

V Polákově inscenaci *Anny Kareniny* v činohře SND je, přes použití okázalých „zdivadelňujících prostředků“, scénáristicky zpracován a herecky předveden příběh Tolstého prózy jako série epizod z televizní mýdlové opery. Divadelní herci, zejména střední a mladé generace, hrají prvoplánově emoce na nepřítomnou kameru. Epizodičnost suspenduje dramatickou kompozici. Viděl jsem nadšené přijetí festivalové reprízy inscenace na loňské Divadelní Nitře. Herci, slavní z nekonečných seriálů, byli v inscenaci jako doma, i diváci byli v divadle jako doma, tedy u televize. Je to, při vši úctě k tvůrcům, prostě zteleviznění divadla a banalizace předlohy, přesto je to jedna z nejoceňovanějších divadelních inscenací na Slovensku. Jak rozvíjet vkus, když jsme poztráceli kritické myšlení? Zopakujme si s Lessingem: „Zatím bude dobře, nebude-li se průměrnost vydávat za nic víc než za to, čím je“.

Ale možná, že toto mé prohlášení je mylné a stejně zpupné, jako ono gesto, jímž Neuberová vyhnala Hanswursta se scény. Zpupnost je totiž součástí osvíceneckého konceptu rozvoje divadelní kultury prostřednictvím národních kulturních institucí. V různě se vyvíjejícím uspořádání moderního státu jsme se díky aplikaci osvícenských východisek dostali k tomu, že všichni – tedy celá společnost – financují kulturní instituce, o jejichž programování pro menšinové diváky rozhodují tzv. nezávislí odborníci, kteří prostě vědí, jaký „vkus lidem vštěpovat“. Kolem tohoto rozporu se otáčejí dnešní Hanswursti v showbiznysu, kultuře i politice. Hanswursti a tvůrci zábavy bez osvíceneckých ambicí nárokují veřejné prostředky na základě své veřejné popularity. Postosvícenci se svých výdobytků drží ve jménu nějakých vyšších zájmů, které se Hanswurstům snadno daří zesměšňovat, zvláště, když mohou poukázat na to, že tyto vyšší zájmy často publikum nezajímají, že osvícenci publikem zpupně pohrdají a že konec konců postosvícencům jde zejména o zajištění jejich vlastních příjmů.

Theodor Adorno s Maxem Horkheimerem se uprostřed minulého století, v emigraci v USA, zabývali rozvojem a úpadkem osvícenského konceptu. V knize *Dialektika osvícenectví* mimo jiné ukazují spojení nacistické státní ideologie Třetí říše právě s aplikací degenerovaných idejí osvícenectví. Ve studii *Schéma masové kultury* Adorno nahlíží na problém osvícenské manipulace v souvislostech s fenoménem vzniku kulturního průmyslu a marketingu (nemluví ještě o televizi, stačí mu filmový a auditivní byznys). Přechtení těchto úvah nám, přestože jsou staré sedmdesát let, pomůže objasnit naši situaci, totiž to, do jaké míry si Hanswurst osvojil osvícenecké ideje a naučil se z nimi nejen šermovat, ale i z nich profitovat.

Ve společenské praxi totalitních i demokratických států jde v zásadě o dva různé, i když vzájemně ne si zcela nepodobné (a moderních médií obdobně využívající) přístupy k rozmělnění, vyprázdňení a zneužití osvíceneckých ideálů. O přístup řekněme ideologický a o přístup řekněme tržní. V těchto končinách máme zkušenost s oběma a ještě dnes se nám z toho trochu točí hlava.

Ať už je „obecný vkus“ (s jeho zálibami a hvězdami) prosazován mocensky, jako součást ideologie, nebo tržně, jako součást ekonomizace celého lidského bytí, vždy degeneruje v procesu masifikace k průměru či podprůměru. Masová kultura je kulturou demokratickou, nikoli elitářskou. Zpupní elitářští osvícenci hodlali Kantova

nedospělého a vlastní rozum nevyužívající člověka vychovat k dosažení hodnot, jež by v životě „měly být“, tedy k ideálům. Výchova je ovšem vždy nepohodlná a vzdálenost mezi žitou skutečností a prohlašovaným ideálem nekonečná. Aby to těm dobrým lidem, kteří se je o to konec konců neprosili, usnadnili, začali potomci osvícenců v obou případech, tedy jak v onom ideologickém, tak v onom tržním, přesunovat ideál směrem ke skutečnosti, přičemž tento proces vykládali jako proces opačný, totiž tak, že žijeme tak dobře, až se skutečnost blíží k ideálu.

To nakonec v totalitní společnosti vedlo k onomu dvojlomnému paradoxu, ve kterém se oddělila sféra společenského života od sféry soukromé, kdy se ideály deklarovaly a hlásilo se jejich dosažení, současně se však privátně žilo jinými hodnotami. Nejdůkladnější analýzu tohoto stavu podal Milan Šimečka. Režimní umělci – ideologové, byli nekonečně korumpováni a zastrašováni, aby prefabrickovali potěmkiádu onoho dosaženého ideálu. Uznávaná „vysoká kultura“, okatě předváděný „obecný vkus“ byly, ve skutečnosti, jen fasádou, věděli o tom všichni a většina toto fasádnictví pokrytecky akceptovala. Ve stále se zvětšující skulině mezi umělou fasádou a rozpadajícím se tělem společnosti mohli operovat Hanswursti, opatrovaní státními cenami a tituly, podle libosti. Osvícenectví se zvrhlo v tmářství, to, co bylo ideologicky označováno jako vysoké umění a kultura, ve skutečnosti zpravidla nesneslo kritičtější pohled. Ale protože společnost udržuje v ovladatelném stavu nejen chléb, ale i hry, nedostatek skutečné kultury a umění byl bohatě nahrazen zábavou. Byla to ovšem zábava podobně pokrytecká jako celá společnost, přetvařovala se, že je tím naším jediným, vlastním, národním a skutečným uměním. Záliba v této pokleslosti označované za kulturu dodnes pokračuje.

Demokratizace kulturních obsahů a sdělení v tržním prostředí, jejímž produktem jsou masová kultura, kulturní průmysl a mediální virtualita, se alespoň zpravidla neodvolávala na ty hodnoty, které „mají být“, ale na ty, které si lidé skutečně osvojili. Masová kultura zbavuje diváka studu z toho, že dílu nerozumí, že ho dílo nudí, osvobozuje ho z toho, aby se omlouval za to, že ho pobavily Hanswurstovy skopičiny. Distance mezi ideálem a skutečností je minimalizována. Je to pragmatické a je to i demokratické. Samozřejmě, do té míry, do níž si lidé jsou schopni uvědomit, že jsou manipulováni k tomu, aby „průměrnost“ považovali za „nadprůměrnou“. Nikdo je příliš nenutí namáhavě se sebevzdělávat, obejdou se i bez kritického myšlení, pokud je jim libo a pohodlné. Možnosti vzdělání a podněty ke kritickému myšlení však nejsou ani kontrolovány, ani mocensky omezovány. V moderních středoevropských společnostech byly tyto možnosti přesunuty do takzvaného veřejného prostoru, společnost se svým způsobem zavázala umožnit nejen jejich existenci, ale i určitý – někde dokonce značný – rozvoj. Možností umístěných ve veřejném prostoru ovšem využívají jen někteří členové společnosti, ostatní jsou saturováni masovou kulturou, jejíž hodnoty, jež ve skutečnosti jsou často jen reklamními manipulacemi, jsou v souladu s žitou realitou.

Tento model může fungovat v netraumatizované společnosti dostatku. Potíž je v tom, že postsocialistické společnosti jsou traumatizované přinejmenším svou nevyřešenou minulostí. A potíž je i v tom, že tyto společnosti mají velký hlad, který vyvolává pocit nedostatku.

Dnes Hanswustům nestačí jejich pastviny, nestačí jim ani to, že infiltrovali do institucí, jež mají být zdrojem kultury, tedy poznávání nového a ne komerční recyklace starých obsahů a skopičin. Spíše než hlad je to rozežranost, co žene Hanswursty za

ohradníky veřejného prostoru. Ten je ostatně mizerně hlídán a špatně spravován. Jak už tak obecní pastviny ve společnostech, které si málo váží samy sebe a trpí nedostatkem sebevědomí, zpravidla bývají. A tak v celém veřejném prostoru, který je v našich geopolitických souřadnicích výsledkem komplikovaného a nejednoznačného procesu osvojení si osvíceneckých idejí, jež dílem zastaraly a dílem se neosvědčily, jsme svědky, ba účastníky, bitvy o rozsah, správu a financování tohoto prostoru.

Národní divadlo Hanswurstů by si mohlo nad scénu napsat heslo: Hanswursti pro pohodu národa.

Problém je v našich podmínkách o to komplikovanější, že mezi veřejným prostorem a soukromými lovišti nejsou jasně vymezeny hranice. Respektive, jsou vymezeny jen způsobem rozdělování podílu veřejných prostředků na financování toho či onoho. Tento způsob, jak víme, je napadán. Nejenže vypovězení Hanswursti se už dávno inkarnovali zpět do národních kulturních institucí, nejenže svou činností simplifikovali rozdíl mezi zábavou a kulturou, mezi tvorbou a showbyznysem, oni dokonce neustále přeskakují hranici z veřejné do soukromé, z dotované do komerční sféry, aniž by si toho snad byli vědomi. Dnes Hanswurst sám vykřikuje pateticky ideje o státotvorné nezbytnosti financování Národních divadel, a to v placené (a dotované) pracovní době, zatímco v soukromém čase jde provádět své skopičiny do ziskové sféry. Těmito manévry jistě utrpí kultura naší společnosti a další osvícenecké ideje vezmou za své. Neutrčí tím však Hanswurst, ten, jak jsme si řekli, přežil i výpověď od Karoliny Neuberové, dokonce i církevní a státní zákazy své činnosti.

Možná, když sledujeme všechny nejasnosti této války o veřejný prostor, nejsme tak daleko od okamžiku, kdy by se někdo z teatrologů či dramaturgů měl prohlásit Lessingem Národního divadla Hanswurstů.

Dovětek pro vyvážení kritiky inscenace *Anny Kareniny*. Vůbec divácky nejúspěšnější inscenací v historii činohry pražského Národního divadla je Goldoniho *Sluha dvou pánů* s hercem a bavičem Miroslavem Donutilem v titulní roli. Jde z hercovy strany skutečně o službu oběma pánům, Národu sobě, který se mu skví co hvězdnaté nebe nad hlavou, i divácké potřebě pohodové zábavy. Rajmontova inscenace měla premiéru v roce 1994 a nyní dosahuje 450 reprízy. Je také, alespoň podle ústního svědectví herců, kteří nehrají titulní roli, asi o 45 minut extempore delší, než byla při premiéře.

Paní Neuberová a pane Lessingu – co s tím?

THE HANSWURST NATIONAL THEATRE

JAN VEDRAL

Dramaturg and playwright, Czech Radio, Prague

Ever since the idea of the national theatre was first formulated, it has been associated with the contempt for Hanswurstiads and similar productions accommodating theatre-goers' needs and taste of the until then unawakened audiences which in our days, just like in the 18th century, are the majority audiences.

Three years ago, some theatre entrepreneurs from Prague lodged a complaint with the European Commission in Brussels that in grant procedures it was not supportive of their productions, no matter how popular they were with the audiences.

This politically debated dispute is pending and it reveals the current form of an antagonistic relationship between Hanswursts and the many forms of the idea of national theatres proliferating in the cultural context of the countries of Central Europe.

This paper may also be understood as background material for the formulation of the outline proposal for the Hanswurst National Theatre funded and subsidised by the state. This proposal will be needed should Brussels support the Hanswursts in Prague and order recovery of grants allocated for projects referred to as artistically beneficial and innovative to be used for the improvement of income from operations of the principals of modern Hanswurstiads, as requested by the complainants.

The theatre historian Brockett states that as early as 1737, Karolina Neuber, reformer of German theatre, wrote a short theatre play in which she shamefully chased out the character of Hanswurst from the theatre stage. Hanswurst's stage exile enforced in only one German theatre company, namely the one managed by Neuber herself and Gottsched, lasted for less than a year. Hanswurst was not particularly concerned about the newly-emerging reformist and enlightenment ideas which aspired, among others, for the theatre with a status of art and high culture. The long evolution in which this theatre character, following the Greek mime and the Roman Atellan plays, grew to be resistant to the bans of moralists, the zeal of aestheticians and the attempts of dramatists to change it to a literary (dramatic) character, enabled Hanswurst to develop all ways possible to please "his" audiences. He waited patiently until enlightenment ideas were shattered by failures and, like any true populist, he proclaimed himself the tribune of the people, of the nation, *vox populi* and the embodiment of the national spirit of common (ordinary) man and made a triumphant comeback to the stage. Of course, this was a stage very different from the one he had been expelled.

The gesture of Karolina Neuber by which she sent Hanswurst to the theatre exile, is one of the founding gestures of culture paradigm and the Central European theatre cultures have been living in its captivity to our days. It is a gesture which leads

to the establishment of the institutions of national theatres and to the constitution of national states. The idea of a national state shaped through shared culture and language as its component parts and the role of the theatre stage as a disseminator and socially active mover of this idea was imprinted in the development of modern Europe in the 19th and 20th centuries. It is a process which is being brought to a close at the outset of our century. The sequence of the steps of this process varies but, as a rule, it has always been, among others, about the construction of a national theatre building, about hierarchically arranged centralisation of culture and the operation of this national cultural institution as a focal point and goal of national endeavours towards emancipation and, naturally, about the constitution of own state. These steps are mixed in our cultures and societies in a variety of ways: the creation or adoption of an enlightenment and revivalist idea, its impact upon the shaping of a theatre company, the enforcement of such an idea in artistic practice, the state-forming nature of such enforced application of an enlightenment idea, followed by the building of a theatre house grand enough to be commensurate with the grandness of these ideas, eventually followed by the constitution of an independent state. Viewed from this perspective, the history of the Slovak National Theatre is a striking example of the effects upon social awareness of an enlightenment or revivalist paradigm, if you will, and how it dictates steps which have the value of a declaratory gesture made in chronology, which is disarranged causally and temporally, and in manner which – now I am speaking to the point and not taking a position on it – is explainable in the realm of myths rather than pragmatism.

The name of our conference alludes to the following problem. At a stage, when the Central European society in revolutions, wars, invasions and totalitarian regimes gave birth to modern national states and the states built pretentious national theatres and catered to their dignified operation, there seems to be a lack of ideas that urge to be expressed through artistic practice and of theatre societies with an ambition to give voice to those ideas.

We are not just talking national theatres as foremost and central theatre houses of a state, as initially intended; we are talking the entire theatre network of subsidised theatres, which replicated the idea of the national theatre down to the lower levels of self-government. In the Czech Republic alone, with its three historic lands, we have three national theatres. All of them, one way or the other, repeat the fundamental gesture of the mythicised founding of the Golden chapel, the National Theatre in Prague. Irrespective of economic and day-to-day operation problems several ensembles were squeezed into one theatre house, i.e. drama, opera, with its collective bodies, and ballet. In order to make such a “hebedo” (hulk) work, as the Slovaks would put it when referring to something huge and shapeless, theatres annex other buildings, thus transforming organic way of their administration to an organised way. Because of that the entire system is in a continuous crisis, which is not only financial, but also largely artistic. For years, national theatres and their clones have stopped to be places where, despite high cost, the muses would be doing exceptionally well. They are places with a comparatively stable operation, but not creation that could be placed with pride in a showcase as the pinnacle of national endeavours and talents.

In the early 21st century, an institutional network is in existence and its funding is taken care of; however, its logistics expresses the emancipation and national desires

of the societies of the latter half of the 19th century. Our forefathers would have been more than happy and would have known how to meaningfully use the tools that the theatre has currently at hand, and not just the national one.

However, the European society, out of self-preservation instinct, tries with difficulties to integrate into a new, again supranational, whole (which is by no way “denationalised”). The integration process is manifested through a number of bizarre situations in national cultural institutions. For example: The pending problem is whether operas ought to be staged in the language original or translated into a local language. The question is solved by using subtitle editor. When director J. Pokorný staged a rather heretic and demystified Czech mythological national drama on the stage of the Prague National Theatre, *Drahomíra* by Tyl, he made use of the subtitle editor to project German utterances written in Gothic typeface. Indeed, the very first drama in German was put on the National Theatre stage, under a proud (and untruthful) inscription “The Nation for Itself” only six years ago – Burgtheater staged here *Das Werk*, a provocative play by E. Jelinek.

But the point is not that theatre institutions, cloning the enlightenment idea of national theatres, are instruments for the dissemination of the content of a discourse currently taking place in our society. Today, theatrical life is spontaneously being organised on other principles, it accepts other theatrical paradigms, say of the British Isles or Broadway, and it expresses a different ideal, provided it is appropriate to use the word “ideal” in connection with profit-making activity. In a centripetal society, the endeavours of which are fixed on one universally accepted value centre, such a disproportion between the ideal and reality would be perceived as something tragic. In a centrifugal society, which may very well be only a different name for a globalised post-modern society, such a disproportion between the professing of an ideal which, vis-à-vis social practice is perceived as inappropriate, will be a source of comicality, like all inappropriate practices. This opens up unexpected space for Hanswurst, who actually claims patent for this kind of low comicality, and it is Neuber, Gottsched, Ekhof, Ackermann, Lessing, and other enlightened theatre reformers and the early messengers of the idea of the national theatre who may be given credit for that.

Now, let us give the floor to the founders of the theatre culture concept, the questionable sustainability of which is being debated here.

The acclaimed artist of the Hamburg National Theatre, Konrad Ekhof, is disturbed by the state of the 18th century theatrical entertainment. “Strolling troupes of comedians travelled across Germany from one market-place to another and entertained the people with vulgar farces. The productions were ridiculous just as were their plots”. In modern touring troupes one will also find comedians which proudly add to their name “Member of the National Theatre ensemble”, which is one of many proofs how the status of Hanswurst made friends with the status of the well-paid acting bard beloved by the nation. Ekhof continues his comments on the *Adam and Eva* farce: “There she was, fat Eva standing on the stage, dressed up in burlap leotard of body colour with a narrow strip of fig leaves pinned to it. Adam’s costume was equally hilarious, and God the Father was clad in an old gown...the comic element was taken care of by devils”. If this reminds you of a review which could be written of some productions lightening the repertory of the so-called professional theatre stages, which are today, thanks to the founders of the idea of the national theatre, in seventy and more per cent subsidised from public funds, whereby these funds are to cover public service

of raising cultural awareness of the public at large, then you and me are prepared to initiating Hanswurst to the hall of fame and naming him national cultural monument. Those of you, who have diligently read Lessing's founding work of my area of interest, the *Hamburg Dramaturgy*, what does Ekhof's following observation remind you of? "Plays did not come completely written. As a rule, the actors would only have the script and they played offhand. Especially Hanswurst would have plenty of opportunities for his tricks." Indeed, Hanswurst would not be in need of a *dramaturge*, i.e. theatre literary adviser, or a dramatist for his wry faces and fooling around.

Brockett made the following observations about Hanswurst, domesticated in Central Europe as the descendant of Italian servant masks of *commedia dell'arte* and English comic fools and grandfather of modern entertainers: "Josef Anton Stranitzky endowed the character of Hanswurst, who epitomised all the then clowns, with fundamental traits. Stranitzky's Hanswurst was a jolly farmer and beer lover with Bavarian accent. He wore a pointed green hat, red jacket, long yellow pants and a white frilled collar". Today, of course, Hanswurst would look differently, but he remains to be jolly, pleasure-seeking, which is oftentimes imprinted on his face, and the spiritual process is interchanged with reproduction and digestion processes, and then, his "local" nature, which is oftentimes, quite populistically, taken for the manifestation of national spirit. (Here I cannot not make a comment about the popular sitcom of commercial Slovak TV entitled *Mafstory*. It deserves Josef Anton Stranitzky's prize!).

When Neuber was bound to call expelled Hanswurst back on stage, in order to keep the theatre and its funding going, he returned, this time re-incarnated in a different costume and under a different name. One of his several incarnations, suggestive of his original appearance, is Jack Pudding, the darling of our children. (All in all, Skupa's popular *Spejbl* and *Hurvínek* are yet another incarnation of Hanswurst. But this is just a minor comment, we all would find tens of subsidised Hanswurst incarnations in our respective theatrical cultures).

Lessing would not have expected such an outcome, when he wrote in his *Notice of the Opening of the National Theatre* in Hamburg Theatre on the Goose Market, on 22 April, 1767: "He who has narrow taste, has no taste at all, but ever so often is more party-lined. True taste is general taste that covers the beauties of all kinds, but does not expect of any of them more pleasure and delight than what the beauty, depending on its kind, is able to offer". The elevation of taste and the enforcement of what generally holds in the area of taste, i.e. such (aesthetic) values, which are common and accepted in the community, was for Lessing a component part of a broader enlightenment plan. As Kant put it: "Enlightenment is man's emergence from his self-imposed immaturity. Immaturity is the inability to use one's understanding without guidance from another... Have courage to use your own understanding! is the motto of Enlightenment." This concept is worth respect, despite the fact that its materialisation clashed against the true human nature and it has changed to social engineering. Lessing believed in Kant's "own understanding" which, according to this philosopher, remains undeveloped due to man's self-imposed immaturity. In his essay on general taste he continues: "For the time being, let us not to make mediocrity loftier than what it really is and have a dissatisfied audience learn to evaluate based on it. If we are to instill taste in man with common sense, it suffices to explain to him what was it he did not like".

This last cited sentence is the stumbling block. If the theatre-goer did not make it

possible to explain to him what it was he did not like or even still, what he, in contradiction to Lessing's conviction, did like what he was not supposed to, for instance, Hanswurst's tricks alluded to by Ekhof, then the enlighteners either had to admit that they made a mistake in their optimistic evaluation of human common sense, or, when enforcing the enlightened concept of the good, they had to exert force and to use more brutal fruit-growing methods and to go against the audiences' will. So, things were denied to and imposed on the audiences, while making reference to this noble enlightened point of departure. This is ambiguous, paradoxical, and in its essence, a destructive and undemocratic process.

We have experienced forty years of not necessarily meaningless and unproductive "cultural awareness-raising endeavours" of a totalitarian state to refine the general taste. Indeed, those artists who identified themselves with the totalitarian social engineering concepts that declared themselves to be socialism, for various reasons – and natural selfishness and idealism cannot be excluded – took a decision to enforce artistic interests by using power tools. However, they soon realised that either they would have to quit and become the enemies of the establishment, or they would have to enforce power interests by using artistic means. To refine taste and common sense by using the tools of state power which bans the development of critical thinking is counterproductive.

Despite that, for twenty years now, we have been taken aback by how quickly the audiences returned to old, uncultured preferences and interests. Forty years of opposition to kitsch and to pulp-oriented paperback ended up in a sweeping victory of the audiences' taste for neverending television soap operas.

Script- and actingwise, in Polák's production of *Anna Karenina* performed by the drama ensemble of the Slovak National Theatre, the story of Tolstoy's prose is rendered as a series of episodes from a television soap opera, despite the use of "pretentious theatrical devices". Drama actors, especially of the middle and young generations, act before a non-existent motion camera, to immediately capture our emotions. Episodicity replaces dramatic composition. I have seen the enthusiastic reception of a festival re-run of the production at last year's Divadelná Nitra. The actors, famous from neverending soap operas, felt themselves at home in the production, and the audiences, too, felt themselves at home in the theatre, just as they would seated at their TV sets. With all due respect for creative professionals, this is just television of the theatre and trivialisation of the source text and, despite that, it is among the most recognised theatre productions in Slovakia. How can taste be refined, if we have lost critical thinking? Let us repeat, together with Lessing: "For the time being, let us not make mediocrity loftier than what it really is".

But I may be wrong and this statement of mine is arrogant, just like Neuber's gesture of chasing Hanswurst out from the stage. Arrogance is part of the enlightenment concept of the development of theatrical culture by means of national cultural institutions. Under the arrangements of a modern state, which may have evolved in a variety of ways, thanks to the application of enlightenment points of departure, we all, i.e. the entire society, contribute to the funding of cultural institutions, and the so-called independent experts who are cognizant of "the taste to be instilled in people" decide on the programmes for minority audiences. This is the issue of contemporary Hanswursts in showbusiness, culture, and politics. Hanswursts and entertainment producers without enlightenment ambitions claim public funds on the basis of public

popularity. Post-enlighteners cling to their privileges in the name of some kind of superior interests, which are easily ridiculed by Hanswursts, especially if they can show that oftentimes the audiences are not interested in these superior interests and that enlighteners hold the audiences in arrogant contempt and that, after all, post-enlighteners are first and foremost concerned about securing their own income.

In the mid 20th century, Theodor Adorno and Max Horkheimer, during their exile to the USA, contemplated the development and decline of the enlightenment concept. In *Dialectic of Enlightenment*, among others, they point to the connection between the Nazi state ideology and the application of degenerated ideas of enlightenment. In his essay *The Schema of Mass Culture* Adorno contemplates the problem of enlightenment manipulation in close connection with the phenomenon of the emergence of the culture industry and marketing (he makes no mention of television, he makes do with film and auditive business). Reading through his contemplations, despite being seventy years old, will help shed light upon our situation, i.e. to what extent Hanswurst has internalised enlightenment ideas and learnt to use them as a weapon and to benefit from them.

In the social practice of totalitarian and democratic states these are, in principle, two different, but quite similar (and by the media used) approaches to the dilution, emptying and abuse of enlightenment ideals. Let us say, ideological approach and market approach. In this part of the world we have experienced both of them and even today, it gives us headache.

Regardless of enforcing “general taste” (with its pastime activities and stars) by power, as part of ideology, or by the market, as part of the economisation of human existence, it will always degenerate to mediocrity or below average in the process of massification. Mass culture is a democratic culture, not elitarian. Arrogant elitarian enlighteners meant to educate Kant’s immature man who did not apply his own understanding, in order to have him reach values that ought to be present in life, i.e. ideals. Upbringing, as a rule, is not a comfortable way and the distance between the actual reality lived and the ideal proclaimed is infinite. To make it easier for those good men, who did not ask for their help, the offspring of enlighteners started to shift the ideal closer to the reality under both scenarios, i.e. the ideological and the market ones, whereby this process was interpreted as a converse process, i.e. life is so great that the reality reaches the ideal.

In a totalitarian society, this eventually led to a birefringent paradox – the public sphere was separated from the private sphere, ideals were formally declared and proclaimed to have been reached, while the private sphere lived according to different values. Milan Šimečka provided for the most thorough analysis of this state. Artists – ideologists, compliant with the regime, were incredibly corrupt and intimidated to construe Potemkin villages of the allegedly reached ideal. The recognised “high culture”, the blatantly demonstrated “general taste” were, in fact, but camouflage, everybody knew it and the majority hypocritically accepted it. The ever-widening gap between the fake veneer and the decomposing body of the society provided ample space for Hanswursts to operate, pampered by state prizes and titles of all kinds. Enlightenment degenerated into obscurity and that which was ideologically referred to as high art and culture, in actual reality would not have borne a more critical look. But since the society exerts control not only over bread but also games, the scarcity of true culture and art was generously replaced by entertainment. However, this en-

tainment was just as hypocritical as the society, pretending that it was our only national and true art. Fancy for this lowness referred to as culture goes on.

The democratisation of culture contents and their communication in a market environment, the product of which is mass culture, the culture industry and mass media virtuality, did not, as a rule, make reference to the values that should be but rather to those that people effectively adopted. Mass culture strips the audiences of the shame of not understanding the work, of finding the work boring and sets them free from having to find excuses for finding Hanswurst's tricks amusing. The gap between the ideal and the reality has been minimised. This is pragmatic and also democratic. Of course, only to an extent to which people are able to realise that they are manipulated into taking "mediocrity" for "above-average". Nobody really forces them to painstakingly educate themselves, they will make do without critical thinking, as long as they wish so and feel at ease. However, education opportunities and impulses for critical thinking are neither controlled nor limited by power. In modern Central European societies these possibilities have been shifted to the so-called public sphere; the society has pledged to not only facilitate their existence but also certain development, which may be quite considerable in some countries. However, opportunities shifted to the public sector are used by only some members of the society, others are saturated by mass culture whose values, which in actual reality are oftentimes advertising manipulations, are in line with the reality lived.

This model may function in a society of abundance, which is not traumatised. The difficulty is that post-socialist societies are traumatised by their unresolved past, to say the least. And the problem is that these societies are pestered by hunger caused by scarcity.

The Hanswursts of today will not make do with their pastures or with their infiltration into institutions that ought to be a source of culture, of new knowledge, not of a commercial recycling of old contents and threadbare tricks. It is rather an insatiable appetite than hunger which chases Hanswursts beyond the limits of the public sphere. This space is poorly guarded and sloppily managed, but common pastures in societies which have little respect for themselves and suffer from low self-esteem would, as a rule, be like that. And this applies to the entire public sector, which in our geopolitical co-ordinates is an outcome of a complex and ambiguous process of adoption of enlightenment ideas, which became obsolete and which failed to work in a theatrical piece; we are witnesses, direct actors even, of a battle for the scope, management and funding of this sphere. The Hanswurt National Theatre could write the following inscription above its stage: Hanswursts for a Relaxed Entertainment of the Nation.

In our situation the problem becomes more convolute because the borders between the public sphere and the private sphere have not been clearly defined. Or, rather, they are defined only by the manner of the distribution of part of public funding for financing this or that. This is, as we all know, contested. Not only have expelled Hanswursts long been re-incarnated in national cultural institutions, not only have they simplified the difference between entertainment and culture through their action, between creation and show business, they have even been constantly trespassing the borders between the public and the private spheres, from subsidised to commercial sphere, probably even without realising it. Today, Hanswurst would be pathetically crying out the ideas of a state-forming inevitability of the funding of na-

tional theatres, in paid (and subsidised) hours of work, while in private he would be performing his tricks in the profit-making sphere. Beyond doubt, the culture of our society suffers from these manoeuvres and other enlightenment ideas were brought to nothing. But it is not Hanswurst who would suffer from that, as has already been alluded to – he got over the fact that he was fired by Karolina Neuber – he even survived church and government bans of his activity.

It may very well be that when watching the ambiguities of this struggle for the public sphere we are not far from a moment when some theatre theorist or a theatre literary adviser would declare himself/herself to be a Lessing of the Hanswurst National Theatre.

An additional note to ensure a well-balanced critique of the production of *Anna Karenina*: The greatest cash-box success in the history of the drama company of the Prague National Theatre has been Goldoni's *The Servant of Two Masters* with the actor and entertainer Miroslav Donutil in the lead role. Indeed, it is the actor's service to two masters: to The Nation For Itself, which gleams as a starry heaven above his head, and to the audience's need for a relaxed entertainment. Rajmont's production was first premièred in 1994 and currently, it is marking its 450th re-run. According to the verbal testimony of actors in support roles, it is some 45 minutes longer than when it was premièred. Madam Neuber and Mr. Lessing, now what?

Preložila Mária Švecová

NÁRODNÉ DIVADLÁ – KONCEPT A MODEL?

ZUZANA BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava

Národné a nadnárodné

Ak sa desaťročia, či stáročia a tisícročia kultivované kultúry opierajú aj o divadlo, je to dozaista preto, že je z tých umení, ktoré súvisia s ľudskými osudmi priam fatálne.

Nielen každodennosť je ich potravou, aj produktom, ale nová skutočnosť je ich cieľom. Tá, ktorej môžu dať krídla aj zvýznamnenie, tá v ktorej môžu neviditeľné zviditeľňovať najrozmanitejšími spôsobmi, tá, ktorú môžu uhnetením premeniť na tajomstvo aj tranz či rituál rovnako ako na zábavnosť, roztopaš, či poučenie alebo výzvu a posolstvo.

Klauni a ich večnosť prerodov

Zdanlivo sú to oni, klauni a komici, ktorí vraj znehodnocujú skutočnosť vznešenosti vážnych posolstiev. V skutočnosti sú to však práve oni – šašovia, čo ukazujú, keď je kráľ nahý. Tragika ich osudu je práve v tom, že pravdu odkrývajú celkom bezostyšne a s najväčšou odvahou, ale najmenšou vážnosťou. Nie klauni, ale zlacnenie vážnosti aj zábavnosti je tou pravou príčinou prečo sa divadlo dnes stáva neraz akousi podivuhodnou nekultúrou a tovarom. Rozkošatenosť klauniády a zábavnosti v čirej podobe siaha od etudy klauna, či gagu k zmienke o podstate. Vždy znovu sa mi vnucuje aforizmus Stanislava Jerzy Leca: Dobu a jej povahu spoznáš podľa jej smiechu... Tie tri bodky sem pridávam z dvoch /prinajmenej/ dôvodov. Tým prvým je, že bez smiechu, humoru, schopnosti oddeliť sa od zemskej tiaže a rozpäť krídla bláznovstva nemožno prežiť – napokon vedeli to od pradávna starí šamani, že energia smiechu je čosi, čo nadnáša a spája zároveň, čo zaľudňuje pustý ostrov. Aby sa mohlo zvolať: „Čomu sa smejete, páni? Sebe sa smejete!“ Alebo „Nehnevaj sa na zrkadlo, keď máš krivú hubu!“



Prof. Zuzana Bakošová – Hlavenková z Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Snímka Ladislav Lesay.

Obchodovanie so vznešenou ideou?

Idea národného je vraj nedotknuteľným artefaktom, pretože nám podsúva svoju konotáciu čohosi vzácneho a výnimočného, čo by malo byť esenciou národa a jeho mentálneho sveta. Národné ako prívlastok možno pripojiť k takmer čomukoľvek – k odevu, povahe, charakteru, obrazu, či histórii alebo umeniu v širokom i zúženom slova zmysle, rovnako ako k jednému z kultúrnych druhov, či žánrov, akým je divadlo, ako aj k malým či veľkým dejinám. Neprislúcha sa mu vraj smiať (tomu prívlastku „národný“, tobôž vysmievať, a mudrovať o jeho zmysle?).

Kultúrny stánok Národného divadla má prinajmenej dvojjedinnú rozlúštiteľnosť – inštitúcia a budova/1/, ale i umelecká podobizeň /doby a našich čias, ako i človeka našich dní/ vytváraná živým umením/2/. Činoherné divadlo bolo v každom národe akýmsi hlásateľom myšlienkového posolstva, už od Antiky bolo hovorcom ideí.

Aj Slovenské národné divadlo si práve túto teorému vzalo za svoju z histórie a počulo sa o jej nosnosti od najpríbuznejšieho národa – Čechov, ktorí si v Prahe svoj kultúrny divadelný stánok nazvali „kapličkou“, teda kaplnkou – umocňujúc tak aj názvom (omen nomen) jej svätostánkovosť, dokonca zlatou kapličkou, podčiarkujúc tak aj materiálovú vzácnosť a hodnotnosť tohto svätostánku, kde treba vkročiť s úmyslom stíšenia sa a kontemplácie nad zmyslom národnej svojbytnosti a jej prastarých úctyhodných hodnôt. Národné – to je synonymum divadla ako chrámu – tej nie tak prastarej Schillerovskej idey, ktorá však v útešnej sakralizácii dýcha romantickým pátosom, ale aj bezútešnou „odťažitosťou, či odtrhnutosťou“ (ako tvrdia realisti) od dnešného života, vraj svojou privysokou aspiráciou..

Boli to práve Česi, ktorí pôvodnú myšlienku národného oživilí aj na Slovensku. Zoživotaschopní sporé rady milovníkov divadla v meste Prešporok – Bratislava, aby najskôr po česky a neskôr aj po slovensky začali v XX. storočí (hoci sami Česi mali túto skúsenosť naplno zažitú už z druhej polovice 19. storočia – 1883) oslovovali kultúrychťivú a kultúrnu vzdelaneckú a intelektuálnu elitu mesta a národa.

Podobne ako zakladali pozvaní českí profesori našu prvú novodobú univerzitu v novších dejinách – (UK v Bratislave, ale aj školy všeobecnejšie), aj zakladateľmi národnej kaplnky na Slovensku boli práve českí umelci a vzdelanci.

Tradícia nemeckého a čiastočne aj maďarského divadla sa cez tradíciu českú priblížila bezprostredne k pokrvnému slovanskému príbuzenstvu natoľko blízko, až s ňou splynula.

Zrozumiteľnosť českej činohry (jazyková blízkosť bola v prvých rokoch určujúca) nahrávala aj obľúbenosti divadla. Najskôr aj ambiciózni slovenskí herci zamierili priamo do náručia českej činohry. Až tridsiate roky otvorili naplno brány a okná slovenskému divadlu a tradičné slovenské viac veseloherné, než vážne či závažné témy sa stali prvými sústami divadelníkov. Samozrejme ani národovci typu básnika a prekladateľa či predkladateľa svojich verzií svetoznámych hier – Országha dnes všeobecne známeho pod vznešeným pseudonymom Hviezdoslav nezaháľali. Jeho dráma *Herodes a Herodias* je aj dnes na repertoári, jej prvé uvedenie (autor túto tragédiu napísal v roku 1908 v blankverse) bolo v SND v réžii Václava Jiříkovského v r. 1925, potom až v rokoch tridsiatych a päťdesiatych v réžii Jána Borodáča (1937, 1955), K. L. Zachara (1970), Miloša Pietora (1990) a napokon Romana Poláka (2009).

Teda nie častejšie ako každé dvadsaťročie sa pripomína tento historicko – tragický opus ako dielo večnej nadčasovej hodnoty. Bezpochyby právom. A to je jedna z esenciálnych úloh Národného – udržiavať kontinuitu súvislostí tradície a súčasnosti v líniách národnej mentality, identity a kultúrno-antropologického vedomia nadväzností na podstatné obsahy národnej kultúry.

Nie je to ani úloha osvietenská, či výchovná alebo informatívna, je to predovšetkým úloha komunikatívna – komunikovať s minulosťou a prítomnosťou v esenciálnych obsahoch. Teda hovoriť o tom podstatnom, čím sme typickí a čím sme odlišní. Inakosť ako výraz identity a svojskosti, teda aj autonómnosti vedomia súvislostí.

A to sa dá najlepšie práve na poli kultúry a umenia. Aj preto má znovu zmysel hovoriť o národnom a jeho ideí ako o čomsi, čo nás v globalizovanom svete odlišuje a určuje.

Priamo v novodobej kaplnke SND sa aj dnes v typickom prostredí repertoárového divadla hrá už spomínaný Herodes a Herodias ako výraz hodnoty národnej drámy.

V budove, nazývanej neraz novodobým megalomano-monštrum z mramoru – čo sa samozrejme nepotvrdivo a nepotvrduje. Pretože čoraz intenzívnejšie vrastá nové SND do novovzniknutej civilizačnej zóny nákupno – komerčno – konzumných estakád na nábreží veľtoku Dunaja spájajúceho nás s Európou aj Balkánom a eskapád architektonicko – konzumných horúčok. A tak sa monštrum z mramoru stalo len jedným z elementov novej štvrte zvanej EUROVEA, ktorá pohltila svojím chamtivým a pažravým leskom nielen pôvodne čnejúcu mramorovú odozvu socialistických architektonických „zázrakov“ zrkadliacich podobné mramorové puzzle zo svetových metropol.

Zovšednenie je osudom každej dennodenne úžitkovo aktívnej kultúry, či indivídua podobne ako je zovšednenie znakom dobovej tváre. Aj budove nového SND sa stalo čosi podobné – zakomponovala sa priam so samozrejmosťou zovšednenia do okolitého sveta konzumnej roztopaše dnešných nákupno-zábavných multiplexov.

Novodobá teatralita, či scénovanie každodennosti (podľa J. Vostrého), či postdramatická performatívnosť spôsobujú, že sa v Bratislave uhniedzilo či usalašilo Národné rovno v pevnom zovretí komerčného konzumného centra – dnes najobľúbenejšej štvrte – pretože najviac pripomínajúcej to typické tzv. moderné zo svetových metropol – to globalizačné unisono nákupnej horúčky, o ktorej je už známe, že patrí k civilizačným globalizačným vírovo sa šíriacim chorobám. Je vraj zatiaľ neliečiteľná (sérum ešte len čaká na objavenie, choroba je laboratórne skúmaná, výskumné objekty sú pod dohľadom).

A čo tí, čo si prípadne úmyselne, či náhodne zájdu, či zablúdia do SND, pomaly blúdiac areálom...narazia nielen na trojsúborové divadlo (opera, činohra, balet), ako je to pre SND typické od jeho vzniku, ale aj na typickú repertoárovú všehochuť (bez ladu a skladu).

Exkurz historický: SND bolo založené v roku 1920, aktuálne žijeme jubilejnú sezónu (90 rokov od založenia) a historické faktórum je teda želateľným odbočením: V Prahe si Česi zakladajú svoje ND v rozvíjajúcom sa osvietenskom bume 19. storočia, keď sa emancipácia českého národa od nemeckého prejavuje práve vo vlnách kultúrnych aktivít – Prozatímní divadlo 1862-81 ako prvá samostatná profesionálna scéna. ND – otvorené 1881 Smetanovou Libušou dôstojný „chrám umenia“ však vyhorí (zostane len obvodové murivo) a Česi s vervou stavajú novú „zlatú kapličku“

– podieľa sa celý národ – národná zbierka, otvorenie 1883 znovu Libušou. ND malo byť „symbolom národní velikosti“¹

Otakar Fischer ho nazval „chrám znovuzrození“ a vyzýval: „Je nutno se pohroužit do sváteční atmosféry těchto dnů, abychom pochopili označení „chrám znovuzrození“, dané Národnímu divadlu“.² Fischerova sakralizácia ND je z roku 1936, ale aj neskôr Hilar hovorí o „bojoch proti včerejšku“, či Frejka sa usiluje „O divadlo vskutku národní“, alebo Götz spomína „boj o český divadelní sloh“, to všetko v úsilí o odpatetizovanie tej vznešenej idey, podobne ako sa Krejča či Radok v 60-tych rokoch usilovali o akúsi sebareflexiu s vnútorným pátosom, (J. Hyvnar zdôrazňuje, že až po roku 1989 môže dôjsť k úsiliu o nastolenie rovnováhy medzi „národnou reprezentáciou a vlastnou umeleckou autonómiou“.³ Paradoxne práve po roku 1989 sa vedú najväčšie polemiky o zmysle ND a sú to debaty dodnes neukončené.

Otázka ostrovná

Plávajúcimi ostrovmi nazval v rokoch svojho intenzívneho bádania a experimentovania Eugenio Barba vlastné osamelé úsilie o uchovanie divadla ako podstaty esenciálnych vyjadrení o ľudskej existencii formou vzájomných výmen energií medzi javiskom a hľadiskom.

Ak zabruslíme do geografických máp, tam poľahky pod lupou odhalíme teóriu dvojakých ostrovov – akoby veda dávala základ mytologickým obrazom: kontinentálne ostrovy/prvý druh/ sú náhodne oddelené pevniny, ostrovy druhého typu sú oceánske, vytvorené korálmi a sú skutočnými organizmami – akoby mytológia oživovala vedu... Takéto dva druhy ostrovov svedčia o hlbokom protiklade pevniny a šíreho oceánu – zeme a vody. Práve túto skutočnosť si všíma Deleuze.

Akým ostrovom je ostrov Národného, ktorý tak pevne čnie uprostred vôd a oceánov?

Totíž na to, aby ostrov prestal byť pustým, ako tvrdí Gilles Deleuze vo svojej nepublikovanej eseji *Důvody a příčiny pustých ostrovov* (50. roky) nestačí to, aby bol zaľudnený...podľa neho jednota pustého ostrova a jeho obyvateľov nie je reálna, ale imaginárna.

K akej jednote teda dospieva imaginárne zjednotenie národného divadla, ak je organizmom, oceánskym ostrovom, ktorý vyvrel z vôd ako večná prítomnosť súše a zeme ukrytej v hĺbinách a zjavujúca sa nám.

Podľa Deleuza stačí vniesť do imaginácie pohyb, ktorý človeka vedie na ostrov. Človek tu sakralizuje púšť.

Možno toto prirovnanie pokrívka, alebo naopak? Práve toto prirovnanie sa týka čohosi podstatnejšieho, než o čom hovorí jednoduchá pragmatická skúsenosť, či úžitkovosť záhady Národného. To podstatné, čo spája ostrov s neviditeľnou zemou, ktorá je stále prítomná pod hladinou je nástojčivosť kontextu, súvislosť, organická spätosť.

Veď veľké kultúrne národy možno práve preto, že ctia tradíciu, ale aj diverzifiká-

¹ HYVNAR, Jan. *Konec zápasů a bojů o české ND?* In. *Národní divadla – tradice a současnost, Teatry narodowy – tradycja i współczesność*. Polský Tešín : 2003, s. 21. Bez ISBN.

² FISCHER, Otakar. *Národní divadlo*. Praha : Divadelní ústav, 1983, s. 206. Bez ISBN.

³ Ref. 1, s. 21.

ciu, rozrôznenosť a rôznorodosť a neupínajú sa k jedinému ostrovu uprostred vôd, aby ho sakralizovali, ale majú svojich chrámov viacero a viaceré pusté ostrovy vyvreté z hlbín, aj odtrhnuté od pevniny, ktorým vdychujú tú vznešenú úlohu pripútavať k sebe sakrálné významy a vznešené hodnoty, nepotrebujú svoje jediné národné (tých Théâtre National majú rovnako niekoľko Francúzi ako Angličania svoje National, alebo prípadne aj Royal National, svoju kapličku, či zlatú kaplnku).

Každodennosť zvaná aj prevádzkou stvorila z idey národného repertoárové divadlo, teda divadlo úžitkové, plošne pokrývajúce nielen dobovú societu svojím repertoárom, ale aj divadelné žánre, ktoré núka tejto rozrôznenej societe ako prebohaté menu priamo na striebornom podnose v sviatočnom balení najlepších interpretačných umelcov.

Aj preto sa naše národné vyvinulo ako trojsúborové divadlo, ktoré spĺňa hneď niekoľko úloh – byť zaľudneným ostrovom, ktorý sa ako živý organizmus vynoril kdesi z hlbín oceánu kultúrnych úsilí, aby dal najavo tú večnú zem skrytú v hĺbinách ako istotu. Sakrálny ostrov posvätných národných úsilí, kde sa majú vždy znovu potvrdzovať národné istoty a identity nielen cez jazyk, ale aj mentálne a metaforicko-filozoficky ako esencie identít, ako výraz istôt, pevnín, ale aj pohybu, teda života ktorý sa premieňa, aby sa potvrdzoval. Rozpad mytológií ale aj rituálov s nimi spätých je však pre dnešok typickým javom aj preto nás otázka identity vždy znovu vytrhá z letargie.

Prečo takúto ambíciu nemajú veľké národy? Možno práve preto, že podobný sakralizovaný ostrov ako pars pro toto je primárnym chrámom ich identity. Preto ich majú hneď niekoľko. A navyše preto, že k rozpadu mytológií už došlo v ich kultúrach dávnejšie.

Napokon predsa však už v dvojnásobne veľkých Čechách a na Morave majú rovnako dnes už niekoľko podobných chrámov národnej idey.

V Poľsku je to Teatr narodowy, a v Maďarsku niečo podobné nájdete v Magyar Nép Színház, majú však aj rôznorodosť a vlastnú cestu.

Pri ostatnej veľkej ankete o Národnom v susedných Čechách sa aplikoval názor, ktorý vraj je rovnako platný ako nejednoznačný: „Národné divadlo je reprezentatívni ústav českej divadelní kultury“, veď je nepochybné, že „ideovú preambulu nájdeme v štatútoch či analogických dokumentoch prakticky všetkých významných kultúrnych inštitúcií sveta“⁴, napokon podľa Jana Patočku „skutočná idea sa vteľuje historicky...vždy nanovo“⁵.

V Poľsku sa národné divadlo a jeho étos dnes už pociťuje ako „anachronizmus“ aj „protirečenie“, tvrdí Eleonora Udalská⁶ a zdôrazňuje, že dnešná civilizačná revolúcia je plná procesov „rozpadu istôt“ a preto už neľpie ani na národných emblémoch, akým bolo aj národné divadlo, pretože rozpad starých mytológií, o ktoré sa opierala aj celá poľská kultúra je trvalým procesom súčasnosti.

⁴ Pozri: *Idea národného divadla pre praktické použitie*. In. Svět a divadlo, 2007, č. 4, s. 44.

⁵ In. *Národní divadla – tradice a současnost, Teatry narodowy – tradycja i wspolczesnosć*. Polský Tešín : 2003, s. 24.

⁶ UDALSKA, Eleonora. *Étos národného v súčasnej kultúre*. In. *Národní divadla – tradice a současnost, Teatry narodowy – tradycja i wspolczesnosć*. Polský Tešín : 2003, s. 12.

Vyprázdnená idea?

Už dlho sa hovorí v komparácii s inými kultúrami o postupnom vyprázdňovaní idey „národného“. Je to však skutočne tak? Sporná je idea národného dnes práve vo vzťahu k étosu minulosti, ako to zdôrazňuje aj prof. Udalska, keď uvažuje o rozpade mýtov, ale aj o rozpade rituálov, ktoré národnú ideu potvrdzovali. Môžeme ešte akcentovanejšie hovoriť aj všeobecnejšie o „rozpade hodnôt“ v tom najširšom slova zmysle priam donekonečna – jedna z vďačných a nevyčerpatelných tém – rozpad, úpadok, kríza. A kde je ten morálny imperatív?

Premena idey „národného“ na tovar a obchodný artikel s istou atraktivitou sakralizačného emblému prehistorickej relikvie je viac než únikom pôvodnej identity tohto pojmu a rozpadom jeho významu, ale aj totálnym výsmechom akejkoľvek možnosti osviežiť, či reinkarnovať jeho pôvodnú hodnotu.

Omyl globalizovanej kultúrnej identity?

Móda či modernosť je „tigrím skokom do minulosti“, tvrdil jeden z výrazných mysliteľov XX. storočia akým bol nemecký filozof Walter Benjamin.

A práve v súvislosti s týmto „tigrím skokom“ si ešte nástojčivejšie uvedomíme, že v globalizovanej Európe sa práve identita kultúrnych fenoménov, akým je aj sakralizované „národné“ divadlo, teda divadlo odlišné, originálne vo svojej autonómnosti a mentálne schopné dynamického dialógu s ostatným svojbytnými kultúrami zostáva alebo znovuobnovuje svoju revitalizovanú hodnotu, ak sa do takého dialógu je vôbec schopné a ochotné pustiť.

Dialóg so súčasnosťou

Aj Národné divadlo a SND tobôž, vedie svoj vlastný dialóg so súčasnosťou. Je ním rovnako dramaturgia divadla, ale sú to samozrejme o to nástojčivejšie aj inscenačné, či herecké a výtvarné podoby jeho diel.

Demýtizácia, odsakralizovanie, ale aj vedomie súvislostí „tela“ a „ducha“ divadla (podľa Simone Weil) je potreba divadla vytvárajúceho novú víziu sveta.

Erwin Axer zdôraznil v deväťdesiatych rokoch, že divadlo „sa neustále stretáva s otázkou tradície a národnej drámy súčasne v prepojení aj na iné idey a iné funkcie divadla, podobne ako na to už upozornil Shakespeare keď hovorí o zrkadle doby“⁷.

To všetko vstupuje do dialógu, v ktorom sa kdesi nachádza aj zlacnená zóna konzumnej zábavnosti, čo zachvátila ako produkt doby celú spoločnosť. Akú kvalitu má tento slovenský dialóg „národného“? Túto otázku si musí položiť nielen divák, ale predovšetkým divadlo samo.

⁷ AXER, Erwin. *Nebojme sa národného*. In. *Dialog*, 1995, č. 3, s. 122.

NATIONAL THEATRES – CONCEPT AND MODEL?

ZUZANA BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ

Theatre faculty of The Academy of Performing Arts, Bratislava

National and supranational

If the ancient cultures, which had been cultivated for decades, centuries and millenniums, hold onto theatre, it is because the theatre is connected to human destinies almost fatally.

It is nourished by everyday situations as well as new experiences. This new reality can be freed and assigned meaning. Unseen can become seen in many various ways. This theatre substance can merge into secret, trance or ritual, or equally it can be changed into entertainment, frolic, lesson, challenge or the message.

Clowns and their eternal change

It seems that clowns degrade the reality of dignified and serious morals. In fact it is them who point that the king is naked. The tragedy of their destiny is in them showing the truth without timidity and with lots of courage and lack of graveness. It's not clowns, but the devaluation of seriousness and forms of entertainment which causes that the theatre nowadays becomes uncultured and commercial. Complexity of the clown-theatre and spectator's laugh in its pure form starts with the clown's sketch or gag and it leads to capturing the essence itself. There is one aphorism by Jerzy Leca that pops up my mind over and over again: "You can learn about the era and its character through its laughter..." There are at least two reasons for putting those three dots at the end of the quotation. First one is that we can't live without the laughter, the humour, without the ability to get off the ground and spread the wings of foolishness. Old shamans would agree that the energy of laughter is something that lifts you and joins you to other people at the same time; it is the populating of a deserted island. So we can call out: "What are you laughing at, gentlemen? At yourself!" or: "An ugly girl blames the mirror!"

Trading in noble idea?

It is said that the idea of the national theatre is untouchable because we are being imposed the concept of national theatre as something precious and exceptional, something that expresses the essence of the nation and its mental landscape.

We can put the adjective national in front of many things – costume, character, painting, history, art in a broad or a narrow sense, as well as in front of such genre as a drama or a realm as a small or big history. We are taught not to laugh at something

assigned “national” – and God protect us from making jokes of it or from speculating about it.

The cultural site of National Theatre bears at least two functions – it’s an institution and a building/1/, but it also creates the artistic picture of our times and people of this period through generating vivid artistic images/2/. Since ancient times of Greece, drama has functioned as an announcer of new ideas and the important messages in each nation.

Slovak National Theatre has also followed this example and was inspired by the most related nation – Czechs, who called their national theatre site in Prague “a chapel” and thus underlined its sainthood. They even named it “the golden chapel”, emphasizing its material preciousness and a value of this sacred place, which you enter wanting to calm your mind and contemplate about the national sovereignty and its honored immemorial values.

National – it is the synonym for the theatre as a temple – relatively new idea expressed by Shiller, which in the context of idyllic holiness reminds of romantic pathos, and threatens with abstracting and separating theatre from the present day life because of its desire to be the best.

It was Czechs who revived the idea of national theatre in Slovakia. They made the society of theatre lovers in Prešporok (nowadays Bratislava) come alive and create productions for intellectual and cultural elite of the city and nation in Czech language and later, in twentieth century, in Slovak language, despite them having this experience as late as in the second half of 19th century – in 1883.

Similarly, guest Czech professors established the first new-era university (Comenius University in Bratislava) and many other schools in general. Czech artists and scholars were founders of national chapel in Slovakia too.

It was through Czech theatre, that the tradition of German and partly Hungarian theatre got so close to a consanguineous Slavic kinship that it led to merging with each other.

The closeness of Slovak and Czech language was defining at first stages, therefore the comprehensibility of Czech drama made it popular in Slovakia. Likewise, the first ambitious Slovak actors were employed by Czech theatre institutions at first. It was in the 1930s, when finally the doors and windows were opened to original Slovak theatre, and the authentic performance topics – more comic than serious or tragic – invaded our stage for the first time. Also the patriots such as Orságh – today generally known under the noble pseudonym Hviezdoslav – didn’t hesitate. This famous poet and translator (and a translator of his own versions of classical plays as well) wrote the play called *Herodes a Herodias* in 1908 in blank verse and this text is still in repertoire of Slovak theatres. It was premiered in 1925 in National Theatre directed by Václav Jiříkovský and following interpretations took place in the 1930s and 1950s and were directed by the most distinctive Slovak directors: Jána Borodáč (1937, 1955), K. L. Zachar (1970), Miloš Pietor (1990) and Roman Polák (2009).

So, *Herodes and Herodias* appears in the repertoire of theatres every twenty years to remind this work of timeless value to Slovak audiences, and it deserves it without any doubt. And this is one of the most essential functions of the National – to keep the continuity of tradition and present within the realm of national mentality, identity and cultural-anthropological conscience and to continually present the important oeuvres of national culture.

It's not only the function reminding of Enlightenment – educational or informative, but above all, it is the function communicative in terms of communication between the present and the past in essential contents. It is speaking about the substantial, about what is typical for us and what distinguishes us from others. It is an expression of identity and peculiarity, which can be understood as the autonomy of context awareness.

And this is the most visible in the sphere of art and culture. Therefore it makes sense to talk about national and its idea as something that distinguishes us and makes us different from others in this globalized world.

Directly on the grounds of new chapel of Slovak National Theatre – in an environment of typical repertoire theatre – *Herodes and Herodias* is being performed as a manifestation of a national drama value. This building has been called a huge marble monster many times – but it has not been proved yet. New building of Slovak National Theatre is gradually becoming rooted in a newly established commercial–consuming zone on the riverbank of the river Dunaj – which connects us to Europe and the Balkans and the escapades of architectural–consuming fevers as well.

And so, the marble monster became one of the elements of a new quarter called EUROVEA, which also absorbed the remains of socialist architectural “miracles” and covered it with a covetous and greedy glitter reminding of a similar marble puzzles from the world metropolises. Becoming flat is a destiny of every utility architectural object that we use every day, it is also valid for individuals and generally, it is characteristic for the present day life. The new building of Slovak National Theatre underwent the same process and it became a part of surrounding consumers' gaiety of present day shopping and leisure centers.

Contemporary theatricality (so called theatricality of the everydayness according to J. Vostrý) or postdramatic performativity – caused that the National Theatre found its nesting site right in the firm embrace of commercial consumers' centre – the most frequented quarter – reminding of typical modern and globalized areas designed for the unisonous shopping sprees of big cities. It is said that this shopping disease is global, strongly contagious and incurable (there are no serums for this disease so far, it is being analyzed in labs, patients are under surveillance). Consequently, visitors who will wonder into the building of National Theatre – at random or on purpose – will discover a typical repertoire theatre with three artistic bodies (opera, drama and ballet) and a characteristic mixture of genres, too.

Historical digression: Slovak National Theatre was established in 1920, so we live in the period when we celebrate its 90th anniversary and this fact deserves small excursus. In the developing Enlightenment boom of the 19th century, Czechs established their NT in Prague and the emancipation of Czech nation from German influences is visible mainly in the sphere of cultural activities. The Provisional (Czech: *Prozatímní*) Theatre (1862-81) was based as the first independent professional theatre. After NT, which had opened in 1881 with a premiere of Smetana's opera *Libuše* as a respectable “theatre temple”, burnt down (only bearing walls resisted), Czechs started to build new “golden chapel” immediately with a lot of enthusiasm – the whole nation participated – national collection took place and it was opened with a premiere of *Libuše* again. Theatre should have represented “the symbol of national greatness”¹.

¹ HYVNAR, Jan. *Konec zápasů a bojů o české ND?* In. *Národní divadla – tradice a současnost, Teatry narodowy – tradycja i współczesność*. Polský Tešín : 2003, s. 21. Bez ISBN.

Otakar Fisher called it “the temple of rebirth” and he stated: “It is necessary to immerse oneself in the solemn atmosphere of these days, so we grasp the meaning of “the temple of rebirth” given to National Theatre.”² Fisher is worshipping NT in 1936 and later on, Hivnar also mentions “fights against yesterday” and Frejka attempts to create “mainly national theatre”. Similarly, Götz brings up “the fight for a typically Czech theatrical style”. All of these voices attempted to remove pathos from the lofty idea. In 60ties, Krejča and Radok were seeking self-criticism combined with inner pathos. Hyvnar emphasizes that only after 1989, we can make efforts to create the balance between “representation of the national and the artistic autonomy”³ Ironically, it is after 1989, that the most intensive debates on the meaning of NT took place and these debates has continued to present days.

The issue of an island

Eugenio Barba invented the term “Floating islands” to name his year’s long intensive research and experimenting, to denominate his lonely efforts to preserve theatre as the essential expression of the human existence through reciprocal stage and audience energy exchange.

If we study geographical maps, we easily discover the theory of two types of islands – as if the science created the ground for mythological images: continental islands /first type/ are accidentally divided dry lands. The islands of the ocean type /second type/ created by corals are the living organisms. As if mythology enlivened the science. Distinction between two types of islands proves the deep contrast between dry land and the wide ocean – the earth and the water. This distinction was also noticed by Deleuze.

What kind of island is an island of the National that towers in the middle of waters and oceans?

It’s not enough for the island to be populated to stop being deserted, Deleuze claims in his unpublished essay *Reasons and outputs of deserted islands* from fifties. According to his opinion, the unity of deserted island and its inhabitants is not real but imaginary.

However, what kind of unity is provided by the imaginary unification of NT if it is an organism, the ocean island that appeared from the waters as the eternal presence of dry land and ground hidden in the depths and unfolding from time to time?

Deleuze states that it is enough to enrich the imagination with the movement, which would lead you to the island. In this process, the man makes the desert sacred.

This comparison might prove inaccurate. Or it might be more than accurate. It concerns something more substantial than the simple pragmatic experience or usefulness of the mysterious National. The essential that connects the island to the unseen land, which is still present underneath the surface, is the importance of the context, the sense of connections, and the organic unity.

Great cultural nations honor their traditions, but also diversification, variety and miscellaneousness, and they don’t stick to one island in the middle of all waters

² FISCHER, Otakar. *Národní divadlo*. Praha : Divadelní ústav, 1983, s. 206. Bez ISBN.

³ Ref. 1, s. 21.

to worship it. They have more temples and more deserted islands stemming from the deep or divided from the dry land. They honor these islands with high duty of attracting sacred tasks and dignified values. One and only national is not needed (French have Théâtre National and English National Theatre, but also Royal Theatre and many more – their chapels or golden chapels).

Everydayness named premises changed the idea of national repertoire theatre into the utility theatre. Its repertoire covers needs of the present day society and offers varied menu on the silver plate, wrapped in a glossy paper of the best interpretative actors.

And this is one of the reasons why our NT has three artistic bodies, and it comprises more than one function at the same time – it is the populated island, which had appeared as a living organism somewhere from the depths of cultural efforts, so it can reveal the eternal grounds hidden in deep as an assurance. It is the sacred island of highly acclaimed national struggles, where national ground and identity is reassured not only through language, but also mentally, metaphorically and philosophically as a sign of securities, dry lands, but also movement – e.g. life which changes to make it real. Dissolution of mythologies and rituals is a typical phenomenon of the present days. Therefore, questioning our identity always makes us alert.

Why is this ambition unknown to bigger nations? One of the answers lies in the fact that our small sacred island – as *pars pro toto* – is too small to express their identity. Therefore, they have more of these islands. Moreover, the dissolution of mythologies started earlier in these countries.

After all, in Czech Republic and Moravia, which are twice as big as Slovakia, they have more of temples of national idea. In Poland, there is Teatr narodowy, NT in Hungary is called Magyar Nép Színház, etc. The difference is in their repertoire diversity and specific dramaturgy.

During the last survey about NT in neighboring Czech Republic, they used the opinion, which is valid as well as doubtful: “National Theatre is the representative institution of Czech theatrical culture.” It is beyond doubt that “the idea preamble of the similar type is incorporated within the documentation of all significant cultural institutions of the world”⁴. However, as Jan Patočka put it: „The real idea is embodied historically...every time anew”⁵.

In Poland, NT and its ethics is perceived as “anachronism” and “contradiction”, states Eleonora Udalská⁶. She also emphasizes the fact that today’s civilizational revolution is marked by the disintegration of stable values, so people are not attached to national symbols, such as National Theatre because the dissolution of mythologies, on which the whole Polish culture was based, is a stable process of present days.

⁴ Pozri: *Idea národného divadla pre praktické použitie*. In. Svět a divadlo, 2007, č. 4, s. 44.

⁵ In. *Národní divadla – tradice a současnost, Teatry narodowy – tradycja i współczesność*. Polský Tešín : 2003, s. 24.

⁶ UDALSKA, Eleonora. ětos národného v súčasnej kultúre. In. *Národní divadla – tradice a současnost, Teatry narodowy – tradycja i współczesność*. Polský Tešín : 2003, s. 12.

Empty idea?

There has been the discussion about comparing cultures and gradual emptying of the idea of “national” for a long time already. But is it a fact? The idea of the national in connection to the ethics of the past is disputable. It is also emphasized by professor Udalska when analyzing the dissolving of myths and rituals testifying the national idea. Generally, we can talk about “disintegration of values” in the broadest sense over and over again. It’s one of rewarding and inexhaustible topics – disintegration, decay, crisis. And what about a moral imperative?

The transformation of the idea of National into commodity and article of commerce with a value of sacred emblem of prehistorical relic signifies more than an elusion of original identity of the term and dissolving of its meaning. It is also a total mockery of any possibility to enliven it, or to reincarnate its original value.

Error of globalized cultural identity?

“The fashion or modernity is a “giant leap to past”,” claimed Walter Benjamin, German philosopher and one of the most significant thinkers of 20th century. And in connection to this “giant leap”, we come to realize that what is important in present day globalized Europe is the identity of cultural phenomenon such as sacred NT –the theatre which is different, original in its autonomy and mentally able to create a dynamic dialogue with other independent cultures without losing its stability – if it is able or willing to create a dialogue of that kind.

Dialogue with the present

National theatre (and Slovak National Theatre particularly) leads its own dialogue with a present as well. It is not only visible in the dramaturgy of the theatre, but mainly in staging, acting and set design of the performances.

The theatre creating new vision of the world needs demything and desacralization, but also the awareness of the association of theatre “body” and “soul” (according to Simone Weil).

In 90ties, Erwin Axer emphasized that the theatre “constantly meets the question of traditional national drama in connection to different ideas and theatre functions – similar opinion was expressed by Shakespeare who had pointed out the mirror of the epoch.”⁷

All of above mentioned facts enter the dialogue, in which the cheap zone of consumers’ entertainment finds its place too, and it spreads through the whole society as the product of our times. So, what is the quality of this Slovak dialogue of the National? This question should not only be asked by the spectator, but also by the theatre itself.

Preložila Dana Gálová

⁷ AXER, Erwin. *Nebojme sa národného*. In. *Dialog*, 1995, č. 3, s. 122.

PRIMUS INTER PARES – THE NATIONAL THEATRE IN THE 21ST CENTURY

JUDIT CSÁKI

Kaposvár University, Hungary

Let's vision the scenario: the British cultural minister is giving an interview on the tasks and the appropriate leader of the London National Theatre. He is leading a short train of thought about the ideal repertoire, the most necessary plays to stage, and the desirable relationship to the audience... Or, the German cultural minister is desperately trying to choose the emblematic theatre of the country; he has a tough job in doing so, because Germany has at least ten important cities with many important theatres, while it has no so-called national theatre – whatever it means. Both scenarios are quite absurd – and in reality they are impossible. Politics would not interfere with culture and theatre.

The above-mentioned example is not at all impossible in Hungary, or in Slovakia. The idea or the image of a national theatre can be connected to political issues mainly in the ex-soviet bloc, in the Central and Eastern Europe. This political guidance is a bitter heritage, while it means walking hand in hand with the explicitly professional questions and aesthetic tasks. In the western part of Europe the phenomenal heritage of the national theatre as such refers to the historical, or philosophical aspect, namely: what is the role of such an idea in the development of the nation, the state and the cultural identity.

The director of the Hungarian National Theatre (Róbert Alföldi, well-known in Slovakia) is an energetic, ambitious young man, who is a kind of celebrity. He is very popular in the younger and older generation while he has morning shows in the television. His performances are always "hot stuff"; his theatrical affinity is intensive and expressive; he is none the less extravagant and dynamic. His performances almost always arouse debates and critical extremes, in Hungary and abroad – and in the meantime attract wide audiences.

The simple fact that he was appointed the head of the National Theatre divided the "vox populi", the public opinion. And he has not chosen the lukewarm golden-mean that is to make compromises in all directions but stepped on a risky, radical artistic road. The last season of the National Theatre had very good performances, had some partial successes and had also a failure, but everything they produced was worth to see and think about. They had classical pieces, some iconic pieces of the Hungarian drama- and play-heritage, some new plays, some foreign plays touching sensitive issues in the contemporary society – but all showing the country and the age we live in.

And this is the clue of the whole field: whether the National Theatre is reflecting some eternal values and thoughts, or it is pulsating together with its context, the present-day Hungarian social reality...

The traditions are always important, and the situation of the National Theatre is not an exception. But we should keep our traditions where they belong: the historical knowledge of the very idea of national theatre, its strength and colouring force in forming the modern equivalent.

Since the idea of the National Theatre has survived its historical roots and it is not the temple of national language or national identity anymore (though, in this respect, even now the new demands are rising), it had to find its unique and peculiar place in the map of theatres. As today the intention to keep up the emotional and intellectual national pride seems to be quite untimely (though it exists – no reason to deny it), there remains the theatre itself, the theatre as artistic means and device to deal with: a theatre having exceptionally good financial means and extraordinary positions and possibilities.

There are some major and sometimes popular misbeliefs about the National Theatre. Let's see a few of them, a random selection.

1. The NT as the depot of major artistic trends. It sounds promising: to find there, in one place all the characteristic theatrical styles of a given community, from the mainstream to the experimental. But if there is a place, or institution having this task, it is definitely NOT the NT. It is not a collector, a depot – it is rather the first in a row, not the last.
2. To find the biggest possible audience; the NT should belong to the whole nation. No way: “the nation” as such is not a theatre-goer. The audience does not consist of citizens or subjects, but of people having this “strange” habit of going to theatre. The NT should talk to them, should look for their grace, but must not fawn upon, or to flatter it. It should be popular but not populist. The NT is not allowed to pay whatever artistic price it takes to have big full houses all the time – it is its luxury, the extra financial support.
3. The NT has to have a repertoire reflecting the national cultural canon – they say. To play the classical – iconic – dramas, to have the highest principles on stage, to show the elevated moral heroes of a nation's literature. True: this was an important issue in the historical age of nationalism, or during the socialism – but today the NT has no pedagogical tasks and definitely does not have to be the moral compass of the nation. Still, it can well perform the dramatic heritage of the given country, as well as the world literature – if it has something to say with these plays today.

If not these above – what is a NT good for?

1. Having an outstanding financial support the NT can have artistic plans on a large scale. It has a permanent company – and can pay its artists better than the average, so can expect more in return. Moreover it has to have the best company possible – plus has to have an open eye to the newcomers, the young generations, the experimental scenario, the fellow-theatres, and the foreign trends. The NT has to be the most well-informed in what's going on in Europe, or in the new Hungarian literature...
2. The NT has to have its gates and doors open to everything worth to show to the audience. And the only point of consideration is nothing else than the quality – no compromise to anything else, politics or other interests.
3. The NT has great responsibility in inviting the frontline of the theatre-people: directors, designers, musicians, everybody; to give them exceptional possibilities

and circumstances to show their best. In this respect the NT is like a producer in large: organizing and hosting productions made outside of its building.

4. The main goal of the National Theatre in a healthy cultural life. It is to be the very best among the very goods: to be the “*primus inter pares*”.

Summary:

Whenever going abroad, I always try to see the programme of the NT of the given country/city. It tells a lot about the country, the city, about the culture generally; the position, level and trend of the art in general and the theatre in particular. If I manage to see one or two performances I already know how the National Theatre is doing – and everything what is around it, namely the country, the life, the people itself... I know where I am.

IDEA NÁRODNÍCH DIVADEL V EVROPĚ V ÚHLU POHLEDU OD LIPAN – pojd'te už jednou tu ideu změřit –

BOHUMIL NEKOLNÝ

Institut umění – Divadelní ústav, Praha, Česká republika

V každé diskusi o idejích národních divadel, ať chceme či nechceme, se všichni musíme vracet přes dvacáté století až do první poloviny století devatenáctého. A každá diskuse bude bezpředmětná, pokud se nepokusíme vymezit pojem „národ“ a pojem „divadlo“. Až po takovéto analýze se může stát i srozumitelnější samotný pojem „národní divadlo“. Pokud se nepokusíme vymezit téma diskurzu, každá koncepce „národních divadel“, a tím i jejich ideje, zůstane zamlžená, vlastně bezbřehá a zavádějící.

Dva koncepty: ve své studii *Dilema v našem národním programu* poukázal Jan Patočka na dva koncepty národa v prvních fázích českého národního obrození. Na koncept národa, jenž je určen jazykem, tedy koncepci Jungmannovu, od níž se konec konců odvíjela i sama historie pražského Národního divadla, a zapomenutou koncepci Bolzanovu, bez níž, jak říká Patočka, nelze porozumět české otázce. Zjevně se přiklání k Bolzanovi v tom, že celý problém národa chápe výlučně jako mravní problém. Od počátku mu není tato otázka jen „českou“, tedy jako specifikum národního charakteru, povahy, osudy či historie. Národ mu není jen něčím instrumentálním, ani tím nejvyšším. Nemá těžiště v sobě samém, musí být vtažen k něčemu, co je samo ze sebe srozumitelné. Není to pouhý fakt, ale všeobecně, tzn. i z vnějšku, uznávaná hodnota. Národ je lid určité země, která může být definovaná i státně. Podle klasických státoprávních definic se stát vyznačuje jednotou území, obyvatel a vlády. Pokud jsme v pokušení dodat, že stát je definován i jednotou kultury, tak celou konstrukci jen zrelativizujeme. Pro Patočku, abychom se vrátili k české filozofické tradici, znamená národ konkrétní závazky: jde o množinu těch lidí, jimž jsme nejvíce zavázáni a pro něž opět můžeme nejvíce udělat. Spor dvou koncepcí je poměrně dávný. Pro Cicerona je *populus* (lid, národ) „lidská společnost sdružená souhlasem ve věcech práva a společným prospěchem“. Podle Augustina je to ale „rozumná lidská společnost sdružená na podkladě svorného společenství ve věcech, jež miluje“. Účelem lidské společnosti není užitek, nýbrž láska k míru a pořádku. Antika nám ponechává funkčnost národní pospolitosti, křesťanství pak její etický rozměr.

Jungmannova koncepce byla zdrojem českého nacionalismu, Bolzanova naopak zdrojem zmíněného mravního programu i teze, že národ je úkol ke stále novému řešení. A odtud i Patočkova definice národního programu: „národ sám je úkol, který není již rozřešen, nýbrž stojí teprve před námi“. A z těchto dvou koncepcí je teprve nutné chápat a interpretovat i přívlastek „národní“ v pojmu národní divadlo. Přidržení jednoho či druhého hlediska má přirozeně své konsekventní důsledky. A zde je možné také hledat i úvahy o nesamozřejmosti českého národa, které v šedesátých



Predsedajúci úvodného panelu konferencie prof. Miloš Mistrík a Bohumil Nekolný z Inštitútu umenia – Divadelného ústavu v Prahe. Snímka Ladislav Lesay.

letech 20. století připomenul Milan Kundera. Také proto to má, tento světový spisovatel, v našem kulturním prostředí poněkud složitě.

Dvě struktury: obdobně se to má i se samotným pojmem „divadlo“. Existuje prý na 350 definic tohoto pojmu. Pro naši potřebu si vystačíme s dichotomií uzavřené a otevřené struktury. Uzavřená bude korespondovat (a bude kompatibilní) s jungmannovským pojetím, v němž je určující jazyk – kde národ je jakoby do sebe uzavřen jazykem. Určující je tedy národní kultura a tradice, závazek k minulosti. A divadlo, které pak tuto historii interpretuje skrze její literaturu, „objektivizující“ dramaturgii a „správný“ inscenační klíč. Role a funkce národního divadla – výjimečná a re-rezentativní – je pak zděděna a daná. A poté je přirozeně možné chápat divadlo i jako otevřenou strukturu, v níž proti interpretaci vystupuje autonomie a autorství divadla, které umožňuje vnášení tématu, stylu, myšlení doby, jež je určena novým stolecím a také globalizací uprostřed Evropy. Struktura, tedy ani „divadlo“ není v tomto případě jen „zděděné“, ale je také úkolem k novým řešením.

Divadlo je i přemýšlením o dnešním světě. Petr Scherhauser už před léty tvrdil, že divadlo není hromadná turistická výprava k historickým památkám. Jakoby přímo narážel na problém Čech, Moravy a Slezska, chcete-li zemi Koruny české. Do programu našeho Národního divadla bylo totiž vloženo „divadlo dostupné a přístupné všem vrstvám národa“. Klasické divadelní kultury (antická či alžbětinská) byly skutečně divadlem pro všechny. Je to možné i v jednadvacátém století? Vždyť sociologové nás přesvědčují, že do divadla přijde kolem čtyř procent obyvatel městské aglomerace. A sami divadelníci o této tezi (divadlo pro všechny) účinně pochybují a vlastní tvorbou ji vyvracejí. Jazyk obraznosti divadla se výrazně specifikoval. Nejde už jen

o možnosti přístupu k divadlu, jde o samotné možnosti jeho vnímání. Divák v divadle totiž dotváří umělecké dílo – zcela konkrétně a evidentně. Ostatně už Umberto Eco v *Opera aperta* prokázal, že sám autor je první interpret a interpret poslední autor. Samozřejmě je tu i technický problém prostoru. V amfiteatru mohla být přítomna najednou celá polis. Tam ještě mohl fungovat model jedné a jednotné kultury. Problémem umění ve dvacátém století, problém, který plynule přešel i do století nového, byl problém rozdělování kultury (více než rozlišování na nízké a vysoké umění). S mechanickým převzetím programu divadla pro všechny (viz náš nápis nad oponou – Národ sobě) prostě přestal korespondovat vývoj divadelního prostoru, poetiky, stylu i jazyka. To jsou neuralgické body, které stojí před uměleckými ústavy národních divadel těchto časů. Záměrně neříkám institucí. Protože k problému národních divadel jako institucí se vrátím až v závěrečné pasáži.

Historie idejí: pokud se máme zabývat tématem idejí národních divadel v současnosti, nezbyvá než poukázat na pohyb ideje českého národního divadla v časech minulých. Za prapůvodní ideu byla často vydávána mystifikace: kdo a pro koho postavil ten dům u Vltavy. Nezdá se mi, že ideou může být samotná stavba. Přece idea Národního divadla byla jiná v padesátých letech 19. století a jiná v jeho osmdesátých letech. Vedle „korunky ke korunce“ národní sbírky přinesla pořádný vklad i česká šlechta. Na otevření je korunní princ Rudolf (ostatně habsburský dům rovněž něco přihodil) a česká buržoazie toužila konečně demonstrovat svou kapitálovou sílu. Jiná je idea v roce 1868, kdy Sladkovský při položení základního kamene (jen připomínám, že je to rok po rakousko-uherském vyrovnání, jež opomnělo státoprávní požadavky Čechů) vlastně současně pokládá i základy nové státnosti. A je jiná po požáru v roce 1881, kdy na program českého divadla přispívají ostatní slovanské národy. Dnes by to byly evropské fondy. Je jiná během shakespearovských slavností za první světové války a jiná, když se jí zmocní prof. Zdeněk Nejedlý a jeho pohrobci. Mýtus jest ovšem pozitivní věc – Národ sobě. Romantický koncept národa a jeho kulturní program – lehce transformovatelný do teze: co je české, to je hezké – byl pocíťován ještě jako náš nosný vklad od integrující se Evropy 90. let dvacátého století. A to přesto, že historici (např. Dušan Třeštík v *Přemyslovcích*) i uměnovědci (jako Vladislav Macura ve *Znamení zrodu*) podrobili tento mýtus zdrcující a přesvědčující kritice. Idea Národního divadla byla během 160 let promyšlena nescetněkrát, vždyť skoro paralelně opisuje dějiny českého myšlení: mj. jména jako J.K. Tyl, K. Havlíček Borovský, F. Palacký, M. Tyrš, M. Rieger, J. Neruda, F.X. Šalda, F. Götz, J. Kvapil, K.H. Hilar, J. Honzl, K. Kraus, O. Krejča, J. Kopecký, Jindřich Černý otec a syn Ondřej, O. Roubínek, M. Lukeš... Není přece možné si myslet, že pro všechny by byla idea tohoto národa a tohoto divadla identická.

Ideje, jejich limity a vymezení: o kontextu konstitučních prvků národních divadelch severní, střední a východní Evropy napsal Laurince Senelick: „Většina národních divadel vznikla jako reakce na dominantní kulturu vnucovanou zvnějšku: byla prostředkem protestu i uchování toho, co platilo za podstatné charakteristiky utlačované skupiny. Divadlo bylo katalyzátorem při formování její identity. Norské divadlo usilovalo vymanit se z dánského vlivu, finské se odříkalo švédských prvků, estonské a lotyšské divadlo se snažilo vyhladit své německé předky. Proti rakouské hegemonii se brojilo v Čechách, na Moravě, ve Slovinsku a v Maďarsku, zatímco Slovensko a horní Chorvatsko se snažilo zbavit jařma maďarské kultury, ruská hegemonie se odmítala v Polsku a Lotyšsku.“ A konec konců se slovenské národní divadlo muselo

emancipovat i od českých konstitučních prvků. S.E. Wolker, s jehož spoluautorstvím na kompendiu *Theatre in Motion* se ještě setkáme, se ve studii *Zvěčňování imaginárních komunit* pokusil definovat čtyři východiska národních divadelnictví: geografická, jazyková, kulturní a estetická a upozorňuje na jejich neuralgické body. V případě zeměpisných východisek jejich vazbu na národní kulturní metropole, kdy Národní divadlo je považováno za hlavního exponenta národního kulturního výrazu. Citují: „Národní divadla, sídlící běžně ve výstavné budově s monumentální fasádou na exponovaném místě hlavního města, na sebe obvykle vzala roli reprezentanta národní kultury, v mnoha případech...v době, kdy národ ještě nedosáhl státní suverenity ...a byla bez ohledu na to, zda realizovala vzrušující inscenace – součástí národního (nacionalistického) aparátu, zaměřeného k hegemonistické interpretaci a klasifikaci národní kultury.“ A podotýkám, že následně po dosažení emancipace a státní suverenity často utužovaly dominantní státní ideologii. U jazykových východisek se pozastavuje především nad hegemonií národního jazyka, kdy stát se v převažující představě má legitimovat spíše svou výraznou jednotou než rozmanitostí. Citují: „Svým způsobem to může být součástí vědomého či bezděčného kulturního imperialismu, jenž má prosadit význam jedné jazykové tradice na úkor druhé, anebo to může sloužit k prosazení či obhajobě národního jazyka, který byl v minulosti potlačen“. Aby nedošlo k mýlce, autor odkazuje k problému Belgie (Valonů a Vlámů) a také národního divadelnictví ve Finsku, ve vztahu k jeho švédské menšině. U kulturních východisek už autor natvrdo říká, že zvláště historici národního divadelnictví privilegují hegemonickou kulturu národního státu na úkor menšinových kultur a subkultur. Myslí tím ale i minority náboženské, sociální a etnické. Konečně je u fenoménu národních divadel v případě estetických východisek nutné upozornit na nám všem dobře známý jev upřednostňování jistých estetických a výrazových forem, které opisujeme třeba výrazem akademické. Někteří národní divadla mají tento pojem kódován přímo do názvu. Je to zažitá představa dělání umění s velkým U. Zdůrazňuje se většinou ustavující a dominující role dramaturgické literatury před inscenačním autorstvím. Z těchto limitů a vymezení logicky vyplývá kacířský dotaz nad posláním národních divadel v 21. století zde v Evropě. Není jejich poslání naopak v překračování hranic, bariér a limitů – geografických, jazykových, kulturních a estetických – a tím vytváření identity svobodného a sebevědomého národa a státu? Tak chápu zadání, které v této souvislosti nám v Čechách ponechal filozof Jan Patočka.

Ideje jako relikty: téma dané konferencí nás nutí poohlédnout se po Evropě. Zda také jinde řeší problém idejí národních divadel. Koncem devadesátých let byl tento problém mapován hlavně v monografii H. van Maanena a S. E. Wilmera *Theatre in Motion*, což jsou studie o struktuře, politice a vývoji divadelních kultur v zemích západní Evropy. V současné době můžeme využít i kompedia *Kulturních politik a trendů v Evropě* na stránkách Evropské unie. Zdá se, že vedle idejí národních divadel se v Evropě řeší spíše problémy státních divadel (např. Staatsoper v Německu a Rakousku) či královských divadel (např. ve Velké Británii či Švédsku). Všude se ale většinou řeší problém tzv. prvních scén, tedy „reprezentativních stánek“. A řeší se více jejich problémy než ideje. Způsoby financování a správy, jejich efektivnost a kvalita, jejich naddimenzování a disproporce vůči divadelním systémům svých zemí atd. Máme navíc česko-slovenskou specialitu „vícesouborovosti“, kdy naše národní divadelní konglomeráty mají více souborů než budov a scén. Soudím, že tyto problémy jsou hlubší v případech posttotalitních zemí, které prošly společenskou

a ekonomickou transformací. A nemusí to být nutně jen postkomunistické země viz např. Portugalsko, jehož řešení transformace divadelního systému se přeče jen vymyká našim návykům, stereotypům a reziduím, z nichž zničující je petrifikovaný typ právní subjektivity příspěvkové organizace. Je signifikantní, že mimo nás ho pro divadla používají jen v Řecku. Ale opět zdánlivě utíkáme od idejí, a to jakýchkoliv, vždyť divadlo může být také jen hrou. Když už padl výraz reprezentativní, tak pro jeho definování si pomohu citací Milana Lukeše, prvního polistopadového českého ministra kultury, který v osmdesátých letech šéfoval činohře ND, a tak měl možnost problém re–prezentace nahlédnout z obou stran. Jak z pohledu státní správy, tak z pohledu umělecké instituce. Citace je ze studie *Starosti s Národním divadlem* a pochází z roku 2000. Tedy ze samého počátku námi sledovaného století: „reprezentativní však ND vskutku je v tom zcela věcném smyslu, že v něm bytují a kolem něho se zazulují vlastnosti a problémy celého českého divadelnictví, české kultury, ba dokonce českého myšlení, české politiky a české společnosti. Mnohé se zakládají na rozporu mezi představou – o sobě, o divadle, kultuře, o společnosti – a omezenými silami anebo slabou vůlí takovou ideální představu naplnit“. Není to zase až tak odtaziťá teoretická formulace. Osobně jsem už tak stár, že jsem re–prezentativnost Slovenského národního divadla viděl v letech minulých už bytovat – abych použil výraz prof. Lukeše – spíše v Martině a Nitře, než v Bratislavě, či v Divadle na Korze či Studiu S více než na Hviezdoslavově náměstí.

Poslání divadla: Podle Michaela Kaisera (*Strategické plánování v umění*) jasné, stručné a přesně definované poslání je základem každého smysluplného divadelního snažení, každého strategického plánu. Naposled jsem se něčeho podobného zúčastnil při redefinici poslání (chcete-li: ideje) našeho Národního divadla při nástupu nového vedení v roce 2007 a věřte, nešlo jen o formalistní akci. Poslání by mělo být vlastně i záhlavím každé zřizovací listiny. Mělo by si klást náročné cíle a odpovídat na otázku „jak divadlo definuje úspěch, jak dosahuje efektivnosti instituce i zaměstnanců a jak odpovídá očekáváním konzumentů“. To samozřejmě nese sebou řadu následných otázek. V první řadě: jaký produkt nebo jakou službu divadlo nabízí? Jakou kvalitu chce dosáhnout? Reprezentativní či standardní úroveň? Jaké máme a jaké chceme mít publikum? Jaký máme geografický rozsah působnosti – čtvrť, město, aglomeraci, region, zem, část Evropy atd. Jaká bude proto koncepce repertoáru? Jaká bude koncepce dalšího vzdělávání – uměleckého vedení, mladých umělců, aparátu, publika, dětí? Definice, a tedy i otázky a odpovědi, by měly být jasné, stručné, úplné a v neposlední řadě promyšlené a na sebe navazující. U divadelních institucí se nabízí i příklady věcných cílů: zvýšit počet inscenací, nastudovat nové tituly, diverzifikovat repertoár pro publikum různého vkusu, věku, případně etnik, využívat všechny formáty (včetně elektronických médií), dotovat ceny vstupenek pro určité skupiny diváků, připravit kvalitní program pro hostování, přilákat nejlepší inscenační týmy (dirigenty a sólisty v případě orchestrů) atd. Pro hodnocení divadla se pak poslání ocitá v centru pozornosti

Formulace poslání je jakýmsi mostem, který nás dovede z divadelního systému k matici pro měření výkonnosti. V definici poslání je nezbytné stanovit představu o roli divadla a jeho osobitých hodnotách v dané společnosti a vyjádřit konkrétní úlohu, kterou chce divadlo naplňovat. Vymezení diváckého okruhu, na který se tvorba orientuje, určuje bližší vztah k publiku. Jasně stanovené poslání divadla není jednoduché najít. Ve většině případů v divadlech (podle průzkumu internetových stránek

národních divadel EU) poslání není definováno buď vůbec, anebo představuje spíše jakousi vizi, která pro měření výkonnosti není dostatečná. Pouze pro účely modelování použila B. Chládková (*Měření výkonnosti repertoárového divadla*) jako příklad poslání Cleveland Public Theatre (Ohio, USA), které je stručné a přitom jasně formulované: „Posláním Cleveland Public Theatre je inspirovat, vychovávat, vybízet, ohromovat a posilovat umělce a publikum tak, aby se veřejnost v Clevelandu stala uvědomilejší a soucitnější komunitou.“

Pro srovnání uvádím i příklad *Preamble statutu ND*, který vznikl v pracovní skupině a byl revidován veřejnou odbornou diskusí zhruba před čtyřmi roky: „Národní divadlo je reprezentativní scénou České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví a zároveň prostorem pro svobodnou uměleckou tvorbu. Je živým uměleckým organismem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.“ Jen na okraj: během dvacátého století se desetkrát měnil statut pražského Národního divadla a tím i jeho „poslání“, chcete-li: idea. Pro komparaci byla použita i definice vídeňských a londýnských prvních scén. Např. v Rakousku je poslání Wiener Staatsoper a Burgtheatru stanovené spolkovým zákonem o organizaci divadel jako kulturně politické zadání, s deklarovanými prioritami a zásadami (inovace, současnost, pluralita, reprezentace, dostupnost atd.).

Divadelní výkon a jeho měření: Aktuálními se stávají debaty na téma, jakým způsobem zajistit udržitelnou budoucnost kulturních institucí na základě transparentního systému hodnocení výkonnosti v poskytování veřejných služeb. Nepřehledný a mnohdy politicky zatížený způsob přerozdělování dotací je záhodné změnit. Naléhavost této výzvy by se měla objevit také na úrovni samotných kulturních institucí, aby byly schopny obhájit svoji veřejnou pozici a životaschopnost ve vztahu k veřejné správě. A hlavně identifikovat prostředky, které mohou k tomuto účelu využít. Kaplan a Norton (1996) vyjadřují tuto důležitost jednoduchou větou: „To, co se vymyká měření, vymyká se kontrole“. Takovéto zjednodušení je založeno na předpokladu, že „systém měření silně ovlivňuje chování lidí uvnitř i vně organizace.“ Uvědomit si tuto skutečnost je nezbytné pro vytvoření vlastního modelu hodnocení, který vyplývá z povahy národní kulturní instituce, bere v potaz její specifickou charakteristiku a současně stimuluje chování personálu.

Situace dotovaných divadel v EU je o něco přehlednější, ne však bezproblémová. Divadla jsou stimulována plány kulturní politiky, které vznikají na úrovni státu, aby byl zajištěn standard veřejné služby. Stojíme před paradoxem – veřejná správa by měla na jedné straně financovat národní divadlo, ale zároveň by neměla zasahovat do jeho uměleckého poslání, ani by neměla ovlivňovat umělecký profil. Možný konflikt mezi požadavky subjektů, které divadlo financují, a uměleckým posláním instituce, může být neutralizován jen vzájemným porozuměním.

Systém poskytování dotací kulturním organizacím jde ruku v ruce se zájmem zachování kulturních hodnot ve společnosti. Tento systém je příznačný zejména pro evropské země, kde například oproti Spojeným státům není rozvinutý dárcovský sektor. Kromě tržně orientovaných kulturních aktivit je nezbytné zachovat a nadále podporovat umělecké a společenské hodnoty, které by bez zdrojů veřejného financování nemohly přežít. Divadlo, jako živá forma umění, má jen nepatrnou šanci potvrdit svoji kvalitu ve smyslu jeho hodnoty, dojde-li na srovnání s výtvarným uměním nebo architekturou. Zjednodušeně řečeno, divadelní představení či jinou produkci

scénického umění, nelze prodat v dražbě. Divadlo je omezeno vztahem obecnstva a umělců, kteří se setkávají na omezený časový úsek a vzájemně na sebe reagují. Každý okamžik divadelního představení je dočasný a lze jej jen stěží reprodukovat či prodat. V českých veřejných diskusích o preferencích kulturního dědictví před tzv. živým uměním používám prostého argumentu. Živé umění dneška je přece kulturním dědictvím zítřka.

Národní divadlo je pro nás objektem analýzy především jeho vnitřních vztahů. Přestože se jeho forma v poslední době změnila, dnešní typ, jako repertoárového divadlo, lze stále chápat jako relativně stabilní divadelní organizaci s uměleckým souborem, stálými zaměstnanci a s určitým počtem představení, která se střídají během sezóny. Jakým způsobem lze tedy měřit výkonnost divadla tak, aby bylo možné, podle stupně výkonnosti, alokovat finanční prostředky na základě průhledných a směrodatných kritérií?

Měření výkonnosti a systémy, které se tímto měřením zabývají v komerční oblasti, kde mají finanční kritéria dominantní pozici, jsou ve středu pozornosti výzkumu na poli podnikového managementu. Principy měření výkonnosti, které jsou v současnosti stále více zdůrazňovány, jsou odvozeny od potřeby propojit kritéria výkonnosti s posláním organizace a strategií (viz Kaplan a Norton, 1996 a jejich model BSC – *The Balance Scorecard*). Matice pro měření výkonnosti divadel je doplněna o víceúrovňovou časovou perspektivu cílů a ukazatelů. Model pro měření výkonnosti kulturních organizací (Gilhespy, 1999) koncipuje dále část měřítek ve smyslu požadavků kulturní politiky a poskytuje způsob, jakým lze upravit proces měření výkonnosti tak, aby byl zachován určitý stupeň citlivosti, který je vyjádřen možností přidělení hodnot (indexů) podle důležitosti ukazatelů výkonnosti. Vyžaduje to ovšem základní pochopení vztahů vnitřního/vnějšího prostředí divadla a ukazuje jejich vzájemnou propojenost. Takový rámec poskytuje komplexní analýzu divadelního systému a jeho fungování na institucionální úrovni.

Ukazatele musíme pečlivě zvážit v souvislosti vztahu se stanovenými cíli. Ukazatele dopadu měří stupeň dosažení poslání organizace a zpravidla bývají spojeny s určitým dlouhodobým plánem/programem. Výsledkové ukazatele určují úroveň dosažení provozních cílů ve vztahu ke strategickým cílům. Procesní ukazatele měří výkonnost plnění určitých úkolů, ne však jejich efektivitu. Model pro měření výkonnosti konkrétního divadla musí odpovídat jeho formě a vztahu mezi tím co se v divadle děje a v jaké fázi tyto procesy probíhají.

Model hodnocení výkonnosti uměleckých institucí a kulturních organizací a je založen na syntetizovaném systému měření s řadou uměleckých, společenských a finančních cílů, které zahrnují vytvoření a použití společného měřítka výkonnosti. Jestliže chápeme divadlo jako organizaci, která se sama rozhoduje v oblasti cílů, záměrů a strategií, pak tento model napomáhá rozkrýt nejdůležitější ukazatele. Kombinace nezávislého uměleckého poslání a kritéria kulturní politiky tvoří rámec, ve kterém je měření výkonnosti Národního divadla podle tohoto modelu proveditelné. Ian Gilhespy představil společnou matici pro kritéria kulturní politiky, která byla označena jako 'Top Ten' obecných priorit veřejného sektoru ve Velké Británii. Cíle jejich kulturní politiky: maximalizace dostupnosti, maximalizace návštěvnosti, diverzita/multikulturnost, maximalizace úspornosti, zachování hodnot, výjimečnost, inovace a kreativita, maximalizace výnosů, maximalizace kvality kulturních služeb, společenská vazba.

Matice nemůže být jednoduše převzata jako implementace modelu pro měření výkonnosti divadla. Je nutné vytvořit takovou matici, která bude platná v našem prostředí a která se odvíjí od současných požadavků kulturní politiky. Tyto požadavky jsou u nás ve stavu zrodu, což umožňuje ale spolupodílet se na jejich tvorbě. Každý z uvedených obecných cílů musíme rozdělit do cílů dílčích, relevantních pro danou organizaci, a dále pak musíme určit ukazatele, na základě kterých budeme získávat výsledky měření. Ukazatele určují podstatu stanovených cílů. Každý ukazatel je pak spojen s odpovědí na otázku: Co je měřeno?, která formuluje charakteristiku požadovaných proměnných (tj. úspornosti, výkonnosti, efektivity, hodnoty majetku). Jakým způsobem je možné s tímto modelem pracovat? Jaké otázky musí být zodpovězeny, než může dojít k měření výkonnosti? Od definice účelu až po strategickou kontrolu je nutné model systematicky podrobovat rozboru, který odhaluje jeho silné a slabé stránky. Ke správnému postupu nám pomůže analýza následujících problémů:

Finančních – Jak bychom se měli projevovat ve vztahu k veřejné správě, abychom dosáhli finančního úspěchu?

Procesu tvorby – V jakém uměleckém procesu tvorby musíme vynikat, abychom uspokojili poskytovatele finančních prostředků?

Životaschopnosti a společenská prospěšnosti – Jakým způsobem zajistíme vlastní schopnost proměny a zlepšování umělecké kvality a služeb?

Publika – Jak bychom se měli projevovat ve vztahu k našemu publiku, abychom dosáhli své vize?

Nástroje pro měření výkonnosti vyžadují maticovou strukturu se třemi časovými rovinami (dlouhodobé cíle, strategické cíle a provozní cíle). Tyto jsou spojeny na vodorovné ose s přizpůsobenými oblastmi BSC–d a na svislé ose se třemi složkami charakterizující prostředí, které ovlivňují neziskové repertoárové divadlo (umělecká, administrativní a veřejná správa). Divadelní prostředí je komplikované rozdělením administrativních a uměleckých úkolů. Tyto úkoly dohromady charakterizují vnitřní prostředí a požadavky kulturní politiky, určené veřejnou správou, tvoří naopak vnější prostředí spolu s dalšími subjekty, které se na financování divadla mohou podílet. Cíle musí zřetelně vyjadřovat priority a rovnováhu tak, aby bylo zajištěno transparentní propojení všech časových rovin matice, což nám pomůže při odstraňování možných konfliktů a překážek. Model BSC–d poskytuje různé oblasti, ve kterých jsou cíle vyjádřeny, čímž se zachovává jejich rovnováha.

Než může dojít k samotnému vytvoření matice pro měření výkonnosti, je zapotřebí obrátit pozornost zpět k analýze institucionální úrovně divadla v systémovém pojetí fungování divadla, kde byly rozpracovány otázky zaměřené na aspekty jako jsou organizace, proces a dopad a domény jako tvorba, účast a její šíření. Aby bylo možné stanovit cíle zejména v nefinančních oblastech, používá se soubor otázek, který vyplynul ze systémového pojetí fungování divadla. Otázky jsou spojeny s každým z devíti polí institucionální úrovně divadla. (Otázky viz příloha 1.)

Po té, co se získají odpovědi na otázky spojené s institucionální úrovní divadla, může být sestavena matice pro měření výkonnosti neziskového repertoárového divadla.

Schéma je sestaveno z přizpůsobeného modelu BSC–d ve spojitosti s devíti poli institucionální úrovně divadla v jeho systémovém pojetí a z provizorního stanovení poslání. Na straně veřejné správy / požadavků kulturní politiky jsou cíle vyjádřeny na základě priorit 'Top Ten', které jsou zahrnuty do tvorby matice pro měření

výkonnosti. Obecné cíle, které jsou vyjádřeny v každém políčku matice a jsou rozděleny podle časové roviny do tří dimenzí (dlouhodobé cíle, strategické a provozní). Divadelní prostředí je zde vyjádřeno třemi skupinami (umělecká a administrativní složka tvoří vnitřní prostředí, státní správa/kulturní politika tvoří prostředí vnější) s vlastními cíli a požadavky. Ty jsou definovány pro všechny skupiny jako kategorie finanční, vnitřního procesu tvorby, životaschopnosti a společenské prospěšnosti a konečně publika.

(Matice viz příloha 2.)

Výkonnost Národního divadla – a k tomu se připravuje pilotní projekt – může být změřena pomocí vytvořené matice, avšak důležitost kvalitativních ukazatelů musí být zachována na stejné úrovni, jako důležitost ukazatelů kvantitativních. Úspěšné měření výkonnosti může proběhnout pouze za podmínky, že cíle jsou jasně stanoveny ve všech oblastech. Za předpokladu, že se divadlo soustředí pouze na strategické a provozní cíle, protože jak se ukázalo, jen tyto mají přímý vliv na divadlo, celistvost měření výkonnosti bude narušena, budou-li zcela vynechány dlouhodobé cíle. Ukazatele by měly vznikat ve stejném okamžiku, kdy jsou navrhovány cíle a plány.

Využití BSC-d pro divadlo poskytuje flexibilní nástroj pro měření výkonnosti divadelní organizace. Poté, co tuto matici doplníme přesnými cíli, ke kterým stanovíme ukazatele jejich dosažení, můžeme také použít index, který zajistí citlivý přístup ke každému měřítku podle stupně jeho důležitosti. Otázkou pro management divadla zůstává, zda-li postupovat až na úroveň číselného vyjádření naplnění cílů. Z pohledu administrativní složky divadla takováto kalkulace umožňuje, zejména v případě kvantitativních ukazatelů, poukázat na nedostatky, které musí být podrobeny důkladné kontrole a revizi.

Měřítka poskytují data, která umožňují zhodnocení pokroku. Nezajišťují a nikdy nezajistí, aby k pokroku došlo. Jediný způsob, jakým je možné pokroku dosáhnout, spočívá v tom, že se zákrok za účelem zlepšení výkonu provede, jakmile byla provedena měření. Údaje o měření mohou vyjasnit, jaká opatření by měla být přijata, za předpokladu, že jsou správně nastavena měřítka. Dnes se zdá být odkaz Alberta Einsteina, že 'ne vše, s čím se počítá, může být spočítáno a ne se vším, co se dá spočítat, se počítá' poněkud pozapomenutý. Předtím, než může být jakékoliv měření zavedeno do divadelní praxe, je nutné znát odpovědi minimálně na dvě otázky: Co divadlo očekává od měření výkonnosti? Druhá otázka se vztahuje ke konkrétní organizaci a její charakteristice, která může být určena pomocí navržených otázek na institucionální úrovni divadla jako systému, ve vzájemném vztahu domén a aspektů. Pozornost se soustřeďuje na otázku: Jaká je charakteristika divadelní organizace a jak se divadlo vymezuje vůči společnosti?

Měření výkonnosti divadel není nevyhnutelné. Není však ani nemožné. Stojí tedy za zvážení, jaké obecné výhody či nevýhody zavedení takového systému může mít. Vždy je ale třeba mít na paměti základní principy úspěšného zavedení systému pro měření výkonnosti, kde platí dvě nezbytně nutné zásady. První z nich je účinná komunikace na všech úrovních organizace, kdy je diskutováno a rozhodnuto, proč měření probíhá, jakým způsobem a co od něj může organizace očekávat. Druhou nezbytnou podmínkou je určení záměrů organizace a prověření, jestli má organizace k jejich naplnění dostatek zdrojů, ať už personálních či finančních a zda je proces časově vymezen.

V pracích J. Bejvlové (*Divadelní instituce a její výkon*) a B. Chládkové je možné se

seznámit s metodou a předpoklady adaptovaného modelu The Balanced Scorecard – BSC (systém vyvážených ukazatelů výkonnosti podniku), který umožní analyzovat fungování divadla na institucionální úrovni (včetně stanovení cílů a výzev). Označujeme to jako BSC – d. Z něho je odvozená i Matice pro měření výkonnosti neziskového divadla. Samozřejmě aby to celé fungovalo, vedle vlastního zájmu instituce, musí to být zasazeno do kontextu zpětných vazeb (včetně sociologických průzkumů) a implementace komplexního modelu (variabilního, dle specifčnosti subjektu) do vlastní praxe. Je to jen zdánlivá odbočka od tématu ideje ve 21. století. Model je totiž přímo odvislý od definice poslání, tedy od ideje. A navíc umožňuje nám toto poslání změřit.

Kontext idejí – právní a finanční podmínky: Všude od kanálu La Manche až po Cheb – Angličané tento prostor na východ od Calais nazývají Asií – tam všude je mezi veřejnou správou a divadlo jako umělecký ústav postavena správní rada. Divadla a „národní“ zvláště mají charakter veřejných subjektů a právní subjektivitu jako akciové společnosti, nadace či GmbH (společnosti s ručením omezeným). V našem prostředí se politický systém, ministři kultury a veřejná správa vůbec ohánějí legitimitou, že jen oni mají oprávnění dané volbami jak alokovat veřejné prostředky, tak i nárok na politickou odpovědnost za personální politiku, jmenování ředitelů a šéfů. To je bezesporu legální. Ale legitimitu mají jedinou: odpovědnost rozhodovat kompetentně. A pokud kompetenci nemají, mají ji delegovat. Proto v civilizovaném světě vynalezli model kulturních, uměleckých, divadelních a také správních rad. Ještě jednou použiji Lukeše, který k tomuto bolavému problému už před deseti lety podotkl: „Odpovědnost je také věcí osobních (a politických) priorit. Ministr kultury se vskutku může cítit odpovědný za to, kdo je či bude v jednom divadle, byť Národním, šéfem činohry, anebo spíše být odpovědný za systémové záruky umělecké svobody. Tedy za tvorbu takového obecného legislativního prostředí, ve kterém by ministři ani nenapadlo, kdo bude šéfem či ředitelem“. Dodávám, že se to týká i hejmanů, starostů, radních. Mluvím o tom proto, že v českém kulturním prostředí se v daném okamžiku neřeší ideje národních institutů, ale horko těžko ministr kultury řeší personalistiku ředitelů České filharmonie, Národní galerie, Státní opery a to, prosím, máme doposud úřednickou vládu. S novou politickou reprezentací přijde na pořad dne jistě i místo ředitele Národního divadla bezpochyby proto, aby byla „posílána a nově vyložena“ jeho idea.

Každá idea divadla je limitovaná legislativním prostředím, způsoby financování a modelem správy. O rigidnosti typu příspěvkové organizace už byla řeč. V případě Slovenského národního divadla je nutné ocenit, že ministerstvo s divadlem uzavírá na každý rok kontrakt. A smlouva je vždy záležitostí obou stran. V Praze se divadlo hodnotí vlastně pouze účetně, tzv. komplexním rozbořem, což nepodává „komplexní“ obraz ani o divadle, natož o jeho ideji. Stav divadla nezobrazí ani finanční či personální audit. Proto se pozornost snažíme přesouvat k evaluačním a autoevaluačním metodám, protože jen tak, zpětnými vazbami, se dostaneme k poslání národních divadel a jejich idejí. A na závěr část nejtristnější: financování.

Příklad financování operních domů: Organickou součástí národních divadel našeho prostoru je i opera. Věnoval jsem se v poslední době financování operních scén v evropských metropolích. Při komparaci pražských operních domů jsem vzal v potaz i bratislavskou operu (viz příloha 3). Lze konstatovat jediné: naše operní domy (naše národní divadla) jsou podfinancované. Při srovnání s nejbližšími konkurenty

(Vídni a Berlínem) mají čtyřikrát až pětkrát nižší rozpočty. A protože opera je mezinárodní žánr, ztrácíme současně i schopnost exportu této kdysi úspěšné komodity kulturního trhu. A to v okamžiku, kdy jsme součástí EU, svým způsobem bezhraničného prostoru. Divadlo v České republice během pěti let poztrácelo dvacet procent své schopnosti exportu, své produkce v zahraničí. To je konstatace.

Závěr: Pokud chceme spoluvytvářet kulturní prostor v Evropě, pokud chceme ideu našich národních divadel vůbec udržet jako životaschopnou – a vyvést ji z uzavřenosti jen do svých divadelních domů – počítejme, že nás to bude stát jiné peníze než doposud.

Příloha 1 – aspekty a domény

Vnitřní proces tvorby – Doména tvorby

Jaký má divadlo charakter z hlediska svých záměrů a strategií?

Jakou má divadlo organizační a finanční strukturu?

Jak divadlo samo sebe identifikuje?

Jaké způsoby zkoušení a prezentace jsou pro dané divadlo příznačné?

Jaké jsou typy předváděných představení (forma, rozsah, cílové skupiny atd.)?

Jakým způsobem tvorba ovlivňuje způsob účasti či zapojení diváka?

Životaschopnost a společenská prospěšnost – Doména šíření

Jaké místo zaujímá divadlo v životě diváků?

Jakým způsobem jsou tyto názorové myšlenky na pozici divadla v životě publika šířeny?

Jakým způsobem je divadelní zkušenost šířena v rámci publika?

Jaké jsou divadelní zkušenosti publika?

Jakým způsobem ovlivňuje divadlo chápání skutečnosti mezi diváky?

Jaké jsou změněné/nezměněné postoje mezi diváky?

Publikum – Doména účasti

Jakým způsobem je organizována distribuce ve vztahu k publiku?

Jakým způsobem se vytváří umělecký program?

Jakým způsobem se publikum zapojuje v rámci diváckých schémat či skupin do účasti?

Jaká je charakteristika cílových diváckých skupin?

Jaký je dopad divácké zkušenosti?

Jaký je umělecký a společenský dopad? (recenze, okamžité reakce publika, šíření ohlasu na základě individuální komunikace mezi diváky atd.)

Příloha 2 – Matice pro měření výkonnosti neziskového repertoárového divadla

		A	B	C
	Cíle Časová rovina oblastí BSC–D	Umělecké	Administrativní	Veřejné správy (kulturní politiky)
3	Dlouhodobé cíle			
i	FINANČNÍ	<i>neurčitelný cíl</i>	udržitelné zdroje financování	vyrovnaný rozpočet
ii	VNITŘNÍ PROCES TVORBY	vynikající kreativita, originalita, estetika <i>udržování tradic a kořenů společnosti</i>	profesionalita v koordinaci procesu tvorby	společenský dopad
iii	ŽIVOTASCHOPNOST A SPOLEČENSKÁ PROSPĚŠNOST	společenské uznání, pozice ve společenském životě <i>šíření uměleckého poslání širokým spektrem generací</i>	růst organizace a změna a schopnost vyrovnat se se stále se měnícími požadavky	udržitelnost společenských <i>kvalit</i> , které nemohou přežít na volném trhu
iv	PUBLIKUM	změněné/nezměněné postoje	nárůst <i>poučeného/vzdělaného</i> publika	podněcování hodnot v rámci komunity; <i>zlepšování společenského blahobytu</i>
2	Strategické cíle			nedostatek kritérií
i	FINANČNÍ	úspora dostatek zdrojů pro kvalitní program/dramaturgii	změněná/nezměněná úroveň soběstačnosti	změněná/nezměněná výše dotace
ii	VNITŘNÍ PROCES TVORBY	vývoj inspirace a uměleckých podnětů (<i>záleží pouze na uměleckém vedení</i>)	<i>odlišné postupy ve vicesoubořovém divadle</i> rovnováha organizačních procesů a dopadů	dodržování stanoveného plánu <i>personální kontrola</i>
iii	ŽIVOTASCHOPNOST A SPOLEČENSKÁ PROSPĚŠNOST	umělecká kvalita programu/dramaturgie	inovace na úrovni managementu <i>učení se a profesionální růst</i>	úroveň naplnění současných požadavků kulturní politiky
iv	PUBLIKUM	inspirace, výchova, konfrontace, ohromování, vzdělávání, zábava	efektivní implementace marketingových strategií a prohlubování vztahu s diváky	společenská provázanost (přístupnost, dostupnost, diverzita, vzdělávání atd.)
1	Provozní cíle			
i	FINANČNÍ	dostatečné zdroje pro jednotlivá představení	<i>pokladní a jiné příjmy</i>	cena vstupenky/snižování provozních nákladů, <i>zákulisní účet</i>
ii	VNITŘNÍ PROCES TVORBY	realizovatelnost jednotlivých produkcí vzhledem k uměleckým nárokům	dodržování vnitřních provozních plánů	stabilita organizace
iii	ŽIVOTASCHOPNOST A SPOLEČENSKÁ PROSPĚŠNOST	umělecká kvalita představení	odezva na požadavky publika <i>efektivní programová logistika</i>	<i>konsistence programu</i>
iv	PUBLIKUM	okamžitá reakce, návštěvnost	spokojenost diváků se službami, návštěvnost	návštěvnost/struktura publika

Příloha 3 – Příklady veřejného financování některých operních domů

rok 2008	Kč (v mil.)	EURO (v mil.)	soběstačnost
Národní divadlo (opera) Praha	250	10	35%
Státní opera Praha Praha	143	5,5	45%
Komische Oper Berlín	728	28	17,9%
Deutsche Oper Berlín	1040	40	26,8%
Staatsoper Berlin Berlín	988	38	27,8%
Staatsoper Wien Vídeň	1300	50	x
Slovenské národné divadlo Bratislava	200	8	20,6%
Opera Narodowa Varšava	527	21	25%
Opera Nátional Paris Paříž	2600	100	42%
Royal Opera House Londýn	830	33	39%

Pzn. (v případě Národních divadel v Praze a Bratislavě jsou stanoveny hodnoty jen na základě kvalifikovaného odhadu, protože členění dotace na jednotlivé soubory, zvláště u provozních nákladů neumí divadla právě v modelu příspěvkové organizace metodicky vyčlenit)

Tato studie vznikla a je publikována v rámci projektu Studie stavu, struktury, podmínek a financování umění v ČR (DD06P03OUK002), podpořeného Ministerstvem kultury ČR.

Autor vychází ze své původní práce Dopis z Národního, psaní okolo Národního a slovo k Národnímu divadlu (viz Tvorba, 46/1990) a použil doktorskou práci Jany Bejvlové Divadelní výkon (JAMU 2005).

THE IDEA OF NATIONAL THEATRES IN EUROPE FROM THE POINT OF VIEW FROM LIPANY

– Let us measure the idea for once –

BOHUMIL NEKOLNÝ

The Arts and Theatre Institute, Prague, Czech Republic

In any discussion about ideas of national theatres, we must – whether we want to or not – come through the twentieth century back to the first half of the nineteenth one. And any discussion will be pointless without attempting to define the term “nation” and the term “theatre”. Only after such an analysis can also the very term “national theatre” become more comprehensible. If we do not try to define the discourse subject-matter, any concept of “national theatres” and thus also their ideas, will remain vague and rather boundless and misleading.

Two concepts: In his study *Dilema v našem národním programu* (The Dilemma in our National Programme), Jan Patočka pointed out the two concepts of a nation within the first phases of the Czech National Revival. The concept of a nation as defined by language, hence the Jungmann’s approach that, after all, shaped the history of the National Theatre in Prague itself; and a forgotten theory by Bolzan without which, as Patočka says, it is impossible to comprehend the Czech Question. He is obviously inclined to agree with Bolzan in understanding the whole problem of a nation as a purely moral one. Since the beginning, the question to him is not just “Czech” in the sense of particularities of the national character, disposition, destiny or history. He considers a nation as neither something instrumental nor the ultimate. It does not have an inherent centre – it has to be embroiled in something intelligible in its own accord. It is not a mere fact but a value that is also recognized generally – i.e. from the outside. A nation is a populace of a particular country that can as well be defined as a state. According to the standard state law definitions, a state is characterized by a unity of territory, citizens and government. If we are tempted to add that a state is defined by a unity of culture, as well, we will only make the whole theory relative. Going back to the Czech philosophical tradition, a nation, according to Patočka, means specific obligations: it is a set of those people who we are most obliged to and who we can do most for, too. The dispute between two conceptions is relatively old. For Cicero, *populus* (a people, a nation) is “a collection of human beings united by their agreement on justice and common advantage”. According to Augustine, though, it is “a thinking human society brought together based on solidary fellowship in matters it loves”. The purpose of a human society consists not in advantage but in love of peace and order. The Antiquity leaves us with functionality of national *civitas*, the Christianity then with its ethical dimension.

Jungmann’s theory was the source of Czech nationalism; Bolzan’s, on the other hand, a source of the mentioned moral programme, as well as of the thesis that a nation is a challenge for ever a new solution. And that is where Patočka’s definition of a national programme also comes from: “...a nation itself is a challenge which has

not yet been solved but are still facing". And only from these two conceptions must we understand and construe also the attribute "national" within the term "national theatre". Adhering to either one or the other point of view will, naturally, bring its consequences. And here we can also look for the debate about no self-evidence of the Czech nation, on which Milan Kundera similarly remarked in the 1960s. That is also why the situation of this world-known writer is, within our cultural setting, rather complicated.

Two structures: it is likewise with the term "theatre" itself. There are reportedly about 350 definitions of the term. As for our use, the dichotomy of closed and open structure will suffice. The closed one will correspond (and will be compatible) with Jungmann's point of view where language is the defining element – where a nation is as if closed into itself by its language. The determinants are thus its national culture and traditions – an obligation to the past – and a theatre that then interprets the history through its literature, "externalizing" dramaturgy and the "right" staging key. This role and function of a national theatre – exclusive and re-presentative – is then inherited and given. And then, it is naturally possible to see theatre as an open structure, as well, where autonomy and theatre authorship stand against interpretation and allow to introduce topics, style and thought of an era defined by the new century as well as globalisation amid Europe. Neither the structure and, in that case, nor the theatre are just inherited – they are also an objective for new solutions.

Theatre is a reflection on the present-day world. Years ago, Petr Scherhauser has already claimed that theatre is not a collective tourist expedition to historical sights – as if he was directly hinting at the problem of Bohemia, Moravia and Silesia, or, if you prefer, the Lands of the Bohemian Crown. That is to say that a "theatre available and accessible to all social groups of the nation" has been introduced into our National Theatre's programme. Classical theatre cultures (Antique or Elizabethan) were indeed a theatre for all. Is that still possible in the 21st century? After all, sociologists sustain that only about four per cent of the population come to theatres. And theatre professionals themselves effectively doubt the thesis (theatre for all) and contradict it by their very work. The language of theatre imagery has been significantly specialized. It is no more just a matter of possibilities of approach to a theatre, it concerns the very possibilities of its perception. A spectator in a theatre modifies the work of art – very specifically and clearly. Besides, already Umberto Eco in his *Opera Aperta* has proved that an author is the first performer and a performer the last author. There is, of course, also a technical problem of space. In an amphitheatre, a whole polis could have been present at once. There, a model of one and homogeneous culture could have worked. The problem of art in the 20th century – a problem which has steadily entered the new century, too – has been a problem of the diversification of culture (more than discriminating between the low and the high art). With the mechanical adoption of the theatre for all programme (see our inscription above the curtain – The Nation to Itself) development of theatre space, poetics, style and language simply ceased to correspond. These are the neuralgic points that art establishments of contemporary national theatres have to face. I intentionally do not say institutions as I will only come back to the problem of national theatres as institutions in the final passage.

History of ideas: if we are to consider the topic of ideas of national theatres nowadays, we can not avoid pointing out the flow of the idea of the Czech National The-

atre in the past. The ultimate idea was often disguised as mystification: who built the house at Vltava and who was it built for. I do not feel that the building itself can be the idea. After all, the idea of the National Theatre was different in 1850s than it was in 1880s. Besides the „penny-saving“, a great contribution was received from the Czech aristocracy. Rudolf, the Crown Prince of Austria was at the opening (after all, the House of Hapsburg tossed something in, too) and the Czech bourgeoisie ached to finally demonstrate its capital power. The idea is different in 1868 when Sladkovský, laying down the foundation-stone (I will only remind you that this is one year after the Austro-Hungarian Compromise where the constitutional demands of the Czechs were left out of consideration) is in fact also laying down foundations of a new statehood. And it is different after the fire of 1881 when other Slavic nations contribute for the programme of the Czech theatre. Nowadays, those would have been the European Funds. It is different at the Shakespeare Festival during the World War I and different when professor Zdeněk Nejedlý and his followers get hold of it. A Myth is something positive, though – The Nation to Itself. The romantic concept of a nation and its cultural programme – easily transformed into the thesis: What is Czech, is beautiful – was still perceived as our principal contribution for the integrating Europe of 1990s. All that despite the fact that historians (e.g. Dušan Třeštík in *Přemyslovci – The Přemyslids*) as well as art historians (such as Vladislav Macura in *Znamení zrodu – The Meaning of Birth*) have put this myth through a devastating and convincing criticism. The idea of the National Theatre has been re-thought times out of number during the 160 years – it almost concurrently describes the history of Czech thinking: inter alia names such as J.K. Tyl, K. Havlíček Borovský, F. Palacký, M. Tyrš, M. Rieger, J. Neruda, F.X. Šalda, F. Götz, J. Kvapil, K.H. Hilar, J. Honzl, K. Kraus, O. Krejča, J. Kopecký, Jindřich Černý – father – and his son Ondřej, O. Roubínek, M. Lukeš... It is surely not possible to think that the idea of the nation and the theatre would be identical to all of them.

Ideas, their limits and delimitations: Laurince Senelick wrote on the context of constitutional elements of national theatres in Northern, Central and Eastern Europe: “Most national theatres originated as a reaction to a dominant culture imposed from the outside: they were elements of protest and preservation of what was held for fundamental characteristics of the oppressed group. Theatre was a catalyst in forming their identity. Norwegian theatre was striving to emancipate from Danish influence, the Finnish one renounced Swedish elements, Estonian and Latvian theatre was seeking to eradicate its German ancestry. Bohemia, Moravia, Slovenia and Hungary battled against the Austrian hegemony while Slovakia and Northern Croatia were trying to get rid of the yoke of Hungarian culture, and Russian hegemony was repelled in Poland and Latvia.” And, after all, the Slovak National Theatre had to emancipate from Czech constitutional elements, too. S.E. Wilmer, whose co-authorship of the *Theatre Worlds in Motion* handbook we will yet encounter, has, in his study *Zvěčňování imaginárních komunit* (Materialising Imagined Communities), attempted to define four scopes of the national stage-craft: geographic, lingual, cultural and aesthetic and pointed out their neuralgic points. In case of the geographic starting-points, it is their connection to the nation’s cultural metropolis when the National Theatre is considered to be the main exponent of the nation’s cultural expression. Quoting: “National theatres, commonly resident in well-built buildings with monumental facades at exposed locations within capitals have generally taken on the role of representing the

national culture, in many cases...at times when a nation has not yet reached its state sovereignty ...and were – regardless of whether they realised exciting productions – they were a part of a national (nationalist) apparatus oriented towards hegemonic interpretation and classification of the national culture.” And let me remark that following the emancipation and state sovereignty, they often used to enforce the state’s dominant ideology. When it comes to the language starting-points, he particularly objects against the hegemony of a national language where a state, according to the prevailing idea, is supposed to prove its identity by a significant homogeneity rather than diversity. Quoting: “In a way it can be a part of a conscious or inadvertent cultural imperialism that is to enforce significance of one lingual tradition at the expense of another or it can serve the enforcement or advocacy of a national language that used to be suppressed in the past.” To avoid mistakes, the author refers to the problem of Belgium (the Walloons and the Flemish), as well as the national stage-craft in Finland in relation to its Swedish minority. At the cultural starting-points, the author already without hesitation says that historians of national stage-craft particularly prefer hegemonic culture of a national state at the expense of minority cultures and sub-cultures. He however also means religious, social and ethnic minorities. When considering the phenomena of national theatres in case of the aesthetic starting-points, it is essential to eventually draw attention to the well-known phenomena of preferring certain aesthetic and expressive forms that we use to describe, say, by the term academic. Some national theatres even have the term coded directly into their names. It is a deep rooted idea of making Art with a capital “A”. Most of the time, the constituent and dominating role of the dramaturgic literature is emphasised against the staging authorship. These limits and delimitations inevitably result in a heretical question about the purpose of national theatres in the 21st century Europe. Is not their purpose, on the contrary, in overcoming boundaries and limits – geographic, lingual, cultural and aesthetic – and thus creating an identity of a free and self-confident nation and state? That is how I understand the mission left in this context for us in the Czech Republic by the philosopher Jan Patočka.

Ideas as relics: thanks to the topic assigned to the conference, we are urged to look around Europe. Are they tackling the idea of national theatres anywhere else? By the end of the 1990s, the problem has mainly been mapped in the monograph by H.van Maanen and S.E. Wilmer *Theatre Worlds in Motion*, which contained studies on structure, policies and development of theatre cultures in the countries of Western Europe. Currently we can also make use of the compendium *Cultural Policies and Trends in Europe* at the European Union website. It seems that besides the ideas of national theatres, the main problems being tackled in Europe are those of the state theatres (e.g. Staatsoper – State Operas in Germany and Austria) or the Royal Theatres (for example in Great Britain or Sweden). Everywhere, though, the problems tackled are mostly those of the so-called “first scenes” hence of the “representative stands”. And what is tackled concerns more their problems than ideas. Ways of funding and management, their efficiency and quality, their over-dimensioning and disproportion compared to the theatre systems of their respective countries, etc. We, on top of that, have the Czech and Slovakian speciality of having more theatre companies within our national theatre conglomerations than we have buildings and stages. I assume that these problems are deeper in case of post-totalitarian countries that have undergone a social and economic transformation. And that does not necessarily need to

concern just post-communist countries – see for example Portugal, whose solution for the transformation of their theatre system is still miles apart from our habits, stereotypes and residuals, out of which the petrified type of the legal subject of contributory organisation is the devastating one. It is significant that apart from us, the only country where it is used for theatres is Greece. However, we again seem to be avoiding the ideas, any of them, as theatre can be just a game, as well. As the term representative has been thrown in already, I will help myself to its definition quoting Milan Lukeš, the first Czech post-communist Minister of Culture who used to head the Dramatic Ensemble of the National Theatre in the 1980s and therefore had a chance to look at the problem of re-presentation from both sides – from the point of view of state administration as well as from the point of view of an art institution. The quotation is from the study *Starosti s Národním divadlem* (Troubles with the National Theatre) from the year 2000 – that means from the very beginning of the century we observe: "...the National theatre indeed is representative, though, in the utterly matter-of-factly sense that it is "inhabited" by characteristics and problems of the whole Czech stage-craft, the Czech culture and even the Czech thinking, the Czech politics and the Czech society that all tangle up around it. Many of them are based on a discrepancy between an idea – of oneself, of theatre, culture, of society – and a limited power or weak will to fulfil this ideal image". It is not as far-fetched and theoretic a formulation one would believe. I am personally old enough to have seen the representativeness of the Slovak National Theatre "inhabit" – to use professor Lukeš's term – rather Martin and Nitra than Bratislava or rather Divadlo na Korze Theatre or Studio S than its own building on Hviezdoslav Square.

The mission of a theatre: According to Michael Kaiser (*Strategic Planning in the Arts*) a clear, concise and clearly defined mission is a basis for any meaningful endeavours in a theatre, of any strategic plan. The last time I took part in anything like that was at re-definition of the mission (idea, if you prefer) of our National Theatre after arrival of its new management in 2007. Believe me, it was not just a formalistic event. A mission should actually form the head-line of any founding document. It should set demanding goals and answer the question of "how is success defined by the theatre, how is effectiveness of the institution and staff achieved and how does it correspond to the expectations of the consumers". This, of course, brings an array of the following questions. First and foremost: What product or service does the theatre offer? What quality does it aim to achieve – representative or standard level? What audience do we have and what audience would we like to have? What is the geographical scope of our activity – our neighbourhood, town, agglomeration, region, country, part of Europe, etc. What will thus the conception of the repertoire be? What will be the concept of further education – of art directors, young artists, administrative staff, audience, children? Definitions and also their questions and answers should be clear, concise, comprehensive and, last but not least, well thought-out and interlocked. In case of theatre institutions, examples of objective goals come to mind, too: to increase the number of productions; to do new titles; to diversify the repertoire for audience of various tastes, age or eventually ethnic groups; to make use of all the formats (including electronic media); to subsidise tickets for certain spectator groups; to prepare a quality programme for tours; to attract the best production teams (conductors and soloists in case of orchestras), etc. In terms of evaluation of a theatre, its mission thus gets to the centre of attention.

Formulating a mission is the kind of a bridge that leads us from the theatre system to a matrix for measuring its performance. When defining a mission, it is imperative to state the vision of the theatre's role and its unique values within the given society, and to express a specific aim that the theatre wants to fulfil. Defining the range of spectators towards which its work is focused determines a closer relation to the audience. It is not easy to find a clearly set mission of a theatre. In most cases of theatres (based on a survey of websites of national theatres within the EU) a mission is not defined at all or it represents more of a vision which is not sufficient for measuring their performance. B. Chládková (*Měření výkonnosti repertoárového divadla* – Measuring the Performance of a Repertory Theatre) has – just for modelling purposes – used an example of the Cleveland Public Theatre's (Ohio, USA) mission which is concise yet clearly formulated: "The mission of the Cleveland Public Theatre is to inspire, educate, urge, startle and support the artists and the audience in such ways that help the public in Cleveland to become a more aware and compassionate community."

I will also mention the *Preamble of the National Theatre Status* as an example for comparison. It has originated within a working group and it has been revised in a special-public discussion about four years ago. "The National Theatre is the Czech Republic's representative stage. It is one of the symbols of Czech national identity and a part of the European cultural arena. It is a bearer of national cultural heritage and at the same time an arena for free artistic creativity. The theatre is a living artistic organisation which understands tradition as imposing a task and duty to find constantly new interpretation and an endeavour to achieve the highest artistic quality." Just a remark: the status of the National Theatre and hence its "mission" – idea, if you prefer – has changed ten times during the 20th century. The definitions of London's and Vienna's main theatres have also been used for comparison. In Austria, for example, the mission of the Wiener Staatsoper (Vienna State Opera) and Burgtheater (The Court Theatre) stated by the federal act about organisation of theatres as a cultural and political task with declared priorities and principles (innovation, contemporaneity, plurality, representation, accessibility, etc.).

The performance of a theatre and its measuring: Discussions on the topic of solutions for sustainable future of cultural institutions based on transparent system of efficiency evaluation within public services provision are becoming timely. It is essential to change the complicated and often politically charged system of redistribution of subsidies. The urgency of this challenge should also appear on the level of the cultural institutions themselves so that they are able to sustain their public position and viability in relation to the public administration and, most of all, identify the resources they could use for this purpose. Kaplan and Norton (1996) express the importance by a simple sentence: "What cannot be measured, cannot be controlled". Such a simplification is based on the assumption that "...the measuring system strongly influences people's behaviour within and outside of an organisation." Realising this fact is therefore essential for creating one's very own model of evaluation that results from the nature of the national cultural institution, takes its specific characteristics into account and, at the same time, stimulates the behaviour of its staff.

The situation of subsidised theatres within the EU is slightly more transparent although not trouble free. The theatres are stimulated by cultural policy plans that are being created on the level of government to ensure the standards of public services. We are facing a paradox – public administration should on one hand finance a na-

tional theatre, but at the same time it should neither interfere with its artistic mission nor influence its artistic profile. A possible conflict between requirements of subjects providing funds for a theatre and the artistic mission of an institution can only be neutralised by mutual understanding.

The system of providing subsidies to cultural institutions goes hand in hand with the interest of preserving cultural values in a society. The system is characteristic mainly for European countries where, for example in comparison to the United States, the donor sector has not been developed. In addition to commercially oriented cultural activities, it is imperative to preserve and continue to support artistic and social values that would be unable to survive without the sources of public funding. Theatre, as a live form of art, has only a slim chance to affirm its quality in the sense of its value when compared to the fine arts or the architecture. Simply put, one cannot sell a theatre performance or any other production of stage-craft in an auction. The theatre is limited to the relationship between the audience and the artists who meet for a limited amount of time and react to one another. Every moment of a theatre performance is temporary and is difficult to reproduce or sell. I use a simple argument in Czech discussions about a preference of our cultural heritage to the so-called living art. The living art is, after all, the cultural heritage of tomorrow.

The National Theatre for us is an object of analysis, particularly with regards to its inner relations. Although its form has recently changed, its current form as a repertory theatre can still be seen as a relatively stable theatre organisation with an artistic ensemble, permanent staff and a certain number of shows being rotated during a season. In what way can we then measure the theatre's performance so that it would be possible to allocate financial resources based on transparent and constitutive criteria according to its efficiency level?

Measuring the performance and the systems dealing with such measurement in the commercial sector where financial criteria take the dominant position are in the centre of focus in the field of corporate management. The principles of performance measurement that are currently being increasingly emphasized, result from the need to link the criteria of performance to the mission and strategies of an organisation (see Kaplan and Norton, 1996 and their model BSC – *The Balance Scorecard*). A multi-level time perspective of goals and indicators has been added to the matrix for theatre performance measurement. The model in *Measuring the Performance of Cultural Organisations* (Gilhespy, 1999) further drafts a part of the criteria in the sense of requirements of cultural policies and provides a means to modify the process of the performance measurement in such way as to preserve a certain degree of sensitivity expressed by the option of allocating values (indexes) according to the importance of particular performance indicators. Yet a basic understanding of relations between the inner/outer environment of a theatre is required and their link is clearly visible. Such a framework offers a complex analysis of a theatre system and its functioning at an institutional level.

We need to carefully consider the indicators with regards to the goals set. The indicators of impact measure to what degree has the mission of an organisation been accomplished and they are generally connected with a certain long-term plan/programme. The result indicators determine the level of achievement in terms of operational goals in relation to the strategic ones. The process indicators measure the efficiency of performing certain tasks but not their effectiveness. A model for perfor-

mance measurement of a specific theatre has to match its form and the relationship between what is going on in the theatre and at what stage the processes are.

The model of art institutions and cultural organisations performance measurement is based on a synthesized system of measurement with an array of artistic, social and financial goals that include creation and use of a common measure of performance. If we see a theatre as an organisation autonomously deciding within the targets, aims and strategies arena, then this model facilitates uncovering of the most important indicators. The combination of an independent artistic mission and criteria of cultural policies form a framework that enables to measure the performance of the National Theatre following this model. Ian Gilhespy introduced a common matrix for criteria of cultural policies identified as the “Top Ten” of general priorities of Great Britain’s public sector. The targets of their cultural policies: maximizing accessibility, maximizing visit rates, diversity/multi-culturality, maximizing economy, preservation of values, uniqueness, innovation and creativity, maximizing revenue, maximizing the quality of cultural services, social commitment.

The matrix cannot simply be adopted as an implementation for a model of measuring the performance of theatres. It is necessary to create such a matrix that will be valid within our environment and that results from the current requirements of the cultural policies. These requirements are only just being born in our environment which allows us to participate in their creation. We must split each of the mentioned general targets into partial targets relevant to the given organisation and we must further define the indicators as a basis for obtaining the measurement results. The indicators determine the nature of the targets set. Each indicator is then linked to an answer to the question: What is being measured?, which forms characteristics of the required variables (i.e. economy, efficiency, effectiveness, value of property). In what way can we work with the model? What questions need to be answered before it can come to measuring? From purpose definition to strategic control, it is essential to subject the model to a systematic analysis that will reveal its strengths and weak spots.

To get to the correct method, we can use an analysis of the following problems:

Financial – How should we express ourselves in relation to the public administration to achieve financial success?

Creative process – Which creative process do we need to excel in to satisfy the provider of financial resources?

Viability and social merit – In what ways can we secure our own ability to change and continuously improve the artistic quality and services?

Audience – How should we express ourselves in relation to our audience to achieve our vision?

The instruments for performance measurement require a matrix structure with three time levels (long-term goals, strategic goals and operational goals). These are linked to the adapted areas BSC-d on the horizontal axis and with the three components defining the environments that influence a non-profit repertory theatre (artistic, administrative and public administration) on the vertical axis. The theatre environment is complicated by the division between administrative and artistic tasks. These tasks altogether characterize the inner environment and the requirements of cultural policies, on the other hand, form the outer environment, together with other subjects that may participate in a theatre’s funding. The targets must clearly express priorities and balance to ensure a transparent connection between all the time levels of the

matrix what will help us in eliminating possible conflicts and obstacles. The BSC-d model offers various areas in which the goals are expressed thereby preserving a balance.

Before we can come to creating the matrix for the performance measurement itself, it is necessary to shift our focus back to the analysis of the institutional level of theatre within the systemic approach to theatre functioning where questions focused on aspects such as organisations, process and impact and domains such as creation, participation and its spreading have been elaborated. To be able to set targets, particularly in non-financial areas, a set of questions resulting from the systemic approach to theatre is used. The questions are connected with each of the nine fields of the institutional level of a theatre. (For the questions see Appendix 1.)

After the answers to the questions linked to the institutional level of a theatre have been gained, a matrix for measuring the performance of a non-profit repertory theatre can be compiled.

The scheme is made up of an adapted BSC-d model in connection with the nine fields of the institutional level of theatre within its systemic approach and from a provisional mission statement. On the side of the public administration / requirements of cultural policies, the targets are expressed based on the "Top Ten" priorities that have been included when creating the matrix for performance measurement. The general goals that are stated in each cell of the matrix and are, according to the time level, divided into three dimensions (long-term goals, strategic and operational). The theatre environment here is expressed by three groups (the artistic and administrative elements form the inner environment, the public administration / cultural policy form the outer one) with their own targets and requirements. These for all the groups are defined as financial, inner creative process, viability and social merit and finally audience categories.

(For the matrix see Appendix 2.)

The performance of the National Theatre – and a pilot project is being prepared for that – can be measured with the aid of the compiled matrix but the importance of the qualitative indicators must be preserved at the same level as the significance of the quantitative ones. A successful measurement of performance can only take place under the condition that the goals in all areas have been clearly set. On the assumption that the theatre will focus merely on the strategic and operational goals, as those were proved to be the only ones that influence the theatre directly, the integrity of the performance measuring will be disrupted if the long-term goals will be left out entirely. The indicators should be created at the very moment when the goals and plans are being proposed.

The use of the BSC-d for theatre provides a flexible instrument for measuring the performance of a theatre organisation. After precise goals have been added to the matrix and the indicators of their accomplishment have been set, we can also make use of the index that will ensure a sensitive approach to each of the criteria according to its level of importance. The remaining question for the management of the theatre is whether to proceed to the level of numerical formulation of accomplishment of the goals. From the point of view of the administrative component, such a calculation permits – especially in case of the quantitative indicators – to point out the shortcomings that need to be subjected to a thorough control and revision.

The criteria provide data enabling an evaluation of progress. They do not and

they never can ensure that the progress will be made. The only way progress can be achieved consists in realizing the intervention in order to improve the performance as soon as the measurements have been made. The data about the measurement may clarify what measures need to be taken on the assumption that the criteria have been set correctly. Nowadays, the message of Albert Einstein that “Not everything that counts can be counted, and *not everything that can be counted counts*” seems to be rather forgotten. Before any measuring within the theatre practice can be implemented, it is essential to know the answer to at least two questions: What does theatre expect from measuring of the performance? The second question relates to the particular organisation and its characteristics that can be determined with the aid of the proposed questions on the institutional level of the theatre as a system, within a mutual relationship of the domains and aspects. The focus is at the following question: What are the characteristics of a theatre organisation and how does theatre define itself in relation to the society?

Measuring the performance of theatres is not indispensable. But it is not impossible either. It is therefore worth considering what advantages or disadvantages could implementation of such a system have in general. It is, however, essential to always keep in mind the fundamental principles of successful implementation of the system of the performance measuring where two necessary axioms inevitably apply. The first of them is an efficient communication on all levels of an organisation when it is being discussed and decided why the measuring is taking place, in what ways and what outcomes can the organisation expect. The second essential condition is to determine the organisation's aims and to make sure the organisation has sufficient resources, whether human or financial, for their achievement and whether the process has had the limits in terms of time set.

In the works of J. Bejvlová (*The Theatre Institution and Its Performance*) and B. Chládková, it is possible to familiarize oneself with the method and conditions of the adapted Balanced Scorecard – BSC model (a system of balanced indicators of performance of an enterprise) which will enable analysis of theatres on the institutional level (including the set goals and challenges). It is denoted as the BSC – d. From this model, the Matrix for measuring the performance of a non-profit theatre has been derived. Of course, for the whole thing to work, it has to be, alongside the institution's own interest, placed into the context of feedbacks (including sociological surveys) and implementation of the complex model (which is variable according to the specifics of the subject) into the very own practice. This is only seemingly a detour from the topic of an idea in the 21st century. The model is in fact directly dependent on the definition of a mission and thus an idea. Moreover, it enables us to measure the mission.

The context of ideas – legal and financial conditions: Anywhere from the La Manche to Cheb in Czech republic – the English call the space east of Calais Asia – everywhere there a board of directors is placed between the public administration and a theatre. Theatres and the “national” ones particularly have the character of public subjects and the legal personality of incorporated companies, foundations or limited liability companies. Within our environs, the political system, ministers of culture and the public administration in general brandish a legitimacy, saying only they have the authority given through elections to allocate public resources as well as the claim to political responsibility for human resources policy and nominating directors and

bosses/superiors. That is without a doubt legal. But their legitimacy is one and only: the responsibility for competent decisions. And if they do not have the competency, they should delegate it. That is why in the civilized world the model of cultural, artistic, theatre and administrative boards has been created. Once again I will use a quotation by Lukeš that already ten years ago remarked on this sore problem: "A responsibility is also a matter of personal (and political) priorities. The Minister of Culture can indeed feel responsible for who is or who will be the dramatic director of a theatre, although/even if it is the National one, or he can rather feel responsible for systemic guarantees of artistic freedom – that is for creating such a general legislative environment where a minister would not even give a thought to who will this boss or director be." I want to add that this also applies to hetmans, mayors and aldermen. I am saying this because within the Czech cultural environs at this very moment the problems tackled are not those of ideas of the national institutes but instead the Minister of Culture is struggling with the HR of directors for the Czech Philharmonic Orchestra, the National Gallery, the State Opera – and all that while we still have the caretaker government. With a new political representation surely the directorial position in the National Theatre will come into discussion as well – without doubt to "reinforce and newly interpret" his idea.

Any idea of a theatre is limited by its legislative environment, ways of funding and models of administration. We have already talked about the rigidity of the contributory type of organisation. In case of the Slovak National Theatre, we must appreciate that the Ministry enters each year into a new contract with the theatre – and a contract is always a matter of both sides. In Prague, the theatre is being evaluated in a purely accounting way, by the so-called complex analysis that does not even provide a "complex" image of the theatre, let alone its idea. The state of the theatre can not be depicted by the financial or HR audits either. That is why we are trying to move the focus to evaluation and self-evaluation methods as only in those ways, through feedback, will we be able to get to the mission of national theatres and their ideas. And to conclude, the most dreary part: the funding.

An example of funding of opera houses: Opera is an organic part of national theatres within our area. I have been lately engaged in research of funding of opera houses in European metropolis. When comparing the opera houses in Prague, I have also considered the opera in Bratislava (see Appendix 3). Only one thing can be asserted: our opera houses (national theatres) are underfunded. When compared to our nearest competition (Vienna and Berlin), their budgets are four to five times lower. And as the opera is an international genre, we are at the same time losing our ability to export this once successful commodity of the cultural market. And all that at the moment when we are a part of the EU, a virtually boundless/unlimited space. The theatre in Czech has within five years lost twenty percent of its exportability, its production abroad. That is a statement of fact.

Conclusion: If we want to co-create the cultural arena of Europe, if we want to keep the idea of our national theatres viable at all – and to lead it out of its closedness in its very own theatre houses – we have to face the fact that it will cost us much more money than before.

Appendix 1 – Aspects and Domains**Inner creative process – Domain of creation**

What is the character of the theatre in terms of its aims and strategies?

What is the organisational and financial structure of the theatre?

How does the theatre identify itself?

What ways of rehearsing and presentation are characteristic of the given theatre?

What are the types of performances shown (form, extent, target groups, etc.)?

In what ways do works influence ways of participation or engagement of audience?

Viability and social merit – Domain of diffusion

What place does the theatre take in lives of audience?

In what ways are the opinionated ideas about the position of the theatre in lives of its audience advocated?

In what ways is the theatre experience advocated within the audience?

What is the theatre experience of the audience?

In what ways does the theatre influence comprehension of reality in the audience?

What are the changed/unchanged attitudes between spectators?

The audience – Domain of participation

In what ways is the distribution organised in relation to the audience?

In what ways is the art programme created?

In what ways does the audience engage in participation within spectator schemes or groups?

What are the characteristics of the target audience groups?

What is the impact of the spectator experience?

What is the artistic and social impact? (review, immediate reactions from the audience, spreading the public acceptance on the grounds of individual communication between the spectators, etc.)

Appendix 2 – The Matrix for Measuring the Performance of a Non-profit Repertory Theatre

		A	B	C
	Goals Time level of the areas BSC–D	Artistic	Administrative	In public administration (Cultural policies)
3	Long-term goals			
i	FINANCIAL	<i>Undefinable goal</i>	Sustainable sources of funding	Balanced budget
ii	INNER CREATIVE PROCESS	Excellent creativity, originality, aesthetics <i>Preserving traditions and roots of a society</i>	Professionalism within coordination of the creative process	Social impact
iii	VIABILITY AND SOCIAL MERIT	Social recognition, position within social life <i>Spreading an artistic mission through a wide spectrum of generations</i>	Organisational growth and change and ability to cope with constantly changing requirements	Sustainability of social <i>qualities</i> that could not survive on the open-market
iv	AUDIENCE	Changed/unchanged attitudes	Increase of <i>informed/educated</i> audience	Encouraging values within communities; <i>Improving social welfare</i>
2	Strategic goals			Lack of criteria
i	FINANCIAL	Savings Sufficient resources for a quality programme/dramaturgy	Changed/unchanged level of self-sufficiency	Changed/unchanged amount of subsidy
ii	INNER CREATIVE PROCESS	Development of inspiration and art impulses <i>(depends only from the artistic direction)</i>	<i>Different methods in a theatre with more ensembles</i> A balance of organisational processes and impacts	Keeping the set plan <i>HR control</i>
iii	VIABILITY AND SOCIAL MERIT	Artistic quality of the programme/dramaturgy	Innovation on managerial level <i>Learning and professional growth</i>	The level of compliance with current requirements of cultural policies
iv	AUDIENCE	Inspiration, education, confrontation, amazement, training, fun	Effective implementation of marketing strategies and deepening the relationship with audience	Social commitment (accessibility, availability, diversity, education, etc.)
1	Operational goals			
i	FINANCIAL	Sufficient resources for individual performances	Box-office <i>and other incomes</i>	Price of a ticket/reducing operational costs, <i>backstage expenses</i>
ii	INNER CREATIVE PROCESS	Feasibility of particular productions with regards to artistic requirements	Adhering to inner operational plans	Stability of organisation
iii	VIABILITY AND SOCIAL MERIT	Artistic quality of performances	Response to audience demands <i>Effective programme logistics</i>	Consistency of programme
iv	AUDIENCE	Immediate reactions, visit rate	Audience satisfaction with services, visit rate	Visit rate/ audience structure

Appendix 3 – Examples of the Public Funding of Selected Opera Houses

Year 2008	CZK (In M)	EURO (In M)	Self-sufficiency
National Theatre (Opera) Prague	250	10	35%
Prague State Opera Prague	143	5.5	45%
Komische Oper Berlin	728	28	17.9%
Deutsche Oper Berlin	1040	40	26.8%
Berlin State Opera Berlin	988	38	27.8%
Vienna State Opera Vienna	1300	50	x
Slovak National Theatre Bratislava	200	8	20.6%
Polish National Opera Warsaw	527	21	25%
Paris Opera Paris	2600	100	42%
Royal Opera House London	830	33	39%

Note (In case of the National Theatres in Prague and Bratislava, the values are only determined based on a qualified estimation as the theatres within the model of contributory organisation cannot methodically detail the segmentation of subsidies into the individual ensembles, especially when it comes to operational costs.)

The study has been created and published in the framework of the project A study of the State, Structure, Conditions and Funding of Arts in the Czech republic (DD06P03OUK002) supported by the Ministry of Culture of the Czech Republic.

The author draws on his original work A Letter from the National Theatre, Writing around the National Theatre and a Word about the National Theatre (see The Creation, 46/1990) and he has used a doctoral thesis of Jana Bejlova Performance of the Theatre (JAMU 2005).

Preložila Dana Gálová

JE IDEA ND V 21. STOROČÍ NA SLOVENSKU MŔTVA?

JÁN SLÁDEČEK

Akadémia umení, Banská Bystrica

Je.

Pokúsím sa stručne osvetliť, ako som k takémuto „optimistickému“ záveru dospel. Pomôžem si pripomenutím príčin jej zrodu.

V 19. storočí a na začiatku storočia dvadsiateho mala idea ND mimoriadny význam pri konštituovaní najmä malých moderných národov. Bola symbolom národného kolektívu, mala ho zjednocovať, nastoľovať otázky národného bytia a reprezentovať jeho národné záujmy. Bola významnou súčasťou národnooslobodzovacej akcie, symbolom politického zápasu za národnú a štátnu suverenitu. Slovenské národné divadlo od svojho vzniku toto poslanie v rôznych politických, spoločenských a kultúrnych podmienkach so čťou plnilo. V roku 1920 vzniklo ako československé SND, aby sa postupne, činohra v roku 1932, slovakizovalo a do roku 1944 bolo jediným profesionálnym divadlom na Slovensku. Aj v časoch I. ČSR, nehovoriac o I. Slovenskej republike, a opäť v socialistickej ČSR, plnilo funkciu symbolu slovenskej národnej kultúry, bolo divadelným reprezentantom slovenského národa. Vznikom novej Slovenskej republiky v roku 1993 stratila táto idea svoj *raison d'être*, svoj zmysel bytia. Pre divadlo skončila sa jeho „národnooslobodzovacia“ misia. Národ dostal svoj štát. SND vstúpilo do novej národnej, politickej, spoločenskej, kultúrnej a divadelnej situácie. V demokratických podmienkach sa chvalabohu zbavilo pri tvorbe umeleckého programu vonkajšieho politického tlaku a zrušením divadelnej siete aj tlaku vnútorného, umeleckého. Divadelná kultúra sa atomizovala a SND v nej ostalo ako významný solitér. Situácia dospela do štádia, že *de facto* z reprezentanta slovenskej divadelnej kultúry sa SND stalo divadelným reprezentantom hlavného mesta. Aj v personálnej oblasti nastal významný posun. Ak bolo predtým budované a obohatované kvalitnými umeleckými osobnosťami z ostatných profesionálnych divadiel, uvedené organizačné zmeny spôsobili, že dnes má problémy pokračovať v kvalitnom dopĺňaní súboru. Je nútené orientovať sa na príviv mladých talentovaných absolventov školy, logicky bez divadelnej praxe. Znova treba pripomenúť základný fakt: idea ND, symbolizovaná a zhmotnená v SND, sa ocitla v novej situácii. A SND nemá žiaden dôvod na ňu reagovať. Podčiarkujem – nemá dôvod. Nie je vystavené a vystavované umeleckej konfrontácii. Je osamelým bežcom na divadelnej trati a samo si môže udávať tempo aké mu vyhovuje. Veľmi rýchlo pochopilo, že vzniklo prostredie, situácia, keď sa môže uzatvoriť do seba – výrazne tomu napomohol problematický divadelný zákon o SND prijatý už po prevrate. SND je najštedrejšie dotované štátom zo všetkých štyroch štátnych divadiel (Nová scéna, Štátna opera v Banskej Bystrici a Štátne divadlo Košice). Nová scéna je štátne komerčné divadlo, čo je svojho druhu anomália, v Banskej Bystrici je len opera a balet a jedine v Košiciach je popri

opere a baletu aj činohra. Všetky divadlá sú oproti SND finančne poddimenzované a nemajú šancu držať s ním rovnocenný umelecký krok. Personálne (umelecky) ich nemožno práve z tohto dôvodu zabezpečiť. O župných či mestských divadlách ani nehovoriac.

Ak má idea ND znova ožiť, resp. tvorivo sa umelecky transformovať – t.j. ak má táto idea prinášať v inscenačnej podobe sugestívne javiskové reflexie o stave spoločnosti, musí jej reprezentant, umelecké teleso, vstúpiť do umeleckého prostredia, v ktorom bude vystavené a vystavované permanentnému konkurenčnému umeleckému tlaku. SND je prvým, najvýznamnejším štátnym divadlom. Zo zákona je vyhlásené za majstra republiky ešte pred začiatkom sezóny. Všetci slovenskí divadelníci sa k nemu otáčajú v očakávaní čo sa tam zrodí, ako slnečnica za slnkom. Ostatné štátne divadlá, župné a mestské ani nepripomínam, tvoria akúsi II. ligu, „krovie“, pozadie. Takáto divadelná situácia nepôsobí a ani nemôže pôsobiť na tvorbu stimulujúco. A SND nemá najmenší dôvod, aby niečo na svojom stanovisku menilo. Cíti sa v tejto situácii skvelo. Je takto nielen zo zákona, ale i z tradície interne nastavené. Nezmenia na tom nič žiadne personálne zmeny. Nie je to, akoby sa podľa povrchného pohľadu zdalo, otázka personálneho obsadenia vedenia SND, resp. direktívneho zásahu do organizmu divadla. Každá nová osobnosť na čele SND po veľmi krátkom čase zistí, že ak chce, aby ju organizmus prijal, aby sa v ňom etablovala, musí toto nastavenie, túto tradíciu, rešpektovať. Osud ostatnej generálnej riaditeľky je toho dosť výrečným svedectvom. A to chcela len „europeizovať“ formové výstupy, nie obsahovú náplň umeleckých produktov.

SND je prvým štátnym divadlom, teda aj reprezentantom štátnej kultúrnej politiky. A štát by mal definovať jeho poslanie, keďže je jeho hlavným mecenasom. Mal by mať záujem kontrolovať na aké projekty a v akej kvalite idú financie daňových poplatníkov. Poprevratová myšlienka, „dajte nám peniaze a nestarajte sa“, je naivná a scestná. A kontrola finančných tokov je možná v demokratickom prostredí vo vytvorení presných pravidiel – teda koncepcie štátnej kultúrnej politiky v oblasti divadla. Tá dnes neexistuje.

Situácia v slovenskej divadelnej kultúre je preto taká aká je, že u každej vládnej reprezentácie absentovala premyslená štátna divadelná politika. To čo tu bolo, aj to čo tu je, za niečo také považovať nemožno. Je to len variovanie bývalej socialistickej koncepcie, bez vtedajšieho ideologického nátlaku a bez konkurenčného prostredia. Súčasná situácia obidvom stranám – štátu i divadlu – vyhovuje. Divadlo má záruku pravidelného príjmu istých finančných prostriedkov a štát má od divadla svätý pokoj, ktorý politikom k ich prekvapeniu výnimočne naruší nespokojnosť významných divadelníkov, keď im náhodou vláda chce predať novú budovu divadla. Ale aj to sa postupne urovná a veci sa vrátia opäť do starých koľají. Ak má idea ND znova ožiť, tvorivo ožiť, tak si štát musí definovať aký význam má divadlo v našej kultúre a podľa jeho strategického významu aj určiť, nakoľko je schopný tento význam i finančne zabezpečovať. Ak sa bude pokračovať v doterajšom systéme, tak sa do SND môžu nalievať akékoľvek finančné prostriedky, situácia v kvalite sa nezmení. Ani rozdelenie SND na autonómne subjekty na umeleckých výstupoch nič nezmení. Je to cesta do slepej uličky.

Jednou z možností oživenia idey Národného divadla je vytvoriť terajšej inštitúcie SND konkurenčné prostredie. Rozmenené na drobné to znamená finančne zrovnoprávniť so SND košické Štátne divadlo a vytvoriť ešte jeden rovnocenný komplex



Divadelný historik Ladislav Čavojský v diskusii s generálnym riaditeľom Sekcie umenia Petrom Kováčom a režisérom a pedagógom Jánom Sládečkom. Snímka Ferdinand Tisovič.

štátneho trojsúborového divadla napr. v Banskej Bystrici. Vznikol by tak priestor pre personálne oživenie uvedených inštitúcií, ako základný predpoklad ich umeleckého rozvoja. Viacerí talentovaní umelci, ktorí v SND sedia na „lavičke náhradníkov“, ale finančne sú výhodnejšie ohodnotení oproti aktívnym umelcom mimo SND, by mohli byť nielen výraznými umeleckými posilami týchto telies, ale najmä by mohli prirodzene rozvíjať svoj nemalý umelecký talent. Tri rovnocenné štátne trojsúborové inštitúcie by nemali byť veľké personálne konglomeráty, ale súbory stredne veľkého typu s 20-25 členným hereckým zázemím, nie 50-členný herecký súbor, ktorého sto-percentná využiteľnosť je veľmi otázná. Situácia, ktorá nastala, je výzvou pre riešenie štátom. Ten si musí zdefinovať, aký význam má v kultúre divadlo a teda i koľko finančných prostriedkov je ochotný do neho investovať. Stačí sa pozrieť po okolitých štátoch. Slovensko je na tom najbiednejšie. Politikov to nezaujíma.

Jednou z najvýznamnejších charakteristík profilácie národných divadiel vždy bola – a SND tiež medzi ne patrilo – programová orientácia na domácu pôvodnú tvorbu. Okrem Borodáčovho šéfovania (1932-1945) táto orientácia mala podobu politického diktátu. Nie je žiadnym tajomstvom, že v socialistickom období malo SND v programe uvádzať, okrem dramatiky spriatelenej krajín, najmä domácu pôvodnú súčasnú drámu, pravdaže správne ideove zacielenú. Že to divadlu nebolo po chuti je známa vec, ale zároveň tiež je pravdou, že keď sa objavila z pôvodnej dramatiky interesantná téma dramaturgicky zvládnutá na remeselne solídnej úrovni, tak sa jej

aj vo vnútri divadla venovala nadštandardná tvorivá pozornosť. V demokratických podmienkach sa podobná situácia nemôže opakovať. Je falošnou ilúziou myslieť si, že to súvisí s personálnym zložením vedenia divadla, resp. vedenia jednotlivých súborov. Problém má hlbšie korene.

Idea ND reprezentovaná najmä domácou dramatikou, ktorá svietila ako maják pred zakladateľskou generáciou činohry, opery i baletu SND sa práve v 40-ročnom období ideovej neslobody socialistickej direktívy dokonale skompromitovala. Z množstva domácich hier len zopár prežilo, resp. prežije čas svojho zrodu. Žiaľ, pomohla položiť základy mýtu, že domáca súčasná dramatika je symbolom a značkou nekvality a jej inscenovanie je pre súbor priam trestom, resp. diplomaticky povedané daňou dobe. Ak pred 80-timi rokmi J. Borodáč ako šéf Činohry SND vyzýval spisovateľov a básnikov, aby sa venovali aj dramatickej tvorbe a každú novú hru otváral s netajeným vzrušením, tak v minulom režime dramaturg v rovnakej situácii otváral nový text niekedy aj so strachom, čo za výtvor zas ten-ktorý oficiálny dramatik spáchal a ako sa zo situácie vykrútiť, aby sa ho i elegantne zbavil. Výnimiek opačných bolo poskromne. Paradoxne v situácii, keď aj dramaturgia mala ambíciu uviesť čo najväčší počet, ale kvalitných pôvodných dramatických textov.

Najtragickejšie na súčasnej vnútrodivadelnej situácii je, že pôsobí z minulosti mýtus, ktorý má silu priam biblického zjavenia – domáci dramatik nemôže napísať kvalitný text európskej, resp. špičkovej úrovne. Medzi divadelníkmi vládne k pôvodnej dráme pohrdanie až odpor. A dramaturg i režisér, resp. šéf súboru, si rozmyslia, či vstúpia do konfliktu so súborom, ktorý z významnej časti tvoria celebrity. Stane sa aj výnimka, že je inscenovaný text autora, ktorý stojí na správnej politickej strane, na tej, ktorej presvedčenie prevláda vo vedení činohry, resp. dramaturgie. Že inscenácia nemá dlhý život je už menej dôležité, ale splnila pred verejnosťou aj štátom jeden vážny účel – o pôvodnú drámu máme záujem – len kvalitnej hry niet.

Aká „je cesta“ z tejto priam „hamletovskej“ situácie?

V deväťdesiatych rokoch minulého storočia za iniciatívy vtedajšieho vedenia NDC, dnešného DÚ, vznikol Festival inscenácií slovenských hier (FISH). V slovenských divadlách sa spontánne zrodilo množstvo inscenácií pôvodných domácich hier, resp. inscenácií slovenskej klasiky. Zrodila sa divadelná prehliadka týchto projektov. Prvý ročník sa konal v Bratislave. Pozvané boli všetky slovenské inscenácie, nerobil sa nijaký politicky motivovaný výber. Táto situácia sa niekoľkokrát, každý druhý rok, zopakovala. Už nie v Bratislave, kde zrazu nebolo možné získať hracie priestory, aj vďaka odmietavému postoju vtedajšieho riaditeľa SND D. Jamricha. Festival sa odsťahoval na východ Slovenska a tešil sa nebývalému záujmu obecnstva i odbornej kritiky. Na význame začal získavať aj tým, že inscenácie boli odbornou porotou nielen kriticky reflektované, ale postupne aj oceňované. Odborná porota nebola zborom anonymných hlasov alebo širokým spektrom milovníkov divadla, ako je to pri Duskách, ale zborom významných teatrologických kritických osobností. Začala sa rodiť cena kritiky za jednotlivé umelecké výkony. Keď bol FISH, tak sa divadlá začali postupne potichučky orientovať aj na uvádzanie pôvodnej drámy. Začal byť o ňu záujem zo strany divadiel. Ten je najdôležitejší. Žiadne súťaže nepomôžu. Grafomanov a neuznaných Sofoklov je síce aj u nás dosť, ale aj tie výsledky, ktoré z týchto súťaží vyšli, nie sú bohvieako interesantné. Normálna situácia nastane vtedy, keď začne iniciatíva s uvádzaním pôvodnej drámy zo strany divadiel. Osud dramatika je v niečom spoločný s osudom herca – musí čakať na vyzvanie do tanca. Musia byť doňho pozývaní.

Zatiaľ sa len beznádejne ponúkajú a situácia sa nezmení. Je tu demokracia, nie totalita, žiaden nadriadený orgán nemôže divadlám nadiktovať, ako sa socializmu, aby pôvodnú drámu uvádzal. Tak je klíma pôvodnej drámy v súčasnosti nastavená.

FISH – tento šťastne, z vnútrodivadelného života zrodený počin tých čias, bol nástupom nového vedenia Divadelného ústavu na čele s riaditeľkou S. Hroncovou v roku 1999 zrušený. Miesto neho neponúkla nič. Po rokoch sa zistilo, pretože aj v radoch jej divadelných súputníkov boli neustále píšuci dramatik či dramatici, ktorých hry sa na predchádzajúcich FISH-och uvádzali, že by nebolo od veci nejakou formou prezentovať inscenácie ich pôvodných textov. Najskôr sa v spolupráci s divadlom v Martine vymyslela súťaž o najlepšiu hru, ktorú sa martinské divadlo zaviazalo inscenovať a následne na to vznikol projekt tzv. Novej drámy, kde popri vybraných pôvodných domácich autoroch sa prezentujú i inscenácie súčasných autorov zo zahraničia. Ponúkajú sa tu hrušky s jablkami – ozvena neporovnateľná s FISH-om. Aký ohlas má tento projekt medzi divadelníkmi je známe. Dôležité je však, že je mediálne dobre pokrytý. Inšpiračný teatrologický dosah je však takmer nijaký. O nejakej kvalitatívnej zmene možno len snívať.

Z pôvodnej idey ND zostal len prázdny symbol. Aby sa znova naplnila zmysluplným obsahom, tak v tejto podobe musí skončiť. Doslova v duchu Goetheho myšlienky: „Umri a obnov sa“. Z povedaného, myslím, dostatočne jasne vyplýva môj úvodný optimizmus. Pochybujem, že na Slovensku sa v súčasnosti nájde kultúrny politik, ktorý by sa podujal na zriadenie troch rovnocenných štátnych divadelných inštitúcií, ktoré by zároveň mali rovnaké finančné štartovacie podmienky. Môžeme predniesť množstvo kreatívnych pripomienok k existujúcemu stavu, všetko pôjde po starom a budeme sa pohybovať akoby v začarovanom absurdnom kruhu.

V tomto zmysle o svojom optimizme nepochybujem.

IS THE IDEA OF A NATIONAL THEATRE IN 21ST CENTURY SLOVAKIA DEAD?

JÁN SLÁDEČEK

Academy of Arts, Banská Bystrica, Slovakia

My answer: Yes.

I will try to briefly explain how I have come to this optimistic conclusion. To assist me in doing so, I refer back to the circumstances of its birth.

In the 19th and turn of the 20th century, the idea of the National Theatre took on particular significance in the founding of modern nations, particularly small ones. It was a symbol of the national collective, which it was supposed to unite, as well as establishing the issues of the nation's existence and representing its national interests. It was a significant component of national liberation activities, and a symbol of political struggle for national and state sovereignty. From its inception, the Slovak National Theatre honorably fulfilled this function in a variety of political, social and cultural circumstances. In 1920 it emerged as a Czecho-Slovak theatre known as the Slovak National Theatre (SNT), performing plays from 1932 on, while gradually being Slovakised and functioning as the only professional theatre in Slovakia until 1944. During the First Czecho-Slovak Republic, not to mention the First Slovak Republic and through the Czechoslovak Socialist Republic, the theatre fulfilled its function as a symbol of Slovak national culture, a theatrical representation of the Slovak nation.

With the emergence of the new Slovak Republic in 1993, the idea of the National Theatre lost its *raison d'être*, its Heideggerian "truth of being". The theatre's mission of "national liberation" had come to an end, for the nation had acquired its own state. The SNT subsequently found itself in new national, political, social, cultural and theatrical circumstances. In a democratic context, the theatre was fortunately able to purge its artistic programme of external political pressure, as well as of internal, artistic pressure through abolishing its network of theatres. Theatre culture became fragmented, and the SNT was left as a lone, prominent island. The situation grew to the point that the theatre went from being the representative of Slovak theatre culture to in fact being the theatrical representative of the capital city. Its casting also went through a significant shift. While before it was made up and enriched by first-rate artists from other professional theatres, the mentioned organizational changes led to difficulties in recruiting a quality cast. The Theatre is thus forced to focus primarily on the influx of young, talented graduates, naturally without any practical theatre experience.

I must reiterate the fundamental truth: the idea of the National Theatre, symbolised and manifested in the SNT, has found itself in new circumstances. And the SNT has no motivation to react to them. I repeat – it has no motivation. It isn't and hasn't been exposed to artistic confrontation. It is a lone runner in the theatre circuit, and it can go at whatever pace best suits it. It has very quickly come to realise that a situa-

tion has emerged which allows it to close up inside itself – and this was considerably furthered by the theatre act on the SNT adopted after the revolution. Out of the four state theatres (the others being *Nová scéna* (New Scene), the Banská Bystrica State Opera and the Košice State Theatre), the SNT is most generously endowed by the state. *Nová scéna* is the state commercial theatre, an anomaly in a class all of its own, Banská Bystrica has only opera and ballet, and Košice features drama in addition to opera and ballet. All three theatres are underfunded compared with the SNT, and they haven't got a chance to sustain a comparable artistic pace. This is the reason why it simply isn't possible to provide them with a quality cast or high artistic standards. And I won't even mention district and town theatres.

For the idea of the National Theatre to return to life, or more precisely, to transform itself creatively and artistically – i.e. if this idea is to yield stage productions that suggestively reflect the state of society – its representative, the ensemble, has to set foot in the artistic world, where it will be exposed to constant, competitive artistic pressure. The SNT is the premier, most distinguished state theatre. The law requires that it be pronounced best in the Republic before the season has even begun. All Slovak theatre professionals turn towards it in anticipation of what it will produce, like sunflowers towards the sun. The other state theatres, and I won't even mention the district and town ones, make up a sort of "bush league" in the background.

This kind of theatre situation doesn't and in fact cannot have a stimulating effect on artistic production. And the SNT doesn't have the slightest reason to change anything about its current position. It's downright delighted with the way things are. And this isn't just due to the law, but to internally regulated tradition as well. They won't be making any changes in their casting. This isn't, as it might appear on the surface, a question of the SNT management's recruitment policy, nor directive intervention in the theatre's organisation. Every new personality at the helm of the SNT realises very quickly that if they want to be accepted by the organisation, to establish themselves in it, they have to respect this regulation, this tradition. The fate of the last managing director is a telling testimony to this. And she only wanted to "Europeanise" the visual aspect of performances, not the content of artistic output.

The SNT is the premier state theatre, and thus represents the state's policy towards the arts and culture. And the state, as its primary patron, should define its mission. It should have an interest in supervising what projects of what quality are being financed by taxpayers. The post-revolutionary idea, "give us your money and we'll take care of the rest", is naive and misleading. And supervision of cash flows in a democratic context is only possible through establishing precise rules – i.e. a cohesive state arts policy, specifically pertaining to theatre. Such a thing doesn't yet exist.

The reason for the current state of Slovak theatre culture is that every government we've had has lacked a thought-out theatre policy. What they have had and have now cannot be rightly considered a coherent policy. It's just a variation on the former socialist strategy, without the ideological pressure in which it developed, and devoid of any competition. Both sides – the state and the theatre – are well suited by the current situation. The theatre is guaranteed a definite, regular flow of finances, in exchange for peace and quiet, which to the politicians' surprise is disrupted by the discontent of distinguished theatre professionals when the government wants to sell them a new theatre building. But even that will eventually be settled, and things will return to their well-worn path. For the idea of the National Theatre to be revived,

creatively speaking, the state has to define the meaning of theatre in our culture, as well as determine to what extent it is capable of financially supporting it, according to the idea's strategic significance. If they carry on with the current system, they can pour as much funds as they want into the SNT – it won't affect the theatre's quality. Nor will dividing the SNT into autonomous entities with their own artistic channels change anything. It's a dead-end street.

One of the ways to revive the idea of the National Theatre is to create competitive conditions for the current institution of the SNT. More specifically, this would mean putting the Košice State Theatre on the same footing as the SNT and establishing yet another equal theatre, in Banská Bystrica for example, resulting in a three-branched State Theatre. This would allow them to breathe new life into the theatre's casts, a basic condition of their artistic development. There are many talented performers who serve as mere understudies at the SNT, while enjoying much higher compensation compared to active performers outside the SNT. Such a theatre network could put their substantial assets to use, and above all allow them to develop their considerable artistic talent. These three state institutions of equal status should not be large conglomerates of fifty performers, where it is unlikely that all will be actively utilised, but rather medium-sized companies with a core cast of twenty to twenty-five actors. The situation that has arisen calls for state intervention. The government has to define the significance of theatre in our culture, and based on that, how much funds they are willing to invest in it. All it takes is a look at our neighbouring countries: Slovakia is the worst among them in this regard. And yet this doesn't concern our politicians one bit.

One of the most notable characteristics that has always shaped national theatre, including the SNT, has been its focus on original Slovak production. Aside from Borodáč's tenure as director (1932-1945), this focus has taken the form of a political diktat. It's no secret that during the socialist era the SNT had to perform works not only from allied countries, but primarily original, contemporary Slovak drama, naturally with an appropriate ideological bent. It is a well-known fact that the theatre did not appreciate this, but it is also true that when they latched upon an interesting theme and fleshed it out with true artistry, it attracted much more creative attention than usual, both within and without the theatre. But a similar situation cannot arise in a democratic context. It's delusional to think that this has anything to do with the theatre's management team or the leadership of individual companies. The root of the problem lies deeper.

The idea of the National Theatre, chiefly represented by Slovak drama, shined like a beacon in the face of the founding generation of the SNT's theatre, opera and ballet companies. But in the 1940s, the very same idea was deeply compromised by the ideological oppression of socialist directives. Only a few of the many Slovak plays written survived, which remains true today. Unfortunately, this idea helped to establish the myth that contemporary Slovak drama is synonymous with low quality, and staging it is nothing but punishment, or more diplomatically put, a consequence of the times. If J. Borodáč, the SNT's drama director eighty years ago, appealed to writers and poets to write for the stage, and every new play opened to evident excitement, a dramaturge during the last regime sometimes opened a new script in fear – fear of what kind of abomination official playwright so-and-so had committed to paper this time, and how to wriggle out of the situation with their dignity intact. Exceptions to

the contrary were in short supply, paradoxically at a time when the theatre aspired to stage the most original, scripts possible, while maintaining their quality.

The most tragic aspect of the current situation within the theatre is that it is turning the past into a myth with the power of a biblical prophecy: Slovak dramatists cannot write high-quality scripts up to the highest European standards. Theatre professionals' attitudes towards original drama are dominated by contempt, even disgust. And dramaturges, directors and even theatre company managers think twice about starting a conflict with cast members, many of whom are celebrities. Exceptions are of course made, when a play is staged by an author who subscribes to the proper political party, that which predominates among theatre leadership. That the resulting production is short-lived is inconsequential, as it has fulfilled a weighty purpose in the eyes of the public and the state: we do in fact have an interest in original drama, just not in quality drama.

What is the way out of this downright Hamletian situation?

In the 1990s, the Festival inscenácií slovenských hier (Festival of Slovak Drama), or FISH, was established by the National Theatre Centre (now the Theatre Institute). Productions of original Slovak plays (mostly classics) had begun to pop up spontaneously in Slovak theatres, and now there was a theatre festival dedicated to such projects. The first edition was held in Bratislava. All Slovak productions were invited, politics played no role in their selection, and the festival continued in this way, held every other year. No longer in Bratislava, where it suddenly wasn't possible to secure performance space, partially due to the disapproving stance of D. Jamrich, the SNT's managing director at the time. The festival was moved to eastern Slovakia, and went on to enjoy unprecedented interest from audiences and critics alike. FISH's stature increased as productions received not only positive criticism from the expert jury, but gradually awards as well. The expert jury was not a choir of anonymous voices or a wide spectrum of theatre fans as with the Boards Awards (at the Nitra International Theatre Festival). It was a panel of distinguished figures from the world of theatre criticism. A critics' award for individual performances began to develop.

When FISH was still active, theatres gradually, quietly began to tend towards staging original Slovak drama. Most important, they began to show genuine interest in it. Competitions don't help at all. While there are certainly enough graphomaniacs and unrecognised Sophocleses among us, the results of the competitions just aren't all that interesting. A more tolerable situation will only result from initiative on the part of theatres to stage original drama. A playwright's fate has something in common with that of an actor – both have to wait to be asked to dance. They have to be invited. For the time being they just hopelessly advertise themselves, and things remain as they are. This is a democracy, not a totalitarian regime, and no higher authority can order theatres to stage original drama, as during socialism. And so the current state of affairs regarding original drama is clearly being regulated in some way.

With the arrival of a new Theatre Institute management, with managing director S. Hroncová at its helm, FISH, that fortuitous product of its times' intratheatrical life, was brought to an end in 1999. She had nothing to offer in its place. Years later, given that even her own colleagues included actively writing dramatists whose plays had been featured at FISH, she realised that it might be worthwhile to present productions of their original works. Her first idea, in cooperation with the theatre in Martin, was a competition for best play staged by the company, and this subsequently grew into

the project known as New Drama, where plays by contemporary foreign playwrights were featured alongside selected original Slovak productions. The result is a mix of apples and oranges – a reprise far from comparable with FISH. The project's general reception among theatre professionals is well known. What is important, however, is that it gets enough media coverage. Meanwhile, its theatrical or inspirational significance is virtually nil. We can only dream of actual qualitative change.

Nothing is left of the original idea of the National Theatre but an empty symbol. To regain any meaningful substance, it will have to come to an end in its current form. Literally in the spirit of Goethe's concept: "Die and become". I think this suffices to explain my introductory optimism, which quite clearly follows from what I have conveyed thus far. I doubt that a politician could be found in contemporary Slovakia who would dedicate themselves to establishing three equal state theatre institutions, with equal financial support from day one. We can make any number of creative suggestions about the current situation – everything will keep chugging along the same old track, in an absurd vicious circle. It is in this sense that my optimism is beyond doubt.

Preložila Dana Gálová

TEATR NARODOWY W SŁUŻBIE PUBLICZNEJ – CIĘŻAR TRADYCJI I WYZWANIA WSPÓŁCZESNOŚCI

ANNA KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA

Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Uniwersytet Łódzki

Twórcą Teatru Narodowego był ostatni król Polski, Stanisław August Poniatowski. Ten najwybitniejszy spośród polskich władców mecenas sztuki stworzył w Warszawie nowoczesną instytucję teatralną na wzór Comédie Française w Paryżu czy też Burgtheater w Wiedniu. Tak powstał teatr publiczny czyli dostępny dla wszystkich, zawodowy czyli z udziałem zawodowych aktorów, stały czyli mający stałą siedzibę i narodowy czyli grający w języku narodowym, a więc po polsku. Właśnie te cechy inicjatywy królewskiej zdecydowały o przełomowym znaczeniu roku 1765 w dziejach teatru w Polsce. Przed tym rokiem Polacy uczestniczyli (jako widzowie i wykonawcy) w amatorskich widowiskach religijnych i szkolnych, bądź też oglądali przybywających do Polski zawodowych aktorów angielskich, włoskich (commedia dell'arte i opera), francuskich oraz niemieckich. Powołując Teatr Narodowy, król Polski czerpał także przykład z krajów, które dopiero w XVIII wieku zdobyły się na powołanie scen narodowych: Niemiec, Danii, a zwłaszcza Szwecji (z inicjatywy Gustawa III) i Rosji (z inicjatywy carycy Elżbiety).

Wzorem dla Stanisława Augusta i dworu królewskiego był jednak teatr francuski, przestrzegający ścisłych reguł (klasyknych) w zakresie dramaturgii i gry aktorskiej. Dlatego pierwsza polska komedia publiczna pt. *Natęrci* Józefa Bielawskiego, odegrana 19 listopada 1765 (to oficjalna data narodzin Teatru Narodowego), była tłumaczeniem *Les Fâcheux* Molière'a, a ściślej adaptacją, która przeniosła akcję z Ogrodu Luksemburskiego w Paryżu do Ogrodu Saskiego w Warszawie. Wedle bowiem ówczesnego przekonania tylko taki utwór mógł odnieść skutek wychowawczy i moralny, gdy widzowie odnaleźli w postaciach występujących na scenie dobrze sobie znane a nie egzotyczne rysy charakteru. Zadaniem teatru – napisano w roku 1766 – „jest pokazać piękność cnoty, a występku lub przywary jakiejś szpetność godną śmiechu i obrzydzenia”. Dlatego też komedia tej doby (tj. polskiego Oświecenia) występowała



Prof. Anna Kuligowska – Korzeniewska z Polska přiblížila účastníkům vývoj i súčasny stav poľského divadelníctva. Snímka Ladislav Lešay.

przeciwko konserwatywnej szlachcie, stanowiącej główną wówczas siłę polityczną. Krytykowano zwłaszcza takie cechy jak: nieufność szlachty wobec cudzoziemców, zabobonność, pijaństwo i obżarstwo, ciemnienie chłopów, pogarda dla mieszczaństwa. Najdalej w tej krytyce poszedł – za radą króla – Franciszek Bohomolec (nazywany „polskim Molièrem”), który w komedii *Małżeństwo z kalendarza* wykpił hołdującego tradycji ojca szlacheckiego rodu – Staruszkiewicza. Oto o jego córkę Elizę starają się dwaj młodzieńcy: polski szlachcic, łowca posagu Marnotrawski oraz poważny cudzoziemiec Ernest. W tej konkurencji zwyciężył Ernest, co wzbudziło gwałtowny protest widzów, którzy 4 marca 1766 przyszedli do Teatru Narodowego. Bohomolec musiał więc czym prędzej napisać nową komedię, w której rękę Anny, młodszej córki Staruszkiewicza, otrzymał polski szlachcic Bezprzywarski, pokonujący francuskiego kawalera de la Corde („spod szubienicy”). Te „mówiące” nazwiska bohaterów, jak również ich stroje (staropolski kontusz bądź francuski frak) wpisywały się w królewski program reform, a zarazem określały doktrynę Teatru Narodowego.

Ta walka o unowocześnienie Polaków toczyła się w pierwszym gmachu Teatru Narodowego czyli Opernhausie, zbudowanym jeszcze w roku 1748 przez króla Augusta III (miejsce to upamiętnia kamień na skrzyżowaniu ulic Marszałkowskiej i Królewskiej). W latach siedemdziesiątych XVIII wieku aktorzy polscy (jak również cudzoziemscy przyjeżdżający do Warszawy) znaleźli siedzibę w Pałacu Radziwiłłowskim przy Krakowskim Przedmieściu (obecnie rezydencja prezydenta Rzeczypospolitej Polski). To miejsce zapisało się premierą pierwszej polskiej opery *Nędza uszczęśliwiona*, skomponowaną przez Słowaka, Macieja Kamińskiego (1778), w której ubodzy wieśniacy, Antek i Kasia, dzięki pomocy „dobrego pana” (aluzja do króla) mogli się pobrać i założyć gospodarstwo. Libretto tej opery napisał młody aktor Wojciech Bogusławski, który trzykrotnie sprawował dyрекcję Teatru Narodowego (1783-1785, 1790-1794, 1799-1814). To jego pomnik, jak również wybitnego kompozytora operowego Stanisława Moniuszki zdobi w Warszawie reprezentacyjny Plac Teatralny. Dzięki energii Bogusławskiego Teatr Narodowy rozwinął pełnię swych możliwości artystycznych, kiedy oprócz komedii dydaktycznych zaczął grać dramaty zaczerpnięte z historii Polski (np. *Kazimierz Wielki* Niemcewicza), klasyczne tragedie (np. *Meropa* Woltera), heroiczne opery (np. *Axur* Salieriego) oraz dramaty Shakespeare’a. Najsławniejszym dziełem Bogusławskiego była – pozostająca do dziś w repertuarze – opera *Krakowiacy i Górale* z muzyką Czecha z Pragi, Jana Stefanięgo (1794), która zagrzewała Polaków do walki o zachowanie niepodległości.

Po jej utracie Warszawa znalazła się pod ciężkim panowaniem pruskim, a następnie rosyjskim. Teatr Narodowy przetrwał jednak w ciągu przeszło stu lat niewoli jako niezbywalna instytucja życia duchowego Polaków. Po roku 1795 był najpierw przedsiębiorstwem prywatnym, a następnie rządowym. Kiedy w roku 1833 został otwarty nowy gmach przy placu Teatralnym, nadano mu nazwę Teatr Wielki, zaś w prawym skrzydle umieszczono Teatr Rozmaitości. Nazwa Narodowy została zabroniona przez władze carskie w odwecie za wystąpienie zbrojne Polaków przeciwko Rosjanom podczas Powstania Listopadowego (1830-1832).

Od tego momentu w stolicy Polski działały Warszawskie Teatry Rządowe, utrzymywane przez rząd rosyjski, który chciał mieć w Warszawie reprezentacyjną, jak w Petersburgu, scenę cesarską ze znakomitą operą, baletem, a także – z konieczności – dramatem i komedią. Właśnie przedstawienia dramatyczne (grane w języku polskim) podlegały najostrzejszej cenzurze. Nie dopuszczano na przykład tragedii Wil-

liama Shakespeare'a z powodu występujących w nich licznych królobójstw. Szczególnie ostro prześladowane były dramaty najwybitniejszych polskich poetów, którzy znaleźli się na emigracji. Te patriotyczne dzieła (np. *Dziady* Adama Mickiewicza, *Kordian* i *Ksiądz Marek* Juliusza Słowackiego) mogły być wystawiane po wyjściu Rosjan z Warszawy czyli po roku 1915. Ale dopiero odzyskanie niepodległości w roku 1918 pozwoliło na restytucję Teatru Narodowego, co nastąpiło ostatecznie w roku 1924. Pierwszym dyrektorem Teatru Narodowego w wolnej Polsce został wybitny aktor i reformator teatralny, Juliusz Osterwa.

Podczas inauguracyjnych przedstawień, na które złożyły się wyłącznie utwory polskie (*Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Mazepa* Słowackiego) Osterwa wygłosił patetyczne przemówienie, odwołując się do „ewangelistów Ducha polskiego”, a więc wielkich poetów romantycznych: Cypriana Kamila Norwida, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, a także Wojciecha Bogusławskiego i Stanisława Wyspiańskiego. W obecności Prezydenta Stanisława Wojciechowskiego Osterwa deklarował: „Szczery kult Sztuki, czyli wieczystej, wszechludzkiej treści – w polskiej formie scenicznej – oto artystyczna myśl przewodnia Teatru Narodowego, związana nierozzerwalnie z jego Ideą Społeczną”. W kilka miesięcy po otwarciu Teatru Narodowego, wiosną 1925, „Przegląd Warszawski. Miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce i nauce” rozpiął ankietę nt. *Organizacja i program Teatru Narodowego w Warszawie*, w której znalazły się następujące pytania:

1. Jaki charakter winien mieć Teatr Narodowy w Warszawie?
2. Jaką organizację, ze znanych europejskich, można by postawić za wzór?
3. Jaki repertuar powinien mieć Teatr Narodowy, tzn.:
 - a) czy ma on uwzględniać tylko dzieła polskie?
 - b) czy ma uwzględniać także, równorzędnie, dzieła obce?
 - c) czy też ma raczej podporządkować twórczość obcą twórczości rodzimej?

Nie dziwi, że po 125 latach niewoli jeden z „luminarzy literatury i sztuki”, znakomity aktor Stefan Jaracz, stwierdził, iż Teatr Narodowy winien być „fanatycznie polski”, zaś wpływowy krytyk Władysław Zawistowski napisał wprost:

Jak Muzeum Narodowe dążyć musimy do skolekcjonowania całokształtu dzieł sztuki, które wytyczają drogę rozwojową sztuki danego narodu od jego zaczątków aż po chwilę ostatnią w jej najwybitniejszych z punktu widzenia rozwojowego okazach, podobnie Teatr Narodowy stworzyć musi możliwie najpełniejszy zbiór tych potencjalnie istniejących przedstawień teatralnych, które w sumie tworzą kulturę narodową polskiego teatru.

O szczególnej roli Teatru Narodowego świadczą plany opracowane przez Konspiracyjną Radę Teatralną podczas drugiej wojny. Rada, zwłaszcza kierujący jej pracami Leon Schiller, zaprojektowała w Nowej Polsce „trzy typy teatrów, posiadających odrębne oblicza i szczególnie ważne zagadnienia artystyczno-wychowawcze”, zasługujące „na jak najtroskliwszą opiekę Państwa i społeczeństwa: monumentalny Teatr Narodowy, teatr eksperymentalny i nowoczesna scena dla mas”. Gdy idzie o interesujący nas pierwszy typ, to – według Schillera – „kształt architektoniczny i styl widowisk Teatru Narodowego powinny podyktować dzieła poetyckie wielkiego formatu, zwłaszcza klejnoty polskiej dramaturgii monumentalnej: *Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*, *Legion*, *Noc listopadowa*, *Akropolis* itp. Temu programowi towarzyszyło marzenie, że sztuka będzie – jak w starożytnej Grecji – dostępna dla wszystkich, że w Teatrze Narodowym obok profesora uniwersytetu zasiądzie robotnik. Do takich marzeń

skłaniał ówczesny wygląd gmachu przy Placu Teatralnym: przypominał antyczny amfiteatr pod gołym niebem, gdyż bomby spadły na Teatr Wielki i Narodowy już we wrześniu 1939. W tych majestatycznych ruinach Niemcy rozstrzeliwali ludność cywilną przez całą okupację, także w czasie 63 dni powstania warszawskiego w roku 1944, kiedy gmach teatralny uległ ostatecznej zagładzie. Tym uroczystsze miało być jego otwarcie, na które miały się złożyć dwa symboliczne dramaty Stanisława Wyspiańskiego: *Akropolis* i *Powrót Odysa*. Odys miał być polskim żołnierzem wracającym z długiej wojny do rodzinnej Itaki czyli do spalonej przez Niemców Warszawy. To uroczyste widowisko miał rozpocząć, napisany w roku 1944 przez Czesława Miłosza na zamówienie Konspiracyjnej Rady Teatralnej, *Prolog na otwarcie Teatru Narodowego*. Przyszły polski noblista, unikający na ogół patosu, ten swój wierszowany poemat dramatyczny zamknął podniosłą *Pieśnią o Warszawie*:

*Abyś zdobytą okrzepla siłą
Na żniwo dziejów, na jutro zmian
Aby się dziecko każde uczyło
Jak trwać – śmiertelnych zaznając ran.*

*Sława stolico, sława stolico,
O męstwie twoim nie zginię wieść
Wichry ogromne ciebie pochwycą
Na skrzydłach imię twe będą nieść.*

Teatr Narodowy został odbudowany w roku 1949. Jego powojenna historia jest ściśle związana z historią polityczną Polski. Jednym z najgłośniejszych wydarzeń był zakaz grania antyrosyjskich *Dziadów* w roku 1968, co wywołało gwałtowne protesty inteligencji polskiej oraz brutalnie stłumione przez komunistyczną władzę strajki studentów (Marzec '68). W następstwie tych wydarzeń został zwolniony z funkcji dyrektora Teatru Narodowego Kazimierz Dejmek, zarazem reżyser *Dziadów*. Warto podkreślić, iż powodem jednego z zatargów Dejmka z ówczesną władzą był także projekt Ustaw Teatru Narodowego oraz Deklaracja Programowa Teatru Narodowego, przygotowane w roku 1965 z okazji dwóchsetlecia Teatru Narodowego. W Deklaracji umieszczony został wykaz 35 sztuk polskich, które „stanowią najwyższe osiągnięcia lub co najmniej najbardziej znamienne przykłady naszej mowy i naszej sztuki dramatycznej wszystkich epok, poczynając od czasów staropolskich, a kończąc na czasach najnowszych”. Dodajmy, że była to – jak na razie – ostatnia licząca się próba opracowania tzw. „żelaznego” kanonu repertuarowego.

Dzisiejsze wnętrze Teatru Narodowego przy Placu Teatralnym pochodzi z roku 1996 i przypomina pięciogwiazdkowy hotel Marriott. Taki kształt nadano Teatrowi Narodowemu po pożarze, który go zniszczył w roku 1985. W roku 1990, gdy wciąż trwały zażarte spory o przyszłość tej reprezentacyjnej sceny, redakcja miesięcznika „Teatr” ogłosiła ankietę nt. *Jaki Teatr Narodowy jest nam potrzebny?* W nowej sytuacji politycznej odważono się powiedzieć, iż Teatr Narodowy jest już instytucją anachroniczną, gdyż nie musi być „reduktą polskości”, a grożą mu nowe niebezpieczeństwa, jak kultura masowa, globalizacja itp. Znamienną decyzją było powierzenie dyrekcji artystycznej nowo odbudowanego Teatru Narodowego Jerzemu Grzegorzewskiemu, dotąd dyrektorowi Teatru Studio w Warszawie. Ten niezmiernie oryginalny reżyser

i scenograf był zawsze obojętny na zagadnienia społeczne i polityczne i nigdy nie traktował teatru jako „świątyni ducha narodowego”. Ogłosił wprawdzie, iż Teatr Narodowy będzie „Domem Wyspiańskiego”, ale temu młodopolskiemu poecie z początku XX wieku towarzyszyli dwudziestowieczni moderniści, jak Joyce, Strindberg, Kafka, Witkacy, Gombrowicz, Różewicz. Następca Grzegorzewskiego (od roku 2004) aktor Jan Englert, wyznawca solidnego rzemiosła teatralnego, uchylił jednak drzwi Teatru Narodowego dla młodej generacji reżyserów i dramaturgów spod znaku „brutalnego realizmu”. Może więc i tutaj odbędzie się dyskusja – jaka toczy się we współczesnym teatrze wielu krajów, a którą wyznaczają modne dziś angielskojęzyczne terminy: From „Minority” to „Transnational”, Gender, Subjectivity etc.

Teatr Narodowy w Warszawie jest teatrem państwowym, finansowanym w całości przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Tym większa spoczywa na nim odpowiedzialność. Musi bowiem określić, choć starannie tego unika, czym ma być Teatr Narodowy w obecnej dobie: Czy reprezentacyjną sceną polską, która w tzw. żelaznym repertuarze winna utrzymywać – we wzorowym wykonaniu – najwybitniejsze dzieła dramaturgii narodowej i obcej? Czy Teatr Narodowy ma być teatrem tradycyjnym, akademickim? Jakie są granice eksperymentu artystycznego, dozwolone na Pierwszej Scenie Polskiej? Jakie ma Teatr Narodowy obowiązki wobec kultury narodowej, wobec życia duchowego Polaków, teraz i w przyszłości?

W dziejach Polski i w dziejach polskiego teatru pytania te zadawano wiele razy. Zawsze bowiem najwyższej ceniono u nas tych ludzi teatru, którzy działalność artystyczną, często bardzo śmiałą, łączyli ze służbą publiczną. Teatr Narodowy stanowi przecież najtrwalszy składnik polskiej tradycji teatralnej, a tym samym polskiej kultury. I to od 245 lat!

NATIONAL THEATRE IN PUBLIC SERVICE – THE BURDEN OF TRADITION AND CONTEMPORARY CHALLENGES

ANNA KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA

Aleksander Zelwerowicz State Theatre Academy in Warsaw, University of Łódź

Stanislaus Augustus Poniatowski, the last king of Poland was a founder of the National Theatre. The most outstanding patron of the arts of all Polish rulers created a modern theatre institution in Warsaw following the example of Comédie Française in Paris and Burgtheater in Vienna. That way the public theatre was created with aim to be accessible to all people. The professional theatre meant professional actors' involvement, the permanent meant the seat and the national meant performing in Polish, the native language. Such were the features of the king's initiative that determined the year 1765 to be a breakthrough in the history of theatre in Poland. Before that year the Polish participated (as the audience and performers) in amateur religious and school performances, or they watched English, Italian (commedia dell'arte and opera), French or German professional actors coming to Poland. By founding the National Theatre, the king of Poland followed also the example of countries which only in the 18th century could afford to establish national stages: Germany, Denmark, and especially Sweden (the theatre founded by the king Gustav III of Sweden) and Russia (from the initiative of the tsarina Elizabeth of Russia).

However, the model theatre for Stanislaus Augustus and the royal court was French theatre acting according to strict (classical) rules as far as play writing and acting were concerned. Therefore the first Polish public comedy titled *Natraci (Intruders)* by Józef Bielawski, staged on 19th November, 1765 (it is the official date of the National Theatre's foundation), was a translation of *Les Fâcheux* by Molière, or to be precise an adaptation which moved the setting from the *Jardin du Luxembourg* in Paris to the Saxon Garden in Warsaw. There was a common conviction then that only such a play could have an educational and moral impact in which the audience could recognize the well known, not exotic traits in the characters appearing on stage. In 1766 it was written that the main goal of theatre „is to show the beauty of virtues and the ugliness of any misdeeds and vices which are worth mockery and detestation”. That is why the comedy of that time (Polish Enlightenment) opposed to conservative nobles who at that period were the main political power in the country. The features that were submitted to special criticism included: the nobles' distrust of foreigners, prejudices, drunkenness and gluttony, peasants' oppression, contempt for townspeople. Following the king's advice, Franciszek Bohomolec went further in his criticism (he was called „Polish Molière”). In his comedy *Matżeństwo z kalendarza (Marriage from the Calendar)* he mocked Staruszkiewicz – the father of noble stock embracing tradition. His daughter Eliza is courted by two young men: a Polish noble Marnotrawski, a dowry hunter and a serious foreigner Ernest. In this competition Ernest is the winner, which caused the audience's sudden protest at the

National Theatre on 4th March 1766. As a result of the event Bohomolec had to write a new comedy as soon as possible, and this time Staruszkiewicz's younger daughter Anna was engaged to a Polish noble Bezprzywarski who defeated de la Corde („of the gallows”) a French young man. These „talking” names of the characters, and also their outfits (the Old-Polish *kontusz* (a robe-like garment) or the French tail coat) were a part of the royal programme of reforms, and at the same time defined the National Theatre doctrine.

The fight for Poles' education took place in the first building of the National Theatre called the Opernhaus, built in 1748 by the king Augustus III of Poland (the place is commemorated by a stone placed at the crossroads of Marszałkowska and Królewska Street). In the 70s of the 18th century Polish actors (as well as foreign actors coming to Warsaw) moved to the Radziwiłł's Palace in Krakowskie Przedmieście (presently the residence of the President of Poland). This place is associated with the premiere of the first Polish opera *Nędza uszczęśliwiona* (*Poverty Made Happy*) by Maciej Kamieński (1778), in which poor peasants, Antek and Kasia, due to a „good master's” help (reference to the king) could get married and start a farm. The opera libretto was written by a young actor Wojciech Bogusławski who had been the theatre director of the National Theatre for three times (1783-1785, 1790-1794, 1799-1814). His statue with the statue of the outstanding opera composer Stanisław Moniuszko, decorate the representative place in Warsaw, Plac Teatralny (the **Theatre Square**). Owing to Bogusławski's energy the National Theatre fully developed its artistic potential, when apart from didactic comedies it started to stage dramas based on the history of Poland (e.g. *Kazimierz Wielki* (*Kazimierz the Great*) by Niemcewicz), classical tragedies (e.g. *Meropa* by Voltaire), heroic operas (e.g. *Axur* by Salieri) and dramas by Shakespeare.

The most famous work by Bogusławski was – and still is in the repertory – the opera *Krakowiacy i Górale* (*The Krakowians and the Highlanders*) with music composed by Jan Stefani (1794), which encouraged Polish people's fight to stay independent. Having lost its independence, Warsaw was under the severe rule of Prussia, and then Russia. However, the National Theatre survived more than a hundred years of captivity, being the essential institution of Polish spiritual life. After 1795 it was firstly a private and then a government company. When in 1833 a new edifice was open in Plac Teatralny, it was named The Grand Theatre, and in the right wing The Rozmaności Theatre was placed. The name National was forbidden by the tsarist authorities in retaliation for Polish armed rebellion against Russians during the November Uprising (1830-1832).

Since that moment, the Government Warsaw Theatre Directorate was active in the capital, as maintained by the Russian government who wanted to have in Warsaw a representative imperial stage, like in Petersburg, with superb opera, ballet, and also – of necessity – drama and comedy. Drama performances (performed in Polish) were subject to the most severe censorship. For example, because of numerous regicides, William Shakespeare's tragedies were banned.

Dramas of the most prominent Polish poets, who had emigrated, were particularly persecuted. These patriotic masterpieces (e.g. *Dziady* (*Forefathers' Eve*) by Adam Mickiewicz, *Kordian* and *Ksiądz Marek* (*Priest Marek*) by Juliusz Słowacki) could be staged only after Russians left Warsaw in 1915. However, not until the recovery of independence in 1918, the restitution of The National Theatre could be carried out, the

process which was ultimately completed in 1924. The first director of The National Theatre in the independent Poland was the excellent actor and theatre reformer, Juliusz Osterwa.

During the inauguration performances which comprised exclusively Polish plays (*Wyzwolenie (Liberation)* by Wyspiański, *Mazepa (Mazeppa)* by Słowacki) Osterwa delivered the pompous speech, appealing to „the evangelists of the Polish Spirit”, namely the great romantic poets: Cyprian Kamil Norwid, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński as well as Wojciech Bogusławski and Stanisław Wyspiański. In the presence of the president, Stanisław Wojciechowski Osterwa declared: „The sincere cult of art, which is eternal human content – in the Polish stage form – that is the artistic leading idea of the National Theatre, inseparably connected with its Social Idea”. A few months after the opening of the National Theatre, in spring 1925, in „The Warsaw Review – monthly on literature, art and science”, he placed an inquiry about *The organization and the programme of the National Theatre in Warsaw* in which the following questions appeared:

1. What character should the National Theatre in Warsaw have?
2. Which company, out of the well-known European ones, could be taken as a model?
3. What should the repertoire of the National Theatre be like, namely:
 - a) should it only consist of Polish plays?
 - b) should it also equally consider foreign plays?
 - c) or should it subordinate foreign creation to native plays?

No wonder that after 125 years of captivity, one of the most brilliant representatives of literature and art, the excellent actor Stefan Jaracz stated that the National Theatre should be “fanatically Polish”, whereas the influential critic Władysław Zawistowski explicitly declared:

The National Museum has to aim at collecting the whole of works of art which lay out the route of development of art of a given nation from its very beginnings to the contemporary time in its most prominent specimens from the point of view of the nation’s development; likewise the National Theatre has to create the possibly most complete collection of these potentially existing theatre performances which finally define the national culture of Polish theatre.

Plans worked out by The Underground Theatre Council during World War II testify to the special role of The National Theatre. In New Poland the Council, and especially its chairman Leon Schiller, designed „three types of theatre, having different characteristic features and particularly important artistic-educational issues”, deserving „the most careful attention of the state and the society: the monumental National Theatre, experimental theatre and the modern stage for the masses”. When we take into consideration the first category that is most interesting for us, according to Schiller – „the architectural shape and the style of the National Theatre performances should have been dictated by poetic masterpieces, especially the gems of Polish monumental drama: *Dziady (Forefathers’ Eve)*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia (The Undivine Comedy)*, *Legion (Legion)*, *Noc listopadowa (November Night)*, *Akropolis (Acropolis)*, etc. This programme was accompanied by a dream that art would be – like in the ancient Greece – available to people of all ranks in society, that in the National Theatre a physical worker will sit down beside a university professor. The contemporary appearance of the edifice in Plac Teatralny induced such dreams: it looked like the

ancient open-air amphitheatre because bombs had already fallen on the Grand and the National Theatre in September 1939. In these majestic ruins Germans executed civilians throughout the whole occupation, also during the 63 days of the Warsaw Uprising in 1944, when the theatre building was completely destroyed. The more solemn its opening consisted of two symbolic dramas by Stanisław Wyspiański: *Akropolis (Acropolis)* and *Powrót Odysa (Return of Odysseus)*. Odysseus was intended to be a Polish soldier coming back from a long war to his homeland Ithaca, here Warsaw destroyed by Germans. This sophisticated performance was to be started by *The prologue on the opening of the National Theatre*, written in 1944 by Czesław Miłosz on commission of The Underground Theatre Council. The future Polish Nobel Prize winner, who usually avoided pathos, closed his rhymed dramatic poem with the solemn *Song about Warsaw*:

*Be strong with the power gained
against the history toll, against tomorrow changes
to let every child learn
how to sustain deadly injuries.*

*The capital, it is you claim to fame,
you will be renowned for your bravery for ever.
You will be carried by strong winds
your name will sound in their blow.*

The National Theatre was rebuilt in 1949. Its post-war history is closely connected with the political history of Poland. The prohibition of staging the anti-Russian *Dziady (Forefathers 'Eve)* was one of the best-known events in 1968, which resulted in violent protests of Polish intelligentsia and students' strikes roughly suppressed by the communist authorities (March '68). Kazimierz Dejmek, the director of *Dziady (Forefathers' Eve)* and at the same time the director of the National Theatre was dismissed from his post. It is worth mentioning that one of the reasons for Dejmek's disagreement with the authorities was also the project of Acts on the National Theatre and the Program Declaration of the National Theatre, prepared in 1965 on the occasion of the bicentenary of The National Theatre. Declaration included a list of 35 Polish plays that „made up the highest achievements or at least the most significant examples of our language and drama art ever created, beginning with the Old-Polish time, and finishing with the modern time”. Let us add that so far it has been the only serious attempt to work out the so-called “obligatory” repertoire standard list.

The contemporary interior of the National Theatre in Plac Teatralny dates back to 1996 and it resembles the five-star Marriott hotel. That shape was given to the National Theatre after the fire that destroyed it in 1985. In 1990, when the fierce disputes on the future of this representative stage still continued, the editorial office of the monthly “Teatr” (Theatre) announced the survey referring to *What kind of the National Theatre do we need?* In the new political situation it was brave enough to say that the National Theatre was already an anachronistic institution because it does not need to be the „redoubt of Polish national character”, and is in danger of new threats such as mass culture, globalisation, etc. The significant decision was to give the artistic management of the newly rebuilt National Theatre to Jerzy Grzegorzewski, so

far the director of the Theatre Studio in Warsaw. This exceptionally original director and scenographer was always indifferent to social and political issues and never treated theatre as „the temple of the national spirit”. Although he announced that the National Theatre would be “Wyspiański’s House”, the poet of the Young Poland – from the beginning of the 20th century – was accompanied by modernists such as Joyce, Strindberg, Kafka, Witkacy, Gombrowicz, Różewicz. Grzegorzewski’s successor (since 2004), the actor Jan Englert, who focused on the proper theatre workshop, opened the National Theatre for the young generation of directors and playwrights, representatives of „brutal realism”. Perhaps that might start a discussion – which takes place in the contemporary theatre in many countries, and which is defined by the fashionable English notions of the modern time: From „Minority” to „Trans-national”, Gender, Subjectivity, etc.

The National Theatre in Warsaw is the state theatre, fully financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland. The larger is the Ministry’s responsibility. It has to specify, though it avoids it as much as possible, what the National Theatre is to be nowadays: Should it be the representative Polish stage which in the so-called “obligatory” repertoire must provide – in perfect production – the most outstanding works of the national and foreign drama? Should the National Theatre be the traditional, academic theatre? What are the borders of artistic experiment acceptable on the First Polish Stage? What are The National Theatre’s duties as far as the national culture and spiritual life of the Polish are concerned, now and in the future?

In the history of Poland and the history of Polish theatre these question have been raised many times. It has always been the rule that theatre people who combined their artistic, often daring activity with public service were most appreciated. The National Theatre has been the most durable component of Polish theatre tradition, and consequently of Polish culture. For 245 years!

(SLOVENSKÉ) NÁRODNÉ DIVADLO MÝTY A SKUTOČNOSTI (FORMA, OBSAH, NÁZOV)

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Osem rokov po otvorení budovy Národného divadla v Prahe (1881) s charakteristickým nadpisom nad javiskom NÁROD SOBĚ, si niečo menšie a za menšej podpory širokej verejnosti postavili aj Slováci (1889). Budovu nazvali skromne Národný dom. Pražské Národné divadlo stálo v centre kultúrneho života v srdci Čiech, slovenský Národný dom v centre kultúrneho a duchovného života Slovenska – v Martine. Slovákom naň prispeli aj rodáci zo zahraničia, aj bratia Česi a tento Dom nevznikol na obraz českého, teda len divadlu slúžiacemu „chrámu múz“, ale so širším cieľom. Stavba vznikla na popud predsedu divadelného odboru Slovenského spevokolu v marci 1885, lebo Spevokol nemal vlastnú strechu nad hlavou a museli hrať po hostincoch, kam sa „presťahovali“ po zatvorení Matice slovenskej roku 1875. Dom postavili za dvadsaťjeden mesiacov a okrem divadelnej sály tam do prvého decénia nového storočia bola umiestnená aj Muzeálna slovenská spoločnosť. Martinský Národný dom mal na priečelí budovy nápis: DIVADLO – MUSEUM – CASSINO. Pánsky politicko-spoločenský klub Turčianske kasíno tu pestoval spolkovú činnosť s vlastnou čítárňou. Hazard bol zakázaný. (Paradoxné je, že o sto rokov neskôr, v 90. rokoch 20. storočia, sa práve hazard stal súčasťou iného nášho divadla – novej budovy Divadla Jonáša Záborského v Prešove, kde začalo činnosť kasíno rakúskeho majiteľa.) Pôvodný nápis troch slov na priečelí martinskej budovy neprežrádzal ďalší, nemenej dôležitý cieľ zakladateľov: budovanie knižničných fondov. Pri prevoze fondu do Matice slovenskej (1926) mal už vyše tridsaťdvatisíc kníh a obsahoval vzácne zbierky viacerých významných osobností a zberateľov. Nakoniec v budove martinského Národného domu¹ zostalo len divadlo, a tak sa nemožno čudovať, že v čase, keď sa v druhom decénií 20. storočia v Bratislave začalo hovoriť o potrebe mať vlastné národné divadlo, padol návrh pozvať martinských ochotníkov do Bratislavy ako stály divadelný súbor. Nemyslelo sa na premiestnenie inštitúcie Národný dom. Skôr na to, že súbor Slovenského spevokolu mal viacero zaujímavých umelecky podnetných predstavení. Nakoniec sa zakladatelia Slovenského národného divadla roku 1920 rozhodli inak – pre spoločnosť Východočeského divadla na čele s Bedřichom Jeřábkom, ktorá mala fundus a skúsenosti s prevádzkou. Mohli okamžite začať hrať v budove Mestského divadla.

Slováci začali realizovať myšlienku „profesionálneho“ národného divadla neskoro, až po vzniku Československa. Z potreby presadzovania vlastnej kultúry, hoci spočiatku aj cez český jazyk.² Slovenské národné divadlo sa muselo odlišovať názvom

¹ Budova Národného domu je aj v Banskej Bystrici (1925, od roku 1959 v nej sídli profesionálny operný súbor, dnes pod názvom Štátna opera Banská Bystrica).

² Teoreticky „prvým slovenským národným divadlom“ bolo Slovenské národní divadlo nitranské, kto-

od toho prvého, pražského. Dnes, v 21. storočí, zostalo Slovenské národné divadlo na Slovensku jediným národným divadlom. S osobitnými privilégiami. V súvislosti so súčasným postavením Slovenského národného divadla (ďalej SND) sa vráťme do minulosti. Zákon č. 32 z roku 1948 bol síce prelomový, odlišoval štátne a iné divadlá, sústreďoval sa na dozor a súhlas s predstaveniami, ale neriešil postavenie tzv. štátnych divadiel. Až ten nasledujúci, z roku 1957 (Zák. č. 55/1957 Sb. o divadelnej činnosti (tzv. divadelný zákon)) jasne stanovil poslanie divadelníctva „prispívať ke zvyšovaniu kultúrnej úrovne a rozvoji umeleckej tvořivosti ľudu a k socialistickej výchove občanů“ (§ 2). Obnovil prioritné postavenie Národného divadla Praha a aj SND povýšil nad ostatné divadlá a určil mu, že „má zvláštní úkol, aby nejen jako první mezi slovenskými divadly bylo ostatním divadlům vzorem, ale též povždy sloužilo pracujícím ľudu z celého území státu“ (§ 9).

Pripomeňme, že v tvrdých rokoch ideologizácie, poučiek, hesiel, zákazov, pomýleného výkladu Stanislavského systému v divadle (koniec 50. a začiatok 60. rokov 20. storočia), sa formovali základy neskorších úspechov dramatického umenia na Slovensku. Nedelňé ranné rozhlasové rozprávky, bratislavské televízne pondelky, vznik časopisu Film a divadlo, Edície divadelných hier vydavateľstva Tatran a iné udalosti a skutočnosti u nás ovplyvnili vývin umenia a formovali postavenie umelca v spoločnosti.

Od začiatku 60. rokov činohra SND mala viacero výrazných umeleckých i dramaturgických úspechov, neskôr sa herci stávali známymi cez televízne inscenácie, najmä pondelňajšie večerné celoštátne vysielanie (rozumej na celom území Československa), divadlo viackrát vycestovalo za svojim divákom od Košíc po Prahu. Pomaly sa začala tvoriť značka kvality národného divadla na Slovensku.

Trojsúborové Slovenské národné divadlo pôsobilo v troch budovách³, malo zo slovenských divadiel najlepšie podmienky pre tvorbu. Vzhľadom na príležitosti práce v bratislavskom štúdiu Československej televízie, v rozhlase sa postupne začali vytvárať rozdiely medzi bratislavskými tvorcami a ich kolegami z iných divadiel. Najmä mimodivadelnou sebarealizáciou, vedľajšími zárobkami, výškou ohodnotenia, tzv. kvalifikačnými triedami. Byť členom SND (príklady uvádzame z činohry) znamenalo menej cestovať, byť prvými, nie tými „odloženými“ na Novej scéne (komplex menejcennosti malého mesta, napr. v porovnaní s Prahou). Pozvanie SND na celoštátne (československé) divadelné festivaly do Ostravy a Košíc znamenal pre štát v 70. rokoch vždy zvýšené finančné prostriedky na dopravu (chartrová letecká doprava pre SND)⁴, cestovať vlakom, resp. autobusom za (festivalovým) divákom považovali za stratu času. Začal sa pestovať kult národného divadla. SND malo zvýšené nároky na kvalitu hotelov (osušiek, stravy a i.) a manažment hotela či obsluhujúci personál sa na „televízne“ hviezdy pozerali ako na bohov. Herci Slovenského národného divadla boli (celoštátnymi) celebritami 70. a 80. rokov.

Na otázku, či napísaný štátut prvej scény (ešte neexistoval osobitný zákon o SND)

ré založila skupina štúrovskej mládeže. Za dva roky (1841-1842) uviedli štyri hry v Sobotišti, na Myjave a v Liptovskom Mikuláši.

³ Od roku 1920 hrali všetky súbory v bývalom Mestskom divadle. Roku 1955 sa činohra presťahovala do Divadla Pavla Országha Hviezdoslava, roku 1962 začala hrať aj na Malej scéne SND.

⁴ Pre objektivitu priznajme, že „rovnaké privilégia“ malo v tých rokoch aj úspešné pražské Divadlo na Vinohradech.



Dramaturg a generálny riaditeľ Sekcie umenia Ministerstva kultúry Peter Kováč a riaditeľka Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV Dagmar Podmaková. Snímka Ferdinand Tisovič.

a jej postavenie boli do roku 1989 v priamej úmere so zakladajúcou úlohou idey národného divadla – „reprezentačnej národnej ustanovizne slovenskej divadelnej kultúry“, existuje jednoznačná odpoveď: áno, boli. To, že spoločnosť urobila z jednotlivcov národného divadla kultúrnych „Übermenschov“ je odrazom viacerých sociologických aspektov života, najmä (ne)perspektívy zmien vo vtedajšej spoločnosti.

Od 80. rokov umelecky činohra tohto divadla dávno nepatrila v priemere vždy k (česko/slovenskej) špičke. Väčšinu jej inscenácií tvoril kvalitný priemer. Napokon ani operné či baletné inscenácie sa nemohli porovnávať s moderným divadlom v Poľsku alebo Maďarsku (ak zostávame na pôde V 4), kam sme často vycestovávali za „dobrým divadlom“ (spomeniem pravidelné premiéry baletu v Györi), či festival vo Vroclavi a iné.

Už pred rokom 1989 začali umelci cez odborovú organizáciu SND vyvíjať tlaky na zvýšenie odmeňovania členov umeleckých súborov. Využívali všetky možnosti – Ministerstvo kultúry SSR, Zväz slovenských dramatických umelcov a – samozrejme – vyššie odborové orgány. Po novembrových udalostiach, keď divadelné sály suplovali námestia, sa začal boj o diváka, ale aj o získanie financií v zmenených ekonomických podmienkach „novej“ spoločnosti. Vznikali prvé požiadavky tvorcov SND, okrem iného napr. odpustenie dane z pridanej hodnoty, k čomu sa ekonomickí redaktori – novinári odmietavo vyjadrili. Predstavitelia SND vybojovali Zákon o SND (č. 15/1997 Z. z.), v ktorom sa hneď v § 2, písm. a píše, že „rozvíja národnú divadelnú kultúru,

ktorú prezentuje aj v zahraničí“, v písm. f, že „vyvíja ďalšie významné kultúrne aktivity“. V § 1 tohto zákona v odseku 1 si prečítame, že „Slovenské národné divadlo je štátna, profesionálna, reprezentatívna kultúrna ustanovizeň.“ Ani slovo o tom, aké je jej postavenie v rámci slovenskej divadelnej kultúry, aké je poslanie národného divadla, podmienky jeho fungovania. Súvis medzi má dať a dal, je zamlčaný (veď každý, kto na území SR v oblasti divadla umelecky tvorí, aj v jazykoch národných menšín!! predsa rozvíja národnú kultúru). Štát prostredníctvom rozpočtovej kapitoly Ministerstva kultúry SR má SND poskytnúť finančné prostriedky, a divadlo by malo podľa § 2 cit. zákona vykonávať činnosť, ktorú mu ukladá tento zákon (vo všeobecnej polohe).

Nadštandardné podmienky (nová budova, do ktorej sa v roku 2007 nasťahovalo SND po vyše štvrtstoročí od vypísania architektonickej súťaže), vo vzťahu k iným divadlám nadštandardné finančné zabezpečenie a iné, inšpirujú verejnosť k viacerým otázkam. Súvisia s využitím ekonomických zdrojov (vrátane „zarobených“ prostriedkov) manažmentom divadla, o. i. (ne)schopnosťou presvedčiť o „visačke“ najlepšej kvality, netransparentnosťou všetkých krokov. V posledných rokoch divadlo akoby vôbec neprijímalo požiadavky odbornej kritiky, aby sa vo všetkom správalo naozaj ako naša prvá scéna. Od pracovníčok v pokladnici, cez vítajúce mladé „dámky“ v rovnošatách pri dverách, ktoré nezaujmom, neraz aroganciou k návštevníkovi dopredu ovplyvňujú zážitok, po zaujímavú, nadštandardnú umeleckú kvalitu.

Je pre umeleckých pracovníkov SND výhodou byť členom Slovenského národného divadla, s pretrvávajúcim ľudovým pomenovaním „prvá scéna“? Je to prestíž? Je morálne sa v médiách sťažovať na výšku plátov (ktoré podľa nich mnohým vraj slúžia len ako vreckové v porovnaní so zárobkami za prečítanie reklamy či za účinkovanie v súčasných televíznych seriáloch) a neporovnávať ich s príjmami svojich kolégov v mimobratislavských divadlách, či odborníkov za iné činnosti strednej vrstvy (napríklad lekárov)? Je morálne, čestné získať, resp. sa uchádzať o tzv. rolovné za predstavenie z inštitucionálnych prostriedkov, t. j. štátnych prostriedkov? Dostáva chirurg po ťažkej niekoľkohodinovej operácii osobitný príplatok za tento výkon? Čo dnes znamená národné? Národné divadlo? Je potrebná inštitucionálna forma na rozvíjanie národnej kultúry? Nie je to povinnosťou, úlohou tvorby všetkých divadelníkov, ktorí sú napojení z veľkej časti na štátny rozpočet?

Ak by sme položili otázku o obsahu, potrebe, význame idey národného divadla v 21. storočí širšiemu okruhu respondentov, dostali by sme rôznorodé odpovede: od naliehavosti pestovania národnej hrdosti, cez potrebu hlavného reprezentačného stánku až po kritiku požierača financií, osobné nezhody, prepočte koľko malých divadiel by sa dalo za tie financie udržať nad vodou, ale najmä povzdychnutia si, že súčasné Národné patrí len Bratislave. Potrebuje slovenská divadelná kultúra pestovať kult národného divadla? Alebo je to len prežitok, rovnaký stav ako socialistická divadelná sieť tzv. kamenných divadiel, ktoré už dávno nie sú zájazdovými? Žiaľ, za posledných dvadsať rokov niet spätnej väzby hodnotenia vynaložených prostriedkov na fungovanie kolosu troch súborov SND, absentuje aj spätná odozva na vývoj a kvalitu umeleckej tvorby (inscenačných výsledkov, ale aj tvorcov).

Dnes ich spája jedna budova, jeden generálny riaditeľ (v minulosti riaditeľ), traja riaditelia (v minulosti umeleckí šéfovia) a mýtus o tom, že SND je našou prvou scénou. Majú najväčšiu budovu, najpočetnejšie súbory, najväčšie dielne, najvyšší rozpočet... Po rokoch absencie možnosti prezentovať sa v televízii cez televízne inscenácie

a filmy, nastal boom hercov SND v seriáloch, zábavných programoch atď., ktoré ich natoľko vyťažujú, že viacerí z pracovného zväzku so SND odišli. Ak to bolo z iných dôvodov (vari aj z morálneho rozkladu súboru, keď sólista nevidí na svojom rozhodnutí dať večer prednosť moderovaniu či sedeniu v porote priameho prenosu akejsi zábavnej súťaže pred plánovaným predstavením), prečo to nik neprizná priamo? Popri informáciách čo varí, s kým práve žije v domácnosti, či zdieľa lôžko a podobne.

Predstavy o poslaní národného divadla v 21. storočí odborníkov (teatrológov, historikov, t. j. umenovedcov) a tých ostatných sa odlišujú. Tí prví sa môžu stotožniť s názorom, že úloha národných divadiel s mierne modifikovaným programom výchovy a vzoru sa za poldruha storočia zmenila, málokteré z nich aspirujú byť „ideologickým“ a umeleckým vzorom pri súčasnej rôznorodosti smerovania umenia a poetiky tvorcov. Druhí sa zaujímajú o zábavnejšie umenie. Komerencializácia divadelného umenia, ktorá pokračuje aj v Bratislave na jej druhej scéne, nás utvrdzuje v tom, že potrebujeme tvorivé divadelné dielne aj v renomovaných divadlách, nielen v rôznych malých zoskupeniach. Najmä pri presadzujúcej sa aj kultúrnej globalizácii Európy vyvstáva potreba zachovania vlastného jazyka, národnej kultúry. Nie v zmysle ľudovosti, konzervy, ale jej prvkov, ktorými ona môže prispieť do množiny spoločnej Európy. Je to obrana proti unifikovanosti kultúry, spôsobu života atď. Mýtom sa stáva predstava, že to prednostne musí robiť ten, ktorého vymedzí zákon – jeden povolaný, t. j. národné divadlo. Viaceré slovenské divadlá celkom nerezignovali na stav „druhých huslí“ a etapovite, niektoré dnes už možno ojedinele, sa usilujú programovo smerovať k napĺňaniu tých podmienok, ktoré prislúchajú „národnému“.

Nie názov, zákon, finančná podpora robí národné národným. Príklad režiséra Roberta Alföldiho, ktorý je riaditeľom budapeštianskeho Národného divadla (od roku 2008), nám pripomenul, že nie budova, nie inštitúcia, ale program robí Národné národným. Postupné napĺňanie tohto programu so svojím tímom. Lenže... české a slovenské korene sa moria s trojsúborovými divadlami, kde v každom z nich je vnútorné napätie, ako to už tradične býva a kde vzniká logicky aj napätie medzi súbormi...

Ťažšie – a ako sa ukazuje v nových časoch priam nemožné – je postaviť sa na čelo kolosu, riešiť, rozhodovať, rešpektíve nechať rozhodovať svojich podriadených, ale byť v konečnom dôsledku za to zodpovedným – divadlo s tromi súbormi, najmä ak jeden má pocit a dôkazy, že finančne dopláca na druhých. Súbor SND nemá právnu subjektivitu (ako ich na Slovensku nemajú napr. ani fakulty vysokých škôl či univerzít), takže zodpovednosť zostáva vo všetkom na generálnom riaditeľovi.

Potvrdzuje sa, že zväzujúcim faktorom je právna forma národného divadla v SR (a vari aj v ČR) – štátna príspevková organizácia. Potrebné je nájsť takú formu, aby spĺňala podmienky a kritériá: šírla a vytvárala kultúru, prinášala hodnoty, hľadala, skúšala, približovala sa moderným trendom európskeho divadla a jeho manažmentu, a nie ich obmedzovala.

Trojsúborové divadlo sa od konca 20. storočia ukázalo prekonané. Nové ekonomické nástroje, formy podpory, prepočty návratnosti, zarobenia si na seba, sa vyvíjajú, je potrebné na ne reagovať. Financovanie každého súboru musí byť odlišné. Tzv. vysoké umenie (opera) musí byť zákonite dotované štátom viac ako to tzv. nízke umenie (čínohra), ktoré nemá také vysoké vstupné náklady, preto má vyšší zisk (aj vyššiu návštevnosť). Uvažovať treba nad priznaním právnej subjektivity všetkých súborov, hoci aj pod jednou strechou, nájsť modus vivendi pre spolunažívanie a vznik ďalšej nezávislej servisnej organizácie, pod ktorú by možno patrili aj dielne.

V Národnom divadle treba v 21. storočí skĺbiť záujem, potreby diváka s neustáloú prácou na jeho rozhlade (v minulosti „výchovou“), rovnomerne hľadať nové postupy, prostriedky, byť dielňou nových štýlov, možno aj „izmov“. Viacnázorová dramaturgia by sa mala vyhýbať jednostrannosti, mala by ponúkať viac nových textov aj z domácej dielne, ktoré by mali vyššie ambície ako rozhlasové texty. Už viacero rokov sa ukazuje nevyhnutnosť interných režisérov, ktorí by formovali súbor – dnes chýbajú. Ako nadstavbu je potrebné vybudovať v tvorcoch myšlienku boja za svoje exkluzívne postavenie. Konfrontovať sa s domácou produkciou, nielen hosťovaním. Nie vždy to, čo má visačku najlepšej kvality, mu naozaj táto kvalita prislúcha. Mýtus, že SND je najlepšie, lebo by malo byť najlepšie, keďže má pre to vytvorené najlepšie podmienky, dávno neplatí. Možno by pomohla evaluácia, hodnotenie v medzinárodných súvislostiach.

V spoločnosti pretrváva tzv. nedotknuteľnosť tvorcov zo Slovenského národného divadla, predstava doži(vo)tia v tom-ktorom súbore, aj keď viacerí z nich nehrajú, nespievajú. Napadne nám paralela s Francúzskou akadémiou. Idea národného divadla sa dnes môže vyložiť ako zachovanie jazyka, kultúrnych hodnôt, tradícií, využitie vytvorených podmienok na to, aby sa divadlo tvorbou etablovalo v modernom európskom priestore – ako ktorékoľvek iné. V krajine, kde je tradícia, sa nevzdávajme idey mať také divadlo s jeho programom, ktoré by zostúpilo bližšie k ľuďom, aj slušnejším správaním v pokladnici.

Mýtus, že SND je najlepšie, prežíva. Aj ten, že kritici mu ubližujú, keď majú naň prísnejšie kritériá. Do akej miery určuje politika, divák, dramatici na rôznych postoch repertoár? Ak vedenie SND dopustilo, aby herci rozhodli, čo sa bude a nebude hrať pár rokov po novembri, dnes sú už sami apatickí, keď sa nebúria, aj si zahrajú v tituloch, ktoré sa po pár reprízach stiahnu pre nezáujem.

* * *

Na priečelí budovy, kde Slovenské národné divadlo začalo v roku 1920 hrať a dodnes ešte aj hráva, bol nápis Mestské divadlo (1888); už desaťročia je tam napísané Slovenské národné divadlo. Na novej budove sú nápisy skromnejšie, budova je veľká, honosná, vnútri vzdušná, smutná. Cez deň nežije. A nežije ani v niektoré večery. Ak si z programového plagátu SND odmyslíme farebné fotografie, zistíme, že viaceré dni umelecké súbory nehrajú doma ani na zázazde.⁵ Vďační diváci ich však môžu večer čo večer uvidieť v programoch každej televízie.

⁵ O tom sa presvedčili aj usporiadatelia tohto podujatia, keď chceli hosťom v rámci večerného programu konferencie ponúknuť zaujímavé predstavenia v SND... nemali aké.

(THE SLOVAK) NATIONAL THEATRE MYTHS AND REALITY (FORM, CONTENTS, NAME)

DAGMAR PODMAKOVÁ

Institute of Theatre and Film Research of SAS, Bratislava

Eight years after the building of the National Theatre in Prague was put to use (1881), with its characteristic inscription THE NATION FOR ITSELF, the Slovaks built their own theatre, be smaller in size and somewhat less-supported by the general public (1889). The building was given a modest name, the National House. The Prague National Theatre was built right in the centre of cultural life, in the heart of Czechia; the Slovak National House was located in the centre of culture and spiritual life of Slovakia, in the town of Martin. The Slovaks also built it from the donations of their fellowcountrymen living abroad, and donations from Brothers Czechs; this House was not incepted in the likeness of its Czech counterpart, it had a more comprehensive mission than just that of a theatre that served. The building was constructed on the initiative of the chairman of the drama department of the Slovak Choir, in March 1885; at that time, the Choir had no shelter and it had to give performances in inns, where they “moved” when *Matica slovenska* was closed down in 1875. The House was built in twenty-one months and in addition to the auditorium, until 1910, it had also housed the Slovak Museum Society. The inscription: THEATRE – MUSEUM – CASSINO was placed on the facade of The National House. Men’s political and social club *Turčany Casino* would organise club life here and ran its own library. Gambling was prohibited. (Ironically, a hundred years later, in the 1990s, it was gambling that became part of the theatre, of the new building of *Jonáš Záborský Theatre* in Prešov, where a casino owned by an Austrian was commissioned). The originally three-word inscription on the facade of the building in Martin did not say anything about another, equally important, goal of its founders, i.e. the building of the library stock. At the time when the library stock was moved to the building of *Matica slovenská* (1926), it counted more than thirty-two thousand books and it also contained the rare collections of several acclaimed personalities and collectors. Eventually, only the theatre remained housed in the building of the *Martin National House*¹ and, therefore, it is no wonder, that when the need for the national theatre was first raised in Bratislava in the 1920s, it was suggested to invite amateur actors from Martin to perform in Bratislava as a permanent theatre ensemble. The relocation of the institution of the National House was not envisaged. What was debated were interesting and artistically inspiring performances given by the Slovak Choir. Eventually, the founders of the Slovak National Theatre made a different decision in 1920 and they opted for the East Bohemian Theatre managed by *Bedřich Jeřábek* which also disposed of the props and

¹ There is The National House building also in *Banská Bystrica* (1925, since 1959, the professional opera ensemble entitled *State Opera Banská Bystrica* has been housed in it.

scenery stock and was experienced in the day-to-day operation of the theatre. They were ready to give performances in the Municipal Theatre building without delay.

The Slovaks took up the idea of building a “professional” national theatre rather late, after Czechoslovakia was established. It was pursued out of the need to enforce their own culture, although initially also through the Czech language². The Slovak National Theatre had to be called differently from the first national theatre in Prague. Today, in the 21st century, the Slovak National Theatre in Slovakia is the only national theatre. It enjoys special privileges. In conjunction with the current status of The Slovak National Theatre (hereinafter the SNT), let us go back in history. Indeed, Act No. 32/1948 meant a breakthrough in that it made a distinction between state and other theatre types, it focused on supervision and approval of performances, however, it did not lay down the status of the so-called state theatres. This was spelled out in the law of 1957 (Act No. 55/1957 of the Coll. on theatrical activity, the so-called theatre law), which clearly set out the mission of the theatre, namely to “contribute to the elevation of culture standard and to the development of artistic creativity of the people and to the socialist upbringing of citizens” (Art. 2). It renewed the status of the Prague National Theatre as the prime theatre scene and it also elevated the SNT above other theatres and assigned it “a special role, being the first among Slovak theatres, to not only serve as a model to other theatres but also to always serve the working people across the entire territory of the state” (Art. 9).

It should be reminded that in the years of harsh ideologisation, propositions, slogans, bans, misguided interpretation of Stanislavsky’s theatre system (late 1950s and early 1960s), the foundations of the later success of drama art in Slovakia were laid down. Early Sunday television tales, Bratislava television Mondays, the publishing of Film and Theatre magazine, editions of theatre plays published by Tatran Publishing House, and other events and facts in Slovakia had an impact on the development of art and shaped the artist’s status in the society.

From the 1960s onwards, the drama ensemble of the SNT experienced outstanding artistic and dramaturgic success and actors made their names through television productions, especially thanks to the regular federal evening broadcasting (i.e. across the whole of Czechoslovakia) on Mondays, and the theatre toured the country from Košice to Prague, to reach their audiences. The quality brand of the national theatre in Slovakia was gradually created. The Slovak National Theatre with its three ensembles operated in three buildings³, and out of all Slovak theatres, it enjoyed the best conditions for creation. Given job opportunities in the Bratislava studio of Czechoslovak television and in radio, some differences between Bratislava theatre-makers and their peers from other theatres became apparent. The differences were especially in their out-of-theatre activity, in ancillary contracts, and in remuneration, i.e. in the so-called qualification categories. Being a member of the SNT (examples are drawn from the drama ensemble) meant less travel and the status of privileged actors as distinct from

² Theoretically, “the first Slovak national theatre” was the Slovak National Theatre in Nitra, which was founded by a group of young people around Štúr. In two years (1841-1842), it staged four theatre plays at Sobotište, in Myjava and Liptovský Mikuláš.

³ From 1920 onwards, all three ensembles gave performances in the former Municipal Theatre. In 1955, drama ensemble moved to Pavol Országh Hviezdoslav Theatre and in 1962, it gave its first performance in the new premises of Malá scéna SND (Little Theatre Stage of SNT).

those “transferred” to *Nová scéna* (inferiority complex of a provincial town compared with Prague, for instance). Inviting the SNT to federal (Czechoslovak) theatre festivals in Ostrava and Košice in the 1970s always incurred extra costs for transport (charter flights for the SNT creative professionals)⁴, as traveling by train or bus to reach the (festival) theatre-goer was considered a loss of time by them. The cult of the national theatre was fostered. The SNT expected higher standard of hotels (of terry towels, meals, etc.) and the management of the hotel or attending staff looked upon the “television” stars as deities. The actors of the Slovak National Theatre were (nationwide) celebrities of the 1970s and the 1980s.

The question whether the unwritten status of the prime theatre scene (at that time a special law on the SNT was non-existent) prior to 1989 had been commensurate with the founding role of the idea of the national theatre as “a representative national institution of the Slovak theatrical culture” has a very clear answer: yes, it was. The fact that the society regarded the individuals at the SNT as culture “Übermensch” is a reflection of several sociological aspects of life, especially of the (no)prospects for change in the then society.

From the 1980s onwards, artistically, the drama ensemble of the theatre did not, on the average, always rank among the (Czecho/Slovak) top drama ensembles. The majority of its productions were of solid average standard. Neither opera nor ballet productions could be compared with the modern theatre in Poland or Hungary (within the V4 context), where the Slovak theatre-goer traveled to see “good theatre” (let me mention regular ballet premiéres in Győr), or Wrocław festival and others.

Prior to 1989, theatre professionals had exerted pressure through the SNT trade union on higher remuneration of the members of creative ensembles. All possibilities at hand were put to use – lobbying with the Ministry of Culture of the SSR, The Union of Slovak Drama Artists and, last but not least, with the high-level trade union bodies. After November 1989 events, which was a time when city squares replaced theatre auditoria, the struggle for the audience was started, together with the acquisition of funds under changed economic conditions of a “new” society. At that time, demands of the SNT theatre-makers were first formulated such as, for instance, exemption from VAT, which was negatively received by journalists and economics editors. The SNT management negotiated Act No. 15/1997 of Coll. on The Slovak National Theatre and in Article 2a), it is said that: “It cultivates national theatrical culture which it presents abroad”, and in letter f) that: “It engages in other significant cultural activity”. In Article 1 of the said law, paragraph 1, one would read that: “The Slovak National Theatre is a state, professional, representative cultural institution”. Not a word about its status within the Slovak theatrical culture, about the mission of the national theatre and the conditions of its operation. The connection between the “debit” and “credit” sides is overlooked (after all, anybody who is artistically creative in the theatre field in the territory of Slovakia – and this holds for the minority languages, too! – would cultivate national culture). Through the budgetary chapter of the Ministry of Culture of the SR the state shall allocate funds to the SNT and the theatre, according to Article 2 of the quoted law, should carry out activity as laid down in the said law (in general terms).

⁴ To be fair, it should be noted that “identical privileges” during those years were also enjoyed by *Divadlo na Vinohradech* in Prague.

Above-standard conditions (in a new building, where the SNT moved after more than twenty-five years, when architectural tender was first called) and above-standard funding, especially when compared with other theatres, raise questions in the general public. These questions relate to the use of economic resources (including the “earned” funds) by the theatre management, to the (in)ability to convince about the superior quality “tag”, and to untransparent action. In recent years, the theatre has been numb to the demand of professional critique to act as our truly prime theatre scene, starting with the box office staff, through the welcoming young “ladies” in uniforms standing at the door, who oftentimes, by their indifference and arrogance, would ruin the theatre-goer’s impressions well before the theatrical performance has commenced, down to interesting, above-standard artistic quality.

Is it an advantage for the creative professionals of the SNT to be members of the Slovak National Theatre, of “the first theatre scene”, as its popular name goes? Is it a matter of prestige? Is it morally justified to be complaining about their pay in the media (which, according to many, is but pocket money compared to what they get paid for reading out an advertisement or for taking up a role in a TV series) and not to compare it with the pay of their peers in the theatres outside Bratislava or with that of other middle-class professionals (such as medical doctors)? Is it moral and honest to apply for the so-called role fee for a role in a performance funded from institutional money, i.e. from the state funds? Would a surgeon be eligible for a special bonus after a difficult operation that lasted for several hours? What does “national” mean? The national theatre? Is there a need for an institutional form to refine national culture? Is it not rather an obligation and task of the creation of all theatre-makers who are largely funded from the state budget?

If a question about the contents, need, and importance of the idea of the national theatre in the 21st century is posed to a wider segment of respondents, the answers received would vary: from urgencies to cultivate national pride, through a need for a leading representative tabernacle, down to critical comments about wasting money, personal disagreements, figures on how many smaller theatres could live on that money and, above all, to sighs that the current National Theatre belongs only to Bratislava. Is there a need for the Slovak theatrical culture to nourish the cult of the national theatre? Or is it anachronism, petrified state of the one-time socialist network of the so-called stone theatres, which have long stopped to be touring theatres? Regrettably, in the past twenty years, there has been no feedback on the evaluation of the use of the funds spent to keep this three-ensemble giant going; likewise, we have no feedback on the development and quality or artistic creation (on production results or on theatre professionals).

Today, they are connected with a common building, one director general (theatre director in the past), three directors (art directors in the past) and by a myth that the SNT is our “prime theatre scene”. They have the biggest building, the most numerous ensembles, the biggest workshops, the most lavish budget...after years of hardly any possibilities to present themselves in television through TV films and TV productions, there has come a boom for the SNT actors in television series, entertainment programmes, etc., which keep them so busy that several of them have terminated their contracts with the SNT. If it were for other reasons (say, moral deterioration of the ensemble, when a soloist sees nothing wrong with his/her decision to host an evening’s programme or to be in the jury of a live show rather than to have to play

in a scheduled theatre performance), why does he/she not say it upfront? Just as he/she would say what he/she prefers to cook, with whom he/she shares the household or sleeps.

The understanding of the mission of the national theatre in the 21st century by professionals (theatre theorists, historians, i.e. art scientists) is very different from that of non-professionals. The former would agree with the opinion that the role of national theatres, with a slightly modified educational programme and model of functioning, has changed over the past 150 years, and only rarely would they aspire to serve as an “ideological” and artistic model considering the current diversity of directions in art and of the poetics of creative professionals. The latter would be more intrigued by entertainment art. The commercialisation of the theatre art, which also continues on its second theatre scene in Bratislava, gives us reason to believe that there is a need for creative theatre workshops in renowned theatres and not just in small theatre groupings. Especially in the cultural globalization of Europe there is a need to preserve indigenous language and national culture, however, not in popular sense, as something petrified, but rather its elements, by which it can contribute to the common European values. This is defence against unified culture, way of life, etc. The idea that this should be, first and foremost, the role of a competent institution stipulated by law, i.e. the national theatre, is but a myth. Several Slovak theatres have not quite given up on the status of “playing second fiddle” and in a stepwise manner – and some isolated in their efforts – try to meet the tasks that have been delegated to the national theatre.

It is not the name, law, or financial support that makes the theatre national. The example of Robert Alföldi, director of the National Theatre in Budapest (since 2008), reminds us that not a building or an institution but programme make the National Theatre a truly national one and a stepwise implementation of its programme by his team of workers. However, in Czech and Slovak contexts the stumbling block are theatres with three ensembles – there is internal tension, which is common and, logically, this tension affects the relations among the individual ensembles.

It is more challenging – and under changed circumstances of our time almost impossible – to manage such a giant, to solve problems, take decisions or delegate decision-making to subordinates and still be accountable for the decisions they make – to manage a theatre with three ensembles, especially if one of them is convinced – and even disposes of evidence – that financially it loses to the other two ensembles. The SNT ensembles have no legal personality (in Slovakia, this is also true of the faculties of the institutions of higher education and universities) and responsibility for everything is with the director general.

It has been proven that the limiting factor is the legal form of the national theatre in Slovakia (this, apparently, also holds for the Czech Republic), it is an organization subsidized from the state budget. There is a need to find such a legal form which would comply with the following conditions and criteria: dissemination and creation of culture and of values, innovation, experimenting, following modern trends in the European theatre and its management and which would not be a limiting factor.

In the late 20th century, a theatre with three ensembles was proven outdated. New economic instruments, forms of support, rate of return, economic viability have been evolving and there is a need to respond to them. The funding of each ensemble must be conceived differently. The so-called high art (opera) is bound to be more subsi-

dised by the state than the so-called popular art (drama), which does not incur such high input costs and, hence, generates greater profit (and has higher audience figures). There is a need to consider the granting of legal personality to all ensembles, be operating under one roof, to find *modus vivendi* for the co-existence and founding of an independent subcontracting company, which could also cover workshops.

The national theatre in the 21st century must blend the interests and needs of the audiences with constant work on their awareness-raising (or “education” as it was called in the past), to seek new approaches and devices, to be a workshop of new styles and even “-isms”, if you will. Multi-opinion dramaturgy should shun linearity, it ought to offer a greater number of new texts by national authors which would have greater ambitions than radio texts. Recent years have shown that there is a demand for internal stage directors who would be shaping the ensemble, but there are none. Theatre makers ought to be working harder to establish their exclusive status and be prepared to put to test their creative potential not just as guest artists but also against domestic production. If something boasts the superior quality “tag” this does not necessarily mean that it truly has that quality. The myth that the SNT is the best theatre scene, because it simply ought to be the best as it has the best conditions, does not hold any more. Scoring in an international context could be helpful.

The society continues to believe in the so-called untouchability of the theatre professionals working with the SNT, in an engagement for life in one of its ensembles, long after they ceased to play or sing. Similarity with the French academy would come across our minds. Today, the idea of the national theatre may be understood as the preservation of the language, cultural values, traditions, and the use of the conditions created for the theatre which, through its production, finds its place in modern European space. In a country where such a tradition is alive, let us not give up on the idea of having such a theatre and its programme, and come closer to the people say, by a more polite way of approaching them right at the cash box.

The myth that the SNT is the best among theatres continues to live on. So does the myth about critics being unfair for applying more stringent criteria to it. What impact can politics, the audiences, dramatists at various levels have on the repertory? Even though the SNT management had the actors decide what would and what would not be put on the stage several years after November 1989; today, they are listless, they no longer revolt and take up roles in titles which are withdrawn from the repertory after a few re-runs for no interest in them.

* * *

On the facade of the building in which the Slovak National Theatre started to give performances in 1920, and continues to do so to our days, there used to be the inscription Municipal Theatre (1888); for decades, it has been replaced by the Slovak National Theatre. There is a more modest inscription on the new building, which is big, pretentious, with lots of space inside and sad. There is no life in it at day. And no life on some evenings either. If color photos on the SNT programme poster are disregarded one would very quickly realise that there are several days when artistic en-

sembles give no performances in the city and they are not touring the country either⁵. Instead, grateful audiences may watch them, evening by evening, in the programmes of all televisions.

Preložila Mária Švecová

⁵ The organizers of this event saw this for themselves, when they wanted their guests to see an interesting performance at the Slovak National Theatre – there was nothing to choose from.

DIŠPUTA O NÁRODNOM DIVADLE

PETER KOVÁČ

Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, generálny riaditeľ Sekcie umenia, dramaturg

Scéna: učebňa vysokej školy umeleckej. Sedí v nej jediný študent. Vchádza starý, unavený profesor a utiera si pot z čela. Keď zbadá takmer prázdnu učebňu, ani sa nezačuduje, iba si sadne na stoličku a opýta sa:

Učiteľ: Zasa len vy?

Študent: Áno.

Učiteľ: A kde sú ostatní?

Študent: Neviem. Všetci to poznáte.

Učiteľ: Veď hej. Tak čo? Budeme mať hodinu?

Študent: Bol by som rád.

Učiteľ: A o čom sa budeme rozprávať?

Študent: Poďme hovoriť o národnom divadle.

Učiteľ: A načo?

Študent: Akože načo? Je to predsa veľká téma. Práve dnes sa o ňom veľa hovorí.

Učiteľ: O národnom už bolo všetko povedané. Koľko sa toho za posledné roky popísalo od výstavby novej budovy až po výber riaditeľa, ha? A načo? Aj tak ide všetko po starom, od deviatich k piatim.

Študent: No dobre, k tomu sa možno ešte vrátíme, ale ja som chcel s vami hovoriť o národnom tak všeobecne, o národnom ako takom. O myšlienke takejto inštitúcie, či má vôbec význam v našom storočí a tak.

Učiteľ: No tak do toho sa nepúšťam. Ak poviem, že má, tak ma označia za konzervatívca, možno za nacionalistu, ak poviem, že nie, tak za liberála bez ukotveného hodnotového systému.

Študent: Ale nie, veď sme tolerantní, sme inteligentí, vieme o veciach hovoriť teoreticky a nemusíme hneď všetko škatuľkovať do politických šuflíkov.

Učiteľ: Práve preto, že sme inteligentí, vieme, že pri všetkých tých debatách u nás nikto nedokázal pomenovať pre národné žiaden zmysluplný program. Žiaden obsah. Tak načo. Možno práve preto národné dnes v skutočnosti ani veľmi nepotrebujeme.

Študent: Tak hovorme o tom, prečo v istej dobe národné divadlá v Európe vznikali ako huby po daždi.

Učiteľ: Takže historicky? To prípadne môžeme skúsiť. Poznáte knihu Leona Krugera *The national stage*? Kruger vychádza z faktu, že potreba inscenačne stvárniť život ľudu a národa a reflektovať ho pomocou divadla vznikla v stave neúplnej národnej identity ako jej náhrada v čase osvietenstva, do konkrétnych foriem sa rozvinula počas národných revolučných pohy-

bov a idea národných divadiel sa rozvíjala počas celého 19. storočia ako výraz masovej túžby po vlastnej legitímnej politickej reprezentácii spolu so všeobecným, hoci dlho iba mužským, volebným právom. Tento jav nazýva „theatrical nationhood“, čiže divadelná národnosť.

Študent: Poznám, poznám, kto by ju z nás študentov nepoznal. Nie je to pre našu debatu najlepšia kniha, lebo Kruger sa v nej zaoberá iba otázkou relatívne neskorého vzniku národných divadiel v nezávislých západných krajinách, ako napríklad vo Francúzsku, vo veľmociach po vybudovaní impéria, ako v Amerike, prípadne po jeho rozpade ako v Anglicku. Ale čo s týmto javom v našich končinách, v krajinách, ktoré nikdy neboli kolonizátormi, ale sa vždy cítili ako kolónie?

Učiteľ: Iste, v mnohých európskych krajinách vznikli národné divadlá oveľa skôr – napr. v Hamburgu založili národné divadlo v roku 1767 a Nemci ho vnímali ako prameň svojej národnej identity a kultúrnych hodnôt, prípadne ako inštitúciu, ktorá vyjadrovala túžbu po zjednotení rozdrobených nemeckých štátikov.

Študent: Aj v Rakúsku takúto inštitúciu založila centrálna politická moc, keď Jozef II. prekrstil v roku 1776 Burgtheater – teda aristokratické divadlo – na Rakúske Národné Divadlo. V podstate kopíroval príklad Prusa Fridricha Veľkého, ktorý čosi podobné spravil ešte pred ním v roku 1740 v Berlíne.

Učiteľ: Jozefovi II. nešlo iba o územnú celistvosť rakúskeho mocnárstva, ale sa pokúsil integrovať mnohojazyčné a multikultúrne etniká cisárstva pod centrálné riadenie moderného občianskeho štátu.

Študent: A k svojim centralizačným snahám chcel použiť okrem iného aj integrujúcu silu divadla.

Učiteľ: Presne tak. To je ten základný rozdiel. Pokiaľ v západnej Európe považovali „ideu národného divadla“ za vhodnú pri budovaní veľmocenskej, kolonizátorskej ríše, u nás na východe národné divadlá vznikali ako výraz odporu kolonizovaných národov proti vždyprítomným utláčateľom. Národné divadlá tu vznikali ako výraz snahy o národné zjednotenie a prežitie, aby reprezentovali národnú kultúru a identitu, aby rozvíjali národný jazyk, aby ľudia aspoň na javisku stvárnili a videli svoj vysnívaný národný štát.

Študent: Tak my, Slováci, sme svoje národné divadlo v tomto zmysle nemali.

Učiteľ: Aspoň nie profesionálne. Ale mali sme niekoľko amatérskych súborov, povedzme v Liptovskom Mikuláši, na Myjave a koncom 19. a začiatkom 20. storočia najmä v Martine. Bol to Slovenský spevokol, ktorý vystupoval v Národnom dome, slovenskej náhrade národného divadla a všeličoho iného.

Študent: Aj to profesionálne nám museli spraviť Česi.

Učiteľ: Nuž veď...

Študent: Ale všetko to, čo sme povedali, v podstate nevysvetľuje, načo je národu divadlo, veď divadlo nie je iba politický nástroj.

Učiteľ: Asi treba začať tým, že národ je jednotným politickým spoločenstvom iba abstraktne. A to preto, lebo jednotlivci, ktorí národ tvoria, nie sú v každodennom kontakte, neexistuje miesto, kde by sa národ mohol zja-

viť v úplnosti v tom istom čase, kde by sa mohol „zviditeľniť“. Rossanne Stoneová nazýva spoločenstvo, v ktorom sú jeho členovia fyzicky jeden od druhého oddelení ale ich spája spoločná viera a prax, virtuálnym.

Študent: Čiže „národ“ je iba virtuálnym spoločenstvom?

Učiteľ: Áno, v tomto zmysle je to tak. Aby vzniklo skutočné spoločenstvo, iným a krásnym slovenským slovom „obecenstvo“, je nevyhnutné, aby sa jeho členovia, jedni od druhých fyzicky oddelení, nejakým spôsobom spojili a oddelili sa od iných spoločenstiev. Toto sa deje pri rôznych príležitostiach, napríklad v parlamente, pri demonštrácii, schôdzi, večery, či na plese, ale obzvlášť v divadle, kde obecenstvo spája spoločne prežívaná emócia.

Študent: Podľa mňa to platí v divadle, ale národ spája čosi viac, ako iba emócia. Napríklad kolektívna pamäť. Identita kolektívu si nevyhnutne žiada kolektívnu pamäť, spoločne vnímanú a interpretovanú minulosť.

Učiteľ: Máte pravdu, minulosť sa nedá zopakovať taká, aká bola, dá sa len znovu a znovu rekonštruovať, teda interpretovať z pozície súčasnosti.

Študent: A na to je divadlo ideálny priestor.

Učiteľ: Iste, lebo minulosť potrebuje aj priestor a scenériu, kulisu, scénu. A je nevyhnutná pri konštrukcii budúcnosti. Individuálna pamäť, individuálny vzťah k minulosti sa totiž premieňajú na kolektívne prežívanie hlavne v divadle, kde sa minulosť rekonštruje v symbolických gestách, v symbolických príbehoch, v symbolických priestoroch.

Študent: To sa vzťahuje na javiskovú realitu. Ale symbolickým miestom je aj samotná budova divadla.

Učiteľ: Že či! Častokrát ide viacej o budovu, ako o to, čo sa v nej vlastne robí. Takúto symbolickú úlohu reprezentoval svojho času martinský Národný dom, neskôr historická budova SND a určite si pamätáte polemiky okolo dostavby tzv. novostavby národného divadla. Všetky tieto budovy, ako aj väčšina ostatných divadelných budov reprezentujú isté dobové mocenské pomery, politické zámery a kultúrne potreby.

Študent: Divadelná budova je podľa mňa jeden z najtypickejších prejavov mestskej architektúry. Integruje v sebe množstvo funkcií, typických pre mestský životný štýl. Ako reprezentant virtuálneho spoločenstva je schopná do seba prijať skutočné obecenstvo, ktoré sa v ňom počas divadelného predstavenia mení z virtuálneho na reálne.

Učiteľ: Je to priestor, v ktorom sa kolektívna identita reprezentuje aj vizuálne, v tomto priestore sa minulosť stáva súčasnosťou a východiskom do budúcnosti. Divadlo je inštitúcia, divadelný proces aj budova.

Študent: Čo je z toho podľa Vás najdôležitejšie?

Učiteľ: Ťažko jednoznačne odpovedať. V prvom rade by sme si mali ujasniť, prečo bol martinský Národný dom v druhej polovici 19. storočia multifunkčnou budovou. Zdá sa, že národy, ktoré nemali svoje vlastné teritórium, svoje vlastné nezávislé politické a štátne inštitúcie nahrádzali tento „nedostatok“ kultúrnymi aktivitami a inštitúciami. Slováci nemali na to, aby si mohli dovoliť postaviť sieť špecializovaných budov, v daných politických pomeroch sa „zmohli“ prostredníctvom všennárodnej zbierky na jedinou budovu, ktorá vyjadrovala ich túžbu reprezentovať sa

- ako samostatný, autonómny národ. Preto v nej okrem divadla fungovalo aj múzeum, aj knižnica, aj spoločenské kasíno a iné.
- Študent: A nezabúdajte na jazyk. Po uzákonení spisovnej, teda modernej slovenčiny bolo asi jasné, že práve jazyk sa môže stať najsilnejším putom medzi jednotlivými členmi virtuálneho národného spoločenstva a dostal sa do „titulnej úlohy“ v boji o jeho prežitie. Navyše postupné formovanie národnej literatúry odhalilo, že jazyk môže zohrať kľúčovú úlohu pri rekonštrukcii minulosti a konštrukcii budúcnosti. Jazyk na národnom javisku sa považoval za základný nástroj zachovania spoločenstva.
- Učiteľ: Tento vzťah k jazyku je typický pre všetky formujúce sa európske národy. V strednej Európe bola dlhodobo oficiálnym jazykom latinčina, neskôr maďarčina, veľmi rozšírené sa používala nemčina a v aristokratických kruhoch francúzština. Používanie slovenčiny v divadle či v škole sa považovalo za prejav pasívnej rezistencie národa a dodnes mu do istej miery táto funkcia zostala. Vystupuje do popredia vždy, keď sa všeobecne pociťuje isté ohrozenie národnej či teritoriálnej suverenity.
- Študent: Teda aj dnes?
- Učiteľ: Odpovedzte si sám.
- Študent: Vráťme sa k divadelným budovám. Vidí sa mi, že okrem svojich povedzme estetických funkcií vyjadrujú svojou veľkosťou, umiestnením v centrách miest, výzdobou, osvetlením, leskom aj čosi viac – stávajú sa, alebo sú už vopred plánované ako isté pamätníky, monumenty daných čias, vyjadrujú veľkosť a silu svojich staviteľov – mám na mysli samozrejme mecenášov, politickú reprezentáciu a nie samotných architektov. Martinický Národný dom napríklad vyjadroval túžbu po nezávislosti slovenského národa, resp. jeho spolupatričnosť s ostatnými slovanskými národmi a novostavba národného divadla pravdepodobne menej ako túžbu po nezávislosti vyjadrovala monumentálnu predstavu o večnej moci komunistického režimu, hoci, možno nechtiac, silueta lode kotviacej na Dunaji nesie v sebe aj ideu suverenity slovenského národa.
- Učiteľ: Myslíte?
- Študent: Divadlo je predajná slúžka, v mene svojho materiálneho zabezpečenia sa často prepožičiava na politické ciele a funguje do istej miery ako politická inštitúcia.
- Učiteľ: No hej, ale v idei „národného divadla“ môžeme okrem kultúrnej a politickej funkcie objaviť aj ďalšie – napr. spoločenské a morálne. V istom čase prevládalo presvedčenie, že divadlo má byť dobrým príkladom pre občana a vlastenca, ako sa má správať, aké hodnoty vyznávať, ako sa má zhostiť úloh, ktoré ho očakávajú v modernej meštianskej spoločnosti a prostredníctvom hier zo súčasnosti divadlo predvádzalo aj spôsoby spoločenského správania sa, obliekania, dobové politické, spoločenské a aj filozofické názory.
- Študent: Divadlo ako škola mravov. To sa dnes už nenosí.
- Učiteľ: Možno nie tak očividne, ale divadlo bolo a je aj dnes v rôznej miere zrkadlom doby. Aj keď nedáva príklad „ako by veci mali byť“, niekedy stačí, keď ukazuje, ako „veci naozaj sú“. Alebo kam sa zvrhnú, ak si spoločnosť nedáva pozor.

- Študent: Niektó raz prirovnal divadlo ku kanárikovi, ktorého si baníci držia v bani a ktorý svojou smrťou signalizuje zvýšenú koncentráciu oxidu uhoľnatého, čo môže zachrániť mnoho ľudských životov. Divadlo vníma to, čo je pokazené skôr, ako zvyšok spoločnosti a vysielala o tom zreteľné signály.
- Učiteľ: Ak už medzitým samo nie je mŕtve.
- Študent: Môže byť divadlo mŕtve?
- Učiteľ: Možno niektoré konkrétne áno, ale divadlo ako také zrejme nie. Svojou podstatou stojí proti smrti. Už samotné divadelné budovy, postavené a vnímané ako centrálné monumenty miest, svedčia o snahe postaviť ich ako princíp života proti smrti, proti zmaru, proti entropii. A aby sme sa vrátili k idei národného divadla, už sme spomínali, že to boli inštitúcie ktoré mali vo svojom základnom poslaní myšlienku obrany národného spoločenstva pred kultúrnou a duchovnou smrťou. Čosi ako pyramídy.
- Študent: Podľa vzhľadu súčasných miest to vyzerá, že túto úlohu sa odhodlali na seba prevziať banky a obchodné centrá.
- Učiteľ: Víťazstvo hmoty nad duchom. Chrámy konzumu a materializmu sa skutočne stávajú monumentmi dnešnej doby, človek postavil proti iracionalite smrti racionalitu svojho pozemského, zmyslami vnímateľného a vychutnávaného života. Márnosť, všetko je len márnosť.
- Študent: Ale aj divadlo je len efemérne. Zomiera každý večer a definitívne po derniére. Nezostáva nič, len pár zožltnutých dokumentov.
- Učiteľ: Snáď niečo zostáva v divákoch. Aspoň v niektorých.
- Študent: Spomínali ste, že idea národného divadla vznikla zo snahy postaviť niečo zmysluplné proti smrti národa, proti vždyprítomným utláčateľom.
- Učiteľ: Áno, je to tak, aspoň v strednej Európe. Táto idea evidentne zvyšovala prestíž národného divadla aj za socializmu, keď v pamätných šesťdesiatych rokoch ale aj neskôr v dobe komunistickej diktatúry otváralo dvere do slobodného sveta a ešte k tomu na vysokej profesionálnej úrovni. V západnej Európe národné divadlo slúžilo skôr na potvrdenia kolonizátorských ambícií mocností vyzdvihovaním vlastnej národnej kultúry a civilizačnej úrovne.
- Študent: Aký je však potom zmysel národného divadla dnes?
- Učiteľ: Prečo? Myslíte, že už sme slobodní?
- Študent: No, aspoň nebadám viditeľné znaky diktatúry.
- Učiteľ: Boli Atény za čias rozkvetu aténskej demokracie slobodné?
- Študent: Pravdaže! Zlatý vek! Vzor pre všetky demokratické systémy neskorších dôb.
- Učiteľ: Nikto sa však nepýtal gréckych otrokov. To je len poznámka na okraj. Chcel som hlavne povedať, že aj grécke divadlo v časoch politickej slobody a hospodárskeho rozkvetu hovorilo najmä o slobode a zodpovednosti. Sloboda človeka nie je len o politickej slobode, ale najmä a slobode vykonať skutok na základe zváženia si všetkých jeho dôsledkov. Boh dal človeku slobodnú vôľu, ktorá sa prejavuje vo výbere medzi dobrom a zlom, abstraktne povedané.
- Študent: A človek si slobodne vyberá najmä to zlo, chcete povedať.
- Učiteľ: Tak nejako, priateľu. A divadlo, najmä to národné, by mu asi malo tak

trochu pomáhať uvedomiť si ten rozdiel, naučiť ho rozoznávať medzi týmito dvomi kategóriami.

Študent: Nie ste tak trochu staromódny? Stále by ste niekoho len učili a poučovali? Vychovávali ešte aj prostredníctvom divadla? Divadlo ako katedra? Nestačí vám divadlo ako zážitok? Ako niečo pekné? Ako pastva pre oči? Divadlo ako čistá estetika?

Učiteľ: Priznám sa, že niekedy mám také potreby. Vtedy si zájdem na ľudovú revue...

Študent: A čo jazyk? Hovorili ste, že jednou z ideí národného divadla bola aj úloha pri rozvoji a ochrane národného jazyka.

Učiteľ: Aj to je úloha, ktorá sa v zásade nezmenila a asi právom sa od divadla, a špeciálne od národného, očakáva, že bude rozvíjať národný jazyk v celej jeho rozmanitosti, vo všetkých jeho podobách a vrstvách, vrátane nárečí, žargónu aj argotu. Dnes však jazyk nie je nejakou autonómnou súčasťou divadelnej inscenácie, je iba východiskom pre komplexný inscenačný čin, pre tvorbu. Divadlo vytvára svoj vlastný jazyk, ktorý je v zásade symbolický a zložený z mnohých komponentov – predovšetkým z hereckej akcie, výtvarného riešenia, hudby, svetla, rytmu a tak ďalej. Divadlo má povinnosť rozvíjať nie iba národný jazyk ako taký, ale aj komplexný inscenačný metajazyk divadla, lebo ináč ustrnie v meravých inscenačných formách a začne pôsobiť akademicky, strnulo, konzervatívne, neprovokuje nikoho k ničomu.

Študent: A sme u toho – má podľa vás divadlo provokovať? Aj národné divadlo? Nie je to a nemá byť vo svojej podstate tak trochu konzervatívna inštitúcia?

Učiteľ: Divadlo – aj to národné – musí provokovať predovšetkým k mysleniu. Človek má sklón páčiť sa sám sebe, ospravedlňovať a ideologizovať svoje skutky, svoj život. Divadlo by ho malo neustále preberať z jeho sladkého spánku v nádeji, že človek, ktorý sa pozrie do zrkadla a vidí, že je špinavý, tak bude mať aspoň potrebu umyť sa.

Študent: Mnohí však tvrdia, že si chcú v divadle predovšetkým oddýchnuť, trochu sa zasmiať a zabávať sa po stresoch celého dňa či týždňa. Nechcete od divadla priveľa? Nie je to, čo od neho očakávate, skôr úloha povedzme cirkví? A nie je jazyk moderného divadla príliš zložitý? Vy očakávate, že v hľadisku budete mať samých umelecky erudovaných divákov, túžiacich po nejakých komplikovaných estetických zážitkoch...

Učiteľ: Ale nie, ja nemám nič proti zábave v divadle. Mojim ideálom je vlastne zábavné divadlo a nie nudné divadlo. Otázka je, kto si čo pod zábavou predstavuje.

Študent: A vy čo?

Učiteľ: Videl som v živote niekoľko predstavení, na ktorých sa rovnako dobre zabávali uční aj vysokoškolskí profesori. Zábava pre mňa nie je iba rehot od začiatku do konca, ale aj pozorná duševná prítomnosť divákov a hercov pri spoločnom zážitku. Hľadať „zábavné“ formy aj pre tzv. náročné texty je najťažšia a najkrajšia práca dnešného divadelného tvorca, predovšetkým režiséra. Ale to naozaj nehovorím nič nové, je to odveká ambícia divadla od gréckeho po Jeana Vilara, ktorý mimochodom sformuloval

a aj realizoval jeden z najlepších programov národného divadla vo svojom Theatre National Populaire. A môžeme pokračovať vo francúzskom príklade a vziať si príklad povedzme z Brooka či Mnouchkinovej.

Študent: Teda z tvorcov, ktorých divadelné koncepty môžeme pokojne nazvať národnými a ľudovými zároveň.

Učiteľ: Áno, v protiklade k aristokratickému a teda v mnohých ohľadoch výlučnému konceptu Comédie Française. Hrať najlepšie a ak chcete najnáročnejšie dramatické texty tak, aby oslovovali aj široké divácke vrstvy. K takémuto konceptu divadla však musíte prispôsobiť všetko.

Študent: Čo všetko?

Učiteľ: Napríklad cenovú politiku. Národné divadlo má jednu obrovskú výhodu – je subvencované štátom, ktorý má zrejmý záujem nielen na tom, aby si z divadla urobilo svoju politickú slúžku – takéto ambície napr. na Slovensku v poslednom období úplne prestali – ale aj na tom, aby sa do divadla dostali aj úplne „obyčajní“ ľudia z rôznych končín republiky.

Študent: To je rozumné.

Učiteľ: Ale prispôsobiť treba napríklad aj dramaturgiu. Divadlo musí mať záujem na podpore uvádzania pôvodnej domácej tvorby, malo by spolupracovať so širokou škálou autorov, aktívne ich vyhľadávať, objednávať si témy, ktoré považuje za aktuálne, hľadať inšpiráciu a spoluprácu aj v zahraničí, iniciovať nové preklady súčasných a klasických textov a tak ďalej.

Študent: Ešte niečo?

Učiteľ: Spomenuli ste erudovaných divákov. S tým treba začať v detstve. Štátom podporované divadlo by sa malo pravidelne venovať edukačným programom pre deti a mládež. V národných divadlách západnej Európy, ale aj v našich zemepisných šírkach, to už mnohí pochopili a neobyčajne intenzívne a kreatívne pracujú s mládežou. Na to však musíte divadlo otvoriť. V divadle by mal pulzovať život od rána do večera, či už v divadelných kaviarňach a reštauráciách, či v rôznych „zábavných“ kurzoch a workshopoch, vedených aj známymi osobnosťami. Koncept divadla hviezd, ktoré sa zjavia iba večer vo svetlách rámp, nebude dlhodobou úspešnou, národné divadlo by sa malo vrátiť k svojej prvotnej multifunkčnosti, aj keď v inej podobe. Nemôže vyzeráť a fungovať ako cez deň nedobytná pevnosť, uzamknutá konzerva, do ktorej nemá normálny smrteľník prístup, iba večer v smokingu a s drahým lístkom v ruke. Ak národné a ľudové – tak poctivo a vážne.

Študent: Zasa ten váš osvetársky prístup.

Učiteľ: Nazviete si to ako chcete. Mne ide o divadelný život, či o život v divadle. Národné divadlo vo svojich svetlých etapách pôsobilo vždy nesmierne koncentricky, malo svoju zvláštnu príťažlivosť, okolo divadla sa vtedy vytvárala prirodzenou cestou akási tvorivá a intelektuálna hustota, sústreďovala v sebe a okolo seba tvorivú elitu svojej doby – spisovateľov, režisérův, výtvarníkov, prekladateľov, kritikov, filozofov, sociológov a ďalších.

Študent: Dá sa povedať, že keď sa darí národnému divadlu, tak sa darí celej kultúre?

Učiteľ: Myslím, že áno. Preto sa volá národné a slovenské, bez akýchkoľvek nacionalistických podtextov.

- Študent: Z čoho pramení toto výnimočné postavenie národného divadla?
- Učiteľ: To neviem celkom presne. Zrejme z jeho historickej funkcie, z jeho pôvodných ideí. Ale je pravda, že výnimočné postavenie národného divadla sa rukolapne prejavila aj v zlomových obdobiach našich dejín, najmarkantnejšie v 89-om roku, ale aj v 96-om či pri úsilí ubrániť národné pred predajom jeho budovy a pozemkov. Herecké osobnosti mali takú spoločenskú vážnosť a prestíž, že dokázali pohnúť masami.
- Študent: Vtedy. A vtedajšie hviezdy, povedzme si úprimne – odchádzajúcej hereckej generácie. Ale má takú autoritu aj súčasná? Generácia televíznych seriálov?
- Učiteľ: Neviem. A asi je dobré, že to neviem, lebo chvalabohu nie je taká situácia, že by to museli opäť skúšať. Myslím, že je čas zamerať sa na prácu.
- Študent: Ale činohra má v podstate skvelú návštevnosť možno aj preto, že ľudia chodia na tváre známe z televíznych obrazoviek. Baletu návštevnosť stúpa, problémy sú akurát v opere.
- Učiteľ: Nie je to typické pre ostatné európske divadlá. Viem, že v mnohých je to naopak, že najväčšie návštevnosti sú napr. práve v opere. Opera a aj tanečné umenie sú, zdá sa, divadelným žánrom našej doby, ktorá sa v mnohom podobá na obdobie baroka a časť moderného umenia veľmi umne narába s vytváraním ilúzie, tak, ako to robilo umenia baroka. Navyše opera a tanec nepoznajú jazykové bariéry, čo je v multikultúrnej a multietnickej Európe jednoznačne výhodou.
- Študent: Barokové umenie sa rodilo v dobe exponovanej až exaltovanej duchovnosti, ktorá mala svoje korene v často tvrdej rekatolizácii, ktorá vyžívala umenia ako nástroj proti protestantskej striedmosti a jednoduchosti.
- Učiteľ: Nuž, ja sa nazdávam, že dnes znovu žijeme v dobe exponovanej duchovnosti, ktorá vzniká ako reakcia na už spomínaný materializmus doby. Je to však duchovnosť synkretická, nie je už vôbec viazaná iba na jedinú cirkev, Európa sa otvorila najrozmanitejším duchovným vplyvom a súčasné umenie to odráža. Aj preto sú jeho témy aj formy tak nesmierne rozmanité. No a opera, spevoherné a tanečné divadlo tomuto trendu svojou syntetickosťou nesmierne vyhovuje.
- Študent: Prečo majú teda problém s návštevnosťou práve operný a baletný súbor?
- Učiteľ: Je to asi dané celým súborom rôznych faktorov. Nechcem ísť do konkrétností, hovoríme napokon o ideji národného divadla, nie o súčasných problémoch jedného z nich. Zvonku sa však zdá, že veľmi málo bojujú o diváka. Prestíž národného sa viaže, najmä k činohre, a keď sme hovorili o historických funkciách národného, hovorili sme najmä o funkciách, ktoré sa historicky viazali a dodnes viažu najmä k činohre, národná opera asi na Slovensku nikdy nemala až taký veľký spoločenský dopad. O to viac by si mali uvedomiť, že diváka si treba získať. Na to má divadlo rôzne nástroje, ktoré sa využívajú slabšie alebo stereotypne.
- Študent: Súhlasím. Nestačí byť prvým zo zákona.
- Učiteľ: Áno, to že je divadlo relatívne nadpriemerne subvencované štátom vôbec neznamená, že by sa nemalo správať súťaživo.
- Študent: To sme už naozaj pri konkrétnostiach. Ale aby sme sa vrátili k ideji, k ná-

rodnému divadlu ako takému, vy v podstate tvrdíte, ak tomu dobre rozumiem, že funkcia národného sa rokmi vlastne príliš nezmenila, zmenili sa iba divadelné formy? Nie je náš zvláštny vzťah k národnému divadlu iba prázdny mýtus?

Učiteľ: Možno je to mýtus, ale asi nie prázdny. Aspoň nie historicky. Musí byť neustále oživovaný kvalitnou tvorbou. To však znie ako fráza. Ale aby som sa vrátil k otázke, odpoviem vám protiotázkou – myslíte si, že národ bez mýtov môže vôbec existovať?

Študent: V dnešnej dobe by sme mali odbúrať všetky mýty a pozeráť sa na veci racionálne.

Učiteľ: A to je čo?

Študent: Hovoriť a hodnotiť iba to, čo naozaj je a bolo, nie to, ako by to malo byť, alebo ako si to predstavujeme.

Učiteľ: V prípade umenia nie som si istý, či je to možné. Nazdávam sa, že myšlienka slobody, či už politickej, národnej alebo individuálnej nie je mýtom, ale ideou, o ktorú treba neustále zápasiť.

Študent: Lebo je tu vždyprítomný utlačateľ? A kde? A v akej podobe?

Učiteľ: V nás, milý priateľu, v nás.

Učiteľ a študent zmlknú a dlho sa bez slova každý z nich díva kamsi do prázdna.

KONIEC

Použitá literatúra:

KRUGER, Loren. *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*, Chicago : University of Chicago, 1993. ISBN: 9780226454979.

IMRE, Zoltán. *(Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás*. Eotvos Lóránd Tudományegyetem : Budapest, 2009.

STONE, Allucquere Rosane. *A szellem teste*. In: *Replika*, 1995, č. 17-18, s. 298.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance – the Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca- Cornell University Press, London : 1989. ISBN-10: 0801480949; ISBN-13: 978-0801480942.

KOLTAI, Tamás. *A nemzeti színház mint olyan*. In: *Népszabadság*, 31. marec 2010.

DISPUTATION ON THE NATIONAL THEATRE

PETER KOVÁČ

Ministry of Culture of the Slovak Republic, General Director, Section of the Arts, Dramaturge

Scene: a classroom of an artistic university. There is a single student sitting in it. An old, tired professor is coming wiping sweat from his forehead. When he notices the classroom is almost empty, he is not surprised, he only sits down on his chair and asks:

Professor: Again only you?

Student: Yes.

Professor: And where are the others?

Student: I don't know. As always.

Professor: Surely. So what? Shall we have the class?

Student: I'd be glad.

Professor: And what are we going to talk about?

Student: Let's talk about the National theatre.

Professor: And what for?

Student: How come what for? It is a great topic. Just now, it is often talked about.

Professor: All has already been said about the National. How much has been written over the past several years, beginning with the new building and ending with the selection of the director, hm? And what for? Everything is going the old way; things are going from bad to worse.

Student: Well then, we'll come to that later, but I'd like to talk with you about the National in general terms, the National as it is. About the idea of such an institution, whether it makes a difference in our century and things like that.

Professor: Well then, I am not going into it. If I say that it does, I will be taken for a conservative, may be also a nationalist; and if I say it does not, they will say I am a liberal without an anchored system of values.

Student: Well no, we are tolerant after all, we are intelligent, we know how to speak about things theoretically and we don't need to classify everything right away in political pigeonholes.

Professor: Just because we are intelligent people, we know that despite all those debates nobody was able to set a meaningful program for the National. No content. So what for? This may be just the reason we do not very much need the National nowadays.

Student: So let's speak about the reasons why National Theatres sprung up in Europe like mushrooms at a particular period in the past.

Professor: Historically then? We may eventually try this. Do you know the book by Loren Kruger *The National Stage*? Kruger bases her reasoning on the fact that the notion of staging the nation, of representing as well as reflecting

the people in the theatre, of constituting or even standing in for an absent or imperfect national identity, emerges in the European Enlightenment and takes concrete shape with the Revolutionary fêtes and the idea of national theatres manifests itself fully only in the course of the nineteenth century with the rise of mass national politics, “universal”, though long time only male, suffrage, and the demand of the people for legitimate representation as protagonist on the political stage. He calls this phenomenon “theatrical nationhood”.

Student: I know it; I know it, who would not know it being a student. But – this is not the best book for our debate as Kruger only tackles a relatively late creation of national theatres in independent western countries, as for example in France, in world powers after building up their empires, as in America, eventually after the collapse of the empire, as in England. But what should we do with the phenomenon in our climes, in countries that have never been colonisers, but rather felt themselves colonised?

Professor: Of course, in many European countries national theatres sprung up much earlier, in Hamburg, for example, the National Theatre was founded in 1767 and the Germans took it for the source of their national identity and cultural values, and eventually as an institution expressing their desire for unification of fragmented German lands.

Student: Also in Austria such an institution was founded by the central political power, when Joseph II., in 1776, rebaptised the Burgtheater – the aristocratic theatre – the Austrian National Theatre. In essence he copied the example of the Prussian Fridrich the Great, who did something similar earlier in Berlin, in the year 1740.

Professor: Joseph II. was not concerned only by a territorial integrity of the Austrian monarchy, but he tried to integrate multilingual and multicultural ethnicities of the empire under the central direction of a modern citizen state.

Student: And he wanted, among other things, to use the integrating force of the theatre as an aid to his centralisation efforts.

Professor: Exactly. This is the basic difference. When in the Western Europe the “idea of the national theatre” was considered a suitable tool for building a superpower, Colony Empire, here on the east, national theatres were created as an expression of opposition of colonised nations against their always-present oppressors. National theatres were created here as an expression of their effort to national reunification and survival, to represent their national culture and identity, to develop national language in order for the people to see their dreamed-of national state brought to life on the stage at least.

Student: So then, we the Slovaks, we did not have our National Theatre in this sense.

Professor: At least not a professional one. But we had several amateur ensembles, let us mention those in Liptovský Mikuláš, Myjava at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century mainly in Martin. It was the *Slovenský spevokol* (*The Slovak Vocal Ensemble*) performing in the National House, the Slovak substitute of the National Theatre and many other institutions.

- Student: And even the professional theatre must have been brought together by Czechs.
- Professor: Well you see...
- Student: But all that has been said does not explain in principle what good is theatre for a nation as it is not only a political tool.
- Professor: Maybe we should start by saying that a nation is a unified political community only in abstract terms. And this is because individuals forming a nation are not every day in contact, there is no place for a nation to appear in its entirety at the same time, where it could be made visible. Rosanne Stone calls the community in which its members are physically separated from one another but are connected by a mutual belief and experience a virtual one.
- Student: Which means that a "nation" is only a virtual community?
- Professor: Yes, in this sense it is so. To create a real community, in another nice word the audience, it is vital for its members, who are physically separated one from the other, to somehow unite and separate from other communities. This happens at various occasions, for example in parliaments, at demonstrations, meetings, dinners, or parties, but particularly in the theatre, where the audience is connected by a commonly perceived emotion.
- Student: In my opinion this applies to the theatre, but a nation is united by something more than only an emotion. For example collective memory. The identity of a community inevitably requires collective memory, a past perceived and interpreted commonly.
- Professor: You are right, the past cannot be repeated as it was, it can only be constructed again, which means interpreted from the standpoint of the present.
- Student: And the theatre is an ideal ground for this.
- Professor: Surely, because the past needs also space and scenery, scenography and a stage. And it is vital for the construction of the future. Individual memory, individual relations to the past are then transformed to a collective perception namely in the theatre, where the past is reconstructed in symbolic gestures, in symbolic stories, in symbolic spaces.
- Student: You refer to stage reality. But a theatre building itself is a symbolic place.
- Professor: Certainly! Oftentimes everybody is more concerned by the building than what goes on in it. This symbolic role was vested once in the National House in Martin, later in the historical building of the Slovak National Theatre and you surely remember the arguments about the construction of the new building for the National Theatre. All these buildings, as most of other theatre buildings, represent certain relations of power in the period, political goals and cultural needs.
- Student: A theatre building is, in my view, a most typical manifestation of urban architecture. It integrates in itself many functions typical for urban lifestyle. Representing a virtual community, it is able to absorb in itself a real audience that is transformed from a virtual to real community during a theatre performance.
- Professor: It is a space, where the collective identity is represented also visually; in this space, the past is becoming a part of the present and a departing

point for the future. The theatre is an institution, a theatrical process and a building.

Student: What's the most important in your opinion?

Professor: It is hard to say explicitly. In the first place we should define why the National House in Martin was a multifunction building in the second half of the 19th century. It seems that nations that did not have their own territories, their own independent political and state institutions, compensated this "absence" by cultural activities and institutions. The Slovaks were not rich enough to afford themselves a creation of a network of specialised buildings, in the given political situation and thanks to an all-nation collection they managed to build only a single building that expressed their desire to constitute themselves as an independent, autonomous nation. This is why it served not only as a theatre but also as a museum, a library, a community casino and others.

Student: And do not forget the language. After the codification of the literary, that is the modern Slovak, it was perhaps clear that it was exactly the language that had the potential of becoming the most powerful bond among individual members of a virtual national community and it took the "leading role" in the fight to its survival. Moreover, a gradual development of the national literature revealed that the language could play a key role in reconstructing the past and constructing the future. The language on a national stage has always been considered a basic instrument for preserving the community.

Professor: This relation to the language was typical for all European nations in formation. In the Central Europe Latin was long the official language, later Hungarian, the use of German was widely spread and in the aristocratic circles, French was used. Using Slovak in theatre or at school was considered a display of a passive resistance of the nation and the language has had this function till now to a certain extent. This particular function of the language steps forward in times, when a possible threat to the national or territorial sovereignty is generally perceived.

Student: Nowadays too, then?

Professor: Answer yourself.

Student: Let's come back to theatre buildings. It seems to me that by their grandeur, position in the centres of cities, decoration, lighting, glitter they stand for something more than the expression of their aesthetic functions – they become, or from the beginning, they were planned as a sort of memorials, monuments of times past, they express the grandeur and the force of their architects – I mean of course their patrons, the political representation and not actual architects. The National House in Martin represented the desire for the independence of the Slovak nation, or its fellowship with other Slavonic nations and, probably, the new building of the Slovak National Theatre was not so much an expression of the desire for independence but more likely of the monumental idea of the eternal power of the communist regime, but also, maybe not willingly, but still, the silhouette of a boat at anchor on the Danube bares in itself the idea of the sovereignty of the Slovak nation.

Professor: Do you think?

Student: The theatre is a corruptible maid, in the name of its material welfare it often lends itself to attaining political goals and, to a certain extent, it functions as a political institution.

Professor: All right then, but apart from cultural and political functions we may discover others in the idea of the "national theatre" – for example social or moral. There were times, when the conviction was such that the theatre had to be a good example for the citizen and the patriot, showing the way to behave, the values to profess, the way to perform the tasks lying in front of individuals in a modern bourgeois society and with the help of modern plays the theatre had to demonstrate also ways of social etiquette, clothing, contemporary political, social and also philosophical views.

Student: The theatre as a school of morals? That is not in, now.

Professor: Maybe not so evidently, but the theatre has been and still is, at present, to a varied extent a mirror of the epoch. It does not give an example of "how the things should be" however, sometimes it is enough if it shows "how the things really are". Or how the course of things will degenerate if the society does not pay enough attention.

Student: Somebody once compared the theatre to a canary miners keep in mines to give them a sign, by its death, that there is an increased concentration of carbon monoxide, which could save many lives. The theatre perceives what is rotten earlier than the rest of the society and sends over warning signals.

Professor: If it does not die in the meantime.

Student: May the theatre be dead?

Professor: Perhaps certain specific theatre may, but the theatre as such probably not. In its essence it stands against the death. Theatre buildings alone, constructed and perceived as central monuments of cities, witness the will to build them as a principle of life against death, against ruin, against entropy. And to return to the idea of the national theatre, we have already mentioned that these institutions had as their basic mission the thought of defending the national community against cultural and spiritual death. Something similar to pyramids.

Student: If we take into account how cities look today, it seems that banks and shopping malls took a decision to take over this function.

Professor: A victory of the matter over the spirit. Shrines of consumption and materialism are in reality becoming monuments of the current epoch, humans placed the rationality of their earthly, enjoyable and sensually perceivable life against the irrationality of death. Vanity, everything is only vanity.

Student: But the theatre is only ephemeral too. It dies every evening and definitively after the last performance. There is nothing left apart from several yellowish documents.

Professor: There is perhaps something left in the members of the audience. At least some of them.

Student: You said that the idea of the national theatre sprang out from the effort

to oppose something meaningful to the death of the nation, to always-present oppressors.

Professor: Yes, it is so, at least in Central Europe. This idea evidently increased the prestige of the national theatre in times of socialism, when in the memorable sixties, but also later under the communist dictatorship, it opened doors to the free world and at a high professional level. In Western Europe the national theatre served rather to confirm colonising ambitions of superpowers by bolstering their own national cultures and their civilisation level.

Student: What is then the sense of the national theatre today?

Professor: Why? Do you think we are free already?

Student: Well, I don't seem to notice any apparent signs of dictatorship.

Professor: Were Athens free in times when Athenian democracy flourished?

Student: Of course! Golden age! The example for all democratic systems of later periods.

Professor: Nobody asked Greek slaves, though. This is only a note on the margin. I meant mainly to say that the Greek theatre in times of political freedom and economic prosperity spoke predominantly of freedom and responsibility. Freedom of a human is not only a political freedom, but it is above all a freedom to perform an act based on careful consideration of all its effects. God gave the man free will that manifests itself in his choosing between right and wrong, abstractly put.

Student: And the man freely chooses especially wrong, you mean.

Professor: Something like that, my friend. And the theatre, the national above all, should help the man to understand the difference, it should teach the man to differentiate between these two categories.

Student: Aren't you a bit old-fashioned? You'd only teach and patronise everybody all the time. You'd educate even in the theatre? The theatre as a teacher's desk? Isn't theatre as experience enough for you? As something nice? A feast for the eyes? The theatre as pure aesthetics?

Professor: I admit I sometimes feel those needs. At that time I go to see an ice show...

Student: And the language? You said that one of the ideas about the national theatre was its role in developing and safeguarding the national language.

Professor: And this task has not changed in principle and the theatre, especially the national one, is rightly expected to develop the national language in all its diversity, in all its forms and registers, including its dialects, jargon and argot. Today, however, the language is not an autonomous part of a theatre production, it serves only as a starting point for a complex stage act, for creation. The theatre creates its own language that is basically symbolic and made of many component parts – predominantly of acting, decoration, music, rhythm and so on. The theatre has a duty to develop not only the national language as such, but also a complex stage meta-language of the theatre because in other case, it would degenerate into rigid scenic forms and start to look academic, numb, conservative, not provoking anybody to do anything.

Student: And we're at it – should the theatre be provocative? Ant the national the-

atre? Isn't it and shouldn't it be in its essence a conservative institution a bit?

Professor: The theatre – and the national too – must provoke to thinking first. Humans have an inclination to like themselves, apologise and ideologies their deeds, their lives. The theatre should constantly be waking the man up from a sweet dream in hope that the man, who sees his reflection in a mirror and realises he is dirty will find the need to clean.

Student: Many seem to say that they want to have a little rest in the theatre above all, laugh a little and have fun after their week at work filled with stress. Don't you ask too much of the theatre? Isn't what you expect of it rather a function of churches? And isn't the language of the modern theatre too complicated? You expect that there are only artistically educated people in the audience, who long for elaborate aesthetic experience...

Professor: But no, I have nothing against fun in the theatre. My ideal is a funny theatre and not a dull theatre. The question is, however, what people mean by fun.

Student: And you?

Professor: In my life, I have seen several performances that were funny for apprentices as well as for university professors. The fun for me is not only a brutal laughter from the beginning till the end, but also an attentive spiritual presence of the members of the audience with the actors in their common experience. Finding "funny" forms for difficult texts is the hardest and the most beautiful work for contemporary theatre artists, predominantly the director. But of course, I am not saying anything new, this is an age-long ambition of the theatre from the Greeks to Jean Vilar, who, by the way, formulated and also realised one of the best programs of the national theatre in his Théâtre National Populaire. And we may continue in the French example and take a lesson, let us say, from Brook or Mnouchkine.

Student: You mean artists, whose theatre concepts may easily be called national and popular at the same time.

Professor: Yes, in contradiction to the aristocratic, and for this reason in many ways exceptional concept of the Comédie française. In order to produce the best, and if you want, the most demanding dramatic texts in a way that would appeal to wider public, however, everything should be adapted to this concept of the theatre.

Student: What everything?

Professor: For example the pricing policy. The national theatre has one great advantage – it is subsidised by the state, the interest of which is clearly not only in making its political servant out of the theatre – ambitions like this have completely disappeared in Slovakia in recent times – but also in bringing genuinely common people from different parts of the Republic to the theatre.

Student: This sounds wise.

Professor: But dramaturgy should be adapted too. The theatre must be interested in assisting the creation of original writing for the theatre, it should collaborate with a wide variety of authors, try to find them actively, com-

mand topics it considers for up-to-date, find inspiration and collaboration abroad and initiate new translations of contemporary and classical text and so on.

Student: And something more?

Professor: You mentioned well-educated audience. You should start with it in childhood. The theatre subsidised by the state should devote its activities regularly to educational programs for children and youngsters. In national theatres of the Western Europe, but in our latitudes too, many have understood this need and work with their youth in an extremely intensive and creative manner. For this, you have to open the theatre. Life should be throbbing in the theatre from the morning till the evening – be it in theatre cafes and restaurants, or in different “entertaining” courses and workshops lead by famous people. The concept of the theatre of stars that appear only in the evening in the spotlight cannot be successful for a long period, the national theatre should come back to its original multifunctionality, though in a different form. It cannot function and look like an impregnable fortress during the day, a sealed can a common mortal is not allowed to enter except in the evenings, in a dinner jacket with an expensive ticket in hand. If national and popular – then honestly and seriously.

Student: Again your educational approach.

Professor: Call it as you like. I am concerned with theatre life, or life in the theatre. In its brighter periods, the national theatre looked very much concentric, had its special attraction, creative and intellectual thickness was naturally created around the theatre, it assembled in itself and around itself the creative elite of the day – writers, directors, painters, translators, critics, philosophers, sociologists and others.

Student: It may be said that when the national theatre prospers – all the culture prospers?

Professor: I think yes. That is why it is called national and Slovak, with no nationalistic overtones.

Student: Where is the source of this exceptional position of the national theatre?

Professor: I do not know this exactly. Maybe in its historical function, in its original ideas. But the truth is that the exceptional position of the national theatre has obviously manifested itself at turning points of our history, most strikingly in '89 but also in '96, or in the effort to safeguard the National from selling its building and land. The personalities of actors had such a prestige and weight in the society that they were able to move the masses.

Student: Then. And the then stars, but let's be frank – they are the departing generation of actors. But is such an authority an attribute of the present one? The generation of television series?

Professor: I do not know. And it is maybe good that I do not know, because, thank God, there is not such a situation for them to try it again. I think it is time to concentrate on the work.

Student: But he Drama's attendance is brilliant maybe because people go to see the faces they know from television screens. The ballet's attendance is rising, there are problems only with the Opera.

- Professor: This is not typical for other European theatres. I know that it is right the opposite in many of them, the highest attendance is recorded for example exactly in the Opera. The Opera and the dance are, it seems, the theatre genres of our time, which is in many ways similar to the baroque era and a part of the modern art skilfully works with creating illusions just the way the baroque art used to do. Moreover, the opera and the dance do not know language barriers, which is a clear advantage in a multicultural and multiethnic Europe.
- Student: The baroque art was born in an era of an exposed even exalted spirituality that had its roots in a heavy recatholicisation often using the art as a means against the protestant continence and simplicity.
- Professor: Well I am of the opinion that today we live again in the era of exposed spirituality created as a reaction to already mentioned materialism of our time. This spirituality is, however, syncretic, it is not bound with only one church, Europe has opened itself to various spiritual influences and the contemporary art reflects this. This is why its forms and topics are so fabulously manifold. And the opera, music and dance theatre are a fit ground for this trend by their syntheticity.
- Student: Why is there a problem with attendance mainly for the Opera and Ballet Ensembles?
- Professor: The cause is perhaps in a range of factors. I would not like to go into specificities, we are speaking about the idea of the national theatre after all, not about contemporary problems of one of them. From the outside I get the impression that they do not fight for their public enough. The prestige of the National is closely bound to the Drama, even though we have spoken about historical functions of the national theatre, we mentioned also the functions that were historically and still are related to the Drama, the national opera has apparently never had such a strong social impact in Slovakia. This is a reason more for them to realise that the audience should be won. There are different instruments at hand for the theatre to achieve it but they are used weakly or stereotypically.
- Student: I agree. It is not enough to be the first by the law.
- Professor: Yes, the fact that the Theatre is unusually well subsidised by the state does not mean at all that it should not behave competitively.
- Student: We've gone into real specificities, now. But let's return to the idea, to the national theatre as such, you seem to assert in principle, if I get you correctly, that the function of the national hasn't deeply changed, only theatre forms have changed? Isn't it true that our relation to the national theatre is only an empty myth?
- Professor: A myth maybe, but perhaps not empty. At least not historically. It must be constantly revived by artistic creation of quality. This sounds as a phrase. But to come back to the question, I will answer by another one – do you think that a nation with no myths may exist at all?
- Student: In our time we should get rid of all the myths and look at things rationally.
- Professor: And what does this mean?

Student: Speak and evaluate only the things that really are and once were, not how they should be, or how we imagine them.

Professor: I am not sure whether this is possible in the case of the art. I think that the idea of freedom, be it political, national or individual, is not a myth, but an idea we must constantly fight for.

Student: Because there is an always-present oppressor? And where? And in what form?

Professor: In us, dear friend, in us.

The professor and the student get quiet and look in the void without words for a long time.

The End

Literature

KRUGER, Loren. *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago : University of Chicago, 1993. ISBN: 9780226454979.

IMRE, Zoltán. *(Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás*. Eotvos Lóránd Tudományegyetem : Budapest, 2009.

STONE, Allucquere Rosane. *A szellem teste*. In: *Replika*, 1995, No. 17-18, p. 298

CARLSON, Marvin. *Places of Performance – the Semiotics of Theatre Architecture*. London : Ithaca-Cornell University Press, 1989. ISBN-10: 0801480949; ISBN-13: 978-0801480942.

KOLTAI, Tamás. *A nemzeti színház mint olyan*. In: *Népszabadság*, March 31 2010.

Preložil Daniel Uherek

MÔŽE BYŤ IDEA NÁRODNÉHO IBA V NÁRODNOM?

PETER HIMIČ

Štátne divadlo Košice, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity

1. História

Ak povieme národné divadlo, evokuje to, najmä v laickej verejnosti, inštitúciu prvej slovenskej profesionálnej scény, akože inak, v hlavnom meste. Tak to už býva: prvé scény patria do hlavných, niekedy aj prvých miest. Ako nás upozorňuje slovenská história, nebolo tomu vždy tak. Mali sme svoje národné, národní, národné divadlá po celom území Slovenska, ešte ako časti bývalej monarchie a nebolo to práve v tom prvom, najväčšom meste. Akoby aj, keď tam slovenčina čupela v kúte popri nemeckých, aj maďarských kočovných spoločnostiach. Liptovský svätý Mikuláš, Nemecká Lupča, Sobotište, to posledné, hoci len v názve a nie v praktickom divadelnom živote (ako na to upozorňuje L. Čavojský v knihe Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980), ale zato so svetovou slávou. Moussinacova zmienka o tom, že „na Slovensku bolo Národné divadlo už v roku 1842 v Sobotišti“ je toho dôkazom, aj keď sa nezakladala na pravde. Na tú skutočnú pravdu sme si museli počkať až po roku 1918. Známa vec. Ale opäť, už štyri roky po vzniku Slovenského národného divadla, vzniká mimo Bratislavu, aj keď ešte nie hlavného mesta, ďalšia národná scéna, v Košiciach. Ako komplikovane vznikala, tak aj komplikovane žila. Umelecky, personálne, ekonomicky. Viac živorila, ako žila. Ale Košice nechceli ostať v tieni Bratislavu (ako už mnohokrát predtým, ale aj potom) a v roku 1937 zopakovali tento pokus. Tentoraz omnoho sľubnejšie, tiež s prívlastkom národné divadlo. Žiaľ, zakrátko sa Východoslovenské národné divadlo muselo porúčať z mesta, keď sa Košice stali „národnými“ pre iný národ. Ján Borodáč v roku 1945 prichádza do Košíc z Národného, aby tu postavil národné divadlo po tretíkrát. Situácia ešte ťažšia ako pred 25 rokmi. Prešovský učiteľ sa opiera o prešovské sily, ktoré plnili funkciu východoslovenského národného divadla, aj keď v názve „len“ slovenského, počas vojnových rokov. Tie paradoxne Prešovu veľmi pomohli. Ale spolu s Prešovom vyrastala aj iná národná scéna. Martin už v roku 1889 otvára Národný dom, aj keď bez hrdého prívlastku, nič to však nemení, že sa na dlhé roky stáva skutočným centrom slovenských divadelných vzopätí, teda skutočnou prvou scénou. V druhej polovici 20. storočia sa už ako profesionálne divadlo niekoľko krát stalo lídrom a liahňou slovenského divadla. Krátky historický exkurz po stopách mimobratislavských národných scén možno zakončiť najmladším obdobím, 90. rokmi minulého storočia, keď sa v porevolučnej dobe dramaturgického tápania, v ktorom slovenské divadlá zostali zaskočené, miestami nepripravené, vynorilo prešovské Divadlo Jonáša Záborského ako scéna vskutku národná, nielen v zmysle dramaturgickej koncepcie, ale aj divadelnej vízie. Košice sa, žiaľ, hoci blízko Prešova, touto „chorobou“ nenakazili. Ako teatrológ to musím priznať, ako divadelného riaditeľa ma to mrzí.

2. Teória-prax

Vzťah dráma – divadlo je jedným z najpertraktovanejších spojení v divadelnej teórii. Je to pochopiteľné. Dvojdornosť divadla vždy provokovala – raz literátov, inokedy divadelníkov. Dramatický text si prisvojovali podľa doby a zo svojho uhla pohľadu. Dnes vieme, že zacielenosť dramatika ako autora divadelnej predlohy neodškriepiteľne smeruje k jej inscenačnej transformácii. Autentické divadlo, ak chcete divadlo súčasné, je aj divadlom súčasných textov, ktoré, aj keď nie vždy najlepšie v zmysle umeleckom, ale aspoň aktuálne, prinášajú témy a príbehy, takpovediac na pulze doby. Pôvodná tvorba o to viac. Autentickým videním a deskripciou svojho, áno, aj národného, spoločenstva, takpovediac zvnútra. Nie je to však len o autorovi, najlepšie aj píšucom, o texte, ideálne vychádzajúcom tlačou, dramaturgovi, dal by Boh čítajúcom tieto hry, ale aj o tom, čo všetko robíme preto, aby tomu tak bolo. Hodnotenie stavu pôvodnej tvorby prenechávam iným, podporu vydávania slovenských divadelných hier bez komentára (spomeniem len pravidelné, každoročné vydávanie pôvodnej tvorby v 90. rokoch), záujem dramaturgov o pôvodnú drámu zasa prenechám na svedomí vysokého umeleckého školstva. Lenže, dovoľte mi autocitát: „Texty súčasných autorov sa v novej výrazne kvalitatívnej vlne do slovenských divadiel nijako zvlášť nehnú. To čo zažívajú susedia, napr. v Poľsku, alebo Maďari sa u nás nekoná. Je to skôr stav udržiavania hladiny.“ Je to citát z roku 2003, ktorý odznel na konferencii *K inscenačným podobám slovenskej drámy*. Prešlo sedem rokov a túto vetu môžem pokojne zopakovať aj dnes. Kritika musí smerovať aj do vlastných radov. Nezdá sa, že by sme my, praktizujúci divadelníci, vykonali veľa pre zmenu tohto stavu. Všetci sme tak trochu za to vinní. Niektorí preceňovaním všetkého, čo len trochu zaváňa pôvodnosťou, bez ohľadu na kvalitu, druhí pohrdaním všetkým, čo neprišlo spoza hraníc. Hrali by sme, ak by bolo, ak je, ohŕňame nad tým nos, a ak aj vytlačíme, viac sa nestaráme. Nemáme ten správny medzinárodný PR, lobing, ak chcete, nepretláčame veci dostatočne. (Mám niekoľko osobných skúseností s prekladmi poľských hier, ktorých neustálymi propagátormi sú napr. kultúrne centrá a inštitúty za hranicami ich domoviny, vieme o špecializovaných časopisoch, v ktorých vychádzajú pôvodné texty, konajú sa medzinárodné festivaly s národným, dokonca aj autorským ohraničením, a pod.). Prečo však tak zoširoka k téme národného mimo Národného? Ono to spolu súvisí. Každý, myslím tým nás, čelných predstaviteľov profesionálnych divadiel na Slovensku, máme možnosť byť národnými. Bez toho, aby nám to niekto vpísal do zriaďovacej listiny.

3. Košice

Košické divadlo sa už v roku 1924 formovalo v podstate ako trojsúborové. Dnes je to jediné takto organizačne a umelecky koncipované divadlo mimo SND. Je to v podstate SND v malom. Pri jeho vzniku sa vychádzalo z potreby zabezpečiť rozvoj základných divadelných žánrov (čínohry, opery, baletu) mimo centra. Naviac, Košice so svojou neblahou skúsenosťou z vojnových rokov plnili, a svojím spôsobom dodnes plnia, aj významné poslanie v šírení práve slovenskej kultúry, a to nielen v divadelnej tvorbe ako takej. Niekedy sa to darilo viac, niekedy menej. Za ostatných desať rokov sa objavilo niekoľko uvedení slovenských hier v čínohre (Stodola, Barč-Ivan a oneskorená premiéra jeho hry *Koniec*, Horák, Králik...), v opere, aj keď je to s tou



Prešedajúci tretieho panelu konferencie Miloslav Blahynka a generálny riaditeľ Slovenského národného divadla Ondrej Šoth. Snímka Ladislav Lesay.

pôvodnosťou najťažšie, sa okrem pôvodnej hudobnej rozprávky *Polepetko* a slávnostného koncertu k storočnici E. Suchoňa, neobjavilo nič. Pritom v minulosti by sa dalo spomenúť niekoľko uvedení pôvodných slovenských operných diel. Väčšina umeleckých šéfov buď neprejavila záujem, alebo narazila (ako v prípade Petra Dvorského) na problémy v personálnom, predovšetkým kvantitatívnom obsadení jednotlivých zložiek. Najlepšie v tomto zmysle slova z toho vyšiel balet. Pečať Ondreja Šotha je nespochybniteľná a väčšina baletných inscenácií bola výsledkom jeho choreografií, ktoré možno tiež považovať za pôvodné divadelné dielo. V tejto sezóne to vyvrcholilo aj v témach vskutku národných, uvedením cyklu *M. R. Štefánik a Jánošík*, ktoré možno doplniť do trilógie prepracovaným druhým dejstvom *Giselle*, lokalizovaným na slovensko-maďarský pohraničný vidiek. Tak sa košický balet, neskromne povedané, stal aj v divadelnom, aj v tematickom naozaj baletom národným (nevrajiac o mnohých zahraničných vystúpeniach na popredných divadelných scénach) a ukázal, že byť národným, nemusí znamenať aj nezáujímavým. Paradoxom je, že kým na košickej scéne tancovali svoje neopakovateľné tanečné číslo Beneš, Masaryk a Štefánik (aké nepredstaviteľné!) a Jánošík nanovo vstával z mŕtvych, na našej prvej národnej scéne tanečníci museli vyliezť na najvyššiu horu sveta, aby mohli dovidieť až do ďalekej Kanady. Národný nemusí znamenať len pôvodný. V širšom zmysle slova môže ísť aj o umelecké produkcie, ktoré svojou kvalitou prekračujú rámec krajiny a reprezentujú slovenskú divadelnú kultúru v zahraničí. Pri nespočetných zahraničných vystúpeniach sme sa o tom mohli presvedčiť niekoľkokrát. Napokon málokde si divák uvedomuje konkrétneho tvorcu diela, či dramatika, ale svoje spomienky na divácky zážitok identifikuje s krajinou, resp. miestom, odkiaľ ten ktorý súbor pochádza. A už

vôbec neuvažuje o tom, či je to divadlo s prívlastkom štátne alebo iné. Dokonca tradícia niektorých krajín nepozná označenie Štátne, a tak v Poľsku ste divadlom Narodowym a v Maďarsku Nemzeti. No predovšetkým ste divadlom košickým, martin-ským a pod. a, slovenským.

Ukazuje sa, ako málo veríme vo vlastné sily. Aj keď posily, zvlášť na poli dramatickej tvorby by sa zišli. Bez podpory vydavateľskej a bez ochoty divadelno-dramaturgickej to pôjde ťažko a pomaly.

CAN WE FIND THE IDEA OF THE NATIONAL IN THE NATIONAL THEATRE ONLY?

PETER HIMIČ

State Theatre Košice, Philosophical Faculty, Prešov University

1. History

If we say “national theatre,” it evokes – especially among the non-professional public – the institution of the first Slovak professional scene situated nowhere but in the capital. It is the stereotype: first professional scenes belong to capitals or the first cities. However, our history reminds us of the fact that it was not always like that. We had our national (národné, národní, národné) theatres throughout the whole territory of Slovakia – as a part of a former monarchy – and it was not in the first, biggest city. In fact, it couldn't have been there, regarding the fact that Slovak language was driven into a corner by German and Hungarian traveling theatre troupes. Liptovský svätý Mikuláš, Nemecká Lupča, Sobotište were theatre centers, although in the case of the last one, it was only a misunderstanding (as L. Čavojský points out in the book called *Slovak non-professional theatre 1830-1980*). Moussinac made a note of “Slovak National Theatre being established already in 1842 in Sobotište,” although it was not based on true. Obviously, the real and true information came only after 1918. But after the establishing of Slovak National Theatre (SNT), another national theatre venue appeared out of Bratislava (although it was not capital at that time) – in Košice. The genesis of this site had been complicated, as well as its further artistic, personnel and economical life. It lived rough life more than functioned normally.

But Košice didn't want to stay in the shadow of Bratislava (as they did many times before and after that), so in 1937, the city repeated the attempt to establish the theatre. This time it was with a more promising attribute – national. But unfortunately, not a long time after that, National East Slovak Theatre had to leave the city because it became national for the different nation. In 1945, Ján Borodáč arrived from NT to build the national theatre for the third time. The situation was even more difficult than 25 years ago. Born in Prešov, he relied on the personnel from Prešov, who used to fill the function of East Slovak National Theatre (although its name during the war years was “merely” Slovak). The irony is that the war years helped Prešov a lot. And along with Prešov theatre, other national scenes were emerging too.

In 1889, National House in Martin was opened. Even though it functioned without the proud attribute, it became the real centre of Slovak theatrical efforts, the most important theatre venue. As a professional theatre, it became the leader and the incubator for Slovak theatre many times in the second half of 20th century. We can complete this short excursus about the national theatre sites outside Bratislava with the most recent decade: the 1990s. In this after-revolution period of dramaturgical plunder, when Slovak theatres were taken by surprise and sometimes not ready at

all, Theatre of Jonáš Záborský in Prešov emerged as the real national theatre, not only by its dramaturgical plan, but also by its consistent theatrical vision. Unfortunately, Košice was not infected with this “disease,” despite its proximity. As a theatrologist, I have to admit this fact, even though as a managing director of the theatre, I regret it.

2. Theory-practice

The relation between drama and theatre is one of the most spoken-about connections in the theatre theory. It is understandable. Duality of the theatre was ever provoking – once for literates, other times for theatre practitioners. They appropriate the theatrical text according to the era and their point of view. There is no doubt that the playwright today as an author aims his or her text to its stage transformation. Authentic theatre (or a contemporary theatre, if you prefer) is the theatre staging present day plays which bring the actual topics and stories and move with the times – although it is not always the best choice artistically. This opinion is even more valid for authorial plays. Their vision and description of society (national society as well) comes from the inside. It is not only about the author, who writes actively, about the text, ideally in a printed form, the dramaturge, who ideally reads those plays, but mainly about what we do to make the idea real.

I will leave the evaluation of the authorial writing to others and the system of support of new writing in Slovakia with no comment (I can only mention regular publishing of authorial plays which took place in the 1990s). When analyzing the interest of the dramaturges in the original Slovak plays, we should ask the art academies. But, let me quote myself: “New quality plays of contemporary authors are not vastly invading Slovak stages. The process that Polish or Hungarian theatre is going through cannot be traced in Slovakia. We can only see the sustaining of the present state.” This quotation is from the conference titled *Towards the ways of staging Slovak drama* which took place in 2003. After seven years, the same statement is true. A bit of self criticism wouldn't harm us. It doesn't seem that we, theatre practitioners, did as much for the change of this situation. All of us should take a bit of blame. Some for overestimating everything original, disregarding its quality, others for despising everything which is not from abroad. Some say they would stage new plays, if there were any, others pour scorn on new writing when it appears, and if it is published, no one cares anymore. We don't have the proper international PR, lobbying, if you prefer, we don't support our playwrights as much as we should (as a translator of Polish plays, I personally experienced their constant propagation through cultural centers and institutes outside Polish borders, they have specialized magazines with original plays as well as the international festival with a topic of national, authorial writing etc.). And why do I discuss the topic of national outside the National? Those realms interact. Each of us (I mean managing leaders of professional theatres in Slovakia) has the chance to make our theatre National without having it in our statutes.

3. Košice

Theatre in Košice has been formed as the theatre with three artistic bodies in 1924 already. Up to the present time, it is the only theatre of this type (organizationally and artistically) outside SNT. In fact, it is The Slovak National Theatre in a small measure.

It originated from the need to develop basic theatre genres (drama, opera and ballet) outside the capital. Moreover, Košice, with its unpleasant experience from the war years, still plays the important role in spreading Slovak culture – not only in the theatre field. In some periods, it was successful in this effort, sometimes not as much. During the last decade, few original Slovak plays were staged (Stodola, Barč-Ivan and a late premiere of his play *The end*, Horák, Králik...). As for opera, where original texts are hardest to find, nothing appeared, apart from the original musical fairy tale *Polepetko* and a gala concert celebrating centenary of Eugen Suchoň. However, we can trace several premieres of the original Slovak operas in the past.

Most of artistic directors either didn't show interest, or they faced (e.g. in the case of Peter Dvorský) problems in personnel – mainly in the number of cast members in particular components. Ballet gained the most from this situation. The mark that Ondrej Šoth has left is unquestionable and most of the ballet performances were the outcome of his choreographies, which can be considered original theatre pieces as well. Indeed, this theatre season was rich with national topics. Two cycles: *M. R. Štefánik* and *Jánošík* were introduced and the second act of *Giselle* is set in the Slovak – Hungarian border village. So, these are the ways how ballet in Košice became National – theatrically and thematically (nothing modest to say) and proved the fact that to be national doesn't necessarily mean to be uninteresting (we don't need to mention many guest performances of our dancers on the premier theatre scenes abroad.)

Irony is that while on the stage in Košice Beneš, Masaryk and Štefánik were dancing their unforgettable dance act (unbelievable!) and Jánošík was being resurrected, dancers on our first stage had to reach the highest mountain in the world, so they could see to distant Canada. National doesn't have to mean authorial in each case. In the broader sense of the word, we can also speak about performances, whose quality went beyond the borders of our country and now they represent Slovak theatre culture abroad. We have witnessed this process during countless performances we performed abroad. Nevertheless, usually the spectator doesn't perceive the concrete author of the piece or the playwright, but he remembers his or her spectators' experience and identifies it with a country or a city, from which the group comes. Moreover, the spectator doesn't judge the theatre by its attribute national at all.

In some countries, they even don't have the label "national". Therefore in Poland, they call us theatre "Narodowy" and in Hungary theatre "Nemzeti". But above all, we are the theatre from Košice, Martin, etc. and from Slovakia.

It is apparent that we don't trust ourselves as much as we should. Even though, we need reinforcement, especially in the dramaturgical field. Without the support of publishers and willingness of theatres and their dramaturges, there is a difficult and a slow process ahead of us.

Preložila Dana Gálová

IDEA NÁRODNÍHO DIVADLA V 21. STOLETÍ A HANAH ARENDTOVÁ

JOSEF VINAŘ

Divadelní akademie muzických umění, Praha, Česká republika

Možnost uvažovat o divadle dnes, spolu s rozmanitými mysliteli vně divadla, je lákavá a inspirativní. In spiro... Vdechujeme jejich ducha.

Zhmotněná idea vytváří svůj vlastní stín a žije stínovým životem, který pokládá za život sám.. Tím zjevuje souvislost onoho viditelného s tím, co je nezjevné ačkoliv prvotní.

Ono nezjevné je, kromě jiného, tzv. smysl dějin, jako problém identity, který se v jistém okamžiku transformoval do ideje konstituce moderního národa. V tomto horizontu, sehrávala idea divadla národa pro naše kultury významnou roli.

Idea Národního divadla v Čechách byla vnímána při slavnostním podpisu základní listiny a poklepání základního kamene, jako symbolický akt položení základu samostatného českého státu. To vše se dělo za okolností celonárodních sbírek, drobných i větších obětí a aktů výsostně symbolického svážení a kladení kamenů z památných, mýty opředěných míst. Divadlo se mělo stát ssumou tohoto ducha národní historie, který se prezentoval jakoby duch jednoty. Realizace ideje a snu prošla do své řeckně definitivní fáze trojí etapou:

Etapou prozatimnosti, v níž se idea bránila definitivnosti proměny v neideový hybrid, vyjádřený hybridem stavby.

Etapou ohně, v níž snad sama idea zapálila dílo, které nikterak nepředstavovalo ideálnost.

A etapou závěrečné realizace, do níž vstoupila dalším vzepjetím a celonárodní sbírkou na postavení nového divadla. Tím se naplnil moderní mýtus, že národ je lid a ten si své divadlo postavil pro sebe sám. Jakoby se naplnila slova Šalomounova, že jediným stavitelem chrámu může být Bůh sám. Pro tento akt, pro tuto ideu, byla realizována stavba reprezentující národní měšťanský vzestup, skrze imitaci renezanse.

Od té doby se řeší problém Národního i národního divadla jako problém vztahu rozmanitých idejí a jejich realizace, vztahu závaznosti odkazu či neomezeného práva umělecké tvorby.

S jistou dávkou ironie i bolesti lze celý problém zmenšit na problém divadelní budovy jako výrazu ducha samotné země a odkazu jedinečného národního vzepjetí či pouhé stavební památky.

Julie: Tvé jméno jenom je můj nepřítel...

Identifikace se jménem, řeší problém trvalosti označení čehosi, co je utvářeno stále novými, rozmanitými jedinci i skupinami, kteří přicházejí a odcházejí, vstupují a vystupují, budují i bojí, dojmají se i ironizují, svou i cizí tvorbu ... Ve jménu řady idejí

i snů. Vizí do sebe zahleděných obrazů, idylicky projevujících uzavřenost a jedinečnost, vedle vizí slovanské, evropské či sociální sounáležitosti. Svou činností vyjadřují proměny v chápání smyslu světa, kultury i divadla, v jeho nejrozmanitějších složkách. Mnohdy stanovisky i činy nesmiřitelnými, vůči tomu co předcházelo...

Tato činnost vlastně mimoděčně, v trvalých proměnách vymezuje i aktuální pojetí národa a jeho ducha.

Vědomí sounáležitosti je určováno spolubytím v rozmanitosti. Hledá se zavazující zákon konečného smyslu a nalézá se stálá otevřenost proudících generací.. Je právě ona jeho pravou podobou? Zavazuje vůbec minulost přítomnost ve jménu jména ? A jak je ona minulost ve jménu jména živá a inspirující ?

Jednou zatoužil Mojžíš vyslechnout debatu svých učených následovníků ve starobylé ješivě. Dovolil se Pána a nepozorovaně vstoupil. Usadil se v nejzadnější lavici. Stále slyšel rozčilenými hlasy vyslovovat své jméno. Když učená debata skončila zmatený Mojžíš si musel přiznat, že neporozuměl z debaty ani slovu. Pochopil však, že se všichni odvolávali na jeho slova, na odkaz spjatý s jeho jménem.

Jakoby tento příběh aktualizovala provokativní slova českého historika Dušena Třeštíka, který se před časem obrátil k národu s výzvou, aby se znovu a lépe vymyslel.

Závaznost tradice

Rámcem jistoty tradice, po skeptickém metodismu Descarta, již nikdy nenašel svou rovnováhu. Nastalo zvažování tíhy minulého. Myslitel současnosti se ptá notářsky: máme k dědictví napsanou závěť? Neboť akt naplněného slibu je to, co identitu konstituuje. (Ricoeur). A pokud snad i máme, jaká je míra závaznosti a účty k autoritě tohoto dokumentu minulosti? Co znamená ono „Národ sobě“... sobě věnem !? či „Nám i budoucím“? V čemž zaznívá slavné Polybiovo „Čiřme, abychom byly hodni svých předků.“ Ovšem – jak jinak – ani samotná vrcholná dramatická díla, stále ještě základní kameny scénického tvoření, nežily mezi sebou nikdy v idylické shodě o to méně ve shodě inscenační tradice.

To je onen kruciólní problém, neboť minulost již budoucnost neosvětluje, alespoň zdaleka ne takovým světlem, jakým zářila dříve. Autorita duchů i myšlenek minulosti tím utrpěla i proto duch tápe v temnotách. Staré metafysické otázky jistot ztratily svou váhu a moderní člověk si uvědomuje, že mysl jen s obtížemi klade správné otázky, natož si poskytuje uspokojivé odpovědi na své zmatení. Lidská mysl, z jakýchsi záhadě podobných důvodů, přestala fungovat tak, jak se patří. A jak je potřeba.

Člověk mezi minulostí a budoucností

Aby osvětlila onu trhlinu mezi minulostí a budoucností, zvolila Hanah Arendtová podobenství Franze Kafky, který podle jejich slov vyvinul v sobě záhadný dar předvídavosti.

„ON“, má dva protivníky: první na něho tlačí zezadu, druhý mu stojí v cestě vpřed. Bojuje s oběma. Vlastně je tomu tak, že první ho podporuje v boji s druhým, protože ho chce posunout kupředu, stejně i druhý jej podporuje v boji s prvním. Chce ho zatlačit zpět. A On tísněn sní, že v nestřeženém okamžiku – ale k tomu je zapotřebí noc temnější než všechny dosavadní noci, skokem unikne z bojové linie. A pro svou



Referáty sústredene sledujú (zľava) Anna A. Hlaváčová, Zdenka Pašuthová, Naďa Lindovská, Zuzana Hlavenková-Bakošová a Sylvia Ševčíková. Snímka Ladislav Lesay.

zkušenost bude povýšen do postavení rozhodčího nad protivníky v jejich zápelení. Tedy nechce – li „ON“ ustoupit v bitevním poli v níž jde o zápas sil minulého s budoucím, musí bojovat s oběma silami. Neboť jako přítomný stojí uprostřed. Obě síly jako vlny, ta z budoucnosti, i ta z minulosti, mluvou Faulknera: nejsou mrtvé...minulost není nikdy mrtvá, dokonce není ani minulostí, vždyť nikdy nepominula., zatím co budoucnost se stále rodí. Co je tedy co?

Proud času jako kontinuum je usvědčen z klamu. „ON“ stojí v trhlině času. V této trhlině, je tradiční obraz kontinuity stále platný. Jde o to najít diagonálu, která by oba směry spojila a uvedla do správného prostoru. Sen o takovém místě je starý sen o tom, že lze vystoupit z času a stát se jeho soudcem. Vidět vše v nadhledu.

Kafka vyjadřuje velmi osobní situaci rozpadu světa: na jedné straně to, co od dob Říma chápeme jako sílu tradice, myšlenek nezpochybnitelné autority a síly ceremoniellů, která začala nástupem moderní doby slábnout. A ideje Kiekegaardra, Marxe a Nietzcheho to jen vyjádřily.

Na straně druhé vyvstalo v živosti stále sílící hnutí svobody, tradicím odporující.

Co znamená průnik idejí a obrazů masové společnosti – masového umění, do chrámů divadel?

V minulosti se zdálo, že divadlem a skrze něj se vyjadřují dramatické vztahy, kterými jsou lidé vzájemně spojeni ve světě, jemuž rozumí. Je tomu tak, protože stále žije duch, který společnost svými principy vede od nepaměti. Nastala však doba, v níž vědomí trpí jen nejistou představou, že svět je svými vztahy stále v dosahu porozumění, mimochodem mnoha rozdílných porozumění, ale jako svět společný je již ztracen. Stojíme před problémem pospolitého života v sekularizovaném světě...

a to bez víry v posvátný počátek, bez ochrany, kterou poskytuje tradice a proto i bez příslušných měřítek chování a odpovědné autority. Autorita tradice a stárí, úcty k těm, kteří vytvářeli hodnoty minulosti, k nimž je závazné se vracet, padá v okamžiku, kdy dějiny vypráví příběh, v nichž k žádnému opakování již nedochází a snad ani nemůže dojít.

Toto světské pojetí času ironizuje výklady minulosti a klade i otázku nad historicitou některých směrů či pojetí věd o čemkoliv. Tedy i o problému vzniku národa, jako entity spíše se vymezující, vyhraňující, než splývající.

A v této chvíli se nabízí otázka: platí snad, že skutečná svoboda lidského jednání se může rozvíjet pouze tam, kde spontánní iniciativa je pevně spojena s vazbou na své kořeny?

To možná dokazují revolty naší doby, směřující k obnově navázat na přervanou nit tradice. S touhou oživit to, co po staletí poskytovalo lidským záležitostem určitou míru důstojnosti, velikosti a srozumitelnosti. Tato touha, jako původní idea smyslu, vstupuje do prostoru idejí.

Jen trochu karikovaná realita charakteru přítomnosti

Společnost je svou povahou společností konzumentů. Zdivočelá výroba svou vynalézavostí předbílá poptávku, která je koneckonců určována habituálními potřebami člověka. A tak musí nastoupit fascinace nabídky, která dráždí jeho síly, aby vyprázdnila peněženky, proto aby mohla výroba ve svém řádění pokračovat. Její moc je již neomezená a moc jejich sluhů – reklamy, lobingu, manažerismu, významně ovlivňuje lidskou intimitu.

Tím prostupují i do prostoru volného času, který se již nevyužívá ke zdokonalení, ale ke spotřebě a zábavě. Výsledkem je tedy nikoliv masová kultura, ale masová zábava, živící se kulturními předměty. Cílem těch, kteří nechtějí zcela opustit hranice umění, je učinit z hluboce se tváříci banality zábavnou hodnotu.

Politiku, která spravuje veřejnou sféru, ovládají lidé činu. Ti, kteří jednají účelově a v časově omezených záměrech, jen obtížně chápou a mohou zajišťovat prostor pro lidi tvořící ve jménu hodnot nadčasových. Entropie proti negantropii.

Pro management masové kultury jsou návštěvníci konzumenty, tvorba výrobou, inscenace zbožím, které se nabízí na trhu a verifikuje počtem návštěvníků nebo ještě lépe počtem prodaných vstupenek. To již je či být může aktuální terén divadla. Jeho soudobá idea. Stín, který pohlcuje sama sebe a vytváří stín svých stínů.

Identita

Být sám sebou v průběhu času znamená řídit se důsledně nějakým niterným zákonem. To i proto, že čas nevypráví jediný příběh, ale příběhů bezpočet. V nich se pohybuje osobní, kulturní, národní i lidská identita. Identita se tedy váže na „narativitu“. Smysl čtení historie z hlediska svých vizí a na vlastní odpovědnost.

Ostatně má vůbec smysl hlásit se ke své minulosti ve jménu identifikace? (Jak s pochybností uvádí Foucault a nastoluje alternativní otázku: Kdo vůbec jsme?). Či: Není problém identity spjat s apelem těch druhých, který předchází vědomí naší identity? (Derrida). Ptejme se Derridy: „kterých druhých?“

Není vlastně svět jen manipulovatelným konglomerátem, žijícím bez pevného řádu, do něhož mohu vtisknout svou frustrovanou resentimentální vůli ?

Společnost 21. století aneb Kde máme kříšťálovou kouli?

Společnost 19. století připravila pro časy následující rozmanité odkazy. Terén faktálních konfliktů, jako výsledek nihilismu a z ní plynoucí krize politické, sociální i mravní. 20. století jako století válek a proto i století ideologizace života. Sílily determinanty mimo tradiční, jako by chtěly dotvrdit Nietzscheovu vizi mimokřesťanských hodnot: zdraví, síla, mládí, výkonnost, rychlost. Nemilosrdná soutěživost. Zrodil se moderní fenomén masovosti a kult násilí, atakující původní hranice tabuizovaných zákazů. Děs válek prostoupil každodennost. Hrůza antických tragedií bledne před všedností zločinů našich dnů. Zdá se, že stupňujícím se násilím se dá mnohé či snad vše vyřešit.

To vše rodí své další podoby, kupř. niterně rozeklanou „postemocionalitu“, jako jev moderní nudy. Sociální hnutí jsou provázena vzrůstající emocionalitou. Ta, jak věděl již Le Bon má podobu hladového davu, který zapaluje pekárny. Duch vítězného mužstva likviduje svůj stadion, podobně jako duch mužstva poraženého. A obě skupiny neodbytně přenáší své pocity do prostoru mimo řev tribun. Frustrace se spojují s nadšením. Rodí se démoničnost.

Paralelně vzrůstá účelová racionální činnost „chladného odosobnělého kalkulu“. Radikální racionalizace, provázená leností myšlení, rodí banální zlo.

Z fenoménů nudy vzniká potřeba vzrušování. Nekultivovanost emocí vede k jejich zbytnělosti ústící v atrofii. Tato situace vyhání přirozenost studu z jeho intimity na oči veřejnosti. I stud atrofuje.

Promluvy společnosti krize, stejně jako promluvy přírody, nevedou zatím k masovému protestu. Postmoderní společnost tváří v tvář vzrůstajícím krizím, ztrácí svou nevinnost. Ačkoliv nebo právě proto vyžaduje stále více zábavy a smíchu a proto se jí dostává méně slunného štěstí a více slov, které provází stále méně smyslu. A tak stojí na pomezí: Bude dále pokračovat cestou nových démonických kultů? Nebo ji vzpoura přírody i ducha dotlačí k pokoře před idejemi neviditelnými, které však určují ráz života?

Zdá se, že stále více jde o potřebu vyslovit silný mravní neohrožený apel tváří v tvář živému dramatu současnosti. Platí tisíckrát vyjádřené „Kdo vlastně jsme?“ – a to pro sebe i budoucí.

Kolapsem komunismu skončilo pouze něco, aby jiné zůstalo a další vyvstalo. Rozmanité ideje vyměřují aktuální společnost a lidství. Jen pro ilustraci: aktivní, hlučná, hrabivá, amerikanizovaná, občanská, pluralitní, zrychlující se... sociolog Petrussek jich uvedl více než stovku. A toto divadlo světa prostupuje trvale i náš svět divadla, který tyto neslučitelné rozmanitosti rozmanitě ve všech svých složkách, vyjadřuje.

Ti, kteří vidí, jsou otřeseni. Jakoby byla otřesena i sama země, která počíná promlouvat svou varovnou řečí. Nastává snad čas pokory, naslouchání věčným idejím, návratu k původním obrazům, konkrétnosti a porozumění? Nalézt život v jeho původnosti a tím i smysl pro divadlo? Cosi mne nutí, abych na závěr uvedl jednu zcela intimní větu z dopisu Hanah Arendtové: „Ten nesmyslný, od mládí silně vštěpovaný názor, že se člověk před celým světem stále musí tvářit, jakoby všechno bylo v nejlepším pořádku, mne stál nejméně sil“. Bodejž by ne!

Ano, jde o to, aby z očí spadly šupiny a člověk se přihlásil ke své přirozené odpovědnosti.

Proměnlivý výměr národa přirozeně i vymezuje proměnlivý výměr národní kultury v jistých efemerních mezích. Vždyť duch vane, jak se mu zachce a Múzy jsou ve své přízni vrtkavé. Každý den pracují divadla a nejen ony na statku národního divadla. V této situaci se posvátným, reprezentativním, tedy silně a naléhavě promlouvajícím v této situaci a chvíli, může stát rozmanité divadlo i rozmanitá budova či prostor. Snad i někdy ... proč ne? i ten soubor i ta budova, která vyrostla z úsvitu a nadějí prvních kroků formování moderního národa, totiž divadla Národního.

THE IDEA OF THE NATIONAL THEATRE IN 21ST CENTURY AND HANAH ARENDT

JOSEF VINAŘ

Academy of Performing Arts, Prague, Czech Republic

The possibility to think of theatre today is, along with many various thinkers inside the theatre, tempting and inspiring. In spiro... Let us breathe its spirit.

The embodied idea creates its own shadow and lives its shadow-like life as if it was the life itself. Thus it reveals the connection between what is seen and what is unseen – even though the second was here as the first. In the similar way, the sense of the history as the problem of identity represents the unseen, which at a certain stage transformed itself to the idea of constituting the modern nation. From this point of view, the idea of the national theatre played significant role in our cultures.

The idea of the National Theatre in Czech Republic was strongly perceived when its establishing document was signed and its foundation stone was tapped on to emphasize the symbolic act of establishing the sovereign Czech state. All of these acts took place under the circumstances of the whole-nation collections of funds, smaller and bigger sacrifices and exclusively symbolic collecting of stones from momentous places emblazoned with myths.

The theatre was supposed to become the centre of national history spirit, which was presented as the spirit of the unity. The realization of the idea went through three stages, until it reached its -let's say- final stage: The provisional period, in which the idea was struggling against its change into some kind of hybrid lacking the idea, which was expressed by the hybrid of the building.

The period of the fire, in which the theatre caught fire from the idea itself and burnt the piece of work which didn't represent the idea in any way.

The period of final realisation – this one was endowed with the further rise of the nation and the whole-nation collection of funds for building the new National Theatre. Thus the modern myth about the nation (the folk, in fact) building its theatre to itself came true.

As if the words of Solomon -about only God being capable of building the temple- were accomplished. It was because of this fact, because of this idea, that the building representing the rise of the bourgeois part of society came into existence through imitating the ideas of the Renaissance.

Since that period, we have been dealing with the problem of National and the national theatre as a problem of the relation of various ideas and their realization, the relation of the binding legacy and the boundless freedom of artistic creation.

With a bit of irony and pain, we can reduce this problem to a problem of theatre building as an expression of the country's spirit, the memory of unique national rise up or as a bare historical monument.

Juliet: 'Tis but thy name that is my enemy ...

The identification with a name solves the problem of designating something, which is still created anew by various individuals and groups that come and go, enter and exit, build and destroy, move and ironize through their or other people's works of art...In the name of the chain of ideas and dreams. It happens through the visions of the self-contented images, idyllically revealing our isolation and uniqueness – apart from visions of Slavic nations, European or other solidarity images. Through their activity, they express the shift in understanding of the meaning of life, culture and theatre in its particular components. Their viewpoints are often opposed to what preceded them.

Indeed, this activity (incidentally and in the process of a constant change) outlines the actual concept of nation and its spirit.

The awareness of solidarity is defined by the coexistence in diversity. We have been looking for the binding law of ultimate essence and what we happened to find is the constant openness of inflowing generations. But maybe it is hidden behind this openness. Is present bound by history in the name of its name? And in what ways is the history still alive and inspiring?

Once, Moses wanted to listen to the debate of his followers in the old-time school. He entered secretly and unnoticed and seated himself at the back desk. He kept hearing his name spoken in angry voices. When the debate was over, confused Moses had to admit that he didn't understand a word of the debate. In spite of that, he understood that all of them were referring to his words, to the legacy of his name.

The message of this story was recently brought up to date by Czech historian Dušan Třeštík, who appealed to nation for re-thinking itself again and better than before.

Binding tradition

The frame of the security represented by the history never found its balance after the sceptical Methodism of Descart. We started to feel the burden of the past. Present day thinker asks as a notary: Do we have the last will that goes along with this heritage? As the act of keeping the promise is something that constitutes the identity... (Ricouer) And if such a thing exists, what is the extent of binding, the respect towards the authority of this document of the past? What does the inscription "Nation to Itself" mean? Is it a kind of dowry we gave to ourselves? Or does it mean "to us as well as to next generations"?

This reminds me of the famous quote by Polybius: "We should act to deserve the respect of our ancestors." Nevertheless, the top dramatic works of art, which still represent the foundation stones of the dramatic writing, never lived in the idyllic concord, much less in the concord of performing tradition.

And this is the crucial problem because the past stopped illuminating the future, at least its light is no more as bright as it used to be. Because of this, the authority of eminent personages and ideas of the past is diminishing and cause our spirit to blunder about in darkness. The old metaphysical questions about what can we rely on lost their relevance and the man of modern era gradually becomes aware of the fact that his mind can not formulate the right questions and it is even harder to answer them in a satisfactory way -because of the confusion. Human mind, for some mysterious reasons, stopped to work in the proper way and the way we need it to work.

The man in between past and future

To illuminate the gap between past and future, Hannah Arendt has chosen the parable by Franz Kafka, who, according to her words, developed his precious gift of foresight. "HE" has two opponents: the first pushes him from behind, the second stands in his way ahead. He fights them both. In fact, it is the kind of struggle, in which his first opponent supports him in fighting the second and other way round. One wants to push him back, the other pushes him forward. And he dreams of a sudden unguarded moment, in which – but he needs a night darkest of all nights to do this- he will jump aside and thus escape the battle line. And as a result of this experience, he will be promoted to referee in the fight of his opponents. So, if "HE" doesn't want to give up the fight of past and future, he has to fight with both of these forces. For being present, he stands in the middle. Both powers as the surges, one from the past, the other from the present, in the words of Faulkner: They are not dead...The past is never dead. It's not even the past. And the future is still being born. What is what than?

The flow of time as a continuum is proved to be wrong. "HE" stands in the crack of the time. In this gap, the traditional image of continuity is still valid. It is about finding the diagonal, which would join both directions and bring them to the right space. The dream about such place is the old dream about stepping out of time and becoming its judge. To become detached.

There is a very personal situation of the deconstruction of the world expressed by Kafka. On one hand, there is something we perceive as a power of tradition since the times of Old Rome, it is the power of thoughts of unchallenged authority proved by the power of ceremonies – which were gradually weakened since the beginning of the modern times. Kierkegaard, Marx and Nietzsche only described these processes in their works. On the other hand, the movement calling for freedom and opposing traditions rose up and is still alive and strong. What is the meaning of the ideas and the images of the art for masses penetrating the temple of the theatre? In the past, it seemed that in theatre and through the theatre, the dramatic relations of people were described and somehow, they connected people within the world they understood. It is the fact, for the spirit which leads the society through its principles since the beginning of time is still alive. However, we live in the period, in which our conscience is misled by the uncertain vision, in which the world and its relations are still within the reach of human understanding (by the way, there are many different ways and streams of this understanding), but the world as a whole is lost forever. We are facing the problem of communal life in the secularized world... Without the belief in the sacred beginning, without the security provided by the tradition and therefore – abandoned by the appropriate rules of behaviour and responsible authorities. The authority of the tradition and the old age that created the values of the past (which we should come back to) lose their meaning in the moment when the history retells the story, in which there is no coming back and the repeating is not even possible. This secular perception of the time ironizes all the history explanations and asks the question about the historical aspect of some movements as well as about the scientific concepts concerning any subject. Therefore, these questions concern the origins of the nation as an entity which define, limit and specify itself, rather than blend or dissolve among others.

And at this stage, the question appears: is it true that the real freedom of any human action can only be developed when the spontaneous impulse is connected to inner bond with the roots? This might be proved by the rebellions of our times, which lead to the renewal of parted threads of tradition. These attempts are endowed with a desire to enliven the tool that offered at least a certain degree of dignity, greatness and comprehensibility to human affairs. This desire, as the original idea of the sense, is entering the space of ideas.

Slightly caricatured reality of the nature of the present

Every society is in its essence the society of consumers. A runaway and inventive overproduction is overrunning a demand, which is (one way or the other) defined by habitual needs of human beings. And therefore it is necessary to create the fascination of an offer, so that these beings are tempted by powers emptying their wallets and thus they support this wild process anew. The power of this process is boundless and it has good servants, too – advertising, lobbying and marketing, which affect human intimacy significantly.

This way, they enter the space of the spare time, which is no more devoted to improvement, but to consuming and entertainment. So, it is no longer the mass culture, but the mass entertainment, which lives on the cultural article. Those, who do not want to leave the borders of culture totally, attempt to produce an entertainment value out of banality – pretending to contain a deep meaning.

Politics running public affairs is ruled by the people of action. Those having a special- purpose in their actions and rely on their time-limited intentions, would hardly understand or discover the space for people creating in the name of values which are timeless. Entropy vs. negentropy.

For the mass culture management, visitors are consumers, the creation means a production, and performances are goods, which are offered on the market and their success is verified by the number of visitors, more accurately, by the number of tickets sold. So this is, and is allowed to be, the actual theatre field with its contemporary idea. It is the shadow swallowing itself and creating the shadows of its new shadows.

Identity

To be who you are in the course of time means to follow some kind of inner law consistently. It is also for the reason that the time doesn't only tell a single story, but a multitude of stories. In them, the personal, cultural, national and human identity evolves. Therefore, the identity is interrelated with the narrativity. It is the meaning of history reading from the point of view of our own visions and it is on our own responsibility.

Apropos, does it make sense to profess to our past in the name of identification? (As doubtfully stated by Foucault, who adds one more alternative question: Who are we, in fact?) Or: Is the problem of identity connected to the appeal of others, who preceded our awareness of identity? (Derrida). Let's ask: who are those others?

What if the world is just a conglomerate living without set rules and it can be easily manipulated and imposed any kind of frustrated or sentimental will?

The society of 21st century or where is our crystal ball?

The society of 19th century prepared many various legacies for the next generations: the terrain of fatal conflicts as an outcome of nihilism and following crises, which were social as well as moral, the 20th century as the century of wars and therefore the century of life ideologies etc. Determinants, which were out of the traditional Christian values, were strengthened (as if they wanted to fill Nietzsche's vision). Strength, vigour, youth, productivity, speed...Merciless competitiveness. The modern phenomenon of the mass culture and the cult of violence breaking former taboos were born. The war fear got into everydayness. The dread of ancient Greek tragedies is nothing compared to the present day crimes we seem to ignore. Some people think that the violence is the best weapon to fight the violence.

All of this creates us; we have our cloven post-emotionality as an evidence of present-day boredom. Social movements are characterized by growing emotionality. They can be described through the image of hungry crowd setting the bakery on fire (Le Bon). The spirit of winning team destroys the stadium, similarly to the team which lost the game. And both of these groups persistently bring their emotions to the space separated from the roar from the terraces. Frustration joins excitement. The diablerie is born.

Along with this, the special-purpose rational activity of "the cold depersonalized calculus" rises. Radical rationalization merged with the laziness of thought, gives birth to banal evil.

The phenomenon of boredom rises the need for excitation. A multitude of a non-cultured emotions cause the gradual atrophy. This situation is diminishing the natural feeling of shame. The intimacy is becoming public and the shame is a subject to atrophy, too.

The speech of the society at the time of crisis, similarly to speech of the nature, doesn't seem to anticipate the mass protest so far. Post-modern society facing rising crises is losing its innocence. In spite of that, or because of that, it still requires more and more of an enjoyment and laughter. Therefore, people get less of pure joy and more of words that don't bear as much meaning, though. So, we have to make the decision: Will we continue to worship these demonic cults? Or will the resistance of culture, nature and spirit make us humble again when facing the ideas which are unseen but life-defining?

It seems that the need for the eloquent and strong moral appeal face-to-face to the drama of present days is rising. The question "Who are we?" which have been asked thousand times before, is still valid for us and for future generations.

The collapse of communism only prepared the ground for something new to come. There are various ideas, which define the actual society and the humankind as such. According to the sociologist Petrussek, there are more than hundred attributes of present-day society: active, noisy, greedy, Americanized, civil, pluralist, still quicker etc. And this life, which is a stage, is still entering our own theatre world, which tries to describe and express this variety through its components.

Those, who see this, are shaken. It feels as if the ground was shaking too and starting to speak its words of warning. Maybe the time of humbleness has come, the time of listening to eternal truths, of going back to original images, towards being more concrete and filled with understanding. Is it about us discovering the life in its origi-

nal form and thus finding the purpose of the theatre? Something forces me to quote a very intimate sentence from the letter of Hannah Arendt as a conclusion: "That absurd opinion, which I've been imposed since my childhood, that the man should pretend in front of the whole world that everything is all right all the time, did cost so much of my energy." No surprise!

Yes, it is about cleaning our vision and returning back to our old natural responsibility.

The changing definition of the nation naturally cause the changing definition of the theatre within a certain ephemeral limits. The spirit moves freely and muses are unstable in their favours. Theatres, and not only theatres, work for National Theatre homestead every day. In this situation, only varied theatre, theatre site or space can become representative, sacred, emphatic and actual. Maybe in the future, these attributes will be assigned to the institution and the building that came into existence as a hope during the first steps of the formation of our modern nation – the National Theatre.

Preložila Dana Gálová

NÁROD A DIVADLO

ANTON KRET

Dramaturg, prekladateľ a divadelný teoretik, Bratislava

Slovo národ je síce zovšeobecňujúce, ale značne abstraktné. A najmä má mnoho významov, z ktorých iba jeden sa hodí do tejto našej rozpravy o „lartsocio“, teda o politike, ktorá znásilňuje umenie. Slovníky a encyklopédie sa naň dívajú z viacerých uhlov pohľadu (historického, štátovedného, politického, jazykovedného, filozofického, náboženského a, ak chcete, aj „národnárskeho“). Inštitúcie, ktorých idey sú súběžné s ideami národa, vznikli buď z potreby seberealizácie etnika pod krycím menom národ, ale ich ciele sú totožné s poslaním spoločenskovedného odboru, ktorý reprezentujú, alebo sú to profesijné, vedecké, spoločenské alebo kultúrne – a v nich aj umelecké – zariadenia, ktoré vznikli pod tlakom myšlienky ochrany či obrany novovzniknuvšieho spoločenstva ľudí, čo sa v istom historickom momente sformovali pod egidou národa. Uvediem príklad: astrológia alebo somatológia vznikli dávno pred náciami ako takými a podnes môžu existovať aj bez nich. Aj divadlo je tu od dôb, keď sa pitecantropus vystrel smerom nahor a existuje buď v bratskom objatí s národopolitikou, odkedy ona vznikla, alebo si požičia od národa iba jazyk a všetko ostatné je preň nadnárodné, idúce akoby mimo národa. Až na to, že zo strany obrancov idey národa tu bude vždy dostatok argumentov, ktoré nás podchvíľou odkazujú na „národnú“ formu akéhokoľvek prejavu akéhokoľvek tvorca a to rovnako v rovníkovej Afrike, ako na newyorskom Broadway.

Isteže, „formou“ textových umení je vždy jazyk. A spisovateľ, ešte väčšmi herec, s výnimkou takého Ajtmatova alebo Saroyana, tvoria svoje chef d'oeuvre spravidla v jazyku, ktorý je ich materinským a zároveň spravidla aj národným. Tu hrá terminus technicus jazyk podobnú funkciu ako terminus technicus slovo na činohernom javisku: je mnohovýznamové, ale ty z neho potrebuješ iba jeden alebo niekoľko málo jeho významov, no ako jeho používateľ nesieš zaň mravnú zodpovednosť vcelku. Jazykom sa hlásiš k entite, slovom zas k slovesnosti, k literatúre tejto entity.

Jazyk a slovo sa dajú nadužiť aj zneužiť a veruže tak činili v minulosti a činia aj dnes. Ak sú teda symbolom a zároveň aj komunikatívnou pákou národa, ba aj národovectva, nie je ťažké zavliecť ich do akéhokoľvek mimoumeleckého sporu, do akejkoľvek mimoestetickéj polemiky, a to aj vtedy, keď tvorca, ktorý je na ne odkázaný, nemienil nimi nič iné, než to, čo ako umelec mieniť mal: rozvlniť hladinu emócií a obnažiť tam púčik krásy, alebo, opačne, hnisajúci vred škaredého. Lebo veď o čo iné umeniu vlastne ide? Je predsa najmä subjektom aj objektom seba samého: tvorím pre potrebu tvorby a až dodatočne sa k tomu môže pridružiť iný recipient, čitateľ, poslucháč divák.

Lenže, v skutočnosti, keď počujete repliku „Je čosi zhnité v štáte dánskom“, môžete ju recipovať rôzne: ako básnické prirovnanie, ako mierne nepriaznivé konšta-

tovanie, ako provokáciu, alebo aj ako obvinenie konkrétneho štátu z nedbajstva vedúceho k zahŕňaniu. Od púhej informácie po odsudok. A to všetko zásluhou alebo pričinením jazyka ako spomínanej už „páky“ národa.

A k tomu všetkému treba pripojiť aj poznanie, že ľudstvo má už dávno snahu zaobaľovať svoje súkromné záujmy, chůtky a pudy do humánnych, náboženských a od stredoveku aj národných pampersiek. Čo si budeme nahovárať, antická mnohostrannosť života Grékov prevzala od predchodcov sklon k schovávaniu svojej záľuby pipľať sa v zmyselnosti za obrad venovaný vyšším silám, božstvám. Vznesený, alebo hrôzu vzbudzujúci pocit mystickosti nepoznaných foriem existencie prekrývali falickými radovánkami a odôvodňovalo sa to tým, že bohovia si to jednoducho želajú. Lebo veď čo iné si môžu želať bytosti stvorené fantáziou človeka? No predsa len to, čo si žela človek sám!

Aj človek devätnásteho storočia, lomcovaný poryvmi práve kulminujúceho národovectva, ale v ničom nezrádzajúci požívačnosť predkov, vtensal do zdrojov divadelnej rozkoše túžbu po zachovaní rodiny, etnika, no a tohto vtedy veľmi módného fenoménu – národa. Národ znamenal vrchol, národnej myšlienke sa mohlo a aj malo obetovať veľa, ak už nie všetko. Nuž prečo by tvorcovia nespravili v záujme obetovania bohom všetky možné úkony, zabezpečujúce okrem súkromných potešení aj prípadné emotívne zážitky spojené s pipľaním sa v otázkach rodiny, rodu aj národa? Hviezdoslav, ktorý na vlastnej koži skúsil za mladi spomínané národné „lomcovanie“, ale poznal aj shakespearovské zdroje vzrušenia, sklbil jedny aj druhé interesy a veľkolepou alchýmiou slov „vyusiloval“ si aj obdiv národa, aj uznanie vychutnávačov umenia. Všetko primerane, v súlade a v rámci veľkosti svojho národa a dosahu jeho, vlastne nášho, slovenského jazyka.

A veru bol to jazyk, ktorý rozdelil v Uhorsku nielen národy hovoriace každý ináč, ale postavil proti sebe aj zdanlivo jednotnú uhorskú šľachtu, ak jej nemnohí predstavitelia reprezentovali nemaďarské etniká. Darmo sa ľuďom snažili nahovoriť, že všetci sme Natio Hungarica, jazyk im všetkým vyplazil jazyk – bol u každého jedinečný a najmä absolútne odlišný od toho ponúkaného aj nanucovaného.

A ozaj: „národné“ divadlá majú iba tie národy, ktoré sa po celé desaťročia usilovali spolu s jazykovou nadobudnúť aj politickú autonómiu: Česi, Poliaci, Maďari a Slováci. Poliaci to mali v tesnej blízkosti Rusov na jednej a Nemcov na druhej strane na dlhé lakte, ale už roku 1765 si užili dávku slasti zo vzniku prvého Teatra Narodowego. Česi statočne, krok za krokom, obsadzovali vlastné jazykové a národné územie v Prahe hlboko v devätnástom storočí a Maďari, tí slabší z dvojice rakúsko-uhorskej, sa aj vďaka básnikovi Vörösmartymu usadili so svojím Nemzeti v Budapešti už roku 1840. Nám, malým a nechceným, sa ušlo trochu slávy z otvorenia vlastného divadla až v dvadsiatom storočí. Ale..! Môžeme si fažkať na domácich neprajníkovi, keď sa nám posmievať, že ešte aj to oneskorené Slovenské národné divadlo bolo vlastne budovou nemecko-maďarské a súbormi české?

Aha, takže jednako len ide predovšetkým o jazyk ako o základný a rozhodujúci atribút národa. Načo by bolo „národné“ divadlo takým Rakúšanom, keď tí sa nemuseli báť o jazyk ani v časoch svojej najtvrdšej (no ako? štátnej či národnej?) poroby za Hitlera? A Francúzi? Povedať idem do Domu Molièrovho, do Comédie française, zvučí s oveľa väčšou vážnosťou ako povedať idem do Národného, čo je dokonca aj mätúce, lebo napríklad v ruštine to zvučí ako ísť do ľudového, čiže do ochotníckeho divadla. A keď chcel Jean Vilar v polovici minulého storočia viacmenej z rece-

sie nazvať svoje divadlo „národným“, musel mu pridať aj adjektív „populaire“, aby mu vzniklo označenie divadla pre národ s ľudovými požiadavkami a aj s ľudovým vkusom. Aj keď práve jemu sa podarilo načas vytiahnuť francúzske divadlo zo zatajania módného neoklasicizmu na jednej a z akademizujúceho copeau-izmu na strane druhej. Ani v Amerike nemajú národné divadlá. Načo? Hovoria predsa jednotným, anglickým jazykom.

Ale je tu ešte jeden segment národného života, prejavujúci sa iba u národov predtým dlho porobených: pociťovanie potreby ísť vlastnou cestou, ktorá sa líši od cesty tých druhých národov. To bol, ostatne, najvznešenejší bod programu tých dávno vznikajúcich divadiel: podnietiť hrdosť na túto vlastnú cestu. V opojení z takejto novoobjavenej eufórie ľudia hovoriaci napríklad po poľsky dávno zabudli, že pred vyčlenením sa jazyka ako primárneho znaku národa žili v bratskej súčinnosti s predkami tých, ktorí dnes hovoria iným jazykom. Česi ako nositelia svojho jazyka tvrdo bojovali proti nadvláde tých, čo hovorili po nemecky, ale už dávno pred tým, než vypestovali spoločnú kultúru nie svojho jazyka, ale teritória, na ktorom spoločne s tamtými žili! A Maďari? Podľa ich vlastnej interpretácie „pokojne osídlili isté európske územia“, čiže, ak už neprevzali kultúru dovtedajších obyvateľov týchto území, nuž aspoň ich kultúra splynula s kultúrou starousadlíkov. A vlastný jazyk presadili na tomto novom území nie preto, že bol starší, bohatší, kultúrnejší, ale jednoducho preto, že boli početne silnejší! Ostatne, táto taktika sa im osvedčuje podnes a v tom by sme sa mohli aj my od nich učiť. No a Slováci, Chorváti, Slovinci či Sedmohradci? Boli súčasťou jedného kráľovstva a až kým sa nezačal vládny jazyk šíriť medzi nimi oficiálne a v poslednom štádiu aj násilím, v skromnosti si chránili svoju reč a takmer ani nebadali, že im ona uniká pomedzi prsty. Takže vlastne my, malí a slabí, vďačíme svojim početnejším uhorským spolubratom, že nás donútili pustiť sa do obrany vlastných jazykov.

A keďže jazyky prislúchajú etnikám označovaným od istého času za národy, viaceré z týchto stredoeurópskych a na Balkáne žijúcich etník si vybuodovali symboly svojej národnosti – národné divadlá.

Dnes zostávajú iba symboly. Ich náplň splynula s obsahom umenia ako takého. Atoto umenie bude kdesi na druhom pláne vždy reflexiou bytia tých najbližších, spolu žijúcich, spoločný pohľad na svet hľadajúcich a možno aj tieto isté idey vyznávajúcich spoluobčanov. Ich pokoj a spokojnosť môže narušiť iba chuligán, ktorý im bude s cieľom dráždiť ustavične prízvukovať, že akí len boli smiešni, keď prelievali krv za pokrvných a seberovných zomknutých ako pod kvočkinými krídlami pod pojem národ.

NATION AND THEATRE

ANTON KRET

Dramaturge, translator and theatre critic, Bratislava

The word "nation" is generalizing indeed, though it is very abstract. Above all, it has many meanings, out of which only one suits our discussion about "l'art socio" – it is the political one, which violates the art. Dictionaries and encyclopedias see it from various perspectives (historical, state-scientific, political, linguistic, philosophical, religious and if you please – from patriotic one). Institutions, whose ideas are parallel with national ideas, were founded either due to the need of self-realization of an ethnic group hidden behind the name „nation“ (but its goals are identical to the mission of the socio-scientific department which they represent), or they are professional, scientific, societal or cultural (which include art-related) institutions, founded under the pressure of the idea of protecting or defending some newly created commonality of people. They were formed in the certain historical moment under the aegis of the nation. I will give an example: astrology and somatology were formed a long time before nations as such, and they can exist independently until now. Similarly, the theatre is here since the times when Pithecanthropus has erected himself upwards, and it exists either in brotherly embrace with the national policy (since it has been formed) or it just borrows nation's language and everything else is considered supranational, as if it was just passing by the nation. However, the defenders of national ideas will always find sufficient amount of reasonings, which refer to a „national“ form of any work of any author now and again, no matter if its in Equatorial Africa or in New York's Broadway theatres.

It is obvious that the language always represents the "form" of the text arts. A writer, and it is even more valid in the case of an actor, (except from such people as Ajtmatov or Saroyan) usually creates his chef d'oeuvre in his or her mother tongue – which is (as a rule) his or her national language at the same time. Terminus technicus – language plays similar role to terminus technicus – word if it is used onstage: it has multiple meanings, from which you need just one, or a very few, but as its user you are responsible for its moral value as a whole. Through your language, you profess to your entity and through the word, you profess to literary works – literature of the particular entity.

Language and words can be used extensively and even abused – indeed, it used to be done in the past as well as it is now. If they represent a symbol and communicative tool of nation, even patriotism, it is not difficult to drag them into any non-artistic dispute, to any non-aesthetic controversy. It happens if an author, who is dependent on them, attempts to do nothing more than what he was expected to do as an artist – to ripple the waves of emotions and uncover a bud of beauty, or the opposite – a festering ulcer of something ugly. After all, what is the purpose of art? It is primarily a sub-

ject and object for itself. I create because of the need to create and the other recipient, reader, listener or viewer, can only join me afterwards.

However, in a real life, when you hear the phrase: "There is something rotten in the state of Denmark", it can be interpreted in various ways: as a poetic comparison, as slightly unfavorable note, provocation or even as an accusation of the concrete state of negligence leading to its decomposition. The scale leading from the bare idea to condemnation. And it is all a cause, or a merit of language as an above mentioned "tool of nation".

On the top of it, we should add that humankind has a long-term tendency to hide its private interests, desires and instincts under humanistic, religious and – since the Middle Ages also patriotic- masks. Why should we flatter ourselves – in the miscellaneous life of ancient Greeks, we find inheritable tendencies to hide their sensuality behind the mask of a ritual dedicated to higher spirits or goddesses. They covered the noble or wrathful mystic feeling of unknown forms with phallic pleasures – reasoning that the gods simply desired that. What are the desires of beings created by human imagination? With no doubt, they are human-like!

Even a man of 19th century (shaken by storms of newly culminated patriotism, but not betraying, in any aspect, the hedonism of predecessors) fitted the theatre enjoyment with his desire to preserve his family, ethnic and nation as the modern phenomenon of those times. The nation was understood as the top value, and a lot, if not everything, could and should be sacrificed to the national idea. So why would the authors miss the chance to make sacrifice to the gods, if it would bring (apart from their personal pleasures) the potential emotions raised by the issues of family, parentage and nation? Hviezdoslav, who knew the above mentioned "storms of patriotism" from his own youth experience and was also familiar with Shakespeare's sources of excitement, merged these aspects and with the monumental alchemy of words, he achieved the admiration of his nation as well as the acclaim of art admirers. He harmonized everything within the reach and size of his nation, within the reach of his (actually our) language.

And indeed, it was the language that separated many nations in the Kingdom of Hungary and brought conflict to seemingly united Hungarian aristocracy, which was low- numbered and mostly represented by non-Hungarian ethnics. Their effort to persuade people that they are all "Natio Hungarica" was pointless, mother tongues were stuck out by all of them – they had their own language and it was totally different from the one which was offered and imposed to them.

And the only nations that have their "national" theatres were those, which were trying to achieve their linguistic as well as political autonomy for decades: Czechs, Polish, Hungarians and Slovaks. Polish had the Russians in a close distance and a complicated relationship with the Germans on the other side of the border, but they enjoyed a dose of delight when the first Teatr Narodowy (the National Theatre) was founded in 1765. The Czechs gradually and bravely took over their linguistic and national territory in Prague at the beginning of 19th century. Hungarians, the weaker ones from the Austro-Hungarian couple, have settled down with their Nemzeti Theatre in Budapest in 1840 already, thanks to the poet Vörösmarty as well. We, small and unwanted, did enjoy our small portion of glory with opening of our own theatre as late as in 20th century. But...! Can we grumble about our local opponents when they taunt us for our belated Slovak National Theatre which was residing in a German-Hungarian building and hosting Czech ensembles?

So, the main concern is the language anyway, as the main and crucial attribute of every nation. Why should Austrians establish the “national” theatre, when they did not have to fear about their language even in the times of Hitler’s harshest (national or state?) subjugation? And French? If one says, I go to the House of Molière, or to Comedie française, it bears more significance than to say I go to the National Theatre. It can be even confusing, because in Russian, it sounds like going to folk theatre, which means the amateur theatre. When Jean Vilar wanted to use adjective “national” for his theatre (more or less as a joke) in the first half of the last century, he had to choose the adjective “populaire” in order to get a name of theatre intended for the nation and meeting people’s needs and taste. However, he freed the French theatre, for some time, from captivity of trendy Neoclassicism on one hand and academic-like Copeau-ism on the other. There are no National Theatres in America, too. What for? They speak unified English language, after all.

And there is one more segment of national life, occurring only in nations which were subdued for a longer time in the past – a need to follow an independent way, which differs from ways of the other nations. That was, indeed, the noblest programme idea of the past theatres – to encourage the pride to follow an independent way. In a trance from the newly discovered euphoria, people speaking Polish (for instance) forgot that before the language became to be a primary indicator of the nation, they had been living in brotherhood with predecessors of nations speaking different languages. The Czechs, as bearers of their language, were struggling against the domination of those speaking German, although a long time before that, their joint culture had been cultivated. A culture didn’t relate to language but to the territory, where they had lived together with them! And what about Hungarians? They have “peacefully conquered certain European territories”, according to their own interpretation – so, if they didn’t adopt the culture of the original inhabitants, their culture was merged with the original one at least. Their own language was enforced in the new territory because they were dominant in number, not because the language was older, richer or more cultural! As a matter of fact, this strategy proves successful even nowadays, we might even learn it from them. And what about Slovaks, Croatians, Slovenians and Transylvanians? They belonged to one Kingdom; they were modestly protecting their languages until the government started to spread official language (at the final stage even by force) almost without noticing that their own languages slowly slipped through their fingers. Being small and weak, we can thank our numerous brothers from the Kingdom of Hungary for forcing us to defend our own languages.

And because the language belong to ethnics (labelled as nations since certain period in their development), several of them, from Central Europe and Balkan, built the symbols of their nationality- their National Theatres.

At present times, just the symbols remain. Their content has been united with the substance of art as such. And this art will always represent, secondarily, the reflection of existence of the closest, jointly living citizens, looking for common view of life, perhaps even with common faith. Their peace and satisfaction can only be disturbed by hooligan, who would constantly emphasize, with the aim to irritate, how ridiculous was their bloody struggle to defend their blood relatives and peers, united under Mother hen’s wings and calling themselves – the nation.

Preložila Dana Gálová

MODERNÉ NÁRODNÉ DIVADLO

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Idea národného divadla nie je produktom 19. storočia, ako sa niekedy zvykne nepresne hovoriť, ani nie je dôsledkom romantizmu či nacionalizmu. Ako dosvedčujú historické výskumy, divadlo reprezentačné, vrcholové, určené širokému publiku sa začalo formovať na konci stredoveku a hlavne s nástupom humanizmu. Vtedy sa zjavila forma divadla, ktoré už nebolo náboženské a neorganizovala ho cirkev ako bezplatné, všeobecne dostupné predstavenia spojené s náboženskými sviatkami. Táto nová podoba divadla nebola ani cirkevná, ani nepramenila v kaukliarstve potulných hercov, jokulátorov, igrícov. V renesancii síce vznikla talianska ľudová komédia ako syntéza trhových predavačov a improvizujúcich umelcov, avšak ani táto nezaložila neskoršiu tradíciu toho, čo sa postupne v Európe premenilo na národné divadlo. Pôvod národných divadiel je inde a to, ako vznikli, najlepšie ukazuje založenie Comédie-Française, ktorá vznikla ako protiváha ku Comédie-Italienne, ako úspešný pokus postaviť v Paríži proti bláznivým Talianom vyššiu, ušľachtilejšiu formu francúzsku, odvodenú od estetických kánonov klasicizmu, od literatúry a od zrelého francúzskeho javiskového umenia. Tak vznikla vo Francúzsku inštitúcia predchádzajúca národnému divadlu inde v Európe.

Avšak predchodcov budúcich národných divadiel nájdeme nielen vo Francúzsku, skôr už aj v Španielsku Lopeho de Vegu a v Anglicku Williama Shakespeara, ktorý sa tešil mimoriadnej priazni kráľovnej Alžbety I. Išlo v tých časoch o procesy vzniku určitých divadiel, ktoré nejakým spôsobom podporoval kráľ a dvor, ale ktoré neboli priamo dvorské, pretože mali pôsobiť pre široký okruh divákov a mali si vedieť za bezpečiť sami svoju existenciu. Popri rôznych formách subvencií a kráľovských podpôr mali žiť hlavne z príjmu od divákov, ktorí si platili za vstup. Samozrejme, že kráľovské dvory mávali vo svojich palácoch aj vlastné sály, kde sa dalo hrať a aj hrávalo divadlo, ale toto nebola vetva, ktorá by sa bola ďalej rozvíjala a neskôr premenila na národné divadlá. Po páde monarchií totiž zanikla. Prvé zárodky národných divadiel boli v Španielsku (Corral del Principe a i.), ako aj londýnske divadlá (The Globe a i.), ďalej viedenský Burgtheater, podobne napríklad Národné divadlo v Kodani.

Už v týchto divadlách sa sformovali niektoré konštanty, ktoré potom plynulo prešli do meštianskych národných divadiel a veľmi sa nezmenili počas 19. a 20. storočia, keď sa forma národných divadiel ustálila a priniesla najvýznamnejšie umelecké výsledky. Aké to boli konštanty? V prvom rade išlo o ich širšie pôsobenie, lebo boli určené väčšine obyvateľstva, nie nejakej výlučnej zábavke povedzme šľachty. Samozrejme, že väčšina sa tu musí brať podľa vtedajšieho ponímania – teda nevoľníci a nevzdelené a najchudobnejšie vrstvy sa k nej nerátali. Tejto väčšine mali divadlá odovzdať posolstvá o tom, že ona nie je náhodnou masou, ale je spoločenstvom ľudí,



Veľkú pozornosť vyvolal improvizovaný vstup generálneho riaditeľa Slovenského národného divadla Ondreja Šotha. VIavo Miloš Mistrík, vzađu Jan Vedral. Snímka Ladislav Lesay.

ktorých niečo, zvyčajne veľké a ušľachtilé, spája – napríklad významné národné historické udalosti, významní predkovia a králi, spoločné legendy a identita, tvorená aj psycho-fyzickými charakteristikami národov. Verejnosť sprvu nebola národom, išlo o ľudí zjednotených na základe štátnom. Národy sa z tohto spoločného základu začali vyčleňovať až neskôr (napríklad v Británii, v Rakúsku), alebo sa z množstva rôznych etníc pretavili do jednotného národa (napríklad vo Francúzsku).

Toto veľké spoločenstvo ľudí, okrem predstavení o spoločných záujmoch, zjednocoval predovšetkým spoločný jazyk. Preto sa ďalšou zo základných úloh národných divadiel stalo kultivovanie národného jazyka – spomeňme Shakespeara, Molièra, neskôr Lessinga v hamburskom Národnom divadle. Jazyk bol takým významným znakom každého národného divadla, že bez neho by prakticky strácalo svoj zmysel a národy hlavne strednej Európy zakladali národné divadlá často hlavne preto – kvôli kultivovaniu a obrane svojho jazyka (české Národné divadlo, všetky poľské formy národných divadiel na rôznych územiach – Poznaň, Lvov). Úplne absurdne v tomto kontexte pôsobí prípad Slovenského národného divadla, kde mala namiesto slovenčiny znieť čeština – čo je ale na druhej strane aj potvrdením našich slov o význame jazyka pre národné divadlo, v tomto prípade to najlepšie svedčí o masarykovsko-benešovskej koncepcii Slovenského národného divadla v prvých rokoch jeho existencie.

S jazykom úzko súviselo aj ďalšie poslanie národného divadla, nech bolo kdekoľvek, a malo akúkoľvek inštitucionálnu formu – bolo miestom, ktoré malo byť liahňou, dnešnými slovami produkčným domom, národnej drámy. Buď bolo tým miestom prirodzene ex post, teda vyspelá národná dráma už existovala a sama si vynútila vznik inštitúcie, kde by sa mohla prezentovať, alebo divadelná inštitúcia vznikla aj na

to, aby sa otvoril priestor pre vznik domácej dramatickej literatúry. Spomeňme si na naše súbegy v martinskom Dome (ktorý je prvou spontánnou etapou vzniku národného divadla u nás), ale aj pokusy o národné divadlo v rozdrobenom Nemecku.

Všetky formy národných divadiel mali poslúžiť ako ukážka veľkosti, správnosti, vznešenosti toho, čo reprezentovali. Toto bolo dosť organické a pochopiteľné vtedy, keď za ním aspoň skryto stáli šľachtické vrstvy. Avšak prenieslo sa to aj do obdobia novšieho, začínajúceho sa v 19. storočí, keď už boli sformované národy, alebo sa práve dokončovalo ich formovanie. Niektoré z európskych národov dospeli k národným štátom, alebo aj nadnárodným v takej podobe, že v nich patrili k vedúcim centráram (Francúzsko, Rusko, neskôr Nemecko a napokon aj Taliansko), iné národy tvorili menšinu, boli podriadené, alebo aj utláčané (Poľsko, Česko, Slovensko, Nórsko a i.).

Národné divadlo malo vo všetkých týchto prípadoch byť miestom prezentácie toho najlepšieho, čo národ dokázal, a to aj smerom navonok. Toto je zaujímavý moment, pretože sa v ňom stretáva národné s medzinárodným. Ak slúži národné divadlo aj ako „výkladná skriňa“ pre cudzinu, tak implicitne v programe zahŕňa aj to, čo je mimo, inde. Tak sa napríklad neprezentuje iba ako dielňa pre domácu dramatikú, ale aj ako ukážka vyrovnávania sa s inými kultúrami. Ukazuje, ako národní herci vedú interpretovať veľké zjavy cudzej európskej či svetovej dramatiky. Teda napríklad ako Slováci vidia a dokážu interpretovať ruskú klasiku, ako vyzerá „slovenský“ Shakespeare, ako dramatici severskí či južnoslovanskí dokážu rezonovať na domácej scéne. Rovnako to platí napríklad o poľskej tradícii v uvádzaní francúzskych klasicistov, o „anglickom“ Čechovovi atď. Národné divadlo sa teda nemusí brať iba úzko národne, naopak, práve jeho národná podstata v konfrontácii s inými vedie aj k medzinárodnému umeleckému rozmeru.

Aspekt národného má v sebe zahrnutú vždy zložku kolektívnu. Je istým potlačujúcim, alebo aspoň nerešpektovaním individuálneho či individualistického. Ak na jednej strane takéto divadlo chce vyjadriť to najlepšie, čo národný kolektív vytvoril a čo v umeleckej oblasti dokáže, tak na druhej strane, hlavne od obdobia osvietenstva chce aj spätne pôsobiť na národný kolektív ako prvok výchovný. U Schillera je to známa formulácia divadla ako morálnej inštitúcie.

Je tu teda niekoľko spoločných a ponad stáročia trvalých konštitutívnych znakov národného divadla, ktoré patria k základom tohto pojmu a ktoré jednoducho nemožno vytrhnúť, ani obmedziť, ak to má byť ešte stále národné divadlo. Platí to dodnes. Ak má byť moderné národné divadlo funkčné, je určené širokej verejnosti – tentoraz už v demokratických pomeroch sa potenciálne prihovára všetkým členom národného spoločenstva. Popri tom má však plniť aj reprezentatívnu funkciu, čo možno pokladať za inú, novšiu, formu pôvodnej vznešenosti. Ak by dnes už pôsobilo anachronicky nejaké ostentatívne vychvaľovanie národnej povahy a zásluh, stále sa to ešte dá pretransformovať do akéhosi obrazu národa nedeformovaným zrkadlom jeho duše a bytia, ktoré sa vystavuje publiku. Popri tomto pohľade na seba, do vnútra národného spoločenstva je tu prirodzená aj druhá súčasť – pohľad von, tvorivá konfrontácia s inými divadelnými kultúrami. Uvádzanie domácej dramatiky spolu so svetovou a zároveň vyrovnávanie sa s tým najlepším, čo majú inde, popasovanie sa s náročnými umeleckými dielami prichádzajúcimi zvonka. Spolu s tým vyrovnávanie sa s rôznymi inscenačnými štýlmi a režijnými slohmi.

Ak je národné divadlo ukážkou schopností umelcov, tak je pochopiteľné, že v mnohých štátoch býva inštitucionalizované ako viacsúborové (napr. činohra, opera

a balet), ktoré akoby v súčinnosti všetkých troch splývajú v divadelnú syntézu. Alebo býva národné divadlo umiestnené v polyfunkčnej budove, v ktorej je viacero možností produkcie (napr. nová budova National Theatre v Londýne). V každom prípade by to mala byť z dlhodobého vývinového hľadiska väčšia inštitúcia a jej rozdeľovanie, zmenšovanie ide proti zmyslu toho, čím vo svojej podstate je.

Podobne pochopiteľný je akcent na pôvodnú dramatickú literatúru, prípadne aj opernú, či baletnú tvorbu (v Nemecku aj Singspiel). V tomto prípade sa nemusia vynechávať ani možnosti experimentu, umožňujúce vznik nových trendov – ako to napríklad umožňuje anglické National Theatre, ale aj v ostatných štátoch – pražské Národné rovnako ako v súčasnosti už aj SND. Ak však veríme Sanji Nikčevićovej, v Chorvátsku niečo také sa nepokladá z správnu vec.

Dôraz na pôvodnú literatúru, ako sme už povedali, ide ruka v ruke aj s dôrazom na kultiváciu národného jazyka. Tu dochádza v historickej perspektíve predsa len k významnej zmene. Kým v starších konceptoch sa usilovali národné divadlá (poľské, české, Comédie-Française) dospieť k akémusi ideálnemu stavu čistého jazyka, v najstarších časoch dokonca zdôraznenému prevahou viazanej reči, verša, dramatickej poézie, v súčasnosti je táto tendencia v troskách. Ak máme hovoriť o rozvoji národného jazyka na javisku, tak tu ide skôr o uvoľnenie reči smerom k nižším či najnižším vrstvám jazyka – a ak sa nejako rozvíja, tak hlavne o slang, argot, dialekt, novotvary, o tvary cudzie domácomu jazyku, tvary pod vplyvom veľkých svetových jazykov, hlavne angličtiny. Teda do istej miery aj dnes sa jazyk v národných divadlách rozvíja (tam, kde to dopustia), avšak nie smerom k normovanej čistote, ale k rozpadu spisovnosti v prospech nespisovnosti. Rovnaké platí nielen o lexike, syntaxi, ale aj o prednese a výslovnosti.

Tento trend by sa mohol vysvetliť – hoci ťažko ospravedlniť – tým, že divadlo a s ním aj národné divadlo sa stále, ako vždy v minulosti identifikuje so svojim prirodzeným prostredím, so širokým publikom a vyjadruje sa zaňho a o ňom. Nuž a tak chce byť aj v tomto pravdivé, a teda nemôže nereflektovať aj spomínaný úpadok jazyka, ktorého sme svedkami azda vo všetkých národných spoločenstvách.

Moderné národné divadlo tak, ako kedykoľvek predtým, má svoje nezastupiteľné poslanie. Aj keď sa počas stáročí menilo v mnohých aspektoch, stále mu dominovali a dominujú niektoré konštanty. Moderná doba a zrýchlený beh života na začiatku 21. storočia prinášajú, samozrejme, nové podnety a menia veľa zo starého či zastaraného. Avšak konštanty si stále zachovávajú svoje dominantné postavenie a ich zmeny, deformácie alebo nerešpektovanie vnášajú do stáročného typu národného divadla nestabilitu a spochybnenie jeho existencie. Zdá sa, že zmeniť národné divadlo, alebo ho modernizovať je možné iba do určitej miery, a nemusí to byť vždy želateľné. Ak sa môže niečo naozaj modernizovať, tak je to vnútorný obsah štruktúry, program, umelecké dianie, teda napríklad dramaturgia, inscenačné postupy a podobne, ale nie základný koncept toho, čo už veľa storočí nazývame na európskom kontinente národným divadlom.

MODERN NATIONAL THEATRE

MILOŠ MISTRÍK

Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Sciences

The idea of national theatre is neither a product of 19th century (as it is wrongly stated sometimes), nor the outcome of Romanticism or nationalism. Historical researches prove that the representative theatres, top theatres directed to broad public, began to form at the end of the Middle ages, mainly with a commence of Humanism. At that period, non-religious theatre form appeared. For the first time, it was not organized by the church as free of charge, available to everyone and connected to festive seasons. This new theatre form was neither established by the church, nor originated in the art of traveling actors, jugglers or minstrels. Despite the fact that Italian folk comedy appeared in Renaissance as the synthesis of merchants' art and improvising artists, this was not the basis for the future national theatre in Europe. We should look for the origins of national theatres somewhere else. One of good examples is the establishment of Comédie-Française, which appeared as a counterweight to Comédie-Italienne, as the successful attempt to create the higher, nobler French theatrical form based on the esthetic canons of Classicism, mature French theatrical art based on the text in contrast to foolish Italians. So, this is the way how the French institution preceding national theatres in Europe came into existence.

However, we can find predecessors of future national theatres outside the France as well – e.g. Lope de Vega in Spain or William Shakespeare in England (who found special favor with the queen Elizabeth I). These were theatres supported by the king but not theatres of the court directly because they were predestined to serve to broad audience circle, and they were earning their living themselves. Their income – apart from the various subventions and support from the king – depended mainly on spectators who paid when entering the theatre.

Obviously the courts had their own theater halls, but this was not the branch with a further development, which could have been transformed into national theatre because they disappeared after the fall of monarchies. We can find the rudiments of national theatre in Spain (e.g. Corral del Principe) or in Austrian Burgtheater or similarly in Copenhagen's National Theatre.

These theatres were the first to form certain features, which were continuously adopted by bourgeois national theatres and didn't change much during 19th and 20th century, when the form of national theatres became more stable and brought the most remarkable artistic outputs. What were these features like? First of all, performances were directed to broad public, so they influenced majority of inhabitants; it was not the pleasure for selected group of people – aristocracy, for example. Obviously, majority has to be understood according to way of thinking in that period – villains, uneducated and the poorest classes were not considered a part of society. So, theatres

were predestined to pass the message to this majority, message about them not being the random mass, but a community of people who are connected by something higher and noble – e.g., significant national historical events, outstanding predecessors and kings, common legends and the identity created by psychophysical characteristics of nations as well. The public didn't form the nation at first; it was the mass of people connected on the state basis. From this common basis, nations separated later on (e.g., in Great Britain or in Austria), or the diverse ethnic groups formed one nation (in France, for example).

This great community of people was united by performances about common interests, and above all, by their common language. Therefore, the cultivating of the language became one of the further basic tasks of national theatres – let us mention Shakespeare, Molière or Lessing later on in Hamburg's National Theatre. Language became so important indication of every national theatre, that it would lose its meaning without it and the nations of middle Europe predominantly were establishing their theatres for this reason – to cultivate and defend their own language (Czech National Theatre, all Polish forms of National theatres in various parts of Poland – Poznań, Lvov). The case of Slovak National Theatre seems quite absurd in this context – Czech language was supposed to be used on stage instead of Slovak. On the other hand, this is just a justification of our words about the significance of the language for the national theatre, in this case it is the outcome of the concept that Masaryk and Beneš invented for SNT in the first years of its existence.

The language was interconnected with another mission of national theatre (no matter where it was and what was its institutional form) – it was the birthplace, or in present day terminology the production house of national drama. Either it happened *ex post*, which means that the mature national drama had existed before and it called for the establishment of an institution, where it could be presented, or the theatre institution was based with the intention of opening the space for creating home dramatic literature. Let me remind you of Slovak meetings in The House in Martin (which is the first spontaneous stage in the development of national theatre in Slovakia) and the first attempts to establish the national theatre in fragmented Germany.

All forms of national theatres were supposed to serve as an example of how great, right and noble is the idea they represent. At the times when aristocracy stood behind these efforts, this was quite natural and understandable. However, it was also imported to 19th century, when the nations had been formed or some had just completed their formation. Some of European nations arrived at the point when they became national states, or they became supranational in the sense that they belonged to leading centers (France, Russia, Germany later on and finally Italy as well), other nations created minority, they were subordinate or oppressed (Poland, Czech Republic, Slovakia, Norway and others).

In all of these cases, national theatre should have represented the place for presentation of the best national cultural achievements, in comparison to other nations as well. This is an important aspect, because it joins the national and the international. If national theatre serves as “a shopping window” for foreign countries, it has to implicitly include the reality outside its territory as well. In this case, it does not only represent a workplace for new drama, but it also shows the way we approach other cultures. It shows, for instance, how actors of national theatre can interpret Russian classics, what is the staging of Shakespeare in Slovakia like, how Nordic or South

Slavic playwrights can arouse interest on Slovak theatre scenes etc. This is equally valid for the Polish tradition of staging French Classicist writers, for the "English" Chekhov, etc. So, we need not perceive national theatre in a narrow sense, contrariwise, its national essence in contact with other theatre cultures can create new international artistic dimension.

The aspect of national always includes the collective element. To a certain degree, it comprises certain subduing, or disrespecting of the individual or the individualistic. On one hand, this kind of theatre represents the best of national collective creativity and achievement; on the other hand, it attempts to have a retroactive impact on national collective as an educational tool since the period of Enlightenment especially. It reminds of the famous Shiller's formulation about the theatre as a moral institution.

So, we defined a few common stable constitutive features of national theatre remaining the same over centuries and creating the basics of the term. They cannot be eliminated or limited if the theatre should remain national. Even today, this theory is valid. If present day national theatre wants to be functioning, it has to be targeted at broad public – in the present day democratic circumstances; it potentially speaks to all members of national community. Besides this, the theatre should fill the representative function, which creates new, higher form of its former prominent status. Nowadays, it might seem anachronic to praise the national character and merits ostentatiously, but they still create the image of the nation in a non-deforming mirror of its soul and being, which audience can see. There are two ways of looking at ourselves: to look inside the national community or to look outside, which is natural and allows the dialogue with other theatre cultures. To put on home playwrights along with the best foreign authors is the way of facing requiring art pieces coming from abroad. Apart from this, it is also an encounter with a variety of staging styles and directors' approaches.

If the national theatre serves as demonstration of abilities of artists, it is obvious that it is composed of three artistic bodies (drama, opera and ballet), which cooperate in forming theatrical synthesis. Theatre building site can also comprise more functions which allow staging various kinds of performances (e.g., the building of National Theatre in London). In any case, from a long – term generative perspective, dividing and diminishing of the institution of national theatre is against its inner mission.

Similarly, the emphasis on the original dramatic literature or opera and ballet productions (in Germany also *Singspiel*) is understandable. In this case, we need not omit the possibilities of experimenting, which allow formation of new trends; following the example of National Theatre in London or Prague National Theatre (this trend has started taking place in SNT as well). On the other hand, if we are to trust Sanja Nikčević, this is not considered the right tendency in Croatia.

But as was mentioned before, if we put stress on the original literature, it goes along with the emphasis on cultivating the national language. From the historical perspective, this brings the significant change after all. If in the older concepts there was a struggle for national theatres (Polish, Czech, *Comédie-Française*) or for some ideal stage of pure language leading to dominance of verse, controlled language and dramatic poetry; this tendency is destroyed at present. When talking about the development of the national language on stage, we should be aware of the loosening of the language towards its lower, or sometimes the lowest, layers. If we can trace some

development, it is only in the sphere of slang, jargon, dialect, neologisms, and words alien to original language or borrowed from the most influential world languages, particularly from English. So to a certain degree, the language in national theatres develops (where they allow it) even today. However, it doesn't lead to norm and purity, but to disintegration of standard language in favor of non-standard language. This not only applies to vocabulary and syntax, but also to diction and pronunciation.

This trend can be explained – but hardly justified – by the fact that the theatre and also national theatre historically tends to identify itself with its natural environment, with a broad public and it speaks for it and about it. Accordingly, it wants to be true in this as well and cannot disregard above mentioned decay of language that we witness in all national communities.

The modern national theatre has its unsubstitutable mission, as it always had. In spite the fact that it has been changed in many aspects and many times during centuries, there are some invariable features dominating it. Without any doubt, modern times and faster lifestyle of 21st century bring new impulses and change a lot of old and old fashioned. Nevertheless, the invariable features still keep their dominant status and if we change, deform or disrespect them, we bring instability to a hundreds years old model of national theatre and we question its existence. It seems that it is possible to change or to modernize national theatre to a certain extent only and it doesn't have to be desirable in all cases. If it is possible to modernize something, it is the inner content of program structure, choice of art events, dramaturgy, staging styles or similar aspects, but we shouldn't change the basic concept of what has been called national theatre on the European continent for centuries.

Preložila Dana Gálová

JE IDEA NÁRODNÉHO DIVADLA DEDIČNÁ?

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Divadelný historik a kritik, Bratislava

Naši predkovia sa modlili: Dedičstvo otcov zachovaj nám Pane! V divadelníctve toho veľa nezdedili. No usilovali sa v každom čase ešte v Uhorsku divadelný úhor obsiať. Obžinky slávnili výnimočne. Iba za Palárika. Dodnes je s Palárikom každá divadelná žatva veselšia.

Za Palárikových čias bola každá divadelná zábava národná. Všetky divadlá v tom čase predstavovali a velebili sa ako čin národný. Jeho podkladom musela byť pôvodná slovenská hra. Palárik burcoval spisovateľov. „Ó, vypracujte len hodne dobrých divadelných hier a uvidíte, že sa ony nielen s obľubou čítať, ale i na divadlách predstavovať budú. Uvidíte, že sa pomaly utvoria po celom našom romantickom Slovensku ochotnícke divadelné spolky, že povstane slovenské divadlo i v našich odrodilých mestách – v Banskej Bystrici, v Štiavnicí, v Nitre, v Trnave, azda časom i v samom srdci Uhorska, v Pešti. Presvedčíte sa, že nič tak neúčinkuje na vývin života národného, ako podarené dramatické básnictvo.“

Palárik nebol prvým veštom našej divadelnej budúcnosti. Mal veľké vzory. Vedel, že z neho nebude „ani Shakespeare, ani Schiller, ba ani len Kisfaludy slovenský“ (*Dôležitosť dramatickej národnej literatúry*, Sokol 1860). Shakespeare a Nemci ho v uvažovaní o divadle najsilnejšie inšpirovali.

Nemci vymysleli aj ideu národného divadla. Začali ich nasledovať okolité rozdrobené či utláčané národy. My sme mali vtedy s Čechmi pre túto ideu spoločný nápev. Česi si nad javisko národnej divadelnej „Kapličky“ napísali *Národ sobě!* My sme nesebecky prinášali na český divadelný oltár obete. Búrlivák Janko Kráľ nabádal rodákov, aby na pražské národní divadlo prispeli na ofere v kostole. Vtedy aj u nás divadlo pre vzdelancov bolo kostolom. Chrámom Tálie.

Každé hlavné mesto v okolitých krajinách si v devätnástom storočí postavilo Národné divadlo.

A my?

Aj my.



Divadelný historik a kritik Ladislav Čavojský. Snímka Ladislav Lesay.

Nemali sme budovu z kameňa, ale myšlienka, že raz to divadlo mať budeme, bola rovnako tvrdá ako tie kamene, ktoré zväžali z posvätných hôr Čiech do základov pražského Národného divadla. Boli sme svojrázni aj rázni. Gašpar Fejérpataky-Belopotocký viedol od roku 1830 *Zapisovací knihu Divadla slowanského Svato-Mikulášskeho*. O jedenásť rokov neskôr Samuel Jurkovič napísal *Zprávu Slovenského Národného Divadla Nitranského v Sobotišti založeného dne 5. srpna 1841*. Je to kronika o štúrovcoch sťa hercoch na Záhorí. Hlásili sme sa k divadlu najprv ako Slovania, potom ako Slováci. Po česky sme hrali, po česky kroniky písali. Bernolákovčina sa v divadle neujala, museli sme počkať na Štúra. Celý Chalupka sa taktiež najprv hral po česky. No keď mu po tridsiatich rokoch vyrástol konkurent v Palárikovi, musel všetky svoje kucúrkoviády prepísať do slovenčiny.

Kým sme nemali naše, pokladali sme za svoje české Národní divadlo. Jeho idea bola aj za Moravou stále živá. Neraz bola viac ideálom než ideou. Všetci naši veľikáni od Šafárika, Štúra až po Vajanského a Hviezdoslava o českom národnom divadle snívali i písali, básnili aj vecne uvažovali. Prvým a prvoradým odobrovateľom myšlienky postaviť v Prahe divadlo ako symbol českej národnej kultúry i kultúrnosti bol Ludovít Štúr. Horlil za reprezentačný český divadelný stánok, hoci v tom čase bránil stanovisko spisovnej slovenčiny proti češtine. Českej veci v Čechách vinšoval zdar po česky, doma po slovensky. Rok pred ustanovením Akcinárskeho spolku pro nové samostatné divadlo české – ktorého členom ako jediný Slovák bol Pavel Jozef Šafárik – Štúr radostne privítal zvesť, že bratia Česi dosiahli povolenie postaviť divadlo. „Vystavte jen něco pěkného“ – napísal Štúr v júni 1845 priateľovi Josefovi V. Staňkovi – „a zjednejte si nějakou znamenitou společnost a budeme my též odsud (z Prešporka, pozn. L. Č.) po železnici k vám do divadla chodívati... S velikou zvědavostí každou nejmenší zprávu o pokusech tohto díla očekávati budeme.“ A čo Štúra zaujímal osobne a priateľsky, o tom po slovensky informoval svojich čitateľov v Orle Tatranskom (1846). „Okolo 12. oktobra dovolila najvyššia vláda založiť neodvislou národnú českú divadlo na akcie, k čomu sa nedávno spolok utvoril. My sa z celého srdca tešíme, že dovolila milostivá vláda zbratrenému kmeňu českému taký prostriedok, ktorým sa istotne veľmi otuží a rozšíri národnosť česká.“

Myšlienka postaviť nad Vltavou divadlo sa premenila na ideu spoločnú obom národom. V marci 1851 vydal Sbor pro zřízení Národného divadla pod predsedníctvom Františka Palackého *Slovo k úprinným přátelům národu českého*, v ktorom sa proklamovalo kultúrne a politické spojenectvo Čechov a Slovákov.

Palackého *Slovo* uverejnili tiež viedenské, názvom slovenské, jazykom české Slovenské noviny. Zároveň vyhlásili slovenskú zbierku na české divadlo. Redaktor Daniel Lichard pridal k Palackého *Slovu* svoje *Slovo k rodákům strany pražského divadla*. Nazýva ho československým a po česky nabádal Slovákov k štedrosti. „Národní československé divadlo v Prahe týka sa i nás, rodáci! A to snad více, nežby se mnohý úzkosrdečný Slovák na první pohled domníval. Znáte, že si Maďarstvo své národní divadlo sněmovným zákonem vynutilo; my všeci, Maďari, Nemaďari, byli sme přinuceni přispěvek na každou osobu zložit, a na vděk našich slovenských tisíců provozovala se nám ku posměchu bájka o „bílem koňovi“ na tomže divadle¹. Teraz máme příležitost nenučeně, dobrovolně přispěti k divadlu slovenskému. Nehovortě

¹ Bájka, že kráľ Svätopluk predal Maďarom Veľkomoravskú ríšu za bieleho koňa, pozn. L. Č.

nám: „Ja se sotva kdy do Prahy dostanu, nač bych teda měl jen i groš vydati na něco, z čehož nemám užítku, my sme Slováci, co nás tam do Čechů a divadla jejich! Odpovídáme: opona slovenského divadla štiavnického jest okrášlena obrazem Prahy, jakoby na prorocké znamení toho, že stále divadlo v Praze bude i na Slovensku mocně probuzovati tuto stránku života uměleckého.“

Lichard písal príhovor nečistou češtinou, ale s čistými úmyslami. Divadlo, ktoré raz českým, potom československým, ba i slovenským menuje, malo podľa jeho predstáv reprezentovať popri českej i slovenskú kultúru. Dlho, pridlho po vzniku spoločnej republiky trvalo, kým sa v „Kapličke“ občas aj slovenské omše mohli slúžiť.

Idea českého národného divadla sa slovami velebila, zbierkami podporovala. Aj vyššie pripomenutý básnikov návrh, napriek výhrade, že slovenský nábožný ľud sa urazí, keď sa bude na ústav „tak docela svätácky“ vyberať v kostole, nikoho nepobúrilo. Slovenskí ochotníci posielali výťažok z predstavení do Prahy. Z Brezna poslali 20, Banskej Bystrice 180 zlatých. Najväčšou čiastkou prispel neskorší prvý predseda Matice slovenskej Štefan Moyzes.

V matičných rokoch sa neobyčajne rozkošatilo ochotníctvo. V kolíske jeho, v Lipovskom Sv. Mikuláši, banskobystrickí študenti navrhli vybudovať reprezentačnú budovu, alebo aspoň divadelnú sálu (1862). Rozhodli sa zaviesť zbierku. Spisovateľ a dramatik, palárikovský herec Daniel Bachát nazval vzápätí budúce mikulášske divadlo „národným“. Myšlienku si osvojili aj miestni nadšenci. Čiastku čistého zisku z každého predstavenia odkladali na stavbu divadla. Mali ňou začať už v roku 1867, ale ani v Mikuláši, ani v susedných obciach, vo Vrbici či v Palúdzke nemohli vraj nájsť vhodnú parcelu. Výstavba sa odkladala z roka na rok, až zhromaždili pomerne veľkú sumu (v roku 1873 mali 2910 zl. 62 kr.). No výstavba sa odkladala z roka na rok. Peniaze sa zrazu rozkotúľali a z divadla nič nebolo. Úspešnejší boli po rokoch ochotníci v Turčianskom Sv. Martine. Tam z celonárodnej zbierky postavili Národný dom (1889). Maďarské úrady z názvu budovy odstránili slovo „národný“. No i tak divadelníci považovali martinský dom za prvé naše „Národné“ divadlo.

Idea národného divadla, to bola pre mnohých národovcov predovšetkým predstava o honosnej budove. Tú pražskú „Zlatú kapličku“ mnohými slovami zlátili aj naši spisovatelia. Požiar novostavby Národného divadla vyvolal v slovenských časopisoch žalostné úvahy o zmare veľkého celonárodného diela. V rokoch pred vyhorením Národného divadla ľahli popolom takmer všetky slovenské národné inštitúcie a politické úsilie i programy. Z Budapešti zakázali Maticu slovenskú, zavreli tri slovenské gymnáziá, nepovoľovali kultúrne spolky, z majetku Matice dokonca postavili nitrianske divadlo, do ktorého slovenčine zakázali vstup. Za slovenské groše vytvorili spolok na maďarizáciu Slovákov. Naše kultúrne spálenie, pohorenie bolo rozsiahle. No tlela v ňom divadelná iskra. Napriek zákazom rad za radom vyšľahávali plamenné zvesti o ochotníckych predstaveniach najmä v Turci a Liptove. Nadšená obnova pražského divadla bola pre našich divadelníkov z ochoty žiarivým príkladom.

Za všetkých to najpresvedčivejšie vyjadril na bankete v predvečer znovuoživenia Národného divadla a potom vo fejtóne v Národných novinách Svetozár Hurban Vajanský. Bol nadšený, že divadlo „povstalo z popola ako Fénix“. Hurbanovci radi dúchali do pahrieb. Chytali sa každej príležitosti, kde mohli vykreslať čo i len iskierku národnej myšlienky. Obnovené a pozlátané divadlo sa Vajanskému priam núkalo, aby jeho obrazom rodákov potešil a oživil ich nádeje na podobné dielo našské. Veril,

že z toho, čo český ľud postavil sebe, môžeme mať úžitok aj my. „My zďaleka, akoby z chudobného brehu, hľadáme na nádherný koráb českého rozvoja! Rozviň vetrilá, vyplávaj na široké more, do strojného šíku iných korábov! Zápas tvoj nech je šľachetný, zdravý a víťazný. No najviac ale pozdravuj vlajky bratské...!“

Koľko výkrikov a výkričníkov je vo Vajanského zdravici Národnému divadlu. Je to dobrá správa o dobrej veci, ktorá sa vydarila. Je to pokračovanie štafety vinšov, ktoré za riekou Moravu posielali generácie našich národovcov od Štúra cez Hurbana až po Vajanského. Idea národného divadla sa vtedy dedila z otca na syna. Z Hurbana na otca, na Hurbana syna.

Jozef Miloslav Hurban vari jediný v schillerovskom duchu myslel viac na ideu, než budovu národného divadla. Divadlo nemalo byť iba „holé miesto zábav“, malo byť školou života a mravov, školou „pre spoločenskje cnosti, pre život vyšší národa...“ Takéto boli názory Hurbana na fungovanie Národného divadla. Vytlačil ich vo svojich Slovenských pohľadoch (1851). Osvojil si – aj preložil – článok chorvátskeho bána Jelačiča na túto tému. „Jedna z hlavných úloh národnej vzdelanosti ... je založenie národného divadla ... Bez národného divadla nieta nádeje, že by sa rozvila naša kniževnosť... Nedá sa prospešnejšie pracovať na pokroku a rozkvet národného života nášho, ako práve národným divadlom“ (Slovenské pohľady, 1852). Aká nádherná zhoda panovala v názoroch na poslanie národného divadla u Čechov, Chorvátov i Slovákov. Pre všetkých je národné divadlo nositeľom najčistejších ideálov, schillerovským morálnym ústavom. Ak sa náhodou vyskytne zmienka o divadle ako o celkom svetskom a svetáckom ústave, ako o „soli spoločenských radostí“, či dokonca sa pripomenie, že divadlá sa niekde stali aj „otravou spoločnosti“, Hurban nepripúšťa, že takéto vlastnosti by mohlo mať naše národné divadlo.

Boli to napospol krásne úvahy o ideji budúceho národného divadla, ktoré sa v teórii ďalších generácií dedili, no v praxi degenerovali. Dnes je Národné divadlo občas nielen „holé miesto zábav“, ale aj zábavy s holými bavičmi.

Česi stavali Národní divadlo predovšetkým pre seba. Zároveň boli presvedčení, že oni vytvoria profesionálne divadlo aj pre Slovákov. Pražský časopis Vlastimil v roku 1849 informoval, že profesionálne divadlo v češtine sa usídlí v Nitre i v Banskej Štiavnici. Po revolúcii, za Bachovho absolutizmu bolo na Slovensku veľa českých úradníkov. Tí túžili po českom divadle. Po vzniku Česko-Slovenskej republiky sa situácia zopakovala. Na Slovensko prišlo české vojsko, učitelia i školníci, inteligencia aj úradníci – a v päťkách im boli českí komedianti. Vidiecky činoherno-spevoherný súbor z Pardubíc.

Dostal povznášajúci názov Slovenské národné divadlo (1920). Národné divadlo v celej republike od Ašu až po Užhorod mohlo byť len jedno. To bolo ono Čechmi i Slovákmil milované a budované Národní divadlo v stovežatej Prahe. Okrem tohto divadelného svätostánku mohlo byť aj Juhočeské národní divadlo, Národní divadlo moravsko-slezské, ale aj Slovenské národné divadlo, dokonca Východoslovenské národné divadlo. Jedna divadelná matka a mnoho dcérskych spoločností.

Ruku na srdce. Česi neprišli vyjedat chlieb slovenským divadelníkom. Mali sme viacerých vynikajúcich ochotníkov, no ani jedného profesionálneho herca. Do konkurzu pre SND sa neprihlásil ani jeden ochotník s dobrým menom. Ani peštiansky amatér Jozef Kello ho nemal. Učiteľ z východu Janko Borodáč hovoril lepšie po maďarsky než po slovensky, Andrej Bagar bol urastený mládenec bez vzdelania, jedine dievčina z Turca, Ol'ga Országová bol krásna Slovenska s peknou slovenčinou. Troji-

cu poslali študovať herectvo do Prahy, odkiaľ ich zakrátko, nedoštudovaných, stiahli do Bratislavy, aby SND malo aspoň pár Slovákov pre malé úlohy v propagačnom súbore, v tzv. Maške. Robili rýchle pokroky a dlhé kroky. Nazvali ich zakladateľskou generáciou. Aj murár Kello sa stal budovateľom. Osvedčili sa, naučili český jazyk, lebo slovenských predstavení takmer nebolo. Časom sa slovenskí herci začali rodiť. Do českej činohry SND ich za desiatku rokov prišlo toľko, že v roku 1932 sa činoherný súbor mohol rozdeliť na českú a slovenskú časť. Dnes máme nielen stovky hercov, ale aj divadelné rody, rodiny i rodičov nie vždy vydarených divadelných detí.

Až v roku 1932 sa naozaj začala písať história slovenského profesionálneho divadla. Opera zostala duchom, jazykom i personálom česká do vzniku Slovenskej republiky (1939). Dovtedy názov Slovenské národné divadlo bol kamuflážou. Ale bol na papieri, postupne sa stával skutočnosťou. Dnes uznávame dejiny SND od roku 1920, keď divadlo úradne zapísali do kroniky nášho divadelníctva.

Divadlo dlho nemalo ani svoje divadlo. Pre národné sme znárodnili Mestské divadlo. Po rokoch sa história zopakovala s opačným znamienkom. Činohernú scénu SND, Divadlo P. O. Hviezdoslava, zmenili na Mestské divadlo.

Dnes má SND aj svoju novú, aj tú historickú budovu. Má pestré dejiny, rozkolísanú prítomnosť, neistú budúcnosť. Pochybovači začali klásť otázku Načo je nám dnes národné divadlo?

Nevieme nájsť novú ideu pre národné divadlo. Divadlo dopláca na zlú štruktúru zdedenú z predminulého storočia. Nepoučili sme sa zo zlých skúseností. Aj novú divadelnú budovu sme postavili pre tri súbory: činohru, operu a balet. Ukazuje sa, že tri rozdielne súbory môžu mať akurát spoločnú kotolňu a hospodárskeho správcu. Žiadny riaditeľ nemôže spravodlivo šéfovať trom umelecky rozdielnym telesám. V súčasnosti máme v Národnom divadle autonómiu. Súbory majú svojich riaditeľov, predtým šéfov, svoje sály, javiská, umeleckú samostatnosť. Súbory sa dohodli, že budú používať spoločné priezvisko Slovenské národné divadlo. Sú v podstate rozvedení, občas rozhádaní, ale predstierajú harmonické spolužitie. Nový spoločný divadelný dom akoby im nanútil aj spoločný domov.

Viacerí herci sa doň sťahovali s obavami a nevôľou. Niektorí politici chceli dokonca rozostavanú budovu predať, premeniť na obchodné a zábavné centrum. Schilerovskú, hurbanovskú ideu národného divadla pošliapali. Jeden z tých, čo bol za premenu hracích priestorov na herne, sa nedávno uchádzal o miesto generálneho riaditeľa SND. Silvester Lavrík je divadelný režisér, spisovateľ, bol divadelným šéfom v Zlíne, riaditeľoval aj Rádiu Devín. Vydával sa anglického dramatika. Je to Chlesta-kov našich čias. Pod jeho vedením boli by sme si zrejme silvestrovskú zábavu v SND užili veľakrát do roka. Aj ďalší uchádzači o riaditeľský post ukázali, že idea národného divadla je pre nich menej než kvetinka do klopky riaditeľského saka. Od hlavy ryba smrdí. Riadiť SND chceli aj cudzinci pochybných morálnych a umeleckých kvalít, riaditeľ Národného divadla operety z Bukurešti, či z morálnych dôvodov odvolaný riaditeľ Národného divadla moravskoslezského v Ostrave.

Riaditelia však asi nebudú tí praví nositelia, šíritelia a zveľadovatelia idey národného divadla.

Sú nimi herci? V očiach národa áno. Kedysi ich diváci videli len na vlastné oči. Dnes ich vnímajú očami filmových a televíznych kamier. V SND boli sústredené najlepšie sily. Všetci túžili po tomto súbore. Keď sa doň dostali, neodišli. Museli ich vyniesť zadným vchodom. Pre väčšinu hercov SND bol Parnas, nie parenisko intríg.

Dnes herci divadlo zrádzajú. Zapredali sa za misky šošovice zo všetkých televíznych kuchýň. Idea národného divadla im neleží na srdci. Skôr v žalúdku. Najvýraznejší šíritelia ideí, cudzích myšlienok, neraz veršovaných, sú režiséri a herci. Historici, teatrológovia uprednostňujú prvých, obecenstvo druhých. Režiséri sú pre mnohých skrytí – niektorí naozaj takí sú – kým herec je vždy každému na očiach.

Herci! Niektorí prinášajú iba novoty, iní nové prúdy. Podaktorí nosia iba kostým. Čím krajší, zdobenejší, tým majú väčší potlesk. Najmä keď k hábom pridajú vznešené gestá a patetický prednes. Keď robia „divadlo“.

Podľa Stanislavského sú dobrí herci tí, ktorí milujú umenie v sebe; nie seba v umení.

Herci!

*Všetko nás skrátka vedie k tomu vývodu,
za ktorý nepovie mi tento národ „merci“ –
pomoci niečo tomu národu,
ktorému mysliteľov nahradili herci.*

Takto ironicky veršoval Lubomír Feldek v čase, keď hercov nepotreboval, lebo písal pre bábk. Dnes, keď divadlám ponúka hry a preklady, už hercov za bábk nemá. Už je presvedčený, že herci sú nositelia, zvestovatelia „vzácných ideí“. Aj tej o národnom divadle. Len škoda, že z neho utekajú. Včera v ňom boli doma, dnes sú jeho hosťami. Kto nemá za menom a. h., už v Národnom nezaváži.

Herci ideu národného divadla už nemajú ani medzi šminkami. Už sa nemaskujú za nositeľov ideí. Ťažko nesú, že RND² je na vidieku populárnejšia značka než SND.

Kto teda dnes živí myšlienku národného divadla ako morálnej inštitúcie? Sú faklonosičmi dramatici? Nositelia veľkých ideí by patrili na veľké javisko. Súčasných autorov však hrajú takmer bez výnimky iba v štúdiu. Je vari idea národného divadla súca a odsúdená už len na experiment?

SND verzus SND. Slovenské národné divadlo verzus slovenská národná dráma. To je názov výstavy o slovenskej novej dráme v SND. Môžete si ho však prečítať aj ako SND proti slovenskej národnej dráme. Ideu národného divadla dnešní dramatici nemajú na programe.

V dvadsiatom storočí sa nositelia, často iba nosiči idey, volali ideológovia. Napriek tomu, že boli pre túto prácu špecializovaní a vyškolení, idea národného divadla sa v čase jej zdôrazňovania kamsi stratila. Zostali len tí ideológovia. Tí, čo ju mali priamo vo výkaze práce, v činoch ju nemali. Ideu vymysleli teoretici. Zrodila sa v hlave. Ale nosili ju umelci v srdci. Osvojili a šírili ju umelci. Ideu národného divadla hľadáme a nachádzame v ich diele, nie v tlačenej programe vedenia divadla.

Idea národného divadla sa ako štafeta odovzdáva z rúk do rúk. Je to kolektívny beh. Jeden nosič fakle či štafetového kolíka je pomalší, iný rýchlejší. Nieкто v spoločnom behu vynikne viac, druhý menej. Dôležitý je konečný čas celého družstva. Ale po pretekoch sa mená tých najúspešnejších zvlášť vyzdvihujú. Podobne v divadle. Bežcov so štafetou sme videli všetci, no nositeľov idey, myšlienky, umeleckého programu jednohlasne nevieme pomenovať. Spravodlivejší ako kritici v tom bývajú historici.

Kedysi bola divákovi na očiach šepkárka búdka. Šepkára sme nevideli, no občas

² Radošínske naivné divadlo, pôvodne ochotnícky, od sedemdesiatych rokov 20. storočia agentúrne pôsobiaci súbor sformovaný okolo dramatika a herca Stanislava Štepku.

počuli. Šepkárske búdky sa zrušili. Začalo sa šepkať spoza portálu a v programe nám oznámili, kto sleduje text. Dnes už mená šepkárov neprezrádzajú. Nezverejňuje sa, kto šepká hercom. Tají sa, kto našepkáva vedeniu.

Obdobne je to s ideou divadla. Niekde má hovorcov v kancelárii, niekde tvorcov na javisku.

Je čas, aby som odpovedal na otázku u úvodu.

Je idea národného divadla dedičná?

Dedičná je. Živá a úspešná podľa toho, akých má dedičov.

IS THE IDEA OF THE NATIONAL THEATRE INHERITABLE?

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Theatre historian and critic, Bratislava

Our ancestors used to pray: Oh Lord, preserve the inheritance of our Fathers! Though, we have not inherited as much in the field of theatre. But they were trying to plant the seeds of theatre at the times of the Kingdom of Hungary already. "Obžinky" (*the Harvest Celebration*) was celebrated rarely. Only at Palárik's times (the author of the play *Adventure in Harvest*, translator's note). Each theatre harvest is merrier with Palárik until now.

At Palárik's times, each theatre entertainment was also a national event. All theatres were presented and praised as a national deed at those times. They had to be based on the original Slovak plays. Palárik was rousing the writers: „Oh, write a lot of good theatre plays and you shall see that they would be not only read with pleasure, but also performed in theatres. You shall see that amateur theatre groups would be slowly created all around our romantic Slovakia, Slovak theatre would rise up in our towns – in Banská Bystrica, Štiavica, Nitra, Trnava and perhaps also in the very heart of Kingdom of Hungary – in Pest. You shall see for yourselves that nothing works more for the development of national life than an excellent dramatic poetry.“

Palárik was not the first prophet of our theatrical future. He had a great role models. He knew that he would not become „neither Shakespeare, nor Schiller and not even Slovak Kífaludy.“ (in: *Dôležitosť dramatickej národnej literatúry (The importance of national dramatic literature)*, Sokol 1860). Shakespeare and Germans were his strongest inspirations in his theatrical reflections.

The idea of a National Theatre was also invented by the Germans. They were followed by surrounding nations, which were fragmented or suppressed. We shared the same idea with Czechs at the time. The idea of Czech theatre is commemorated on the façade of the building of their National Theatre „Chapel“ saying „The nation to itself!“. And Slovaks were making unselfish sacrifices on the Czech theatre altar unselfishly. Janko Král – “the daredevil” - was encouraging his compatriots to contribute to the Prague's National Theatre at the church donation. At the time, the theatre was a church for intellectuals even in our country. Hence the Temple of Thalia.

During the 19th century, each capital in surrounding countries built their National Theatre.

And how about us?

We did, too.

Even if we did not have the building of stone, the idea that we once would have the theatre was as hard as the rocks which were brought down from the sacred Czech mountains to the foundations of the Prague's National Theatre. We were exceptional as well as insistent. Gašpar Fejérpataky-Belopotocký led *Zapisovací kniha*

Divadla slowanského Svato-Mikulášskeho (the Chronicle of Saint Mikuláš Theatre) since 1830. Eleven years later, Samuel Jurkovič wrote *Zpráva Slovenského Národného Divadla Nitrianského v Sobotišti založeného dne 5. srpna 1841 (the Report on the Slovak National Theatre of Nitra in Sobotište founded on 5th of August 1841)*. It is a chronicle about Štúr and his companions as actors in Záhorie region. We were professing to the theatre as Slavic people at first, then as Slovaks. We performed in Czech language, we wrote the chronicles in Czech. Bernolák's Slovak language did not take hold in theatre – we had to wait for Štúr. At first, all of the Chalupka's plays were performed in Czech language, too. However, he had to translate all of his plays to Slovak language after his „rival“ Palárik grew up, 30 years later.

Before we had our own theatre, we had considered the Czech National Theatre to be our own. Its idea was still alive even across the Morava River. It was often more an idea than ideal. All our national heroes from Šafárik, Štúr and Vajanský to Hviezdoslav were dreaming and writing about the Czech National Theatre, writing poetry and also objectively thinking about it. The first and primary patron of the idea of building of the Czech National Theatre in Prague, as a symbol of Czech national culture and cultured manners, was Ludovít Štúr. He was fulminating for building of the Czech representative theatre site, although he was defending the position of Slovak standard language against the Czech language. He praised the Czech affairs using the Czech language in their country, and at home, he did it in Slovak. A year before establishing “the Shareholders' Association for the New Independent Czech Theatre” – whose sole Slovak member was Pavel Jozef Šafárik – Štúr joyfully welcomed the news that Czech brothers achieved the permission to build the theatre. “Just build a nice building”, wrote Štúr to his friend Josef V. Staněk in June, 1845, “and form a good theatre company, and we shall be visiting your theatre from here (from Prešporok, author's note) by railway... We will expect (even petty) news about this piece of work with great curiosity.” And Štúr informed the readers of *Orol Tatranský* (Tatra's Eagle) periodical (1846) about what was in his personal and friendly concern in the Slovak language. „The highest government allowed establishing the National Czech Theatre around 12th of October and recently an association was founded for this purpose. Our hearts are leapt for joy that the gracious government have allowed our brotherly Czech tribe to build the theatre, which would harden and broaden the Czech nationality for sure.”

The idea of building of a National Theatre over Vltava river turned to be a common idea of both nations. In March 1851, the Committee for Establishment of a National Theatre under the chairmanship of František Palacký issued *Slovo k úprímým přátelům národu českého (the Word to the Honest Friends of the Czech Nation)*, in which the cultural and political alliance of Czechs and Slovaks was proclaimed.

Palacký's *Slovo (the Word)* was also published in Vienna's *Slovenské noviny (Slovak newspaper)*, which had Slovak name, but was written in Czech language. At the same time, the Slovak collection of funds for Czech National Theatre was announced. The editor Daniel Lichard added his own *Slovo k rodákovi strany pražského divadla (Word to compatriots of the side of the Prague's theatre)* to Palacký's *Word*. He called the theatre Czechoslovak and, in the Czech language, he encouraged Slovaks to be generous. “National Czechoslovak Theatre in Prague is our concern as well! And perhaps even more than a lot of narrow-minded Slovaks would think. You all know that Hungary has forced to establish its National Theatre by law; we all, Hungarians and non-

Hungarians, were forced to contribute – and as thanks for our Slovak thousands – the fable about the white horse was performed at the same theatre¹. Now we have an opportunity to contribute to the Slovak Theatre. Do not say: “I can hardly get to Prague, why should I spend even a bean for something useless for me; we are Slovaks, why should we care about the Czechs and their theatre! We answer: the theatre curtain in Banská Štiavnica is decorated with a picture from Prague. It is like a prophet’s sign that a theatre in Prague would still strongly awake this side of artistic life in Slovakia as well.”

Lichard wrote his speech in inaccurate Czech, but with honest intentions. The theatre, which he once referred to as the Czech, than as Czechoslovak and even Slovak, should (according to his vision) have represented Slovak culture as well. However, it took a long time after the foundation of joint republic, perhaps too long, until there were also “Slovak masses” performed in “the Chapel”.

The idea of the Czech National Theatre was praised by words, supported by collections. Even the above mentioned poet’s proposal did not outrage anybody, despite the objection that religious Slovak nation might be insulted if the collection for such a “fairly secular” institution would be made in churches. Slovak amateur theatre troupes were sending the profits from performances to Prague. There were 20 golden coins sent from Brezno and 180 from Banská Bystrica. The biggest contribution was provided by the future chairman of Matica Slovenská (Slovak Foundation/Association, historically: Slovak (Bee) Mother), Štefan Moyzes.

The amateur theatre has remarkably expanded in the years of Matica Slovenská. The students from Banská Bystrica proposed to build a representative building, or at least a theatre hall in Liptovský Mikuláš, its birthplace, in 1862. They decided to start a collection. The writer and dramatist, an actor of Palárik’s plays, Mr. Daniel Bachrát, consequently called the future Mikuláš’s theatre a “national one”. This idea was also adopted by local enthusiasts. A part of the profit from each performance was saved for the building of the theatre. It was supposed to start in 1867, but it was said that a suitable site couldn’t be found neither in Mikuláš, nor in surrounding villages Vrbica or Palúdzka. The construction was being postponed from year to year, until they gathered relatively big sum of money (in 1873, they had 2910 golden coins and 62 crowns). But the building was postponed again. The money was suddenly squandered and there came nothing of the idea of the theatre. The amateur actors from Turčiansky Martin were more successful. Národný dom (the National House) was built from the funds of a national collection there (1889). However, the Hungarian authorities removed the word “national” from the name of the site. Despite this fact, the theatre makers considered the Martin’s Dom (the House) to be our first “National” theatre.

For many of the patriots, the idea of a National Theatre was primarily a vision of a magnificent building. The Prague’s “Golden Chapel” was also gild with words of our writers. The fire of the new building of National Theatre caused lamentable reflections about the downfall of great national work in Slovak periodicals. In the years preceding the fire of the National Theatre, almost all Slovak national institutions, political efforts and programmes were reduced to ashes.

¹ The fable which says that the King Svätopluk sold the Great Moravian Empire to Hungarians for a white horse, author’s note.

Budapest ordered to close *Matica Slovenská*, three Slovak secondary grammar schools were closed too, no cultural groups were allowed and the more, Slovak language was prohibited in the Slovak National theatre in Nitra, which was built from the funds of *Matica Slovenská*. Slovak funds were used to establish the association for Magyarization of Slovaks. Our burnt place of culture was extensive. But the spark of theatre was still alive. Despite the prohibition, there was an impassioned rumour that the amateur performances (mainly in Turec and Liptov) flared through one by one. The wholehearted reconstruction of the Prague's theater was a shining example for our theatre amateurs.

The most convincing expression of these ideas was presented by Svetozár Hurban Vajanský at the re-opening banquet in the National Theatre and later on, in his column in National newspaper. He was delighted that the theatre "has risen from the ashes like Phoenix". Hurban and his companions have always liked to fan the fire. They made use of every opportunity to light a single spark of a national idea. The renovated and begild theatre motivated Vajanský to please his compatriots by making the vision of a similar work of ours alive again. He hoped that this building, build by Czechs for Czechs, would be useful for us as well. "We watch from the distance, as if from the poor shore, at the gorgeous argosy of Czech development! Unfurl the sail; stand out to the sea to the array of other vessels! Let your battle be noble, healthy and victorious. Though most of all, hail the brotherly flags...!"

Such a number of shouts and exclamation marks are in Vajanský's salute to the National Theatre. It is good news about a good thing which turned out well. It is a continuation of relays of congratulations which were sent across the Morava River by generations of our patriots – from Štúr to Hurban and Vajanský, later on. The idea of a National Theatre was inherited from father to the son at those times. From the father Hurban, to the son Hurban.

Jozef Miloslav Hurban was perhaps the only one who thought, as if with Schiller-like spirit, more about the idea than about the building of a National Theatre. The theatre was not supposed to be "the place of simple amusement" but a school of life and moral values, a school for "society virtues, for higher life of nation..." Those were the opinions of Hurban towards the National Theatre. He published them in his literary magazine *Slovenské pohľady* (Slovak Views) (1851), too. He acquired, as well as translated, the article from Croatian vicegerent Jelačić focused on the similar topic. "One of the main deeds of national education... is establishing of a National Theatre... Without a National Theatre, there is no hope for the development of our literary culture... There is no better way to work on the development and cultivating of our national life than using the National Theatre." (*Slovenské pohľady*, 1852). What a remarkable agreement was prevailing in the opinions of Czechs, Croats and Slovaks, concerning the mission of a National Theatre. For all of them, a National Theatre represented quintessential ideals, a Schiller-like moral institution. When the theatre was assigned a purely secular institution, a "salt of societal amusement", or if it went as far as to say that theatres became "a poison of society", Hurban never admitted that our National theatre could have obtained such qualities.

Those were the beautiful reflections of a future National Theatre, which were inherited by the next generations in theory. On the other hand, in practice, they degenerated. Nowadays, the National theatre is not only "the place of simple amusement" but sometimes also a place of simply naked amusement makers.

The Czechs were building the National theatre for themselves especially. At the same time, they were convinced of establishing the professional theatre for Slovaks as well. In 1849, the Prague periodical *Vlastimil* informed that the professional theatre in Czech language would settle down in Nitra and also in Banská Štiavnica. After the revolution, at the times of Bach's absolutism, there were many Czech clerks in Slovakia. They longed for the Czech theatre. After the foundation of Czechoslovak republic, the situation repeated. The Czech army, teachers and janitors, intellectuals and also clerks – and Czech comedians as well – followed hot on their heels. The provincial dramatic and musical troupe from Pardubice.

It was given an uplifting name – the Slovak National theatre (1920). The National Theatre in entire republic, from Aš to Užhorod, could be just one. It was the One, the beloved and built by Czechs and Slovaks – the National Theatre in the “Prague of Hundred Spires”. Except from this theatre adytum, the Southern Czech National Theatre, the National Theatre of Moravia and Silesia and also the Slovak National Theatre – even the Eastern-Slovak National Theatre– could operate, too. There was one theatre mother and many daughter institutions.

Honestly said, the Czechs did not come to eat the bread of Slovak theatre makers. We had several excellent amateur actors, but not even one professional. Not even a single amateur actor with a good reputation came to the recruitment of Slovak National Theatre. Jozef Kello, the amateur actor from Pešť, didn't have a reputation either. The teacher from Eastern Slovakia, Janko Borodáč, spoke Hungarian more than Slovak, Andrej Bagar was well-built young man without the education, only the young lady from Turec, Oľga Orságová, was a pretty Slovak lady with a good command of Slovak language. The trio was sent to study dramatic art to Prague, from where they were withdrawn, before they finished their studies, to Bratislava, in order to have at least couple of Slovaks there for side roles in promotion group called „Maška“. They were improving quickly and made a good progress. They were called the primary generation. Even the bricklayer Kello was one of the establishers. They proved to be useful, learned the Czech language, for there were almost no plays in Slovak. As the time passed, the Slovak actors started to be born. During another 10 years, so many of them had come to the Czech drama company, that it could be separated to Czech and Slovak part in 1932. Nowadays, we have not only hundreds of actors, but also actors' family lines, families and parents of theatre children (although some of they don't take after their parents).

The history of Slovak professional theatre started as late as in the year 1932. The opera remained to be Czech when it comes to spirit, language and also staff until the foundation of the Slovak Republic (1939). Before that time, the name Slovak National Theatre was just a camouflage. But it was put on paper and step-by-step, it became reality. At present days, we think of the history of Slovak National Theatre (SNT) only after the year 1920, when the theatre was officially recorded in chronicles of our theatre.

The Theatre, for a long time, did not even have its own theatre building. We made the Town Theatre national. After some years have passed, history has repeated itself with a different polarity. The drama stage of the National Theatre, the Theatre of P. O. Hviezdoslav, was changed to the Town Theatre.

At present days, the SNT has its new as well as the historical building. It is characteristic for its eventful history, not well balanced present stage and uncertain future.

The doubters started to put the question – Why do we need the National Theatre today?

Are we not able to find a new idea for a National Theatre? The theatre pays for the bad structure inherited from the time before the last century. We have not learned from bad experiences. The new building was also built for three ensembles: dramatic, opera and ballet. It has turned out that three different artistic bodies can have the common boiler room and a janitor at most. No director can manage three different artistic ensembles in a fair way. At present days, the National Theatre is managed autonomously. The ensembles have their managing directors – former heads, their halls, stages, artistic independence. Ensembles have agreed to use the common surname – Slovak National Theatre. They are divorced in fact, sometimes they have arguments, but they pretend to coexist in harmony. The new joint theatre house has forced them to share the same home in a way.

Many of the actors were moving there with doubts. Some politicians even wanted to sell the partially finished building and transform it into a shopping and entertainment centre. They trampled on the Schiller's and Hurban's vision of a National Theatre. One of those, who wanted to transform it to a place of hazard, was recently interested in a position of the director of the SNT. Silvester Lavrík is a stage director, a writer; he was the managing director in Žilina, and the director of Radio Devín. He was pretending to be an English dramatist. He is Chlestakov of our times. Under his management, we would enjoy the New Year's Eve entertainment in SNT many times per year. Even the other applicants for the director's position showed that the idea of a National Theatre means for them nothing more than a flowerette on director's jacket. The fish stinks from the head. Some foreigners of doubtful moral and artistic values also wanted to rule the SNT, the director of the National Operetta Theatre in Bucuresti or the director of the Moravia and Silesia National Theatre in Ostrava, who was dismissed due to moral reasons.

However, the directors might not be the true bearers, propagators and the ones who cultivate the idea of a National Theatre.

Are the actors the ones? Yes, from the point of view of the society. In the past times, the audience could see them with their own eyes only. Nowadays, the viewers watch them through the eyes of the movie and TV cameras. The best ones gradually concentrated in the SNT. All of them long to be members of this ensemble. As they get inside, they never leave. They have to be carried out through the back door. The SNT represented "the Parnassus" for the majority of actors, not the hotbed of intrigues. At present days, actors betray the Theatre. They have sold their souls for several beans from all TV kitchens. The idea of a National Theatre is not close to their hearts. Perhaps it lies in their stomachs. Directors and actors are the most noticeable propagators of visions, introducers of new ideas – sometimes even in verse. Historians and teatrologists prefer the first ones, the audience the following. Directors are often hidden for many – some of them really are – while an actor is always seen.

The actors! Some of them just bring useless novelties, some of them new streams. Some of them are just hangers for costumes. The more beautiful and decorated costumes, the bigger the applause – especially when the noble gestures and bathetic recitals are added. When they make "the theatre".

According to Stanislavský, the good actors are those who love the art inside them, not themselves in the art.

The actors!
*Everything simply leads us to the conclusion,
 for which this nation would not say „merci“ –
 there is no help for the nation,
 whose thinkers were replaced by actors.*

These ironic verses were written by Lubomír Feldek at the time when he did not need actors because he was writing for the puppet theatre. Nowadays, when he offers his plays and translations to the theatres, he does not see the actors as puppets. He is already concerned that actors are bearers and harbingers of “precious ideas“. Even the one concerning the National Theatre. It is just a pity that they tend to escape from there. Yesterday they were at home there and today they are guests. If you are not a guest actor, you don't mean much in the National Theatre.

Those times are gone, when the actors were wearing the idea of the National Theatre in their make-up. They don't even pretend to be the bearers of ideas now. They can not swallow the fact that in the country, the RND² is more popular abbreviation than is the SNT.

So, who keeps the idea of the National Theatre as an ethical institution alive? Are dramatists the torch bearers? The bearers of great ideas would belong to a big stage. However, the works of contemporary authors are played solely in the Studio. Is the idea of the National Theatre doomed to be just an experiment?

SNT versus SNT. The Slovak National Theatre versus the Slovak National Theatre Plays. That is the name of the exhibition dedicated to a Slovak contemporary drama in the SNT. However, it can be read as well as SNT against the Slovak contemporary drama. The contemporary dramatists do not have the idea of a National Theatre on their list.

In the 20th century, the bearers (sometimes just the carriers) of the idea were called the ideologists. Despite the fact that they were educated and trained for this work, they have missed the emphasized idea of the National Theatre. Only the ideologists remained. They were those, who had that idea on their work list, but it didn't show in their deeds. The idea was made up by theoreticians. It was born in a head. But the artists were bearing it in their hearts. It was adopted and disseminated by the artists. We look for it and find it in their work, not in the printed programme of the theatre management.

The idea of the National Theatre is given from hand to hand as by relays. It is a collective run. One torch bearer is slower, the other one faster. One runner is more impressive, the other is not. The most important is the total time of the whole team. But after the race is finished, the ones who were the most successful are glorified in particular. It is similar with the theatre. We have all seen the relay Runners, though the Bearers of the idea, vision and artistic programme, we cannot name. Historians are even fairer than critics in this matter.

In the past, the prompt box used to be visible for the audience. We could not see inside, but we could hear the whispering sometimes. The prompt boxes were cancelled. They started to whisper from the prompt side and we could see the name of

² Radošinské naivné divadlo (The Naive Theatre from Radošiná), originally amateur group, since 70^{ties} of the 20th century performing as an agency ensemble formed with dramatist and actor Stanislav Šteпка.

the prompter in the programme. Nowadays, the names of prompters are kept secret. Who prompts is not made public. Who prompts the management is a secret, too.

It is similar when it comes to the idea of the theatre. In some theatres, they have spokesmen in the office, in some of them; the creators are on the stage.

It is the time to answer the question asked in the introduction.

Is the idea of a National Theatre inheritable?

Yes, it is. However, it depends on its inheritors whether it is alive and successful.

Preložila Dana Gálová

NÁRODNÉ DIVADLO AKO MANIFEST NÁRODNEJ IDENTITY

ZDENKA PAŠUTHOVÁ

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava

Na úvod

Na prelome 18. a 19. storočia sa z veľkej Európy postupne vyčleňovali a špecifikovali jednotlivé národy a demonštrovali svoju identitu. Mnohé z nich neskôr vytvorili samostatné suverénne štáty. Po dvoch svetových vojnách a po ukončení tzv. „studennej vojny“ – na prelome 20. a 21. storočia – tieto štáty a ich národy znovu vstupujú do veľkej a formálne jednotnej Európy – do Európskej únie. S jej postupným rozširovaním sa opäť, podobne ako na prelome 18. a 19. storočia, vynára nielen otázka centralizácie a decentralizácie politickej moci, ale i otázka veľkosti jednotlivých národov. Spolu s ňou, najmä pri „mladých“ a „malých“ národoch, aj otázka zachovania národnej identity a práva na sebaurčenie. Malé národy akoby pocítovali opätovnú potrebu „národného obrodenia“ – v zmysle opätovného definovania či znovu potvrdenia svojej národnej identity, vymedzenia svojich špecifik v porovnaní s ostatnými národmi Európy.

V súvislosti s týmito procesmi objavila moderná história prvú polovicu 19. storočia ako mimoriadne podnetné a inšpiratívne obdobie, ktoré je východiskom pre analýzu a pochopenie vzájomných vzťahov európskych štátov a ich národov. Ich vzájomných „sympatií“, „antipatií“, priateľstiev či antagonizmov. Prvá polovica 19. storočia a obdobie národných hnutí je súčasne obdobím vzniku národných stereotypov, autostereotypov, ale i tzv. národných mýtov. V neposlednom rade – v rámci stredoeurópskeho kontextu – je i obdobím vzniku národných divadiel.

Tento príspevok sa venuje predovšetkým histórii. Napriek tomu má ambíciu ponúknuť priestor na uvažovanie o súčasnosti – o posunoch a zmenách základných myšlienok, o funkciách a cieľoch, ktoré boli súčasťou procesov vzniku národných divadiel.

Príkladom aktuálnosti sú napríklad nedávne intenzívne diskusie na tému, či môže človek vnímať Európu ako svoj domov, svoju vlasť, či môže mať „európsku identitu“. Už na začiatku 19. storočia však český vlastenec a populárny dramatik J. K. Tyl vo svojich divadelných referátoch a statiach uvažoval nielen o „európanstve“, ale dokonca o „svetanstve“. Vo svojej stati hovorí – pre naše storočie veľmi poučne – že svetanstvo nie je možné a mysliteľné bez vlastenectva. A vlastenectvo nie je ničím iným, ako pozitívnym prejavom nacionalizmu.¹ Práve vlastenectvo ako pozitívny prejav nacionalizmu tvorilo živnú pôdu pre vznik národných divadiel u tzv. malých národov Európy.

¹ TYL, J. K.: *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1951, s. 58. Bez ISBN.

Národné obrozenie

Vznik národného divadla bol v stredoeurópskom geografickom priestore súčasťou a prirodzeným vyvrcholením procesu, ktorý nazývame pojmom „národné obrozenie“. Tento terminus technicus znamená proces vytvárania národnej identity a vzťahuje sa výlučne na spomenuté „malé“ národy, teda národy, ktoré existovali vnútri väčších mnohonárodnostných politických celkov, bez vlastného územia (hoci v minulosti mohli tvoriť samostatné celky) a často i bez ustáleného jazyka a inštitucionalizovanej kultúry. Národné obrozenie postupne nahradilo koncepciu národa na územno-stavovskom základe (state-nation) koncepciou národa ako spoločenstva na jazykovej a kultúrnej báze (cultural-linguistic nation).

Z uvedeného vyplýva, že národné obrozenie riešilo dva druhy problémov súčasne, a to problémy politické (zasahujúce do štátoprávneho usporiadania – národnostné a sociálne), na druhej strane problémy kultúrne (rozvoj národného umenia). Umenie v tomto období preto nadobudlo politický význam a založenie stáleho národného divadla sa stalo jednou z najvýznamnejších kultúrno-politických udalostí. Funkciu divadla v tomto procese pozoruhodným spôsobom zaznamenal Laurence Senelick v publikácii *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. V nej na základe dobových dokumentov výstižne opisuje a porovnáva vývin divadelnej kultúry v jednotlivých severo – a východoeurópskych krajinách a špecifický význam založenia národného divadla ako manifestu národnej identity. O slovenskom národe (o divadle ani nehovoriac) sa v nej však nepíše – z pochopiteľných dôvodov.

Okolité „malé“ národy (Česi a Maďari) vstupovali do procesu národného obrozenia o niečo pripravenejšie ako Slováci. Mali vlastný kodifikovaný jazyk i základy profesionálnej divadelnej kultúry (v národnom jazyku). Ich národné povedomie posilnil aj fakt, že v minulosti boli samostatnými územno-právnymi celkami.

Slováci ešte ani na začiatku 19. storočia nemali kodifikovaný spisovný jazyk, nemali za sebou obdobie samostatnej existencie (historické zázemie našli v období Veľkomoravskej ríše) a mali skôr pocit, ako vedomie samostatnej národnej identity². Divadelnú tradíciu predstavovali školské hry, niekoľko nevelkých dvorských divadiel, občasné vystúpenia inonárodných divadelných spoločností a dve divadelné budovy z konca 18. storočia postavené pre nemecké divadelné spoločnosti (Bratislava a Košice). Intenzitu slovenského národného obrozenia navyiac oslabovalo súbežné maďarské národné hnutie. Všetky tri zmienené kultúry však smerovali k tomu istému cieľu: k inštitucionalizovaniu národnej kultúry založením národného divadla.

Uhorsko

Kedysi samostatné Uhorsko vstupovalo do procesu národného obrozenia najlepšie „vyzbrojené“ (malo vlastnú šľachtu, jazyk a samostatnú minulosť). V danom období však existovalo pod absolutistickou vládou rakúskeho cisára. Habsburská monarchia potláčala jeho jazyk a kultúru, ale i politické práva. Panovník musel čeliť mnohým pokusom Maďarov o získanie samostatnosti. Úspešne potlačil revolučné pohyby koncom 18. storočia, no kultúrne pohyby, začiatkom 19. storočia už zastaviť

² Porov. BROCK, Peter. *Slovenské národné obrozenie 1787 – 1847 : K vzniku modernej slovenskej identity*. Bratislava : Kalligram, 2002, s. 25. ISBN 8071494925.

nemohol. V Uhorsku v tomto období začal proces národného obrodenia, podobne ako aj v prípade Čechov a Slovákov, zvýšeným záujmom o jazyk a históriu. Tzv. „jazyková obroda“ (v maďarčine označovaná ako nyelvvújítás) postupne prerástla do mohutného kultúrno-politického hnutia. Maďarské národné obrodzenie sa zameriavalo na tri základné ciele: posilnenie jazyka ako symbolu národnej identity, založenie akadémie na ochranu národných záujmov (podľa vzoru francúzskej Akadémie française) a založenie národného divadla. Ako vidieť, všetky smerovali k jednému cieľu – inštitucionalizovaniu národnej kultúry. Špecifickú funkciu v procese maďarského národného hnutia zohralo divadlo v Kolozsvári (1792) (dnes Cluj, Rumunsko), ktoré ako prvé na území vtedajšieho Uhorska používalo názov „národné“ (od roku 1821). Tento súbor pri vystúpení v Budíne počas zasadnutia Uhorského snemu (1807) inicioval myšlienku maďarského národného divadla, ktorá popri ostatných cieľoch zostávala dlho v pozadí.

Keď dal Jozef II. postaviť v Pešti novú divadelnú budovu, ktorá mala slúžiť výlučne nemeckým divadelným produkciám, maďarskí vlastenci zbadali šancu a rozhodli sa obrátiť na Jozefa II. petíciou. V petícii z roku 1810 sa uvádza: „Vzdelaný svet je natoľko presvedčený o užitočnosti dobre usporiadaného divadla, že netreba žiadne argumenty. Nepýšia sa vari všetky európske národy týmto výrazným symbolom národnosti? Ako dlho uhorský národ už bojuje za tento cieľ? Znovu a znovu snívame o národnom divadle, aj keď si uvedomujeme hrubosť [nekultivovanosť] nášho jazyka. Napriek všetkým snahám tento plán, utopený v záujmoch hostí nášho národa [t.j. Rakúšanov a Nemcov], čelí trýznivej, hmlistej budúcnosti.“ Z petície jasne vyplýva niekoľko podstatných faktov o idey národného divadla, platných nielen pre Uhorsko:

(1) Národné divadlo malo byť „dobre usporiadané“ – tento pojem nápadne pripomína myšlienky zo Schillerovho spisu (*Das Theater/Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*), ktorý v Čechách Prokop Šedivý preložil, upravil a vydal pod názvom *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojí a dobře pořádané divadlo způsobiti může* (1793). Súvislosti s ideou národného divadla v nemeckom kontexte prezrádza aj to, že v duchu osvietenských ideálov sa malo stať „najefektívnejším nástrojom zušľachtovania morálky, národného charakteru, jazyka, vedy a umení“.³

(2) Národné divadlo bolo „výrazným symbolom národnosti“.

(3) O existenciu národného divadla bolo potrebné „bojovať“.

Argumenty a ciele maďarských vlastencov do veľkej miery korešpondovali so snahami a „taktikou“ národovcov v Čechách. Maďarskí autori, podobne ako oni, argumentovali najmä pozitívnym a morálnym vplyvom divadla na vzdelanosť a mravy obyvateľstva, navrhli dokonca možnosť striedať sa na javisku s nemeckou spoločnosťou (aj tento bod je podobný ako v Čechách), no na rozdiel od českých vlastencov neuspeli. V zamietavej panovníkovej odpovedi sa o. i. uvádzalo, že „skúsenosť ukázala, že obyvatelia oboch miest [t.j. Budína a Pešti] nenavštevujú tak často predstavenia v maďarskom jazyku, aby naplnili očakávania vyššie uvedenej spoločnosti a zaistili jej základné podmienky na udržanie existencie.“⁴ Maďarskí vlastenci mali nielen podobné ciele, ako českí a slovenskí národovci, ale museli čeliť i analogickým prekáž-

³ Zdroj: SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge: Press of the University of Cambridge, 1991, s. 278. ISBN 0521244463.

⁴ SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge: Press of the University of Cambridge, 1991, s. 279-280. ISBN 0521244463.

kam, ktoré sa viac-menej týkali všetkých nenemeckých národov v rámci Habsburskej monarchie: nesúlali so štátnymi záujmami, nedostatok obecnstva nedostatočná vyspelosť jazyka a z nej vyplývajúci nedostatok kvalitnej pôvodnej dramatickej tvorby.

Najintenzívnejším impulzom maďarského národného hnutia bolo založenie Akadémie vied a umení (1825). Podiel na jej založení a neskôr i na založení národného divadla (1837) mala – a to je maďarské špecifikum – najmä maďarská šľachta. Medzi jej predstaviteľmi zaujal popredné miesto gróf István Széchenyi, ktorý na tento účel venoval ročný výnos zo svojho panstva. V tridsiatych rokoch vznikol Divadelný výbor, ktorého členovia patrili prevažne k stredným a nižším vrstvám šľachty. Jeho členom sa stal aj spomenutý gróf. Jeho prítomnosť sa však neskôr stala zdrojom konfliktu. Išlo v ňom o otázku koncepcie národného divadla, na ktorú museli zodpovedať nielen maďarskí vlastenci. V Uhorsku i v Čechách stáli proti sebe dve základné koncepcie:

(1) koncepcia menšieho a vkusovo náročnejšieho divadla pre vzdelanú a zámožnú elitu spoločnosti (v Uhorsku ju presadzoval gróf Széchenyi, v Čechách staročesi);

(2) koncepcia divadla pre široké vrstvy obyvateľstva, čo by umožnilo rýchlejšie a efektívnejšie šírenie národnej kultúry (v Uhorsku ju presadzoval Divadelný výbor, v Čechách mladočesi). V Uhorsku zväčšila koncepcia divadla zameraného na širšie vrstvy obyvateľstva. Nič to však nezmenilo na fakte, že maďarské národné hnutie sa šírilo „zhora“ k masám⁵.

Opäť to bola kolozvárska divadelná spoločnosť, ktorá počas divadelných prázdnin využila priestory nemeckej divadelnej spoločnosti v Budíne a dokázala, že budínske obecnstvo je na divadlo v maďarskom jazyku pripravené (1833). Hoci gróf Széchenyi ponúkal pre divadlo prepychovú budovu na brehu Dunaja, maďarskí vlastenci ju neprijali a rozhodli sa pre národné divadlo postaviť novú budovu. Paradoxom je, že uhorské úrady ich žiadost' zdržiavali. Preto sa národovci obrátili priamo na cisára (podľa uhorských zákonov bol ich priamym nadriadeným) a o stavbe národného divadla ho jednoducho informovali.

Cisár stavbu povolil ako dočasnú. Stavbu stálej budovy národného divadla schválil pod podmienkou, že sa na ňu vyzbiera dostatok peňazí. Maďarské „prozatímné divadlo“ čoskoro nahradila kamenná budova. Uhorskému snemu nezostávalo nič iné, len situáciu prijať. Maďarské národné divadlo sa napokon dobudovalo a 22. augusta 1837 sa v ňom konala prvá premiéra (M. Vörösmarty: *Árpád ébredése*).

Čechy

Český národ mal za sebou históriu nezávislého štátu. V porovnaní s Uhorskom však Čechom chýbala vlastná „jazyková“ šľachta, ktorá predstavovala neodmysliteľnú zložku územno-stavovskej koncepcie národa. V takomto spoločenskom kontexte dominantnú úlohu v národnom hnutí prebrala nižšia vrstva obyvateľstva. „Bez jazykovo českej šľachty, v jazykovo sa definujúcej spoločnosti zastupuje stredná vrstva rolu vrstvy hornej [...] Stáva sa elitou ešte predtým, ako získa faktickú moc“⁶. V porovnaní s Uhorskom išlo teda o posun iniciátorov myšlienky národného divadla

⁵ Túto koncepciu ako jedinú cestu národného obrodovania vnímal na Slovensku napr. Jonáš Záborský.

⁶ LENDEROVÁ, Milena. *O proměnách elit v českých zemích*. In. LENDEROVÁ, Milena, BEZECNÝ, Zdeněk, KUBEŠ Jiří. *Proměny elit v moderní době*. České Budějovice : Historický Ústav Jihočeské Univ., 2003, s. 3. ISBN 8070405759.

o spoločenskú vrstvu nadol. Proces národného obrodzenia sa podľa väčšiny historických prameňov odohrával v Čechách výlučne v prvej polovici 19. storočia. České národné divadlo vzniklo s oneskorením – v druhej polovici. Na rozdiel od Uhorska, založenie národného divadla v Čechách predstavovalo prioritu a nielen jeden z mnohých cieľov. V Čechách sa viac ako v ktoromkoľvek inom malom národe Európy uplatnilo práve divadlo ako jeden z najvplyvnejších a najvýznamnejších prostriedkov národného obrodzenia.

Už do prvej etapy tohto procesu vstúpil český národ s určitou divadelnou tradíciou a dokonca i s „národným“ divadlom, aspoň podľa propagačnej tabule. Bolo ním Divadlo v Kotcích (1739). František Antonín Nostitz Rieneck dal postaviť elegantné „hrabčie“ divadlo, známe pod názvom Nostitzovo divadlo (1783). Nostitz označil svoje divadlo tiež ako Nationaltheater. Tento pojem však prezrádza skôr inšpirácie lessingovsko-schillerovským konceptom, ako ambície manifestovať jazykovo-kultúrnu identitu národa. Podobne, ako maďarskí národovci po postavení budovy pre nemecký súbor v Pešti, reagovali českí vlastenci na vznik Nostitzovho divadla. Keďže Nostitzovo divadlo mohlo pôsobiť ako efektívna „odnáródňovacia inštitúcia“, zareagovali promptne, už v roku 1784 napísali žiadosť o povolenie založiť divadlo s pravidelnými českými a nemeckými produkciami. V dokumente, v ktorom „podepsaný prosí co nejpoddaneji o dovolení, aby směl zříditi na Novém městě česko-německé divadlo“, sa uvádza:

„3) [...] žadatel se domnívá, že uvádění pravidelných českých her je nejlepším prostředkem k podporování a vštěpování lásky k naší mateřtině, která již od dob Karla IV. dostala domovské právo v obci učenců.

4) Každý rozumný a znalec dějin ví, že umění herecké mělo a má vliv také na mravnost státu, že v mnoha případech třeíbí pojmy, vzdělává lidi; ježto však velká část obecnstva musí postrádat potěšení a vliv divadelních her pro nedostatek znalostí německé řeči“.⁷

V petícii sa stretávame s analogickou koncepciou národného divadla a jeho funkcií, ako v petícii maďarských vlastencov: podpora rozvoja jazyka (a vzťahu k nemu); vplyv na mravnosť krajiny (vzdelávanie obyvateľstva v oblasti vkusu a mravov). Funkciu prvého národného divadla (v zmysle propagácie národnej kultúry) plnilo v Čechách C. K. Vlastenecké divadlo, tzv. „Bouda“. O jeho smerovaní a koncepcii vypovedá fakt, že Prokop Šedivý (jeden z jeho členov) preložil Schillerov spis *Das Theater/Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (publikoval ho pod názvom *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může*, 1793⁸). Šedivý, ako sme uviedli vyššie, spis nielen preložil, ale i adaptoval, a to najmä poslednú časť. Esej končí slovami, ktoré divadlu v českom kontexte pripisujú doslova „národotvornú“ funkciu: „...keď sa dožijeme chvíle, keď bude stáť stále české divadlo, potom sa dožijeme aj toho, že budeme jedným národom.“⁹

⁷ BAŤHA, František. *Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze*. In *Divadlo*, 1958, č. 10, s. 754, nemecké znenie s. 751.

⁸ ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha : Academia, 2000. 2. vydanie, s. 81. ISBN 8020007822.; tiež SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge: Press of the University of Cambridge, 1991, s. 236. ISBN 0521244463.

⁹ Vzhľadom na ťažkú dostupnosť spomenutého materiálu využívam vlastný preklad z anglického zdroja. Zdroj: SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge: Press of the University of Cambridge, 1991, s. 237. ISBN 0521244463.

Bouda existovala iba tri roky a funkciu národného divadla prevzalo (najmä od roku 1812) Stavovské divadlo. Ktorého herecký súbor sa stal základom pre neskoršie Prozatímní a Národní divadlo. Z pokusov o založenie českého divadla spomeňme ešte jeden – v roku 1825, keď vznikla iniciatíva založiť čisto české divadlo. Petíciu, ktorej iniciátorom bol Mikuláš Müller, podpísalo približne 37 ďalších mešťanov. Cisár ju však zamietol. Po komplikovanom období tzv. rokov meruôsmych a obnovení ústavného života v Rakúsku nastalo na prelome 50. a 60. rokov oživenie kultúrneho ruchu. Otázka národného divadla opäť vystúpila do popredia. Stavovské divadlo nevládalo svojou ponukou uspokojiť dopyt a preto vznikla potreba založiť pred vznikom Národného divadla dočasné Prozatímní divadlo.

Pred začatím stavby vznikli dve rozdielne koncepcie – podobne, ako v Uhorsku – koncepcia menšieho divadla orientovaného na publikum z radov šľachty, ktorú presadzovali staročesi, a koncepcia väčšieho divadla orientovaného na buržoáziu, ktorú presadzovali mladočesi. Zvífazili vedúci predstavitelia českej politiky koncentrovaní v radoch staročechov.

V Čechách – na rozdiel od Uhorska – zvíťazila koncepcia divadla s náročnejším repertoárom pre vyššie spoločenské vrstvy. V Uhorsku naopak. Vzhľadom na rozdiel v spoločenských vrstvách, ktoré zohrávali dominantnú úlohu v procese národných hnutí (u Čechov vyššie vrstvy mešťianstva, u Maďarov šľachta) sa zameranie českého národného divadla (smerom „zdola nahor“) a zameranie maďarského národného divadla (smerom „zhora nadol“) v otázke cieľového publika približne vyrovnali. Po zbierke (na ktorú prispeli aj Slováci) sa v roku 1868 odohrala jedna z najväčších politických udalostí českého národa. Českí vlastenci zviezli do Prahy kamene z celého územia Čiech, aby sa mohli stať základom Národného divadla, ktoré právom zdobí výstižný slogan: „Národ sobě“.

Slovensko

Na území horného Uhorska, dnešného Slovenska, bola v danom období diametrálne odlišná situácia. Slovenský národ, na rozdiel od Maďarov a Čechov, nemal za sebou ani samostatnú štátnu existenciu a nemal ani vlastnú jazykovú šľachtu. Ak v tomto období existovali slovensky hovoriaci príslušníci aristokracie, priradzovali sa k „natio hungarica“.

Iniciátormi slovenského národného obrodzenia boli (na rozdiel od českého a maďarského hnutia) zástupcovia duchovenstva a tzv. plebejskej inteligencie, najmä kňazi a učitelia. Vzhľadom na to zohrávala významnú úlohu aj konfesijná príslušnosť. Katolíci boli v počiatočných fázach národného obrodzenia prepojení s myšlienkou uhorského vlastenectva, evanjelici nadväzovali na kultúru českú (najmä v otázke jazyka) a nemeckú (pod vplyvom univerzitných stredísk evanjelických vzdelancov v Jene a Halle). Nejednotnosť v používaní jazyka, neprítomnosť vlastnej šľachty a neurčité vymedzenie hraníc národa – spôsoboval v porovnaní s vývinom ostatných „malých“ národov istý časový posun v neprospech Slovákov. Politické podmienky, najmä súbežné maďarské národné hnutie, obmedzili rozsah i dosah slovenského národného obrodzenia. Malá koncentrácia obyvateľstva v mestách a mestečkách Uhorska prispela k tomu, že slovenské národné obrodzenie začínalo i končilo najmä v oblasti literatúry a nikdy neprerástlo do manifestácie národa prostredníctvom divadla ani do masového národného hnutia, ako to bolo v prípade Maďarov či Čechov. Napriek

tomu, že Slovákom sa nepodarilo v tomto období inštitucionalizovať svoju kultúru, vývin naznačuje styčné body s európskymi národnými pohybmi.

Ak malo maďarské divadlo svojho grófa Szechényiho, slovenské divadlo našlo iniciátora a hmotnú záštitu v osobnosti zemianskeho pôvodu Gašpara Fejérpataky-Belopotockého, kníhviazača z Paludze (dnes časť Liptovského Mikuláša). Tento zeman, ktorý sa usídlil v Liptovskom Svätom Mikuláši, mal vďaka svojmu pôvodu „všetky možnosti zblížiť sa s národne neodrodenými zemanmi a viacerými príslušníkmi starých zemianskych rodov“¹⁰. Vďaka svojej profesii bol však v úzkom kontakte aj so slovenskou inteligenciou. Poslovenčené meno Gašpara Fejérpataky-Belopotockého v období, keď maďarizačná mánia zachvátila už aj liptovských zemanov¹¹ a takmer všetci inklinovali k opačnému trendu, t. j. pomaďarčovaniu svojich mien, svedčí nielen o jeho „národnej uvedomelosti“, ale aj o vnútornom súlade so satirou v zmysle „všetko naopak“ v hrách Jána Chalupku. Inšpirovaný divadlom profesionálnych maďarských a nemeckých spoločností, s ktorými sa stretol na vandrovke, rozhodol sa využiť divadelnú činnosť – tak ako sa využívala i u susedných národov – „ako veľmi pôsobivú formu masového vzdelávania“¹². Vďaka nemu vznikol prvý „národný“ ochotnícky divadelný súbor v Liptovskom Svätom Mikuláši – Divadlo slowanské Swato-Mikulášské (1830), ktorý hrával hry v „národnom“ jazyku. Vzhľadom na konfesijnú príslušnosť autora i mecenáša k evanjelickej cirkvi bola týmto jazykom silne slovakizovaná čeština.

Hoci Gašpar Fejérpataky-Belopotocký zakladal súbor s osvietenským úmyslom, ktorý zdôrazňujú takmer všetky historické pramene: aby sa mládež „v rečňovaní cvičila i obecenstvo čistšej československé reči se priučovalo, i dobročinnosť verejným ústavám se prokazovati mohla“¹³, spoločenské a politické súvislosti – a nepochybne i nedeklarované zámery iniciátorov divadelných aktivít – posunuli činnosť mikulášskeho súboru do roviny, v ktorej sa „slovenské ochotníctvo stalo samou svojou existenciou politickou tribúnou“¹⁴. Činnosť mikulášskeho súboru čoskoro podnietila a vyvolala iniciatívu štúrovcov. Keďže bratislavskí študenti kvôli politickej situácii „nemohli hrať doma na očiach svojich profesorov a kurátorov“¹⁵, pôsobili najmä cez prázdniny mimo Bratislavu (Slovenské Národné divadlo Nitrianske v Sobotišti, 1841) a o niečo neskôr sa ich činnosť vďaka odchodu do Levoče presunula na tamojšie evanjelické lýceum (Súkromné divadlo slovenských divadelných ochotníkov, 1845).¹⁶ Vďaka tomu v období 30. a 40. rokov na Slovensku vládol pomerne čulý ochotnícky ruch, ktorý istým spôsobom nahrádzal funkciu profesionálnych kočovných spoločností, ktoré boli súčasťou maďarského a neskôr i českého národného hnutia.

Tieto tendencie prerástli, podobne ako v susedných krajinách, do snahy inštitucionalizovať národnú kultúru. V roku 1844 vzniká v Liptovskom Svätom Mikuláši

¹⁰ POLÁK, Milan. *Divadlo v Liptovskom Mikuláši 1830 – 1980*. Liptovský Mikuláš : Mestský národný výbor, 1980, s. 23.

¹¹ Ref. 10, s. 18.

¹² Ref. 10, s. 21.

¹³ In: *Kvety*, 1839, č. 38.

¹⁴ ŠTEFKO, Vladimír. *Premeny slovenského ochotníckeho divadla*. Bratislava : Obzor, 1984, s. 13.

¹⁵ ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 30.

¹⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav, CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena, NOSKOVIČ, Alexander, LEHUTA, Emil. *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1967, s. 232.

prvá národná inštitúcia – Tatrín (ktorej činnosť však vzhľadom na zásahy uhorských úradov nepresiahla hranice regiónu). Napriek komplikovanému obdobiu rokov 1848/1849 a následnému obdobiu Bachovho absolutizmu slovenský ochotnícky život neutíchoľ. V roku 1851 zásluhou P. Dobšinského a E. Kubániho vzniká myšlienka „presťahovacieho“ ochotníckeho divadla pre Gemer¹⁷, ktorá mala plniť podobnú funkciu ako kočovné spoločnosti v okolitých krajinách – propagovať národ a jazyk. Vývin, ktorý zameškalo slovenské divadlo v prvej polovici 19. storočia sa čiastočne podarilo dobehnúť v 60. rokoch. Hoci ani v tomto období slovenské divadlo neprekročilo hranicu ochotníctva, snahy o inštitucionalizovanie národnej kultúry vytvárajú (hoci vzdialenú) paralelu k procesu formovania národných kultúr v Čechách i Maďarsku.

Pod vplyvom idey výstavby pražského Národného divadla zosilneli aj v hornom Uhorsku snahy o založenie národného divadla. Po „iskre martinskej – Memorande“ vznikla „mikulášska – Národné divadlo“ (Miloslav Dumný)¹⁸. V Liptovskom Mikuláši bol najprv založený Spolok správy divadelnej (Slovenská beseda), a v roku 1862 tu začala zbierka na stavbu národného divadla (Michal Chvojka)¹⁹. Po piatich rokoch, keď bola zbierka takmer dokončená, došlo k Rakúsko-Uhorskému vyrovnaniu (1867), ktoré zmarilo realizáciu celého projektu.

Jedinou celonárodnou kultúrnou inštitúciou teda zostala medzitým založená Matica slovenská (1863), s čím súvisí, že centrum národného života, ktoré dovtedy kolísalo medzi Liptovským Mikulášom a Martinom sa definitívne presunulo do Martina. Aj po násilnom zatvorení slovenských vzdelávacích a kultúrnych inštitúcií vrátane Matice slovenskej (1875), zostal Martin centrom kultúrneho diania a vďaka zbierke tu vznikla nová celonárodná inštitúcia – Národný dom (v danom období pod názvom Dom, pretože slovo „národný“ maďarské úrady nepovolili). Martin si od národovcov v tomto období vyslúžil metaforické pomenovanie – „Mekka“ a skutočne sa pre národovcov stal „svätým“ miestom.²⁰ Napriek tomu, že v 70. rokoch sa objavili myšlienky, ktoré smerovali k založeniu slovenskej profesionálnej kočovnej spoločnosti podľa vzoru českých kočovných spoločností²¹, proces inštitucionalizovania slovenského divadelníctva v 19. storočí nepresiahol ochotnícky rámec a dobudovaním a otvorením Domu v Martine sa zavŕšil. Funkciu slovenského národného divadla tak v 19. storočí naplno naplnilo – na rozdiel od ostatných malých národov Európy – divadlo ochotnícke.

Slovenské národné divadlo vzniklo v stredoeurópskom kontexte ako posledné (1920). V kontraste k uvedenému vývinu a snahám „zdola“, vzniklo takpovediac „zhora“, bez profesionalizácie a inštitucionalizácie dovtedy vybudovanej slovenskej divadelnej kultúry (hoci na ochotníckej báze). Vzniklo dokonca na báze divadelnej kultúry iného národa – ako enkláva českého profesionálneho divadla. Až postupne a ťažko sa slovakizovalo.

¹⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 39.

¹⁸ In: Sokol, I, č. 8, s. 295-296, 21. 8. 1862.

¹⁹ In: Sokol, I, č. 8, s. 292, 21. 8. 1862.

²⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 54.

²¹ Pozri myšlienky I. Liuba/J. Lieba. Zdroj: TURZO, Ivan. *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, s. 11-23, 213-216.

Záver

Načrtnutý historický exkurz v jednotlivých stredoeurópskych krajinách môže pôsobiť ako výpočet faktov. Môže však poslúžiť aj ako inšpirácia pre vytvorenie a zodpovedanie otázok o myšlienke národného divadla v širšom (stredo)európskom kontexte. Podobnosti a odlišnosti naznačené na predchádzajúcich stranách nepriamo pomenúvajú špecifiká jednotlivých národov a ich národných divadiel. Ambíciou tohto príspevku bolo zodpovedať na niekoľko základných otázok: V akom stave sebaidentifikácie a autonómie sa nachádzal „národ“, keď sa usiloval o založenie národného divadla? Aké boli jeho špecifiká v porovnaní s okolitými národmi? Kto bol iniciátorom a kto mecenášom myšlienky národného divadla? Aká bola prvoradá funkcia a ciele národného divadla? Na aké problémy narážalo pri svojej činnosti (a snahe dosiahnuť svoje ciele)? Kto bol jeho pôvodnou cieľovou skupinou a prečo?

Otázky a odpovede v tomto príspevku sa týkajú predovšetkým histórie. Po ich prenesení do prítomného času (obrazne i doslovne), z Habsburskej monarchie do Európskej únie však mnoho z nich vyznieva opäť aktuálne. Aktualizácia odpovedí pre naše storočie je však už úlohou dlhodobjšieho hľadania, na ktorej sa musia podieľať všetci divadelníci od tvorcov až po kritikov.

Ak v úvode odzneli slová českého dramatika, ktoré hovoria o vlastenectve ako pozitívnom prejave nacionalizmu, v závere uveďme slová dramatika slovenského, ktoré definujú podstatu „národného“ – aj v zmysle národného divadla (či už o ňom hovoríme v 19. alebo 21. storočí): „Ja ináč dávam za pravdu Széchenyimu a iným vlastencom, ktorí myslia, že sa nemusí vždy vyvodzovať, odkiaľ sme prišli, ale ako sme tu, a kam vlastne chceme ísť vedľa ostatných európskych národov.“²²

Literatúra:

- BAŤHA, František. *Dva dokumenty k histórii počátků českého divadla v Praze*. In *Divadlo*. 1958, č. 10, s. 750-757.
- BROCK, Peter. *Slovenské národné obrozenie 1787 – 1847: K vzniku modernej slovenskej identity*. Bratislava : Kalligram, 2002.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980*. Bratislava : Obzor, 1983.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha : Academia, 2000. ISBN 8020007636.
- LENDEROVÁ, Milena. *O proměnách elit v českých zemích*. Dostupné on-line: http://vesmir.cts.cuni.cz/03_2002/165.htm, 17. 1. 2002.
- SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge : Press of the University of Cambridge, 1991, s. 237. ISBN 0521 24446 3.
- POLÁK, Milan. *Divadlo v Liptovskom Mikuláši 1830 – 1980*. Liptovský Mikuláš : Miestny národný výbor, 1980.
- ŠTEFKO, Vladimír. *Premeny slovenského ochotníckeho divadla*. Bratislava : Obzor, 1984.
- TURZO, Ivan. *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981.
- TYL, Josef Kajetán. *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1951.

²² CHALUPKA, Ján. *Bendeguz. Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint Donquijotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 151. ISBN 8071494925.

THE NATIONAL THEATRE AS A MANIFEST OF NATIONAL IDENTITY

ZDENKA PAŠUTHOVÁ

Academy of Performing Arts, The Theatre Faculty, Bratislava

Introduction

At the turn of the 18th and 19th century, different nations gradually originated and separated themselves from formerly great Europe and thus demonstrated their identity. Many of them created independent sovereign states, later on. After two world wars and at the end of the so called "Cold war" – at the turn of the 20th and 21st century- these states and their peoples have again rejoined great and formally united Europe and formed the European Union. Its onward spreading has incited not only the problem of centralization and decentralization of political power, but again the question of greatness of particular nations. Together with this question, especially "young" and "little" nations have faced up to the problem of maintaining national identity and self-determination. Little nations are likely to feel repeatedly a claim for "national revival"- in the sense of redefining or reaffirming their national identity and defining their particularity as compared to other European nations.

In connection to those processes, the modern history uncovered the first half of the 19th century to be an extremely incentive and stimulating period. It has been the starting point for the analysis and mutual understanding of European states and nations, their mutual "sympathies" and "antipathies", their friendships or antagonisms. The first half of the 19th century, as a period of national movements, is also the period of national stereotypes and auto stereotypes and so called national myths. And above all – in Central European context – it is also a period of the birth of national theatres.

The following contribution deals with history especially. Nevertheless, its ambition is to create the space for thinking of presence; of drifts and modifications of constitutive ideas, functions and aims as a part of the process of National Theatre formation.

Intense discussions have taken place recently whether a man can consider Europe his homeland or if it is possible to have a "European identity". However, early in the 19th century, the Czech patriot and famous playwright J. K. Tyl in his theatre reports and articles considered not only "Europeanism", but even "cosmopolitanism". In his article he stated (which is very instructive in our century) – that cosmopolitanism is not possible without patriotism. And patriotism is nothing but a positive expression of nationalism.¹ This patriotism as the positive manifestation of nationalism formed a breeding ground for the constitution of national theatres of the European "little nations".

¹ TYL, J. K.: *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1951, p. 58.

National Revival

In the geographic area of Central Europe, the origin of national theatre was a part and a natural culmination of the process called „national revival“. This “terminus technicus” represented the process of national identity creation and refers exclusively to abovementioned “little nations”. These nations lived inside greater multinational political units, without their own territory (despite of the fact that they were allowed to form separate units in the past) and often without any stabilized language and institutionalized culture. National revival caused the gradual replacement of the concept of the “state-nation” based on the territory and estate, by the concept of “cultural-linguistic” nation on the basis of common language and culture.

It follows that national revival solved simultaneously two types of problems – political problems (ethnic and social – affecting the state establishment) on the one hand and cultural issues (the development of national art) on the other hand. Art in this period assumed political importance and the establishing of permanent national theatre became one of the most significant cultural and political events. The role of the theatre in this process was traced impressively by Laurence Senelick in the publication titled *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746–1900*. On the basis of historical documents from this period, he described and compared the development of the theatre culture in individual North and East European countries cogently. He emphasizes the importance of the establishment of the national theatre as a manifestation of national identity. However, for obvious reasons, Slovak nation and its theatre culture is not mentioned in his work.

Surrounding “little nations” (Czechs and Hungarians) entered the process of national revival better prepared than Slovaks. They already had their own codified languages and basics of the professional theatre culture (in national language). Their national consciousness was even strengthened by the fact that they used to be sovereign administrative and territorial units in the past.

Even at the beginning of the 19th century, Slovaks had neither a codified literary language nor the experience with an individual existence (they found their historical background in Great Moravian Empire). They had “the feeling rather than consciousness of Slovak national identity.”² The theatre tradition was represented by school plays, several minor court theatres, occasional performances by other-nation’s theatre companies and two buildings built for German theatre companies at the end of the 18th century (in Bratislava and Košice). In addition, the strength of the Slovak National Revival was weakened by the Hungarian national movement. However, all three cultures mentioned above, pursued the same goal: the institutionalizing of national culture by establishing the national theatre.

The Kingdom of Hungary

Formerly independent Kingdom of Hungary entered the process of the national revival well prepared (with its own nobility, language and former autonomy). However, during the specified period, it was controlled by the absolute power of Aus-

² Compare BROCK, Peter. *Slovenské národné obrodenie 1787 – 1847 : K vzniku modernej slovenskej identity*. Bratislava : Kalligram, 2002, p. 25. ISBN 8071494925.

trian Emperor. Habsburg Monarchy kept suppressing the Hungarian language and culture, but also the political rights. The Emperor had to face up to numerous attempts of Hungarians to gain independence. He suppressed the revolutionary movement in the late 18th century successfully, but he was not able to stop the cultural movement of the early 19th century. In this period, the process of the national revival was expressed by a rising interest in language and history in Hungary, as well as in the areas inhabited by Czechs and Slovaks. This “language revival” (in Hungarian- “nyelvújítás”) gradually broke out into a massive cultural and political movement.

Hungarian national revival focused on three main objectives: to strengthen the language as a symbol of national identity, to establish an academy protecting national interests (following the example of French Academie Francaise) and to found the national theatre. As we can see, all those objectives pursued the same goal- institutionalizing of the national culture. During the process of Hungarian national movement, the specific role was played by the Theatre in Koloszvar (1792) (nowadays Cluj, Romania). It was the first theatre named “National” in the Kingdom of Hungary at that time (since 1821). At the performance in Buda during the Hungarian Concilium (1807), this theatre troupe brought the idea of “Hungarian National Theatre” which, along with other objectives, had been ignored for a long time.

When Joseph II. ordered a new theatre building to be build in Pest for German theatre productions only, Hungarian patriots caught an opportunity and filed a petition to him. The Petition from 1810 stated: “The cultured world is so much convinced of the usefulness of well-organized theatre, that there is no need for arguments. Whether all European nations are not proud of this outstanding symbol of nationality? How long has the Ugrian nation been fighting for this goal? Again and again, we have been dreaming of the National Theatre, although we realise that our language is still rough and not refined. Despite all our efforts, this plan drowned in the interests of the guest nations (Austrians and Germans) and it has to face the agonizing, hazy future.”

The petition clearly raised a few essential facts about an idea of the national theatre, valid not only for Hungary:

(1) National theatre should be “well organized”- this term distinctly reminds of the ideas of Schiller’s treatise *Das Theatre/Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (translated, edited and published in Bohemia by Prokop Šedivý under the title: *Krátké pojednání o užitku, který ustavične stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může* (The brief treatise about the benefits, which can be brought by the well-established and well-organized theatre) (1793). Also the fact that the national theatre, in respect of Enlightenment ideals, should become the “most efficient tool for cultivating moral, national character, language, science and arts”³ reminds the idea of German National Theatre.

(2) National theatre was “an outstanding symbol of nationality”

(3) It was necessary “to fight” for existence of the National theatre.

Arguments and objectives of Hungarian patriots noticeably corresponded with aspirations and tactics of nationalists in Bohemia. Both, Hungarian and Czech authors defended the theatre, because of its positive influence – particularly on education and morals of the population. Hungarians (analogous to Czechs) even suggested

³ Source: SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge : Press of the University of Cambridge, 1991, p. 278. ISBN 0521244463.

their national theatre company to alternate with German one on the stage, but unlike Czech patriots, they failed. The emperor's negative response stated, inter alia: "The experience had shown that residents of both cities (Buda and Pest) do not attend performances in Hungarian language often enough to fulfil an expectation of the above mentioned theatre company and ensure the basic conditions for sustaining its existence."⁴ Hungarian patriots pursued the similar objectives as Czech and Slovak nationalists and faced up to barriers shared with all non-German nations in the Habsburg Monarchy: incongruity with state interest of the monarchy, lack of audience, limited language maturity and consequent shortage of quality original playwriting.

The keenest impulse of the Hungarian national movement was the establishment of the Academy of Sciences and Arts (1825). The Hungarian nobility (which is specific for Hungarians) participated in this process – and later on, also in the process of establishment of the National Theatre. One of the nobility leaders Count István Széchenyi- dedicated annual earnings from his estate for this purpose. In the eighteen thirties, the Theatre Committee was established. Its members mostly belong to middle and lower strata of the nobility. Also the abovementioned count became one of its members. However, his attendance became the cause of a conflict, later on. It involved a question of the concept of the National Theatre, which was an issue not only for Hungarian patriots. There were two basic contradictory concepts in the Kingdom of Hungary and in Bohemia as well:

(1) The concept of a smaller and more requiring stylish theatre for educated and wealthy elite (in Hungary represented by The Count Széchenyi, in Bohemia by The Old Czech Party);

(2) The concept of theatre for broad strata of population, allowing faster and more efficient propagation of national culture (in Hungary promoted by the Theatre Committee and in Bohemia by Young Czech Party). It was the theatre concept aimed at broader population that won in Hungary. However, this did not change the fact that Hungarian national movement spread to the masses "from above".⁵

It was again the Koloszvár theatre troupe, which utilized the building of German Theatre Company in Buda during the holidays and demonstrated that Buda audience is ready to watch drama in Hungarian language (1833). Magyar patriots rejected count Széchenyi's offer of a luxurious building on the Danube bank and decided to build the new National Theatre. It is a paradox that Hungarian authorities impeded their request. Therefore, nationalists appealed directly to the Emperor (according to the Hungarian law, he was their direct superior) and they simply informed him about the process of building the National Theatre.

The Emperor gave his permission for a temporary building only. He agreed to build a permanent National Theatre building under the condition that the sufficient amount of funds would be collected. Hungarian "Provisional Theatre" was soon replaced by a stone building. Ugrian Council could only accept the existing situation. The building of the Hungarian National Theatre was finally completed and the first premiere (M. Vörösmarty: *Árpád ébredése*) took place on the 22nd August, 1837.

⁴ SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge : Press of the University of Cambridge, 1991, p. 279-280. ISBN 0521244463.

⁵ For example Jonáš Záborský considered this concept as an only course of national revival in Slovakia.

Bohemia

Czech nation had a previous experience with its own sovereign state. However, as compared to Hungary, Czechs missed their own "language nobility" – an essential component of territorial corporative concept of the nation. In this social context, lower classes of the population took over a dominant role in the national movement. "Without the Czech speaking nobility, in society defined by its language, the middle classes take over the role of upper classes [...]. It becomes social elite even before gaining a real power."⁶ In comparison to Hungarian founders of the National Theatre, there was a vertical social shift downwards. The process of the National Revival in Bohemia took place- according to most historical sources- in the first half of the 19th century exclusively. The Czech National Theatre was established later- in the second half of the 19th century. In contrast to Hungary, the establishing of the National Theatre became a priority, not only one of many goals. The Czechs -more than any other European "little nation"- utilized the theatre as one of the most influential and considerable instruments of the national revival.

Czech nation entered the first stage of this process with a specific theatre tradition and even with the „National Theatre“- at least according to the advertising board. It was the Theatre in Kotice (1739). František Antonín Nostitz Rieneck ordered to build an elegant "county" theatre, known as The Nostitz Theatre (1783). Nostitz designated his theatre as National Theatre as well. However, this designation was inspired by the Lessing-Schiller concept more than by an ambition to manifest a language and cultural identity of the nation. Czech patriots responded to the establishment of the Nostitz Theatre in a similar way as Hungarian nationalists did to construction of the building for the German theatre company in Pest. Seeing that Nostitz Theatre could be an effective institution providing denationalization, they reacted promptly. Already in 1784, they wrote a request for permission to establish a theatre with regular Czech and German productions. The document, in which "a subscriber humbly asks for consent to establish Czech and German Theatre in Nové město," states:

"3) [...] the claimer believes that the regular performing of Czech plays is the best means of supporting and inculcating love to our mother tongue, which has had a right of domicile in the scholars' community since the era of Charles IV.

4) Every wise man and a connoisseur of history knows that the dramatic art always had and still have an influence on the morality of the state, that it often cultivates the language and educates people. In spite of this fact, the significant part of the audience is stolen of a pleasure and impact of the plays because of their inadequate knowledge of German language."⁷

There is a parallel concept of the National Theatre and its functions in the Czech petition to the petition of Hungarian patriots: the support of a language development (and an attitude to language as well) and the influence on the morality of the country (education of the population in taste and manners). The function of the first

⁶ LENDEROVÁ, Milena. *O proměnách elit v českých zemích*. In. LENDEROVÁ, Milena, BEZECNÝ, Zdeněk, KUBEŠ Jiří. *Proměny elit v moderní době*. České Budějovice : Historický Ústav Jihočeské Univ., 2003, p. 3. ISBN 8070405759.

⁷ BAŤHA, František. *Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze*. In *Divadlo*, 1958, No. 10, p. 754, nemecké znenie p. 751.

national theatre (in terms of promotion of the national culture) in Bohemia was performed by the Imperial and Royal patriotic Theatre called "Bouda" (the Hut). Its orientation and philosophy is outlined by the fact that Prokop Šedivý (one of its members) translated Schiller's treatise called *Das Theater/Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (published under the name *Krátké pojednání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo způsobiti může* (The brief treatise about the benefits, which can be brought by the well-established and well-organized theatre), 1793⁸). Šedivý, as we have mentioned before, not only translated this work, but he also adapted it, especially its final part. The last words of the essay assigns literally „nation's creating“ function to the theatre in the Czech context: "If we live to see a moment, when the permanent national theatre is built, then we will experience a moment of becoming one nation."⁹

"Bouda" (the Hut) had existed for three years only, and the function of the National Theatre was taken over by "The Estates Theatre" afterwards (since 1812 especially). Later on, its troupe became the basis for formation of "The Provisional" and "The National Theatre". Another attempt to establish Czech theatre is also worthy to mention - it was the initiative to establish genuinely Czech theatre in 1825. Petition initiated by Mikuláš Müller was signed by about 37 other citizens. The emperor denied it, though. After a complicated period of revolutionary years (1848-49) and a constitutional life restoration in Austria, a revival of cultural movement occurred at the turn of the eighteen 50s and 60s. The question of National Theatre gained its ground again. The Estates Theatre didn't manage to satisfy the demand and therefore, the need arose for the temporary "Provisional Theatre" - which would function before the establishment of the permanent National Theatre.

Before the building of the site started, there were two different concepts (similar to those existing in Hungary): the concept of smaller theatre oriented on the nobility audience, which was promoted by The Old Czech Party, and the concept of bigger theatre oriented on bourgeoisie - promoted by The Young Czech Party. Political leaders creating the Old Czech political camp won this fight.

In Bohemia - unlike in Hungary - the concept of theatre with challenging repertoire for the higher social classes won. Disregarding the difference among social classes playing dominant role in the process of national movement (the higher strata of bourgeoisie in Bohemia, the nobility in Hungary) and the different focus of the Czech National Theatre (issuing from below) and the Hungarian National Theatre (issuing from above), they both had the same target audience. After the collection of funds (also with Slovak contribution) in 1868, one of the most important political events occurred in the history of Czech nation. Czech patriots brought stones from the whole territory of Bohemia, so they can build the foundation of the National Theatre in Prague. Its façade is still decorated with an eloquent inscription: "the Nation to Itself".

⁸ ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha : Academia, 2000. 2. vydanie, p. 81. ISBN 8020007822; tiež SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge : Press of the University of Cambridge, 1991, p. 236. ISBN 0521244463.

⁹ SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge : Press of the University of Cambridge, 1991, p. 237. ISBN 0521244463.

Slovakia

There was a completely different situation in the territory of the Upper Part of the Kingdom of Hungary- contemporary Slovakia. The Slovak nation, in contrast to Hungarians and Czechs, didn't have its previous independent state experience or its own "language nobility". If the Slovak speaking aristocrats existed in this period, they belonged to "Natio Hungarica".

The initiators of the Slovak National Revival (as opposed to the Czech and Hungarian movement) were representatives of the clergy and so called „plebeian intelligence“- especially priests and teachers. It follows that the religion classification played an important role. In the initial stages of National Revival in Hungary, Catholics supported the idea of Hungarian patriotism, on the other hand, Protestants followed Czech culture (especially in the language issue) and German culture (affected by university centres of evangelical scholars in Jena and Halle). Inconsistencies in the language usage, the absence of the own nobility and undefined borders of nation caused that Slovaks fell behind, in comparison to the growth of other „little nations“. Political conditions, especially parallel Hungarian national movement, limited the scope and impact of the Slovak National Revival. A small concentration of population in cities and towns of Hungary contributed to the fact that The Slovak National Revival found its beginning and the end in the field of literature mainly. It never broke out into the manifestation of the nation through the establishment of the theatre or into the mass national movement -as it was in the case of Hungary or Bohemia. Although the Slovaks could not institutionalize their culture at the time, the development is indicated by the points of contact with other European national movements.

The Hungarian theatre had its supporter in count Széchenyi, the Slovak theatre, likewise, found its own promoter and patron in Gašpar Fejérpataky-Belopotocký-personality of the yeoman origin, the book- binder from Paludza (nowadays part of Liptovský Mikuláš). This yeoman settled down in Liptovský Svätý Mikuláš and due to his origins, he had "all opportunities to meet nationally conscious yeomen and several old gentry families."¹⁰ Furthermore, due to his work, he was in close contact with Slovak intelligence.

Gašpar Fejérpataky-Belopotocký used a slovakized form of his surname at the time when ferocious magyarization affected Liptov yeomen¹¹ and almost all of them tended to the opposite trend of magyarizing their names. This fact not only indicated his "national consciousness", but also it was in accord with the satirical spirit of Chalupka's plays reflecting "everything upside down". Belopotocký was inspired by the professional Hungarian and German Theatre Troupes, which he used to meet on his journeys. He decided to use theatre activities- such as other neighbouring nations did – "as a very impressive tool for the mass education".¹² Thanks to him, the first "national" amateur theatre troupe was formed in Liptovský Svätý Mikuláš- "Divadlo slowanské Swato-Mikulášské" (The Slavic Theatre from Liptovský Mikuláš) (1830), performing plays in "the national" language. Considering author's and supporter's

¹⁰ POLÁK, Milan. *Divadlo v Liptovskom Mikuláši 1830 – 1980*. Liptovský Mikuláš : Mestský národný výbor, 1980, p. 23.

¹¹ Ref. 10, p. 18.

¹² Ref. 10, p. 21.

evangelical religion, the national language according to them was strongly Slovakized Czech.

Gašpar Fejérpataky-Belopotocký established the troupe with the view of Enlightenment, which was highlighted by almost all historical sources: it was established for young people “to exercise their rhetoric skills and for the audience to learn pure Czechoslovak language and to show beneficence to the public institutions.”¹³ The social and political connections- and the undeclared purposes of the theatre organizers- moved the activities of The Mikuláš Troupe to the level where “Slovak amateurism became a political tribune through its very existence”.¹⁴ The activity of “The Mikuláš troupe” soon stimulated an initiative of followers of L. Štúr. Students from Bratislava could not perform at home stages, in front of their professors and curators¹⁵, because of the political situation. Therefore, especially during the holidays, they used to act out of Bratislava (Slovak National Theatre in Nitra, Sobotište, 1841) and a little later, they moved to the local Evangelic Lyceum in Levoča (The Private Slovak Amateur Theatre, 1845).¹⁶ Thanks to these efforts, there was quite an agile amateur bustle in Slovakia during the eighteen 30s and 40s, which replaced professional travelling companies, that were a part of the Hungarian and later on – of the Czech national movement.

This trend grew into the effort of institutionalizing national culture. In 1844, the first national institution- a society called Tatrín- was established in Liptovský Svätý Mikuláš (however, it did not exceed the boundaries of the region due to the intervention of Ugrian authorities). Despite the complicated situation in the years 1848/1849 and the following period of Bach’s absolutism, Slovak amateur theatre life did not vanish. In 1851, P. Dobšínský and L. Kubáni initiated an idea of the „moving“ amateur theatre to Gemer¹⁷, which was supposed to fulfil a similar role as travelling companies in adjacent countries did- to promote the nation and the language. In 1860s, Slovak theatre partially managed to catch up its delayed development from the first half of the 19th century. Even if in this period Slovak theatre did not lose its amateur character; the effort of institutionalizing a national culture is similar -even slightly different- than the process of national culture formation in Bohemia and Hungary.

The effort to establish the National Theatre in the Upper Hungary was strengthened by the idea of building the Prague National Theatre. After “the spark from Martin had occurred in the form of the Memorandum, the spark from Mikuláš -the National Theatre- followed” (Miloslav Dumný)¹⁸. There was Slovenská beseda (The Board of Theatre Administration) established in Liptovský Mikuláš and in 1862, the money collection donated for building the National Theatre started (Michal Chvojka)¹⁹. Five years later, the collection was almost completed, but Austro-Hungarian Compromise spoiled the realization of the whole project.

¹³ In: Květy, 1839, no. 38.

¹⁴ ŠTEFKO, Vladimír. *Premeny slovenského ochotníckeho divadla*. Bratislava : Obzor, 1984, p. 13.

¹⁵ ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, p. 30.

¹⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav, CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena, NOSKOVIČ, Alexander, LEHUTA, Emil. *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1967, p. 232.

¹⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, p. 39.

¹⁸ In: Sokol, I, no. 8, p. 295-296, 21.8.1862.

¹⁹ In: Sokol, I, no. 8, p. 292, 21.8.1862.

Only Matica Slovenská (modern sense of the name: the Slovak Foundation/Association, historically: Slovak (Bee) Mother) remained, as the nation-wide cultural institution, founded in 1863. Consequently, the centre of national life -formerly fluctuating between Liptovský Mikuláš and Martin- was finally moved to Martin. Even after the forcible closure of Slovak educational and cultural institutions- including Matica Slovenská in 1875, Martin remained the centre of cultural life. With a help of money donated by the collection, a new nation-wide institution- *Národný dom* (the National House) (at that time called „the House“ because the Hungarian authorities forbade usage of the word „national“), was established. At that time, Martin received a metaphorical name- „Mecca“- from the Slovak nationalists and it actually became their „holy place“.²⁰ In spite of the fact that the ideas towards the establishment of a Slovak professional travelling company appeared in the eighteen seventies, imitating the Czech travelling theatre troupes²¹, the institutionalization of the Slovak stagecraft did not exceed the amateur framework. This process was only completed by building and opening of the „House“ in Martin. In contrast to other „little nations“, the function of the Slovak National Theatre was fully accomplished by the amateur theatre.

The Slovak National Theatre was the last one to be established in the Central Europe (1920). In contrast to above mentioned „efforts from below“, it came into being „from above“ -without professionalized and institutionalized Slovak theatre culture (even if on the basis of amateur theatre). Furthermore, it originated within the theatre culture of the other nation- as an enclave of the Czech professional theatre. It went through gradual and difficult slovakization later on.

Conclusion

The outlined historical excursus to individual Central European countries can be perceived as a bare enumeration of the facts. However, it can also stimulate the process of creating and answering the questions concerning the idea of a National Theatre in the broader (Central) European context. Similarities and differences outlined above, deal with characteristic features of individual nations and their national theatres. This contribution attempted to answer a few basic questions: At what stage were the autonomy and self-determination of the particular „nation“- while attempting to establish the National Theatre? What were its specific features in comparison to the adjacent nations? Who were the initiator and the maecenas of the idea of the National Theatre? What were the primary functions and goals of the National Theatre? What problems did it experience in its effort to achieve its goals? Who was the original target audience and why?

The questions and the answers in this article relate mainly to the history. However, after their encounter with the present situation (metaphorically as well as literally), comparing the Habsburg Monarchy and the European Union, many of them are still up to date. Nevertheless, answering these questions in the context of our century

²⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983, p. 54.

²¹ Pozri myšlienky I. Liuba/J. Lieba. Zdroj: TURZO, Ivan. *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981, p. 11-23, 213-216.

is the task for a longer research and all theatre makers, artists and critics should participate on this process.

In the introduction, I mentioned the words of Czech playwright who noted that the patriotism is a positive expression of nationalism. Let me quote the words of Slovak playwright as a conclusion. According to my opinion, they define the essence of the “national” –national theatre as well as national in general (either we speak about 19th or 21st century): “I agree with Széchenyi and other patriots in the opinion that we shouldn’t refer to where we came from, but we should reflect our present-day situation and the direction we want to take in the future in the context of the other European nations.”²²

Bibliography:

- BAŤHA, František. *Dva dokumenty k historii počátků českého divadla v Praze*. In *Divadlo*. 1958, No. 10, p. 750-757.
- BROCK, Peter. *Slovenské národné obrozenie 1787 – 1847: K vzniku modernej slovenskej identity*. Bratislava : Kalligram, 2002. ISBN 8071494925.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav – ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980*. Bratislava : Obzor, 1983.
- ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha : Academia, 2000. ISBN 8020007636.
- LENDEROVÁ, Milena. *O proměnách elit v českých zemích*. Dostupné on-line: http://vesmir.cts.cuni.cz/03_2002/165.htm, 17. 1. 2002.
- SENELICK, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe 1746 – 1900*. Cambridge : Press of the University of Cambridge, 1991, p. 237. ISBN 0521244463.
- POLÁK, Milan. *Divadlo v Liptovskom Mikuláši 1830 – 1980*. Liptovský Mikuláš : Miestny národný výbor, 1980.
- ŠTEFKO, Vladimír. *Premeny slovenského ochotníckeho divadla*. Bratislava : Obzor, 1984.
- TURZO, Ivan. *Od ochotníctva k profesionalizmu*. Bratislava : Tatran, 1981.
- TYL, Josef Kajetán. *O umění*. Praha : Československý spisovatel, 1951.

Preložila Dana Gálová

²² CHALUPKA, Ján. *Bendeguz. Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint Donquijotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, p. 151.

IDEA NÁRODNÉHO DIVADLA A RUSKÉ DIVADLO

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Divadelná fakulta, Vysoká škola múzických umení v Bratislave

Neostáva mi než začať konštatovaním, že v súčasnom ruskom profesionálnom divadelníctve inštitúcia „*národného divadla*“ v našom ponímaní slova absentuje.

Samotný preklad pojmu „*národné divadlo*“ do ruštiny môže vyvolať nedorozumenia. V roku 1961 sa Činohra Slovenského národného divadla pri príležitosti hostovania v Sovietskom zväze takmer stala obeťou takéhoto nedorozumenia. Naše SND, jeho hodnota, význam a dôležitosť sa doslova stratili v preklade. Úradníci od kultúry usúdili, že z bratského Československa príde „*ľudové divadlo*“, t.j. nejaký vyspelý slovenský ochotnícky súbor. Vo vtedajšom sovietskom kultúrnom kontexte totiž existovala rozvetvená sieť tzv. „*narodnych teatrov*“, teda stálych amatérskych divadelných kolektívov. Zvyčajne pôsobili pri domoch kultúry alebo iných osvetových ustanovizniach. Preto v Kijeve a Charkove naše národné divadlo predstavili publiku ako divadlo ochotnícke. Pravda, úroveň týchto „*ochotníkov*“ prekonala akékoľvek očakávania. Naši divadelníci dovezli štyri inscenácie, medzi nimi dnes už legendárneho Čechovovho *Ivanova* a Arbuzovovu *Príhodu na brehu rieky*. Vďaka pohotovému zásahu známej teatrologičky Larisy Pavlovny Solncevej – znalkyne slovenského a českého divadla a vďaka podpore populárneho a veľmi vplyvného sovietskeho dramatika Alexeja Arbuzova sa podarilo uviesť veci na pravú mieru. Slovenské národné divadlo ihneď dostalo pozvanie do Moskvy, kde doslova triumfovalo.¹ Larisa Pavlovna na to často spomína ako na veľkú avantúru. Ako sa vraví – všetko zlé je na niečo dobré: vďaka prekladateľskému lapsusu SND dobylo Moskvu. Viacerí ruskí divadelníci a milovníci divadla sa dodnes pamätajú na režiséra týchto inscenácií Jozefa Budského a na herca Karola Machatu, ktorý si všetkých podmanil svojim stvárnením *Ivanova*.

Vráťme sa však k faktu absencie inštitúcie národného divadla v ruskom kultúrnom kontexte. Nebolo tomu vždy tak. V úplných začiatkoch ruského profesionálneho divadelníctva sa inštitúcia tzv. národného divadla objavila, aj keď na historicky krátky čas. Úplne prvé vskutku ruské profesionálne divadlo bolo zriadené príkazom cárovnej Jelizavety Petrovny v roku 1756 a volalo sa Ruské divadlo pre predstavenia tragédií a komédií (Russkij dľa predstavlenija tragedij i komedij teatr), skrátene Ruské divadlo. Išlo o vôbec prvé profesionálne svetské verejné divadlo v Rusku, sídlilo v Sankt. Peterburgu. Jeho vznik má svoju predhistóriu. Aktom ustanovenia Ruského divadla sa Jelizavete Petrovne podarilo naplniť viac než osemdesiat rokov trvajúce snaženie panovníckeho rodu Romanovcov. Už jej otec, cár Peter I. a pred ním

¹ Podrobnejšie SOLNCEVA, L. P. *Dar ruskému divadlu*. In PODMAKOVÁ, D. (ed.): *Jozef Budský*. Bratislava: KDF SAV, 2001, s. 116-117, ISBN 8096728350 a tiež PODMAKOVA, D. *Osvaľd Zagradnik i jeho predšestvenniki. Dolgaja predstorija spektakla „Solo dľa časov s bojem“*. Moskva : Indrik, 2008, s. 17-28. ISBN 9785857594568.

jej starý otec cár Alexej Michajlovič podnikali pokusy o zavedenie svetského divadla v Rusku.² Ich snaženie bolo súčasťou vládnej stratégie modernizácie krajiny a emancipácie moci panovníka, inými slovami posilnenia svetskej moci voči moci cirkevnej. A v neposlednom rade prejavom túžby vyrovnaf sa so Západom (ba najlepšie ho rovno predbehnúť) a prekonať izoláciu Ruska od Európy.³

Ale ako zaviesť divadlo v krajine, v ktorej chýba nielen pôvodná, ale aj prekladová dramatická tvorba, v ktorej chýbajú základné znalosti divadelných profesií? Rusko najprv muselo prejsť veľkými reformami, ktoré dali podnet pre rozvoj školstva, vedy, vzdelanosti a umenia. Z ich plodného podhubia vyrástla domáca dráma a napokon aj domáce svetské divadlo. Priekopníci ruského profesionálneho divadelníctva začínali tvoriť v tesnom susedstve a konkurencii francúzskych, talianskych a nemeckých divadelných súborov, pôsobiacich v Peterburgu aj v Moskve v 18. storočí. Preto bolo potrebné už v názve jasne zadefinovať, že ide o divadlo domáce, ruskojazyčné, národné. Neskôr sa toto pomenovanie vytratilo a od 19. storočia (presnejšie od roku 1832) sa viac nevyskytlo. Ruské divadlo v Peterburgu sa stalo praotcom ruského profesionálneho divadelníctva, prvou lastovičkou novovznikajúcej siete verejných štátnych divadiel. Stabilita a rozvoj ruského divadelníctva sa stali súčasťou premyslenej štátnej kultúrnej politiky. Ďalším krokom, ktorý posilnil národné divadelné umenie nielen v oblasti činohry, ale aj opery a baletu bolo otvorenie štátnej Divadelnej školy v Peterburgu v roku 1779, čím sa zabezpečila profesionalizácia a kontinuita umeleckých súborov.⁴ Vznik národného divadla v Rusku v druhej polovici 18. storočia potvrdil kultúrnu úroveň a vyspelosť krajiny. Stal sa znakom zásadných civilizačných premien ruského impéria. Osvietenecské ideály tej doby nadhlo ovplyvnili pátos ruského divadelného umenia, ba dá sa povedať, že transformovanej podobe prežívajú až po dnes.

Opäť sa vrátim do súčasnosti. V 20. a 21. storočí sa občas môžeme stretnúť s pojmom „*ruské divadlo*“ v zmysle ruskojazyčné divadlo na neruskom teritóriu, napríklad Ruské divadlo v Republike Severné Osetsko, alebo Ruské divadlo v Almate a podobne. Veľmi dôležité je však povedať, že aj keď sa štátut *národného divadla* v našom ponímaní v ruskom kultúrnom kontexte v súčasnosti nevyskytuje, rozhodne tam existujú *divadlá národného významu*. Divadlá, ktoré sú vnímané ako stabilná a mimoriadne hodnotná súčasť ruskej divadelnej tradície a v istom zmysle aj ako výkladná skriňa národného divadelného umenia. Stačí si pripomenúť názvy týchto divadiel: Veľké divadlo, t.j. legendárny Bolšoj teatr, Malé divadlo, Alexandrinské divadlo, Mariinské divadlo, Michajlovské divadlo a Moskovské umelecké divadlo (čiže MCHT). Všetky sídlia v hlavných centrách krajiny v Moskve a v Peterburgu. S výnimkou Moskovského umeleckého divadla sú všetky dedičmi tzv. Imperátorských divadiel, teda divadiel, financovaných štátom.

² Cár Alexej Michajlovič organizoval na svojom panovníckom dvore v Moskve divadlo v roku 1672, existovalo iba do jeho smrti v roku 1676. Divadelné predstavenia pripravovali cudzinci, žijúci v moskovskej „nemeckej slobode“, čiže v kolónii cudzincov. Cudzincov v Rusku v 17. st. volali „nemcami“, t.j. neovládanými ruštinu a teda z hľadiska domáceho obyvateľstva – nemými.

³ Izoláciu Ruska a následné zaostávanie za Európou spôsobilo tataro-mongolské vazalstvo, ktoré trvalo 250 rokov (13. – 15.st.).

⁴ Treba však podotknúť, že tradícia domáceho profesionálneho činoherného divadla v Rusku je mladšia, než tradícia operného a baletného umenia, ktoré sa rozvíjalo na pôde imperátorského dvorného divadla. Už v roku 1738 v Peterburgu pre potreby baletu vznikla prvá ruská tanečná škola.



Zľava predsedajúci úvodného panelu konferencie prof. Miloš Mistrík, Judith Csáky z Univerzity v Kasovári a vedecký tajomník konferencie Andrej Maťašík. Snímka Ladislav Lesay.

Inštitút Imperátorských divadiel vznikol postupne počínajúc 2. tretinou 18. storočia a priebežne naberal na sile a význame. Počet umeleckých telies sa rozrastal a menil. Patrili k nim aj zahraniční operní a baletní umelci istý čas zjednotení v tzv. Talianskom súbore, či napr. kolektív Francúzskej komédie, ba chvíľu aj nemeckí komedianti Caroline Neuberovej.⁵ Imperátorské divadlá mali multikultúrnu povahu, čo vyplýva z viacerých dôvodov. Posilňovali status nového hlavného mesta krajiny Sant Peterburgu ako moderného európskeho štátneho a kultúrneho centra, podčiarkovali jeho veľkosvetskú aristokratickú noblesu. Zároveň to bolo jediné východisko z núdze: Rusko nemalo vlastnú profesionálnu divadelnú kultúru a tak si ju importovalo. Zahraničné súbory zohrali v ruskom prostredí tiež nezanedbateľnú osvetovú úlohu, stali sa školou pre prvé pokolenie ruských profesionálnych divadelníkov.

V roku 1766 Katarína Veľká ustanovila Riaditeľstvo Imperátorských divadiel, ktoré prebralo zodpovednosť za štátnu divadelnú politiku, zjednotilo všetky súbory a orchestre, založilo a dohliadalo na Divadelnú školu, iniciovalo expanziu inštitúcie Imperátorských divadiel do Moskvy, kde neskôr zriadili samostatné Moskovské riaditeľstvo. Vďaka jeho snaženiu vznikol projekt výstavby Divadelného námestia v Moskve s dvoma impozantnými divadelnými budovami, prepojenými podzemným prechodom. Stoja dodnes a poznáme ich ako sídla Malého a Veľkého divadla (otvorené hneď po sebe v r. 1824 a 1825)⁶.

⁵ Heslo *Imperatorkije teatry* In ANDREJEVA, M., ZVENIGORODSKAJA, N, MARTYNOVA, A, BEGLAROVA, E (ed). *Russkij dramatičeskij teatr. Encyklopedija*. Moskva: Naučnoje izdatelstvo „Boľšaja rossijskaja encyklopedija“, 2001, s. 169.

⁶ Tamže, s. 169-170.

Do roku 1882 existoval aj tzv. Monopol Imperátorských divadiel na divadelné podnikanie v Moskve a Peterburgu.⁷ Imperátorské divadlá existovali až do roku 1917, po revolučných udalostiach a premenách, asimilovali v novom systéme štátnych divadiel.

Ruské Imperátorske divadlá podobne ako ľudia majú svoje príbehy. Niektoré zanikli, zlúčili sa alebo sa transformovali ešte v ére ruského samoderžavija. Ruské divadlo bolo v roku 1832 premenované na počesť manželky Nikolaja I. – krásavice Alexandry Fiodorovny (1798-1860) na Alexandrinské divadlo. Aj operné Mariinské divadlo dostalo názov na počesť ďalšej ruskej panovníčky – Marie Alexandrovny (1824 – 1880), manželky Alexandra II.. Stalo sa tak v roku 1860. Zaujímavé je, že obidve panovníčky boli nemeckého pôvodu.⁸ Michajlovské divadlo založili v roku 1833 a za svoje pomenovanie vďačí veľkokniežaťovi Michailovi, mladšiemu synovi Pavla I. Všetky tri zmienené divadlá vniesli obrovský vklad do rozvoja ruskej divadelnej kultúry, určili jej prvotnú podobu a pozdvihli na európsku úroveň. Poskytli priestor na uvádzanie domácej pôvodnej tvorby, na osvojenie svetovej klasiky, sledovanie nových európskych prúdov a súčasne etablovanie sa niekoľkých generácií domácich dramatických a hudobných umelcov. V sovietskej ére peterburské Imperátorské divadlá prirodzene premenovali, niektoré aj viackrát, ale ponechali im ich historické sídla v noblesných budovách z cárskych čias. Na prelome 20. a 21. storočia sa však súbory vrátili k svojim pôvodným názvom čo sa dá vnímať ako symbolické gesto návratu ku koreňom a zároveň k impérickym tradíciám. Bývalé hlavné mesto Ruska súťaží s Moskvou o prestíž, okrem iného, aj o prestíž v divadelnej oblasti. Všetky tri divadlá: Alexandrinské, Mariinské a Michajlovské ambiciózne nadviazali na svoju slávnú minulosť a rázne vykročili za novou kvalitou, pripravené zmerať si sily so špičkovými svetovými divadelníkmi. Na ich čele stoja také významné osobnosti ako režisér Valerij Fokin, dirigent Valerij Gergijev, choreograf Michail Messerer... Skutočnosť, že na poste šéfdirigenta Michajlovského divadla v súčasnosti pôsobí Slovák Peter Feranec, svedčí o ochote Rusov v mene vlastného rozvoja spolupracovať so zahraničnými umelcami.⁹

Trochu iná je pozícia Malého divadla v Moskve. Jeho umenie sa kryštalizovalo najprv v tesnom prepojení na intelektuálne zázemie Moskovskej univerzity a neskôr na dramatickú tvorbu Alexandra Ostrovského. Všetkých jeho 47 hier malo premiéru na tunajšom javisku. Malé divadlo si v 19. storočí vytvorilo svojský divadelný jazyk a herecký štýl. Hoci neskôr bol ovplyvnený výbojmi 20.st., predsa len si divadlo stráži svoju tradíciu aj za cenu udržiavania istej konzervatívnej muzeálnosti. Práve ona, táto divadelná muzeálnosť určuje svojráznu tvár Malého divadla a zabezpečuje mu široký okruh priaznivcov, ktorým vyhovuje vernosť „starej dobrej tradícií“.

Zo spoločenstva dedičov Imperátorských divadiel sa vymyká Moskovské umelecké divadlo, ktoré vzniklo v r. 1898 ako výsledok súkromnej iniciatívy. Získalo si autoritu zásadnou reformou divadelnej tvorby a uvedením novátorskeho repertoáru,

⁷ Tamže, s. 170, s. 290-291, heslo Monopolija Imperatorskich teatrov.

⁸ Obidve prijali pravoslávie a ruské mená, osvojili si ruský jazyk a kultúru, porodili následníkov trónu. Alexandra Fiodorovna bola dcérou pruského kráľa Friedricha Wilhelma III., Maria Alexandrovna pochádzala z hessenského šľachtického rodu.

⁹ V polovici 90. rokov Peter Feranec pôsobil ako šéfdirigent v moskovskom Veľkom divadle (Boľšoj teatr).

hlavne naštudovaniami hier A.P.Čechova a M.Gorkého. Poskytlo priestor pre rozvoj režijného umenia aj pre hľadanie zákonitostí hereckého umenia. V sovietskej ére sa stalo divadlom štátnym, vďaka čomu získalo prívlastok „akademické“ a skratka názvu „sublimovala“ z predrevolučného MCHT na MCHAT.¹⁰ Postupne, za osobného prispenia Stalina bol MCHAT povýšený na úroveň vzorového sovietskeho divadla. Moskovské umelecké akademické divadlo nadobudlo význam rovnocenný významu „imperátorského divadla“, stalo sa divadlom privilegovaným. Doma aj v zahraničí Umelecké divadlo vystupuje ako autentický vlastník a nositeľ tradície i tajomstva systému Stanislavského, uznávaného na celom svete.¹¹

V sovietskych časoch vzrástol tiež význam bývalého moskovského imperátorského Veľkého divadla. Odvtedy až po dnešok sa „Bolšoj“ pasuje za hlavné divadlo Ruska (v súčasnosti úplný oficiálny názov znie: Štátne akademické Veľké divadlo Ruska). Jeho operný a najmä baletný súbor patrí k svetovej špičke.

Na internetovej stránke Veľkého divadla zverejnili rozsiahlu definíciu tvorivej, sociálnej, kulturologickej a osvetovej misie „*hlavného národného divadla Ruska, nositeľa ruskej tradície a centra svetovej hudobnej kultúry.*“¹² Táto formulácia do značnej miery charakterizuje pátos existencie ruských divadiel národného významu: uchovávanie pôvodnej domácej tradície sklbené s ambíciou získania svetového uznania ako súčasť štátneho záujmu, národnej hrdosti a národnej identity. Vedomie medzinárodného kontextu, systematická práca na rozvoji umeleckej virtuozity, podpora súťaživosti a pestovanie kreativity pomáhajú ruským umelcom dosahovať mimoriadne výsledky.

Ruské divadlá národného významu venujú veľkú pozornosť zachovaniu historickej pamäte. Pestujú dedičstvo a mýty svojich legendárnych umelcov, inscenácií, inovácií, škandálov a triumfov. Na báze domácich tradícií sa snažia dosiahnuť svetovú profesionálnu úroveň. Žijú vedomie dôležitosti svojej historickej, kultúrnej a národnej misie. Toto vedomie dôležitosti pomáhajú rozvíjať historici umenia, teatrologovia, aktívnu podporu poskytujú aj masmédiá. Žiadne kultúrne výročie nezostáva nepovšimnuté. Podpora a propagácia ruského jazyka a kultúry patrí k prioritám ruskej vlády. To však je už ďalšia, samostatná a rozsiahla téma.

Na záver môžeme konštatovať, že centrálna politická moc v Rusku zohrávala a naďalej zohráva významnú úlohu v kultúrnom a divadelnom živote krajiny. Téma moci, reprezentácie jej prestíže a modelovanie idealizovanej podoby národnej identity sa v príbehu ruských divadiel národného významu odráža ako v zrkadle.

¹⁰ Moskovskij Chudožestvennyj akademičeskij teatr.

¹¹ V súčasnosti v Moskve existujú dve Umelecké divadlá: „MCHAT imeni M. Gorkogo“ a „MCHT imeni A. Čechova“. Ide o dôsledok rozdelenia súboru v r. 1987. Divadelnú školu, múzeum a renomé pravých dedičov tradície „otcov zakladateľov“ Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka získalo Umelecké divadlo Antona Pavloviča Čechova, ktoré sa vzdalo prívlastku „akademické“ a vypustilo toto slovo zo svojho názvu.

¹² www.bolshoi.ru/ru/theatre/mission, máj 2010.

THE IDEA OF NATIONAL THEATRE IN RUSSIAN THEATRE

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Academy of Performing Arts, The Theatre Faculty, Bratislava

I would like to start by saying that the institution of national theatre, in our understanding of the term, is absent in the contemporary professional Russian theatre.

A mere translation of the term “*national theatre*” into Russian may cause misunderstanding. In 1961 the Drama of the Slovak National Theatre nearly became a victim of such misunderstanding when guest performing in the Soviet Union. Our Slovak National Theatre, its merits, significance and importance were literally lost in translation. The officers of the Culture concluded that a “*folk theatre*” was coming from the comradely Czechoslovakia, that is a state-of-the-art Slovak amateur company. In the contemporary soviet cultural context, there was a branched system of so called “*narodny teatr*”, which were permanent amateur theatre companies. They used to function under the Cultural Centres or Community Institutions. This was the reason why our National Theatre was introduced as an amateur theatre in Kiev and Kharkov. The truth was that the level of these “*amateurs*” exceeded all expectations. Our theatre professionals brought four productions, among them the today legendary Chekhov’s *Ivanov* and Arbuzov’s *Irkutsk Story*. Thanks to a prompt intervention by a well known theatrologist Larisa Pavlovna Solntseva – an expert on the Slovak and Czech theatre – and thanks to the support of a popular and influential soviet playwright Aleksei Arbuzov, the misunderstanding was put to rights. The Slovak National Theatre was immediately invited to Moscow, where it literally triumphed.¹ Larisa Pavlovna has often reminisced about this as a great adventure. As they say – every cloud has its silver lining: thanks to this lapse of translation, the Slovak National Theatre conquered Moscow. Many Russian theatre professionals and theatre lovers have since remembered the director of these productions Jozef Budský and the actor Karol Machata, who overpowered everybody by his impersonation of Ivanov.

Let us come back to the absence of the institution of the national theatre in the Russian cultural context. It was not always like this. In the early beginnings of the Russian professional theatre the institution of the so-called national theatre appeared, be it only for a short period in history. Absolutely the first entirely Russian professional theatre was established by a Patent of the Empress Yelisaveta Petrovna in 1756 and was called Russian Theatre for the Presentation of Tragedies and Comedies (Russkij d’la predstavlenija tragedij i komedij teatr, in English sometimes called The Russian Patent Theatre), shortly the Russian Theatre. It was the first ever professional profane

¹ More details in SOLNCEVA, L. P.: *A Gift to Russian Theatre*. In: PODMAKOVÁ, D. (ed.): *Jozef Budský*. Bratislava : KDF SAV, 2001, pp. 116-117, ISBN 8096728350 and also PODMAKOVÁ, D.: *Osvaľd Zagradnik i jeho predšestvenmiki. Dolgaja predystorija spektakla „Solo d’la časov s bojem“*. Moskva : Indrik, 2008, s. 17-28. ISBN 9785857594568.

public theatre in Russia with its seat in St. Petersburg. His creation had its prehistory. The act of establishing the Russian Theatre by Yelisaveta Petrovna was the fulfilment of more than eighty-year struggle of the dynasty of Romanov. Already her father, Emperor Peter I. and before him her grandfather Emperor Alexei Mikhailovich, made efforts to introduce profane theatre to Russia.² Their endeavours were a part of their government strategy of modernisation and emancipation of imperial power, in other words – strengthening of profane power in comparison to the power of the Church. Last but not least a manifestation of a desire to match the West (or even outdistance it in the best case) and overcome the isolation of Russia from Europe.³

However, how to introduce theatre in a country, where not only original dramatic texts, but also translations of foreign ones, were missing? At first, Russia had to undergo deep reforms that created possibilities for the development of schools, science, education and art. Domestic plays grew from the fruitful spawn of these reforms followed by profane theatre. The pathfinders of the professional Russian theatre started their creation in close relationship and competition with French, Italian and German theatre companies operating in Petersburg and Moscow in the 18th century. This was the reason why it was necessary to indicate in the name of the new theatre that it was domestic, Russian and national. Later this name faded out and since the 19th century (precisely 1832) has never appeared again. The Russian Theatre in Petersburg became the forefather of the Russian professional theatre, the first swallow of newly established network of public state theatres. The stability and the development of the Russian professional theatre became a part of a carefully thought-out state cultural policy. A further step strengthening national theatre art not only in the field of the drama, but also the opera and ballet was the opening of the State Theatre School in Petersburg in 1779, by which professionalisation and continuity of artistic companies was secured.⁴ The establishment of the national theatre in Russia in the second half of the 18th century confirmed the cultural level and maturity of the country. It became a sign of fundamental civilisation changes in the Russian Empire. The ideals of the enlightenment of that time had influenced the pathos of the Russian theatre art, it may even be said that, in a transformed form, they have survived until today.

I will return to the present day. In the 20th and 21st centuries we may sometimes encounter the term “*Russian theatre*” with the meaning of the theatre in the Russian language in a non Russian territory, for example the Russian theatre in the Republic of Northern Osetia, or the Russian theatre in Alma-Ata and so on. It is extremely important to note that though the status of the national theatre in our understanding of the term does not exist in the Russian cultural context at present, there are definitely theatres of national importance. These theatres are perceived as a stable

² The Emperor Alexei Mikhailovich organised a theatre on his court in Moscow in 1672, it existed only until his death in 1676. Theatre performances were prepared by foreigners living in the “mute freedom” in Moscow, which was a colony of foreigners. In Russia, the foreigners were called “mutes” in 17th century, e.g. not speaking Russian and from the point of view of the domestic inhabitants – mute. (The word “mutes” and “Germans” are close homonyms in Russian. Note of the translator.)

³ The isolation of Russia and subsequent retardation in comparison with Europe was caused by Mongol domination that lasted for 250 years (13th – 15th centuries).

⁴ It should be noted, however, that the tradition of domestic professional drama theatre in Russia is younger than the tradition of the opera and ballet that started to develop in the imperial court theatres. Already in 1738 in Petersburg, the first dance school was created to suit the needs of the ballet.

and particularly important part of the Russian theatre tradition and in a certain sense as a showcase of the national theatre art. It is enough to mention the names of these theatres: the Grand Theatre, e.g. the legendary Bolshoi Theatre, the Maly Theatre, the Mariinski Theatre, the Mikhaylovsky Theatre, the Moscow Art Theatre (the MAT). They all have their seats in principal centres of the country Moscow and Petersburg. With the exception of the Moscow Art Theatre, they all are heirs of the so called Imperial theatres, that is to say theatres subsidised by the state.

The institution of the Imperial Theatres was created gradually from the second third of the 18th century and continuously gained strength and importance. The number of artistic companies grew and changed. Foreign opera and ballet artists united for a certain period in the so called Italian Company belonged to them, or for example the collective of the French Comedy, even for a while German Comedians of Caroline Neuber.⁵ The Imperial Theatres had a multicultural nature, which is due to several reasons. They strengthened the status of the new capital of the country St. Petersburg as a modern European state and cultural centre, they signalised its worldly aristocratic nobleness. At the same time, this was the last resort: Russia did not have its own professional theatre culture and so it had to be imported. Foreign ensembles played an indispensable edifying role in Russian environment; they became a school for the first generation of Russian theatre professionals.

In 1766, Catharine the Great established the Directorate of the Imperial Theatres, which took over the responsibility for the state theatre policy, united all ensembles and orchestras, founded and surveyed the Theatre School, initiated the expansion of the institution of Imperial Theatres to Moscow, where the independent Moscow Directorate was founded later. Thanks to the efforts of the latter, a project was prepared for the construction of the Theatre Square in Moscow with two impressive theatre buildings interconnected by an underground passage. They have lived until today and we know them as the seats of the Maly and the Bolshoi Theatres (opened one after the other in 1824 and 1825)⁶.

Until 1882, there was a so-called monopoly of the Imperial Theatres in theatre undertaking in Moscow and Petersburg.⁷ The Imperial Theatres existed until 1917, after the revolutionary events and changes, they assimilated in the new system of state theatres.

The Russian Imperial Theatres, as well as people, each have their own story. Some of them perished, fused or transformed themselves already during the Russian samoderzhavie. The Russian Theatre was in 1832 renamed the Alexandrinski Theatre – in honour of the wife of Nikolai I., the beautiful Alexandra Fiodorovna (1798 – 1880). The opera Mariinski Theatre was also named after another Russian Empress – Maria Alexandrovna (1824 – 1880), the wife of Alexander II., it happened in 1860. Interesting is that both Empresses were of German origin.⁸ The Mikhailovsky

⁵ Entry *Imperatorskie teatry*. In: ANDREJEVA, M. – YVENIGORODSKAJA, N. – MARTYNOVA, A – BEGLAROVA, E (ed.): *Russki dramatičeski teatr. Encyklopedia*. Moscow : Naučnoje izdatelstvo "Boššaja rosijskaya encyklopedia", 2001, p. 169.

⁶ Ref. 5, pp. 169-170.

⁷ Ref. 5, p. 170, pp. 290-291, entry: Monopoliya Imperatorskich teatrov.

⁸ Both have accepted Orthodoxy and Russian names, they learned Russian, acquired Russian culture, and gave birth to heirs of the throne. Alexandra Fiodorovna was the daughter of the Prussian King Friedrich Wilhem III., Maria Alexandrovna was the issue of the House of Hesse.

Theatre was founded in 1833 and was named after the grand duke Mikhail, younger son of Paul I. All three theatres mentioned brought an immense contribution to the development of Russian theatre culture; they set its original shape and enhanced it to gain the European level. These theatres offered opportunities for productions of original plays, for mastering the world classics, monitoring new European trends and at the same time produced several generations of domestic dramatic and musical artists. In the soviet era, the Petersburg's Imperial Theatres were naturally renamed, some of them several times, but their historical seats in noble buildings from the times of Tsars, were preserved. At the turn of 20th and 21st centuries, the Companies returned to their original names, which could be perceived as a symbolic gesture of the return to the roots and at the same time, to their imperial tradition. The former capital of Russia competes with Moscow in prestige, among other things, also the prestige in the field of the theatre. All three theatres: the Alexandrinski, Mariinski and Mikhailovsky ambitiously linked to their famous past and vigorously stepped forward to make new quality, prepared to compete with the top theatre professionals in the world. They are lead by such prominent personalities as Valerij Fokin, conductor Valeri Gergiev, choreographer Mikhail Messerer... The fact that the post of the chief conductor in the Mikhailovsky Theatre is now occupied by the Slovak Peter Feranec is the proof of Russians' willingness to cooperate with foreign artists in the name of their own development.⁹

The position of the Maly Theatre in Moscow is slightly different. Its art crystallised at first in close relation to the intellectual background of the Moscow University and later to the dramatic creation of Alexander Ostrovski. All his 47 plays were premiered on its stage. The Maly Theatre created a distinctive theatre language and acting style in the 19th century. Even though it was influenced by the exploits of the 20th century, the theatre protects its tradition, for the price of preserving certain museum conservatism. It is this character precisely; this theatre museum-likeness that sets the individual countenance of the Maly Theatre and assures a flock of supporters, who like the fidelity to the "good old tradition".

The Moscow Art Theatre stands out among the heirs to the Imperial Theatres; it was founded in 1898 as a result of a private initiative. It gained authority by a breakthrough reform of theatre creation and by introducing an innovative repertory, mainly by producing plays by A. P. Chekhov and M. Gorki. It offered opportunities for the development of the art of stage direction and the discovery of rules of the actors' art. In the soviet era, it became a state theatre, thanks to what it earned the attribute "academic" and the abbreviation of the name sublimated from the pre-revolution MAT to MAAT¹⁰. Gradually, aided by personal intervention of Stalin, the MAAT was promoted to the lever of a model soviet theatre. The Moscow Art Academic Theatre gained the importance equivalent to the importance of the "imperial theatre" and it became a privileged theatre. At home and abroad The Art Theatre acts as the authentic owner and bearer of the tradition and the secret of the Stanislavsky system recognised all over the world.¹¹

⁹ In the middle of the '90s, Peter Feranec was the chief conductor in the Bolshoi Theatre in Moscow.

¹⁰ Moscow Art Academic Theatre.

¹¹ At present, there are two Art Theatres in Moscow: The Gorki Art Theatre and the Chekhov Art Theatre. This is the result of splitting the ensemble in 1987. The Theatre School, Museum and the renown of the

In the soviet times, the importance of the Moscow Imperial Bolshoi Theatre increased. Since then until the present day, the "Bolshoi" is dubbed the principal theatre of Russia (its current official name is the State Academic Bolshoi Theatre of Russia). Its opera and ballet ensembles rank among the world elite.

On the internet page of the Bolshoi Theatre, an extensive definition of its creative, social, cultural and educational mission has been published designating it as "the principal national theatre of Russia, bearer of Russian traditions and the centre of the world music culture."¹² This formulation, to a certain extent, characterises the pathos of the existence of Russian theatres of national importance: preserving the original domestic tradition linked together with the ambition for world recognition as a part of the state interest, national pride and national identity. The notion of the international context, methodical work on developing artistic virtuosity, support of competition and cultivation of creativity help Russian artists in making great achievements.

The Russian theatres of national importance devote great attention to preserving the historical memory. They cultivate the legacy and myths of their legendary artists, productions, innovations, scandals and triumphs. They try to reach professional world standards on the basis of domestic traditions. They nourish the awareness of the importance of their historical, cultural and national mission. This awareness of their importance is also developed by historians of art, teatrologists and it is actively supported by the media. No cultural anniversary is forgotten. The support and promotion of the Russian language and culture rank among the priorities of the Russian Government. This is, however, another, independent and vast topic.

In conclusion, we may say that the central political power in Russia has played and is still playing a significant role in the cultural and theatre life of the country. The topic of the power, the representation of its prestige and modelling an idealised form of the national identity is reflected in the story of Russian theatres of national importance.

Preložil Daniel Uherek

heirs of the tradition of forefathers Stanislavski and Nemirovich-Danchenko were given to the Anton Pavlovich Chekhov Art Theatre, which abandoned the attribute "academic" and left the word out of its name.

¹² www.bolshoi.ru/ru/theatre/mission, may 2010.

245 LAT TEATRU NARODOWEGO WOBEC TRZECIEGO TYSIĄCLECIA

MAGDALENA RASZEWSKA

Katedra Scenografii Akademii sztuk pięknych, Warszawa, AICT Polska

W Polsce Teatr Narodowy jest dzieckiem epoki Oświecenia. Założony w 1765 roku przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego jako stały, zawodowy i publiczny towarzyszył burzliwym dziejom państwa i narodu, czasem obojętnie, niekiedy zaś biorąc w nich aktywny udział. Już pierwszy zespół miał w nazwie słowo „narodowy” – «Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości». To określenie, choć z biegiem lat zmieniające swoje znaczenie, zostało w nazwie najważniejszej polskiej sceny do dziś: Teatr Narodowy.

Oblicze Teatru Narodowego ukształtował na przełomie XVIII/XIX wieku Wojciech Bogusławski – aktor, reżyser, tłumacz, pedagog, dyrektor teatrów, po dziś dzień uznawany za „ojca teatru polskiego”. Teatr miał być orężem w walce o patriotyczne, obyczajowe i estetyczne wychowanie widzów. Był to model teatru obywatelskiego i zaangażowanego w życie narodu, świadomie wykorzystywanego przez jego twórcę do celów politycznych. Jak każdy naród, który przez wiele lat nie miał swojej państwowości, tak i Polacy, przywiązując ogromną wagę do zachowania języka i obyczaju, właśnie w kultywowaniu tradycji literackiej, kulturalnej widzieli sposób na zachowanie tożsamości narodowej.

Choć pierwszy zespół nie przetrwał długo a rosyjscy zaborcy pozbawili go dawnej nazwy, do dziś mamy silną świadomość ciągłości jego tradycji, tożsamości teatru obecnie działającego w gmachu przy placu Teatralnym z tym, który z woli króla rozpoczął pracę w Opernhausie. W XIX wieku znaczenie Teatru Narodowego, noszącego wówczas nazwę Rozmaitości, wynikało z faktu, że w warunkach niewoli teatr był jedynym, obok kościoła, miejscem, gdzie publicznie mówiono po polsku, pełnił więc ogromnie ważną rolę patriotyczną.

W niepodległość, odzyskaną po pierwszej wojnie światowej, Warszawa weszła bez swego historycznego teatru. O jego restytucji pomyślał Juliusz Osterwa – wybitny aktor, reżyser, teoretyk i reformator teatru. On pierwszy przypomniał, że to ten sam teatr, który powstał w XVIII wieku, że obowiązkiem teatru jest nawiązać do tradycji ideowych Bogusławskiego, a przede wszystkim trzeba przywrócić teatrowi nazwę „Narodowy”. Odnowiony Teatr Narodowy Osterwa otwierał w 1924 roku utworami największych polskich dramatopisarzy – Juliusza Słowackiego i Stanisława Wyspiańskiego, a w zespole aktorskim znaleźli się wybitni aktorzy dawnych Rozmaitości. Teatr Narodowy miał przede wszystkim wystawiać dramaty wyrażające ducha narodu polskiego, mówiące o jego najważniejszych sprawach, o jego historii i naturze. Osterwa projektował dla Narodowego przede wszystkim repertuar polski – wielki dramat romantyczny Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, modernistyczne dramaty Stanisława Wyspiańskiego, współczesne sztuki Stefana Żeromskiego. Teatr



Olga Berkijová z Ukrainy (włavo) a Magdalena Raszevska z Poľska. Snímka Ferdinand Tisovič.

Narodowy miał też kształtować nowy styl sztuki aktorskiej, oparty o doświadczenia Wielkiej Reformy. Miał – bo nigdy to się nie udało.

Największa dyskusja nad kształtem polskiego teatru narodowego, zarówno jako konkretnej instytucji, jak i samej idei, odbywała się pod okupacją hitlerowską – grono najwybitniejszych autorytetów teatralnych tworzyło program życia teatralnego „na po wojnie”. Teatr Narodowy przeznaczono najwybitniejszemu, najwszechstronniejszemu twórcy teatralnemu – Leonowi Schillerowi; na inaugurację miano wystawić dramat Stanisława Wyspiańskiego *Akropolis*.

Twórcy, niczym nie skrępowani, snuli najfantastyczniejsze wizje: Narodowy miał podlegać państwu i być pod jego opieką. Narodowy miał upowszechniać arcydzieła. Ogromny amfiteatr, bez łóż obitych jedwabiem, bez miejsc z numerami. Obok konstruktora siedzi robotnik. Tkaczka w sąsiedztwie pisarza. Żadnych biletów. Teatr zaprasza widzów. Wspólnie przeżywają święto intelektualne. To był teatr marzeń. Teatr, który odmieni ludzi. Wiedzieliśmy dobrze, co w nim wystawimy. Zlecaliśmy tłumaczenia i opracowania krytyczne. Organizowaliśmy konkursy dramatyczne. – Ale gmach spłonął... – Nie o gmach chodziło, ale o teatr.¹ Podobnie widział rolę artystyczną i społeczną Narodowego Schiller: Kształt architektoniczny i styl widowisk Teatru Narodowego powinny podyktować dzieła poetyckie wielkiego formatu, zwłaszcza klejnoty polskiej dramaturgii monumentalnej.: *Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska komedia*, *Legion*, *Noc listopadowa*, *Akropolis* itp. Dramaty te po dziś dzień nie utraciły nic ze swej mocy i piękna. [...] Niemniej kształt tych opracowań winien być przysto-

¹ *Stawa i infamia*. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert, Kraków 1988, s. 28.

sowany do ducha naszej epoki, do jej zainteresowań i dążeń. Nie wolno także zapominać o szerokich masach widzów, którym Teatr Narodowy będzie służył, masach o kulturze niejednorodnej, pod względem klasowym wielce zapewne różniących się od publiczności przedwojennej. Widzom takim trzeba wyjaśnić moment dziejowy, w jakim te utwory powstały, ideologię autora i grupy społecznej, do której on należał, na tle owego momentu wyrosłą. Można to uczynić bądź za pomocą przemówień, wygłaszanych przed spektaklem, w antraktach i po zakończeniu przedstawienia, bądź też za pomocą artystycznie z widowiskiem zharmonizowanych ram krytyki historycznej. W skład repertuaru Teatru Narodowego, repertuaru „żelaznego”, którym teatr rozporządzałby stale, nie wygrywając, jak dotychczas niestety bywało, swych nowo wystawianych sztuk do ostatniego widza, wchodziłyby arcydzieła tragiczków greckich, Shakespeare’a, Calderona, Corneille’a, Racine’a, Goethego, Schillera, Klei-
sta, Büchnera itp. Naturalnie i najcenniejsze dzieła dramaturgii współczesnej.²

Przewidywano wybudowanie dla Teatru Narodowego nowoczesnej siedziby, najdosłowniej teatru ogromnego: Schiller planował, iż Teatr Narodowy imienia Wojciecha Bogusławskiego będzie się mieścić w nowo zbudowanej olbrzymiej budowli na co najmniej dwa tysiące widzów (porównywał ją z Teatrem Armii Czerwonej i Teatrem Wielkim w Moskwie). Plany Korzeniewskiego i Schillera, dwóch ludzi teatru z ogromnym autorytetem, na długie lata zdeterminowały polskie myślenie o teatrze narodowym.

Historia po II wojnie na całe lata uniemożliwiła nie tylko realizację przedstawionych wcześniej postulatów, ale nawet jakkolwiek nad nimi dyskusję. Teatr Narodowy istniał, ale nikt nie zadawał sobie pytań o jego kształt i zadania, funkcjonował według przepisów obowiązujących wszystkie polskie teatry, jako jeden z wielu teatrów prowadzonych przez ministerstwo kultury. Jedyne głoś w latach pięćdziesiątych, ale niebyle istotny, wydobywający problem z niebytu, to list ówczesnego dyrektora TN (1957-1959), Wilama Horzyca. Jest to pierwsza po latach próba określenia tradycji, sformułowania zadań TN w nowych warunkach historycznych i społecznych. To właśnie Horzyca pierwszy nazwał Teatr Narodowy „polską Comédie Française”: Powiedzieć można, że przez długie dziesiątki lat Teatr Narodowy był niemal synonimem teatru polskiego w ogólności i odgrywał na ziemiach zabranych przez carat rolę, jakiej nie przypadło grać chyba żadnemu teatrowi świata: świątyni polskiej kultury i polskiej mowy, jedyne miejsce publicznego, skąd mogła ona rozbrzmiewać w sposób godny naszego narodu. Polacy mają teatr o długiej i świetnej tradycji, teatr, który za siedem lat może obchodzić 200-ną rocznicę swego istnienia, a to nie jest czymś błahym, gdyż czyni Teatr Narodowy jednym z najstarszych teatrów w Europie. Teatr Narodowy to zaiste polska Comédie Française; takim było i takim być powinno jego stanowisko w rodzinie innych scen polskich. To wielka i wspaniała tradycja, jak Teatr Francuski czy Burgtheater wiedeński czy moskiewski Teatr Mały.³ Horzyca na trwałe wprowadził do naszej świadomości pojęcie Teatru Narodowego jako naszej „Comédie Polonaise”, która w polskiej kulturze spełniałaby podobną rolę jak jej pierwowzór: utrzymywała więź z tradycją polską i światową, była jej ostoją, punktem odniesienia i wzorcem.

Za sprawą Kazimierza Dejmka, kolejnego dyrektora, pojawił się inny wzorzec

²L. Schiller – *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym*, «Teatr», 1946, nr. 1-2.

³HORZYCA, Wilam. «Życie Literackie», 1984, nr. 10, oprac. L. Kuchtówna.

TN, również tu przez organizatorów przywoływany: Burgtheater. Dwustulecie Teatru Narodowego w 1965 roku uczczono „Deklaracją Programową”, sformułowaną wspólnie przez twórców Teatru Narodowego, krytyków i historyków teatru. Głosiła ona m.in.: Uważamy, że statut powinien zobowiązać Teatr Narodowy do wystawienia arcydzieł mowy polskiej, zarazem arcydzieł polskiej sztuki dramatycznej, a więc przede wszystkim do wystawienia arcydzieł Aleksandra Fredry, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Dzieła tych autorów powinny znaleźć się w stałym repertuarze Teatru Narodowego, aby każdy Polak choć raz w ciągu swojego życia mógł ujrzeć je i usłyszeć. Ponadto Teatr Narodowy powinien mieć stale w repertuarze wszystkie dzieła dramatyczne, które stanowią najwyższe osiągnięcia lub co najmniej najbardziej znamienne przykłady naszej mowy i naszej sztuki dramatycznej wszystkich epok, poczynając od czasów staropolskich, a kończąc na czasach najnowszych. Jednocześnie Teatr Narodowy powinien wystawiać najznakomitsze dzieła dramatyczne innych narodów oraz pobudzać twórczość dramatyczną, tak jak to zawsze czynił od początku swojego istnienia, dopóki przemoc nie ograniczyła jego możliwości.⁴ Jak widać, było to powołanie się na silnie w świadomości zakorzenioną tradycję wcześniej tu omawianą; postulaty natury ideowej, repertuarowej, uzupełniono projektami natury organizacyjnej (sposób formowania zespołu i powoływania dyrektora, prace nad zasadami mowy scenicznej, prace dokumentacyjne i teatrologiczne, własna szkoła teatralna, budowa nowoczesnej siedziby itd.). Dejmek planował też wydanie podstawowej dla formowania myśli o polskim teatrze narodowym książki, która zawierałaby najważniejsze dokumenty, programy i manifesty, wspomnianą „Deklarację Programową” i jego własne „wyznanie wiary” jako dyrektora Teatru Narodowego. Ministerstwo Kultury odrzuciło ten projekt.

Z przedstawionych tutaj pokrótce programów i dyskusji widać, że tym, co miało konstituować polską wizję Teatru Narodowego, była nie ideologia, lecz sztuka. Dla twórców TN ważne było, by grano dzieła najwybitniejsze, niezależnie od podejmowanej przez nie problematyki – równie istotny był mówiący o walce o wyzwolenie narodowe w XIX wieku wielki dramat romantyczny Mickiewicza, historyczne komedie Aleksandra Fredry jak i groteska Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). Zdarzało się, że usiłowano Teatr Narodowy wciągać w tryby polityki (jak np. w 1968 roku w kampanię antysyjonistyczną), lecz sam teatr, poza mało istotnymi, zbojkotowanymi przez publiczność epizodami (stalinizm w początku lat pięćdziesiątych czy ostatnie lata komunizmu), do polityki, ideologii i propagandy programowo się nie mieszał.

Gdy zawirowania historii, nietrafne (ideologiczne) decyzje władz sprawiły, że Teatr Narodowy nie spełniał celów, jakie mu stawiało, środowisko uznało – w sposób przecież nieformalny, bo skrępowany cenzurą – że polskim teatrem narodowym jest Stary Teatr w Krakowie, z przedstawieniami Jerzego Jarockiego, Andrzeja Wajdy, Krystiana Lupy. A Teatr Narodowy w Warszawie po prostu się spalił w 1985 roku i nie istniał aż do roku 1996. Przez te jedenaście lat prowadzono prace programowe, przez prasę przetoczyło się wiele dyskusji. Postulaty niekiedy były bardzo radykalne (zlikwidować Teatr Narodowy, bo jego rolę spełnia Teatr Telewizji), szokujące

⁴ *Teatr Narodowy. Kronika sezonu 1965/66*, Warszawa : Teatr Narodowy, 1966.

(TN jako teatr impresaryjny, taki nieustający międzynarodowy festiwal), najczęściej po prostu powtarzano postulaty poprzedników. Jednak, gdy TN znów powrócił do życia, nikt nie sformułował jego nowego programu, nie określił na nowo jego zadań – a przecież mieliśmy w tym momencie (przypominam, to już rok 1996) nowy ustroj, całkiem inną rzeczywistość polityczną, ekonomiczną, społeczną, kulturową...

Jak widać, w polskich XX-wiecznych dyskusjach nad modelem i zadaniami Teatru Narodowego pojawiały się trzy główne wątki:

- program: TN jako teatr społeczno-edukacyjny, o stałym, wciąż odnawianym, repertuarze, grający najważniejsze dramaty polskiej klasyki i najistotniejsze sztuki współczesne w akademickim wykonaniu;
- funkcja społeczna: teatr egalitarny przeciwstawiany teatrowi dla wykształconej elity;
- zadania wobec teatru, kultury: kultywowanie piękna mowy polskiej, ustalenie prawideł mowy scenicznej; prowadzenie badań teatrologicznych i socjologicznych w dziedzinie teatru; ośrodek dokumentacji teatralnej; poszukiwanie nowej dramaturgii; TN jako wzorzec stylu i punkt odniesienia dla całego polskiego teatru.

Przemiany społeczne w naszej części Europy i spowodowana pożarem przerwa w istnieniu TN zaowocowały koniecznością znalezienia w początku XXI wieku zupełnie nowej formuły TN. Teatr (nie tylko Narodowy), jak cała „kultura wysoka” istnieje obecnie w Polsce na marginesie kultury masowej i nie wzbudza emocji, poza środowiskiem artystycznym i wąskim gronem humanistów. Próby podejmowania poważnej dyskusji o naszej historii, o społeczeństwie, jak również próby odpowiedzi na uniwersalne pytania moralne, spotykają się z obojętnością; publiczność woli tzw. „młodych brutalistów” (Sarah Keane, Mark Ravenhill) czy też tzw. „projekty autorskie”, sztuki „z życia wzięte”, grane w dużej mierze nie przez aktorów teatralnych, lecz przez modne gwiazdy telewizyjnych seriali.

Odnowiony Teatr Narodowy ma za sobą sześć sezonów autorskich Jerzego Grzegorzewskiego – twórcy autonomicznego modelu teatru, teatru trudnego, artystycznego, silnie zakorzenionego w polskiej tradycji i historii, rozważającego w swoim teatrze przede wszystkim problemy egzystencjalne i artystyczne i pięć sezonów Jana Englerta.

Grzegorzewski patronem swojego modelu Teatru Narodowego uczynił Stanisława Wyspiańskiego, wybitnego młodopolskiego dramaturga i malarza, reformatora teatru. Dla Grzegorzewskiego, nie tylko reżysera, ale i scenografa, twórcy własnej, oryginalnej wizji teatru właśnie Wyspiański był tym, który najpełniej wyrażał tradycję, obrazował nasze mity narodowe. Okazało się, że nie tego oczekiwano po Narodowym. A na co czekano? Nie bardzo wiadomo. Rozważania o losie artysty, o relacjach między sztuką i życiem, wizje końca pewnego świata czy grane w kształcie atrakcyjnym dla szerszej widowni komedie i dramaty psychologiczne w gwiazdorskiej obsadzie budziły gorące spory zarówno wśród krytyki jak i publiczności. Krytyka (w większości) zniszczyła autorską wizję teatru Grzegorzewskiego jako koncepcję Teatru Narodowego, lansując w zamian teatr Krystiana Lupy, Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzyny i jeszcze młodszego pokolenia.

Ostatnie pięć lat to eklektyczny teatr Jana Englerta, wybitnego aktora i pedagoga. Jest to teatr, w którym znajduje swoje miejsce i Shakespeare, i Moliere, polska klasyka i współczesny polski dramat, a nawet popularny bulwar. By odnieść się do najmod-

niejszych trendów, Englert zaangażował gwiazdę reżyserską najmłodszego pokolenia, Maję Kleczewską. Z dawnych planów z dużym powodzeniem realizowane jest tzw. Laboratorium – praca z młodymi autorami, którzy w warunkach studyjnych, mogą przejść „próbę sceny”. Nie ma obawy, by tak pomyślany Teatr Narodowy mógł podsycić jakiegokolwiek nacjonalizmu czy – szerzej ujmując – wzbudzić jakikolwiek ferment. W odbiorze społecznym Teatr Narodowy jest po prostu jednym z wielu polskich teatrów a jego tradycyjna nazwa nie wzbudza już chyba żadnych emocji i żadnych specjalnych oczekiwań.

Ostatnie 15 lat to dla nas inny świat. Świat, który wykreował nowe społeczeństwo, nową sytuację kulturową, socjologiczną. Mamy do czynienia ze zjawiskiem określanym przez socjologów kultury jako „koniec ery Guttenberga”. Zanika rozumienie tradycji humanistycznej, czy też szerzej – zanika poczucie przynależności do wspólnoty kultury śródziemnomorskiej, w której pewne rzeczy są oczywistością. Dlatego też Teatr Narodowy pod dyktando Jana Englerta nadal szuka swego miejsca. Usiłuje określić na nowo swoje powinności – artystyczne, społeczne – w tej nowej rzeczywistości. Stąd właśnie jesienią 2009 zorganizował Spotkania Teatrów Narodowych i seminarium poświęcone sytuacji teatrów narodowych w Europie.

Dla historyków i teoretyków teatru jest w Polsce rzeczą oczywistą nie tylko, że Teatr Narodowy jest polskiej kulturze niezbędny, ale i, że powinien być instytucją wyjątkową – poprzez swój status i statut, sposób organizacji, zasady formowania zespołu aktorskiego, program artystyczny, zadania na rzecz życia teatralnego kraju i sztuki teatru. Dziś bliższa wydaje nam się tradycja angielskiego National Theatre niż zakorzeniona w naszej kulturze wizja Komedii Francuskiej. Samo środowisko teatralne obecnie wydaje się mniej zainteresowane tym problemem. Spójnego programu dla Teatru Narodowego XXI stulecia nikt nie stworzył. Jacek Sieradzki, krytyk teatralny i redaktor «Dialogu», usiłował zainspirować debatę nad programem, pytając: Historia teatru polskiego nigdy nie wytworzyła takiego wzorca z Sevres: autorytatywnej instytucji Teatru Narodowego. [...] Czym ma być nowy Teatr Narodowy? Muzeum? Czy teatrem żywym? Sanktuarium kultywującym wielkie tradycje polskiego teatru? Które? Jakie przymierze i z kim ten nowy Narodowy będzie chciał zawierać: z jajo-głowymi, dziatwą szkolną czy ze zwykłymi zjadaczami scenicznej rozrywki?⁵ Wybitni humaniści usiłowali mu odpowiedzieć, rzucając garść słusznych haseł: „Jedyną co trzeba robić, to pielęgnować kanon, bronić klasycyzmu. Być może taki teatr byłby ażylem akademickiej nudy, ale broniłby ciągłości kultury”, „ażyl dobrego słowa, uniwersalnych humanistycznych wartości, dobrego rzemiosła”, „to lustro współczesnej polskiej świadomości i nie o żadne szowinizmy tu chodzi”, „poszukiwania powinny iść w kierunku nowych, adekwatnych do naszego czasu interpretacji i reinterpretacji dramatu”. W sumie najważniejsze okazało się chyba twierdzenie, że „teatr może grać choćby i książkę telefoniczną, o ile tylko potrafi poruszyć dzisiejszych Polaków”. Tyle tylko, że jak wynika z doświadczenia, książki telefonicznej w Narodowym grać nie można, a obrona klasycyzmu publiczności nie interesuje.

⁵ J. Sieradzki – *Teatrowisko narodowe*, «Dialog», 1994, nr. 10.

245 YEARS OF THE NATIONAL THEATRE VERSUS THE THIRD MILLENNIUM

MAGDALENA RASZEWSKA

Department of Stage Design, Academy of Fine Arts, Warsaw, AICT – Poland

The origins of the National Theatre in Warsaw go back to the Enlightenment period. Founded in 1765 by king Stanisław August Poniatowski as a fully professional company, the theatre has ever since shared the country's stormy history, often playing an active part in it. Known at first as His Majesty's National Players, it has always been considered 'national', though the idea was variously understood in different periods.

It was Wojciech Bogusławski – brilliant actor, theatre director and manager, as well as translator and teacher – who, at the turn of the 18th and 19th centuries, gave the first Polish national company its unique character, gaining himself the name of the 'father of Polish theatre art'. Guided by his wish to forge the viewers' patriotic, moral and aesthetic awareness, Bogusławski created his own model of a civic-minded theatre, and he knew how to make it serve political ends. Like other nations, which experienced long periods of foreign subjugation, the Poles attached special importance to the preservation of their language and customs. By cultivating native cultural and literary traditions, they sought to preserve their national identity.

In spite the fact that the company didn't survive for long and the Russian invader deprived the national stage of its proper name, a strong sense of continuity has survived all the historical vicissitudes, so that the present-day members of the National's company are deeply aware of a bond linking them with the original National Players who had once, on the King's order, started to perform at Warsaw Opernhaus. During the 19th century the importance of the Variety, as the National came to be called in the foreign-subjugated country, consisted primarily in the fact that theatres were the only places, apart from churches, where Polish language could be publicly spoken.

When after World War I Poland became again an independent country, there was no true national theatre in Warsaw. Juliusz Osterwa, an outstanding actor, as well as theatre theoretician and theatre reformer, was the first to broach the idea of its reestablishment. Pointing to the fact that the Variety was the successor of the first, 18th century Polish national stage, Osterwa argued that it had a duty to revive Bogusławski's ideas, and should function under its original name. In 1924 the newly restituted National Theatre under Osterwa resumed its activity by presenting plays by the foremost Polish playwrights Juliusz Słowacki and Stanisław Wyspiański. That company included some of the best actors of the former Variety Theatre. The new National's most important task was to promote plays concerned with the nation's spiritual heritage, its history, and character. Accordingly, its repertoire was to consist first of all of works of Polish Romantic drama as represented by Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki, as well as Stefan Żeromski's contemporary plays. There were

also plans to fashion a new acting style compatible with the great theatre reform, but it had never been put into practice.

During the Nazi occupation of Poland, a great, though clandestine, debate on the future shape of the Polish theatre – both its organization and ideology – took place. As a result, a group of prominent theatre experts drew up far-reaching plans for post-war times. Leon Schiller, highly respected and extremely versatile Polish theatre artist, was to become the manager of the National Theatre, and its activity was to begin with the presentation of Stanisław Wyspiański's *Acropolis*.

Feeling free to improvise, the artists conceived the most fantastic visions.

'The National is to be administered and supported by the government. Its aim is to popularise masterpieces. It forms a huge amphitheatre without plush boxes or numbered seats. A woman weaver and a writer will sit side by side. There will be no tickets. Viewers will be invited by the company to participate together in an intellectual experience. It is a theatre coming out of a dream; a theatre that would change people. We prepared detailed repertoire plans. Translations and critical texts were commissioned. We organized drama competitions. But then the building was burnt... Still, it was not the building but the idea of a theatre that was on our minds...'¹

Leon Schiller nourished a similar idea of the National's artistic and social role:

'Architectural shape and acting style of the National Theatre's productions should be determined by the greatest works of poetry, especially such jewels of Polish drama as *The Forefathers' Eve*, *Kordian*, *The Un-Divine Comedy*, *The Legion*, *The November Night*, *Acropolis*, etc. These works have lost nothing of their original power and beauty. At the same time, however, their productions should be adjusted to the spirit of our time, to present-day interests and aspirations. Neither can we forget the vast masses of people whom the National will serve, the masses representing various cultural levels, whose class composition may be expected to differ widely from that of pre-war times. It will be necessary to provide these viewers with information to explain both historical circumstances in which a given play was written and a specific ideological background of its author and his social group... Towards this end special lectures may be delivered – at the beginning, between the acts or at the end of the performance – or else, historical comments artistically adjusted to the play's style may be provided. Instead of copying an unfortunate pre-war custom of 'playing out' each performance until the last viewer, the National should become a repertory theatre regularly staging works by ancient Greeks, as well as Shakespeare, Calderon, Corneille, Racine, Goethe, Schiller, Kleist, Büchner, etc.; and, of course, the best of contemporary drama.'²

The construction of a new monumental theatre building was also envisaged. According to Leon Schiller, the Wojciech Bogusławski National Theatre of the future was to house at least two thousand viewers (Schiller compared it to the Red Army Theatre and the Bolshoy in Moscow). All these ideas, put forward by Korzeniowski and Schiller, the two artists of unquestionable authority, have determined the concept of the form and aims of the national stage for many years to come.

The post second world war reality not only rendered the implementation of those lofty plans impossible, but it also precluded any relevant discussion. The National did resume its activity, but it was treated on the same level as all other theatres ruled,

¹ *Stawa i infamia*. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert. Kraków 1988, s. 28.

² SCHILLER, Leon. *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszy*. Teatr, 1946, nr 1-2.

as they were, by the ministry of culture, and nobody dared to ask questions about its special style or mission. Only once, in the late 1950s, the problem was officially brought up in an important letter written by Wilam Horzyca, the director of the National. After many years of silence it was the first attempt to sum up the National's tradition and to define the goals it should try to achieve in a new historical and social reality. Horzyca was the first to describe the National as the 'Polish Comédie Française'. In his letter he wrote:

'One can say that for many decades the National Theatre was regarded as a synonym of Polish theatre in general; in the part of the country subordinated to the tsarist rule, it played the role unknown to any other world theatre: that of the temple of Polish culture, and the only place where Polish language worthy of the nation's best traditions could be heard. We, the Poles, possess a theatre with a long and venerable tradition, which in seven years from now could commemorate its 200th anniversary, which makes it one of the oldest such institutions in Europe. The National Theatre truly deserves the name of the Polish Comédie Française; such used to be, and should continue to be its position among all other Polish playhouses. Its splendid traditions equal those of the French Theatre, the Viennese Burgtheater or the Small Theatre in Moscow.'³

Horzyca's idea that the National should resume its original role of the 'Comédie Polonaise' by keeping in touch with the best of both Polish and world drama and setting high theatrical standards, has since become a permanent feature of our thinking.

Kazimierz Dejmek, the next director of the National, favoured the abovementioned Burgtheater as his model. In 1965, the so-called "Program Declaration" was formulated by members of the company together with a group of theatre critics and historians to commemorate the 200th anniversary of the National Theatre's establishment. The Declaration read, among others:

'In our view, the National Theatre should be obliged by its rules and regulations to present masterpieces of Polish drama, with the main emphasis on masterpieces by Aleksander Fredro, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński and Stanisław Wyspiański. Their works should make part of the National's stock repertoire, to make it possible for every Pole to see each of them once in his or her life. Apart from that the National's repertoire should embrace all plays considered as highest achievements of Polish literature and Polish drama, or at least plays representative for every period of the country's history, since the earliest times till today. At the same time it should stage the most important foreign plays, and to promote home playwrights, as it had been doing since its establishment until historical circumstances severely limited its activity.'⁴

The Declaration clearly echoes the deeply rooted tradition we have already discussed. Apart from proposals concerning the National's guiding ideas and its repertoire, the Declaration also included several practical recommendations: to change the manner of forming the company and appointing its directors, to undertake studies on stage speech, as well as documentary and theoretical research, to establish a drama school, to construct a new building, etc. Dejmek planned to publish a book of funda-

³ HORZYCA, Wilam. *Życie Literackie*, 1984, nr 10.

⁴ *Kronika Teatru Narodowego 1965/66*. Warszawa : 1966.

mental importance for shaping the idea of the Polish theatre, which was to include relevant programs and manifestoes, the abovementioned Declaration, as well as his own 'credo' in the capacity of the National's director. Ministry of Culture rejected his proposal.

The brief presentation of relevant plans and discussions clearly shows that when conceiving the ideal vision of the National Theatre, their authors concentrated on artistic standards rather than any ideological concerns. They wanted the National to stage great works of drama irrespective of the kind of problems they dealt with; they attached the same importance to Adam Mickiewicz's Romantic drama dealing with the struggle for national independence, as to Aleksander Fredro's comedies of manners or fantastic plays of Stanisław Witkiewicz (Witkacy). There were attempts to make the National Theatre serve political ends (e.g. during the anti-Zionist campaign of 1968), but apart from occasional lapses, which usually didn't find favour of theatre-goers (e.g., during the Stalinist period or in the last years of the communist regime), the company kept away from politics, ideology and propaganda.

When, as a result of historical circumstances and inappropriate government decisions, it became clear that the National Theatre didn't live up to what it was to be, it was tacitly assumed in the theatre milieu (tacitly, because censorship made any public statements to this effect impossible) that the role of the national stage was taken over by the Stary Theatre in Krakow with its famous spectacles staged there by Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda and Krystian Lupa. Then, in 1985, the National was consumed by fire and it was only reopened in 1996. For eleven years debates were held among specialists and in the press concerning its future activity. Proposals ranged from very radical (the National should be closed down as its role had been taken over by TV Theatre), to really appalling ones (it should be transformed into a non-repertory company, e.g., a sort of a permanent theatre festival), but traditional programs prevailed. However, when the National was finally reopened in 1996, i.e., after the country had undergone fundamental, political, economic, social and cultural transformations, nobody took the trouble to propose its new role and program.

On the basis of what has been said so far, one can point to three main themes of Polish 20th century debates over the model and goals of the National Theatre. First, the role of the National as a socio-educational theatre with clearly defined repertoire embracing the best known classic works of Polish drama and the most important contemporary plays, to be presented in an academic style. Secondly, importance attached to the National's egalitarian character, as opposed to an elitist approach. Finally, the National's culture-forming duties: to cultivate the language; to set standards of stage speech; to pursue theatrical and socio-theatrical research; to collect documentary materials; to promote new drama; to set artistic and professional standards.

Social transformations in our part of Europe and the long period of the National's inactivity called for a new agenda for the National's functioning in the 21st century. Unfortunately, not only the National, but the Polish theatre in general, has now been marginalized by mass entertainment to the point that only members of the theatrical milieu and people of high culture continue to worry about its future. Occasional attempts to initiate serious discussions on the country's history or on social and moral matters fall on deaf ears; the public prefers works by exponents of the so-called 'new brutality' (e.g., Sarah Keane, Mark Ravenhill), 'director's projects', or 'true to life' productions, usually with popular TV stars instead of professional actors.

For the first six seasons after its renovation, the National Theatre was directed by Jerzy Grzegorzewski – champion of a unique vision of an artistically autonomous theatre deeply rooted in Poland's cultural tradition and its history, pondering existential and artistic dilemmas. After his resignation, the National was taken over by Jan Englert.

According to Grzegorzewski, Stanisław Wyspiański, a famous playwright, painter and theatre reformer representing the so-called Young Poland artistic movement, was to become a patron saint of the National. Himself practicing both stage direction and scenic design, Grzegorzewski held the view that Wyspiański's drama most fully epitomized national mythology. But it soon became apparent that Grzegorzewski's offer didn't meet general approval. What was expected of him? Nobody knows. His productions invariably provoked fierce controversies both among the public and critics, irrespective of whether they dealt with the artist's dilemmas, probed relations between life and art, portrayed the no longer existing worlds, or strove attractively to present old comedies or psychological plays. Grzegorzewski's highly individual approach was depreciated by the majority of critics who praised instead the sort of theatre offered by Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, and even younger directors.

For the last five years we have witnessed eclecticism of National Theatre under Jan Englert, an outstanding actor and teacher. His theatre encompasses different kinds of drama: Shakespeare and Molière, Polish classical and contemporary drama, and even popular comedies. In order to take account of the most fashionable trends, Englert has engaged Maja Kleczewska, a young but already highly acclaimed theatre director. As far as earlier plans are concerned, the so-called Laboratory, which allows young playwrights to pass the test of the stage, has been successfully put in place. The National Theatre as shaped by Jan Englert is not likely to encourage nationalistic feelings or to provoke unwelcome reactions. As a result, it has come to be perceived as just one of many Polish theatres, and its traditional name doesn't seem to provoke strong emotions or special expectations.

During last fifteen years Polish reality has undergone a radical change. What we are witnessing now is something, which students of culture tend to describe as the waning of Guttenberg's era. The general cultural awareness and the understanding of the common Mediterranean heritage that made many things self-evident, is gradually disappearing. Within this new reality Jan Englert's National is seeking to establish its identity; to redefine its artistic and social tasks and goals. Towards this aim international Meetings of National Theatres, together with accompanying seminars, were organized in autumn 2009.

Polish theatre historians and theoreticians are in no doubt that the existence of the National Theatre is of utmost cultural importance; they also agree that its unique character should be institutionally defined and guaranteed: by its organization and status, a clearly defined artistic agenda and the duty to set standards of the country's theatre life. At the present moment they are more inclined to follow the example of the English national theatre than that of the Comédie Française – the vision that used to be strongly rooted among their predecessors. The theatrical milieu itself seems to be hardly interested with such matters. Nobody has put forward any comprehensive vision of the National Theatre for the 21st century. Jacek Sieradzki, well-known critic and editor of the *Dialog* (Dialogue) monthly tried to stimulate such a debate. He wrote:

'The history of the Polish theatre failed to produce such a 'Sèvres bar': an authoritative National Theatre... What is a new National Theatre supposed to be: a museum, a living theatre, or a sanctuary destined to cultivate the great traditions of the Polish theatre, and, if so, which traditions? What covenant, and with whom, would this new National Theatre be ready to seal: with intellectuals, school children or your average consumers of popular entertainments?'⁵

What Sieradzki got in answer to his questions was a handful of worthy slogans: 'the only thing we can do is to cultivate the canon and to defend classical drama. Such a theatre, even if it turned into a haven of academic boredom, would still preserve cultural continuity'; 'a haven of good speech, humanistic values, and professional skills'; 'a mirror to reflect the mentality of present-day Poles; without promoting chauvinistic feelings of any kind'; 'we should strive to look for new interpretations and re-interpretations of dramatic works'. Summing up, the most important recommendation seemed to be the following: 'one can stage even a telephone book, as long as it moves the present-day Polish audience'. The only problem being that the National Theatre is apparently not allowed to stage a phone book, while today's public is not interested in classical drama.

⁵ SIERADZKI, Jacek. *Teatrowisko narodowe*. In: *Dialog*, 1944, nr 10.

VIRTUÁLNY ČAS VO VIRTUÁLNO MÚZEU, SEBAKOLONIZÁCIA NAMIESTO „PRVEJ SCÉNY“ A SLOVENSKÁ DRÁMA V DISIDENTSKOM POSTAVENÍ

ANDREJ FERKO

*dramatik a spisovateľ, Fakulta matematiky, fyziky a informatiky
Univerzity Komenského, Bratislava*

1 Motivácia

Virtuálna realita ako pojem má protirečivý význam, a preto sa vo svetovej odbornej technickej literatúre uprednostňuje pojem virtuálne prostredia (virtual environments)¹. V tomto texte ponechávame bežnejší pojem virtuálna realita, lebo sa ním dá označiť aj stav, keď v národnej kultúre existujú diela alebo expozície hmotného či nehmotného kultúrneho dedičstva, ktoré je z rozličných príčin nedostupné. Vtedy počítačová virtuálna realita môže poslúžiť ako informačný alebo vedomostný korektív reálnej virtuálnej reality. Príkladom inak nedostupného statického audiovizuálneho diela môže byť výstava obrazov a plastík *Drotári v dielach umelcov*, ktorá sa skončila v roku 2005, alebo dynamický multimedálny objekt – hraný film *Ako divé husi* v režii Martina Ľapáka, ktorý nie je z rozličných príčin dokončený (zatiaľ existuje trojdielny TV seriál). Virtualizácia v čase statického múzea, alebo dynamického audiovizuálneho diela, musí popri riadení kamery (camera control) riešiť súvisiaci špecifický problém – riadenie virtuálneho času (virtual time control), na ktorý sa v tomto príspevku sústredíme. Analogickým problémom v priestore je hľadanie najlepších pohľadov a animačných kriviek – riadenie kamery (camera control), pričom časovanie (timing) sa odohráva aj na samotnej animačnej krivke (zrýchlenia, postátia, reparametrizácia)².

Pretože pod vplyvom negatívnej filozofie dejín politickej strany, byrokracia, médiá a ultraredukcionistické³ dramaturgie divadiel, filmu, Slovenskej televízie a Slovenského národného divadla za dvadsaťročie zničili komunikačný priestor pre autentickú slovenskú drámu (výnimkou je iba autorské Radošinské naivné divadlo), vyslovujeme názor, že táto technologická osveta môže vrátiť slovenskej kultúre nádej na trochu slobody a dialógu po postupnom systematickom rušení výroby filmov, televíznych inscenácií, likvidácii spevoherného divadla ako žánru profesionálnej divadelnej kultúry, pantomímy, komornej opery a Festivalu inscenácií slovenskej drámy i ďalších podujatí – Májová divadelná Nitra, Kaukliar či Divadlo deťom. (Pre

¹ CHALMERS, Alan – FERKO, Andrej. *Levels of Realism*. In. SCCG 2008 Conference Proceedings. Bratislava : Comenius University, 2008, s. 27-33. – ISBN 9788089186303.

² CAMERON, Fiona – KENDERDINE, Sarah (eds.). *Theorizing Digital Cultural Heritage*. Cambridge : MIT Press, 2007. ISBN 0262033534.

³ Termín "ultraredukcionistický" v tomto texte používame na označenie konania a názorov, ktoré pod verbálnym krytím demokratického slovníka uplatňujú totalitné presadzovanie sa vyhranených názorových, ideologických alebo inak vyhranených skupín na úkor iných, pričom iné názorové skupiny sú kolektívne označované za nedemokratické, stávajú sa predmetom marginalizácie, zastrešovania, výsmechu a je im morský upierané právo na existenciu a slobodu prejavu.

dramaturgiu opery v SND používa Miloslav Blahynka pojem autoritárska, pričom treba poznamenať, že ani ultraredukcionistická ani autoritárska dramaturgia nie je definovaná v slovníkoch. Obsahovo však obe verzie tohto pojmu rovnako poukazujú na nedialogickosť resp. totalitnú prax.)

Naším paralelným cieľom je aj preto a popritom pokračovať v informovaní desiatok (okolo 50 žijúcich) de facto umlčaných autorov a slovenskej teatrologickej a umenovedeckej komunity o nových postupoch, ktorými možno podporiť percepciu či aspoň zabezpečiť propagáciu národnej drámy v čase, keď sa prístup na internet stáva bežným a súčasne inscenovanie divadelných hier ekonomicky alebo politicky problematickým, najmä v málopočetných národoch. Náhla "strata kvality" – ako to vysvetľujú cenzori – postihla žijúcich i nežijúcich autorov aj spätne, ako si možno štatisticky overiť napr. podľa Mistríkovoho súpisu *Sto slovenských hier*⁴. V divadle najvýznamnejší žijúci dramatik Osvald Zahradník, vo filme najvýznamnejší žijúci scenárista Peter Jaroš, v STV v súťažiacich ocenené scenáre sa po prevrate nedožili žiadnej významnejšej realizácie (výnimkou sú spevohra *Pacho sa vracia* (1995) na motívy Jarošovho filmového scenára (1976) a študentská inscenácia Zahradníkovej komornej hry *Rozlúčka* (2008)). Možno to vysvetliť aj ich – pre mnohé dramaturgie neprijateľnými – zobrazovacími stereotypmi. Problémom je pravda. Na jednej strane škály pravdivosti umeleckého obrazu možno evidovať „obraz“ slovenských postáv v českých filmoch, ba dokonca slovenskej rodiny v maďarskom filme *Jadvigín vankúšik*, na druhej strane Jarošova nenakrútená *Bátoryčka* (knižne *Lady Dracula*). Slovenská rodina sa na strane ľži v *Jadvigínom vankúšiku* zobrazuje ako súhrn amorálnych vzťahov, kým Jarošova antagonistka *Bátoryčka* v súlade s historickou pravdou vraždí. Lživé dielo sa dožilo všetkých možných realizácií a ocenení, pravdivé naopak.

Obzvlášť pre poprevratových ultraredukcionistických dramaturgov niet drámy či scenára, v ktorom by sa zjavil neželaný obraz Slováka, skúmajúceho svoju identitu (Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Ján Solovič, Peter Valo...), dokonca ako obeť niektorej z troch totalít, či aktívneho antifašistu (Peter Karvaš, Peter Jaroš, Ivan Bukovčan...).

Verejný komunikačný priestor – printmédiá, divadelné a televízne scény – okupuje dominantne komercia, cudzie záujmy a nevkus. Desiatky de facto umlčaných autorov a rádovo stovky odložených scenárov však pre výpovede, ktoré na rozdiel od telenoviel či eurodrám majú pamäť, humor a odvahu, legitímne hľadajú priestor slobody. Môže sa ním stať cyberspace, virtuálny priestor.

Aktuálnu globálnu civilizačnú situáciu, resp. proces budovania postindustriálnej či vedomostnej spoločnosti ako kontext našej dnešnej témy vari najvýstižnejšie charakterizuje prenikavý mysliteľ Andreas Huyssen⁵: „Historická pamäť dnes nie je tým, čím bývala. Kedysi vymedzovala vzťah spoločenstva alebo národa k vlastnej minulosti, no hranica medzi minulosťou a prítomnosťou bývala výraznejšia a stabilnejšia ako dnes. Nespočetné nedávne a nie také nedávne minulosti sa premietajú do prítomnosti prostredníctvom moderných reprodukčných prostriedkov ako fotografia, film, hudba na nosičoch a internet, ako aj vďaka explózii historickej vedy a čoraz nenásytnejšej muzeálnej kultúry. Minulosť sa stala súčasťou prítomnosti spôsobmi, aké boli v predchádzajúcich storočiach nepredstaviteľné. Výsledkom je, že časové

⁴ MISTRÍK, Miloš. *Sto slovenských hier*. Bratislava : LITA, 1992, 152 s. ISBN 8021901566.

⁵ HUYSEN, Andreas. *Prítomnosť minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti*. Bratislava : Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005. ISBN 8096881988.

hranice sa oslabili, rovnako ako sa zmenšil skúsenostný rozmer priestoru v dôsledku moderných dopravných prostriedkov a komunikácie.”

Minulosť sa v komunikačnom priestore pre slovenskú drámu tendenčne prerába – aj vyrába. Verejnosť nevie o neodvysielaných filmoch v STV a „preventívnom“ zrušení výroby filmu, operety, televíznych inscenácií, dokonca aj umeleckej karikatúry... Ani sloboda prejavu, ani dialóg. Niečo sa podarí vydať knižne. Najnovšie dielo v žánri „kniha namiesto premiéry“ rozširuje cintorín slovenskej drámy o dve “meruôsmové” hry Petra Kováčika *Dve hry. (Hurban. Povstanie 1948)*⁶. Jej recenzent, tiež neuvádzaný dramatik Pavol Janík, uzatvára recenziu otázkou “dokedy budú drámy žijúcich klasikov čakať na inscenovanie?”⁷

2 Definície a dáta

Čas je podľa encyklopedického hesla atribútom hmoty a spôsobom jej existencie, vyjadrujúcim trvanie, bytie i postupnosť zmien. Časovanie (timing) je zas dôležitým nástrojom riadenia prezentácie dynamických audiovizuálnych objektov (animácia, film, hudba).

Definícií času a neraz hlboko filozofických diskusií o jeho vnímaní je mnoho. V tomto texte sa pragmaticky sústreďíme iba na časovanie vo virtuálnej realite, kde autor musí explicitne rozhodovať o tom, prezentácia ktorých dát má ako dlho trvať. Subjektívne prežívanie časových intervalov sa označuje ako subjektívny čas, ktorý môže plynúť inak, ako ukazujú hodiny. Vo vonkajšom čase, napr. v čase trvania národnej kultúry, prebieha iný druh časovania. Napríklad sa rozhoduje, odkedy dokeď potrvá výstava, alebo premietanie daného filmu. Príchod internetu tento vonkajší čas značne relativizuje, lebo vo virtuálnom múzeu možno nielen vystaviť statický exponát, ale aj rekonštruovať dynamickú udalosť, ktorá v realite neexistuje.

Virtuálne múzeum sa definuje ako multimediálna kolekcia telematicky dostupných digitálnych dát i kognitívny priestor s nekonečnou kapacitou na rozširovanie, kombináciu, kompozíciu a rekompozíciu⁸. Menovite musíme ešte spomenúť aspoň zoznam 12 nasledujúcich najdôležitejších technických pojmov Virtuálne múzeum (virtual museum), Kiosk, On-line databáza (online database), Ontológia (ontology), Entita (entity), Vlastnosť (property), Semantic Web (sieť významov)⁹, Virtuálne prostredie (virtual environment), Navigácia (navigation), Kooperácia (cooperation), a Avatar resp. Autonómny agent. Podrobné definície možno nájsť v reprezentatívnych zdrojoch¹⁰ a medzinárodnej norme ISO¹¹ s 225 definíciami múzejníckych pojmov

⁶ KOVÁČIK, Peter. *Dve hry (Hurban, Povstanie 1848)*. Martin : Matica slovenská 2010. ISBN 9788070909119.

⁷ JANÍK, Pavol. *Čakanie na inscenovanie*. In. *Extraplus*, máj 2010, s. 42. Bratislava : Medialis, 2010.

⁸ QVORTRUP, Lars. (ed.) *Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer 2002. ISBN 1852335165.

⁹ BERNERS-LEE, T. et al. *The Semantic Web*. Scientific American, <http://www.sciam.com/article.cfm?articleID=00048144-10D2-1C70-84A9809EC588EF21>, May 2001.

¹⁰ QVORTRUP, Lars. (ed.) *Virtual Interaction: Interaction in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer, 2001. ISBN 1852333316.

¹¹ QVORTRUP, Lars. (ed.) *Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer, 2002. ISBN 1852335165.

¹¹ CROFTS, Nick et al. (eds.). *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. http://cidoc.ics.forth.gr/official_release_cidoc.html, June 2005.

pre virtuálne múzeá. Konkrétne táto norma rozdeľuje všetky muzeálne objekty alebo aktivity do 84 entít, ktoré môžu mať 141 vlastností.

Pojem sebakolonizácie do slovenského diskurzu z reflexie vývoja na Balkáne priviedla J. Dudková: „V *Poznámkach o sebakolonizujúcich kultúrach* kultúrny teoretik a historik Kiossev neustále priznáva pracovnosť a nepresnosť termínu, ktorý však vedomo navrhuje ako pomôcku s cieľom vystihnúť ten aspekt budovania malých národov, v jeho prípade spojený s aktivitami bulharskej intelektuálnej elity v 19. storočí, ktorému predchádza pocit vylúčenosti z moderného sveta. Dobový pocit viacerých intelektuálov, že Bulhari nemajú žiadnu kultúru, pretože kultúra sa chápe podľa vzoru západnej, vedie Kiosseva chápať sebakolonizáciu ako dobrovoľné prijímanie západných kultúrnych modelov – na rozdiel od kolonizácie, ktorá je charakteristická vnucovaním týchto modelov. Navyše, sebakolonizácia je spojená s formovaním kultúry/národa v stave zrodu, keďže sa pri nej predpokladá, že žiadna pôvodná kultúra/národ neexistuje.“¹² V ďalšom texte¹³ táto prenikavá autorka skúma postkoloniálnu situáciu a slovenský film. Hoci J. Dudková označuje konfrontáciu postkoloniálnej teórie a slovenského filmu za nesúmerateľnosť, ono to veľmi súvisí. Okupované národné kultúry nevytvárajú svoje filmy o svojich traumách a okupáciách a protifašistickom Povstaní, ale bohato sponzorujú opačné výpovede ako *Bathory Story*, Jakubiskovu historickú mystifikáciu.

3 Metodológia

Všeobecná metodológia tvorby virtuálneho múzea sa dá zosumarizovať do siedmich algoritmických krokov, (v štúdiu¹⁴ možno nájsť aj národný program virtualizácie). Porušenie tohto poradia môže veľmi skomplikovať ďalší postup.

- V prvom kroku nájdeme svetovo unikátny súbor dát. Napr. Slovensko má jedinečné gotické maľby, unikátny folklór, fujaru... trezorové filmy a nehraných dramatikov.
- Potom nasnímame, alebo získame od autorov a vlastníkov dáta.
- Vytvárame sekundárne dáta vo formátoch, ktoré sa hodia na verejnú prezentáciu.
- Navrhujeme a vytvoríme hardverové a softverové riešenie.
- Na pripravenú konfiguráciu už na mieru budúcemu priestoru organizujeme multimedialný súbor časovo závislých i nezávislých exponátov, tzv. digitálny obsah, e-content.
- Testujeme a verifikujeme.
- Napokon virtuálne múzeum publikujeme.

¹² DUDKOVÁ, Jana. *Sebakolonizačné aspekty v súčasnom slovenskom filme*. Jubilejná konferencia VŠMU. Bratislava : VŠMU, 2009.

¹³ DUDKOVÁ, Jana. *The Problematic Other and (Im)possible Cross-Cultural Dialogue In the Slovak Cinema After 1993*. Bratislava: VŠMU 2009. Pozri aj: DUDKOVÁ, Jana. *Reprezentácie národa v slovenskom filme po roku 1989*. In. *Slovenské divadlo*, 55, 2007, č. 4, s.562 – 575 ISSN 0037-699X (print), 1336-8605 (on line) a DUDKOVÁ, Jana. *Milý iný: Slovenská identita v českom filme po roku 1993*. In. *Slovenské divadlo*, 57, 2009, č. 1, s. 11 – 23. ISSN 0037-699X (print), 1336-8605 (on line).

¹⁴ FERKO, A., BÉHAL, D., BOROVSKÝ, P., ČERNEKOVÁ, Z., DUŠKOVÁ, E., FANO, M., FTÁČNIK, M. KUBÍNÍ, P., MARTINKA, J., LACKO, J., LAURENČÍK, J., LÚČAN, L., NOCIAR, M., NOVOTNÝ, M., PRAŽENICA, P., SAMUELČÍK, M., SMOLEŇOVÁ, K., STANEK, S., ŠIKUDOVÁ, E., TÁTRAIOVÁ, K., VALÍKOVÁ, M., VARHANÍKOVÁ, I., ZEMAN, M., ZIMÁNYI, M. *Národný program virtualizácie slovenských múzeí a galérií*. DMZ 2009. Banská Štiavnica : Zväz múzeí na Slovensku, 2009.

Samozrejme, jednotlivé etapy tejto metodiky majú svoje špecifiká, no vďaka ex-plózií nenásytnejšej muzeálnej kultúry sa proces bude masovo zjednodušovať a zlacňovať.

4 Kontexty

Unikátny svet tvorivosti majstrov drotárov a svetový úspech slovenských kapitalistov v 19. storočí viedol až ku stotožneniu Slovákov s drotármi, ktorí boli vnímaní ako typickí veľvyslanci Slovenska najmä v susedných krajinách, ale aj v Rusku a zá-morí. Slovákov pre ich výraznú podnikavosť v časoch pred maďarizáciou prezývali „Angličanmi Uhorska“. Ak nás ale ešte aj dnes niektorí Maďari a Česi prezývajú drá-teníci či drótoštóti, treba si vyjasniť, že my pod tým – v súlade s faktami – rozumieme, rozumieť chceme a budeme svetový úspech slovenských kapitalistov. Ale nakrútený film M. Ďapáka za desiatky miliónov fakticky nesmie vojsť do kinodistribúcie, hoci nad projektom prevzal záštitu prezident tohto štátu – Ivan Gašparovič. Pretože však základnou devízou svetovo úspešných drotárov bolo premieňanie nevýhod na výho-dy, stala sa z tejto kauzy supervýhoda v inom slova zmysle – viedla ku vedeckému objavu, ktorý sa v tomto roku publikuje na svetovej konferencii¹⁵. To isté sa v súčas-nosti deje s príbehom trezorového filmu *Lúpež dejín*¹⁶, ktorý vychádza ako satirický román aj ako extrémne zaujímavá právna kauza pred Ústavným súdom SR¹⁷. Mediál-ny útlak je v rozpore s preambulou ústavy, ktorá je vo verejnej sfére jediným kúskom textu v duchu pozitívnej filozofie dejín, ktorú sa teraz pokúsime načrtnúť.

Slovensko je mladý štát, ktorého populácia má dlhú históriu, v mnohom popre-pletanú s ďalšími národnými alebo etnickými skupinami na strednom Dunaji. Slo-venský historický priesto pričasto ovplyvňovali križujúce sa európske záujmy, preto značná časť slovenského národa emigrovala. Aj preto filozofiu slovenských dejín for-mujú dve metafory – rurálna a urbánna – tisícročná včela a drotár. Včelíu metaforu pomenoval prozaik Peter Jaroš v románe a filme *Tisícročná včela*. Obe navzájom sa dopĺňajúce metafory spája príslovená slovenská pracovitosť. Vladimír Mináč ozna-čil naše dejiny za dejiny práce...

Slovensko sa len v 20. storočí stalo obeťou desiatich ozbrojených agresíí.

Slovensko má asi 5,3 milióna obyvateľov a s 85 percentami Slovákov ostáva jedi-ným dlhodobo reálne tolerantným multietnickým štátom v Strednej Európe, s kultúr-ne bohatými a etnicky pestrými menšinami. Šťastný koniec dlhého hľadania národ-nej slobody malých národov vyvrcholil 1. mája 2004, keď sa Stredná Európa pripája k Európskej únii. (Národný štát ako výtobytok európskej kultúry a civilizácie sa teda stal na prahu nového tisícročia predpokladom európskej integrácie, ako vraví prof. Vincent Šabík.)

Bude vari vhodné uzavrieť parafrázovaním trefného pozorovania od slovenského básnika Ladislava Novomeského. Napísal, že medzi našimi národmi ťažké problémy

¹⁵ PÁTOPRSTÁ, Eliška – ŠIKUDOVÁ, Elena., FERKO, Andrej. *Level-of-detail Stories for Virtual Museum. Computational Aesthetics*. Poster. London : Eurographics, 2010.

¹⁶ DRGONEC, Ján – FERKO, Andrej. *Jánošíkova banka. Nepravdivý príbeh*. Satirický román o trezorovom filme. Bratislava : Perfekt 2010. ISBN: 9788080464707.

¹⁷ DRGONEC, Ján. *Uplatnenie slobody prejavu a práva na informácie v rozhodnutiach Ústavného súdu Sloven-skej republiky*. In. *Notitiae ex Academia Bratislavensi Iurisprudentiae*. 2010, č. 2, s. 9-25 (*Lúpež dejín* = s. 18-19)

spôsobovala politika, no nikdy sme nemali problémy s tvorivým kultúrnym spolunažívaním, vzájomným obohacovaním, dialógom a spoluprácou.

Slovensko namiesto tankov okupujú médiá a niektorí dramatickí autori sa stali občanmi druhej kategórie. Ich možné výpovede o duchu doby inscenujú slobodnejší autori na Balkáne, ktorých prekladá Ján Jankovič – Goran Stefanovski, Jordan Plevneš, Dušan Kovačević... Tieto drámy – keď sa už nesmie inscenovať *Záhradník*, *Kováčik Janík*... – by u nás v národnom divadle zarezonovali a stali by sa udalosťami sezóny – keby sme divadlo naozaj národné mali. Aj nedávnou adaptáciou európsky ocenenej knihy Pavla Rankova inscenátori v SND podľa mojej mienky a názoru časti kritiky dokázali vopred známu "pravdu" – niet slovenskej drámy. Rankov sa prevínil medzinárodným úspechom – a ten mu mnohí už nikdy neodpustia.. Slovensko patrí medzi balkánske krajiny, lebo nemá svoju mocenskú elitu. Či už takto rafinovane sprznený autor vníma svoju situáciu adekvátne, alebo nie – absencia slovenskej drámy, čiže inferiorita slovenskej tvorivosti sa ultraredukcionistom na rozdiel od absolútne absentujúcej veľkej kultúrnej udalosti darí. Ľuďmi druhej kategórie sa spolu so zakázanými alebo prefiltrovanými autormi stáva predovšetkým dlhodobo zavádzaná kultúrna verejnosť. Trefou skupinou ľudí druhej kategórie sú nerefektované obeť agresíí. Dramatické zobrazenie v duchu pozitívnej filozofie dejín vo filme, divadle aj televíznej tvorbe dlhodobo absentuje.

5 Priestory slobody – šuflík, kniha, internet, budúcnosť

Pojem „Slovenská dráma v disidentskom postavení“ verejne ako nadtitul reportáže použil prvý raz Andrej Mafašik¹⁸, keď Ministerstvo kultúry SR zrušilo hostovanie zahraničného divadla s inscenáciou doma zakázaného dramatika O. Zahradníka, príznačne nazvanou *Azyl*¹⁹. Azylom, náhradným priestorom slobody pre dlhodobo politicky prenasledovanú autentickú slovenskú drámu, sa môžu stať okrem šuflíka, zahraničia, knižných vydaní dramatických diel resp. ich prozaických adaptácií (o i. Peter Jaroš, Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Pavol Janík, Ján Drgonec a Andrej Ferko) aj virtuálne prostredia na internete.

Digitálne dostupné audiovizuálne diela kolujú ako novodobý samizdat na DVD – *Strecha úniku*, *Lúpež dejín*, *Balada o doktorovi Gustávovi Husákovi*, *Skupinový autoportrét prezidenta Beneša* a mnohé ďalšie.

Neželaní autori môžu klasicky písať do šuflíka, čo aj masovo robia. Môžu sa stretávať, čo tiež už pri vhodných príležitostiach robia²⁰. Dokumentáciu útlaku odovzdávame priebežne do Ústavu pamäti národa, ktorý je v podobne situácii ako Ústavný súd SR. Zdá sa, že by radi zasiahli, no nemajú na to príslušné kompetencie. Oni majú útlak definovaný v časovo obmedzenom intervale, čiže terajšia situácia sa pre nich zo zákona označuje ako sloboda.

Novým fenoménom je ale internet, ktorý ponúka nový priestor slobody.

¹⁸ MAFAŠÍK, Andrej. *Ministerstvo podpáľilo – prezident hasí. Slovenská dráma sa ocitla v disidentskom postavení*. Nový deň, r. 3, 2001, 9. mája 2001. s. 11.

¹⁹ Inscenácia sa v Ruskej federácii uvádzala pod názvom *Doletíme do Milána*.

²⁰ FERKO, Andrej et al. *Kde bolo, tam koniec*. Scenár z ukážok zo zakázaných scenárov. Premiéra Café SCHERZ, 9. november 2009. Bratislava : Café SCHERZ, 2009.

6 Zovšeobecnený virtuálny čas

Situácia útlaku desiatok žijúcich a stoviek aj nežijúcich scenáristov a dramatikov inšpiruje a trezorovanie filmov sa ako nanajvyš pikantné verejné tajomstvo stáva predmetom tematizácie²¹ a výskumu²². V tejto časti zrekapitulujeme narábanie s virtuálnym časom a uvedieme jeho zovšeobecnenie.

Pôvodným zámerom projektu bolo postaviť dynamickú audiovizualitu na umelecky vysoko štylizovanom animovanom filme *Drotárska púť*, čo sa však nepodarilo zabezpečiť kvôli autorskoprávnym komplikáciám, keďže viacerí majitelia práv tohto takpovediac kultového diela majú medzi sebou nevyjasnenosti. Preto po dohode s vedením múzea padla alternatívna voľba na nedokončený národný filmový projekt *Ako divé husi*, ktorého scenár vznikol dramatizáciou rovnomenného románu. Nakrúcanie postupne dokumentoval umelecký fotograf Matej Zeman, a tak vzniklo 640 farebných fotografií, ktoré po vysoko presnom naskenovaní vo formáte TIFF zaberajú na disku vyše 7 gigabajtov (7 224 090 402 bajtov, 12 takmer plných CD nosičov). Na plánované internetové uverejnenie i na verejnú výstavu *Nostalgia Expo 2006* v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave sme preto museli riešiť problém reprezentatívnej redukcie materiálu, ktorý možno efektívne vyjadriť i riešiť v kategórii virtuálneho času. Zohrala pritom úlohu aj celkom neplánovaná náhoda. Pracovník Považského múzea v Žiline Eduard Dluhoš v autorskej inšpirácii po prečítaní románu v lete 2006 skomponoval rovnomennú hudobnú kompozíciu, ktorá vo formáte MP3 zaberá 7 940 224 bajtov (takmer 8 mega) a trvá 8 minút a 16 sekúnd.

Celkové trvanie audiovizuálnej prezentácie *Ako divé husi* je cca 8 minút. Na rozpovedanie príbehu sme museli dostupný materiál podstatne zredukovať a časovo miestami veľmi zahusťovať. Niektoré skoky medzi susednými políčkami trvajú v životnom čase desiatky rokov. Napr. od narodenia Juraja po narodenie jeho syna uplynie 87 sekúnd a za ďalších 118 sekúnd Juraj umrie. Jeho osud sa odvysielala cez 54 políčok.

Časy veľkej aj fiktívnej histórie sú lineárne, t.j. usporiadané v našom vedomí chronologicky absolútne (s temporálnou logikou na osi minulé-súčasné-prítomné) alebo relatívne (skôr, neskôr alebo súčasne), medzi ktorými možno prepínať na úrovni réžie – poradím obrázkov. Odporúčame pre takýto tvar lokálne vziať do úvahy princíp pestrosti, charakterizovaný napr. v japonskej kultúre divadlom kabuki a v euro-americkej muzikálovou show. S pomocou jazyka teórie neurolingvistikého programovania²³ to možno stručne charakterizovať ako striedanie vizuálnych submodalít (celok-časť, interiér-exteriér, teplota farby, veľkosť grafického objektu a pod.). Týmto princípom sa režíruje v súčasnosti väčšina hudobných klipov. Výsledkom tejto fázy práce bolo presne časované audiovizuálne dielo, prvé svojho druhu v slovenskej inscenačnej histórii a praxi.

Túto časť práce možno zhrnúť porovnať s iným spôsobom predvedenia nedo-

²¹ DRGONEC, Ján – FERKO, Andrej. *Jánošíkova banka. Nepravdivý príbeh*. Satirický román o trezorovom filme. Bratislava : Perfekt 2010. ISBN: 9788080464707.

²² DRGONEC, J. *Uplatnenie slobody prejavu a práva na informácie v rozhodnutiach Ústavného súdu Slovenskej republiky*. In. *Notitiae ex Academia Bratislavensi Iurisprudentiae*. 2010, č. 2, s. 9-25 Pozri aj: DRGONEC, Ján – FERKO, Andrej; *Jánošíkova banka*. Bratislava : Perfekt, 2010, s. 18 – 19. ISBN: 9788080464707.

²³ KUPKA, Ivan. *K sebedůvěře krok za krokem*. Praha : Grada, 2006. ISBN 8024716763.

stupného diela, ktorým je verbálny opis diela. Na konferencii v Banskej Bystrici sme na porovnanie rozpovedali expozíciu a zápletku komédie *Lúpež dejín* v réžii Luby Veleckej. Túto komédiu o počítačovej kriminalite STV doposiaľ neodvysielala a audiovizuálna prezentácia nie je zatiaľ možná z podobných príčin ako v prípade animovanej *Drotárskej púte*. Poznamenajme s narážkou na slávnu esej Waltera Benjamina, že umelecké dielo v epoche jeho technickej reprodukovateľnosti má svoju časovosť vonkajšiu, v kontexte vývoja národnej kultúry, a vnútornú časovosť svojho príbehu. Vnútorná časovosť je podľa našej mienky pre neodvysielané dielo zmrazená, nemožno o nej plnohodnotne komunikovať, kým pre minulé dielo, akým bola výstava *Drotári v dielach umelcov*, sa už dá časovosť aj referencovať aj reprodukovat. To sme pre výstavu, o ktorej už vyšla kniha²⁴, aj spravili. Verbálny opis hodnotíme ako vhodný a lacný doplnok audiovizuálnej prezentácie, ktorým sa v prípade potreby takéto exponáty môže doplniť. Naopak, ak by mal byť tým najcenejším exponátom audiozáznam, plánujeme ho doplniť aspoň sprievodným alebo ilustračným obrázkom resp. sekvenciou. Časovanie takýchto kombinácií bude závisieť od ďalších okolností.

V ďalšom opíšeme narábanie s virtuálnym časom pre prípad interakcie. Na interaktívnom komixe pre horeuvedený film v súčasnosti pracujeme. Po objasnení príslušnej časti teórie virtuálnej reality v časti 5 však ukážeme, že aj horeuvedená projektovaná virtuálna realita už obsahuje zakomponovanú určitú špecifickú interaktivitu. Zúžime preto pozornosť iba na lineárny čas, o ktorom v dostupnej odbornej literatúre²⁵ možno nájsť kvalifikované vedomosti. Treba ponajprv rozlíšiť dva časy – čas udalostí (event structure) a čas dialógu (discourse structure). Čas usporiadania udalostí v lineárnej chronológii označuje Qvortrup pojmom kánonický. Interakcia počas rozhovoru-dialógu sa potom môže štrukturálne zhodovať s chronológiou príbehu, alebo ju preusporiadať – obrátiť (existuje česká čierna filmová komédia, kde plynie čas do minulosti – od smrti do narodenia protagonistu). Tieto dva spôsoby označuje Qvortrup ako 1. canonical passage a 2. backward passage. Ďalšie tri sú 3. flashback, 4. flashforward a 5. embedded passage. Týchto 5 pojmov má doslovné slovníkové preklady: kánonické prechádzanie, spätné prechádzanie, spätný záber, vopredný záber a vnorené prechádzanie. Vo vnorenom prechádzaní na rozdiel od oboch záberov ide nie o jednu, ale o viacero (kánonicky usporiadaných) udalostí. Toto platí pre temporálne udalosti, dejúce sa v čase, za aké pokladáme aj v našom príklade obrázkov s textom v kontexte príbehu, navyše spojený s hudbou. Ak by bola udalosť bezčasová ako heslo v slovníku, môžeme pokladať týchto 5 spôsobov interaktívneho diskurzu iba za jednotlivé spôsoby hypertextového navigovania v texte. Je evidentné, že hudobný sprievod by interakcia značne poškodila.... Napokon spomeňme, že Qvortrup cituje empirický výskum zrozumiteľnosti horeuvedených preusporiadaní, z ktorého vyplýva, že najnezrozumiteľnejším z nich je vopredný záber.

Na konferencii v Banskej Bystrici²⁶ 1. decembra 2006 predvedená prezentácia z výstavy *Nostalgia Expo 2006* sa dá preto vidieť ako 1. redukcia databázy obrázkov

²⁴ ŠKVARNOVÁ, Monika. *Drotári v dielach umelcov*. Žilina : Považské múzeum, 2005, 166 s. ISBN 8088877407.

²⁵ QVORTRUP, Lars (ed.) *Virtual Interaction: Interaction in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer 2001. ISBN 1852333316.

²⁶ IV. Banskobystrická teatrologická konferencia v cykle Dnes a tu: *Prichádza jeseň národov?*, 1. 12. 2006. Pozri aj: MAŤAŠÍK, Andrej (ed.). *Prichádza jeseň národov?*, Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení a Kabinet divadla a filmu SAV, 2007, ISBN 9788089078264.

a nimi identifikovaných situácií, 2. uplatnenie záznamu autorskej interakcie s týmto lineárnym časom, resp. príbehom, 3. projekcia tohto záznamu. (Počas projekcie nebol k dispozícii projektor ani reproduktory, takže niektoré menšie texty sa z obrazovky notebooku nahlas prečítali alebo komentovali pre vzdialenejších divákov.)

Literárny predobraz uvažovania o virtuálnom čase nachádza²⁷ v diele J. L. Borge- sa, ktorého význam pre literatúru sa zvykne prirovnávať k významu Einsteina pre fyziku či Goedela pre matematiku. Borges, ktorý možno časovo špecializuje Leibnizovu víziu možných svetov, píše o viacerých časoch, ktoré sa vetvia, prebiehajú paralelne a dokonca sa križujú. Vetvenie času do budúcnosti so štruktúrou binárneho stromu sa v slovenskej dramatickej literatúre už vyskytlo v stroji času v inscenácii autorskej rozprávky Kazko Vlasko v réžii Viliama Gräffingera²⁸. Borgesova vízia z roku 1961 má popri niektorých sporných bodoch (napr. ako sa má čas vetviť do minulosti?, ako sa majú časy križovať?) aj jednu vynechávku, ktorú sme práve vyššie doplnili. Borges nepredpokladá interakciu. Omnoho zložitejšia úvaha, ktorá už len rozsahom presahuje rámec tohto textu a nebol na ňu čas ani na konferencii, by rozoberala riadenie virtuálneho času v nelineárnom prípade.

Teraz v stručnosti – pre neinformatickú komunitu prvý raz v slovenčine – zavedieme zovšeobecnený lineárny čas a jeho riadenie. Zovšeobecňujeme Borgesovu koncepciu odbúraním predpokladu o rovnakej rýchlosti plynutia času v jeho reálnej aj hypotetických vetvách. Do ostenzie príbehu možno zaviesť úroveň detailu. Tieto úrovne detailu umožňujú rozlišovať čas percepcie a subjektívny čas, ba dokonca poskytnúť sémantike príbehu nástroj podobný Schenkerovej analýze v muzikológii na rekonštruovanie procesu vzniku diela. Virtuálny turista si môže sám nastaviť čas vnímania, resp. jeho rýchlosť. Predstaviť si možno trojuholník, ktorého základňa reprezentuje celý čas príbehu a zužujúc sa smerom hore redukuje počet obrázkov z nadržania aj sprievodných textov zo scenára. Technickú realizáciu charakterizuje²⁹, prezentácia múzea je na³⁰. Tento objav vznikol paradoxne – vďaka nemožnosti distribúcie originálneho filmového diela. Nevýhoda sa premenila na výhodu.



Leopold Haverl pašuje do sveta vnúčatko-Kypúsika. V podkrese slovensko-čínska svadba, striga Bohinčica a i. Fotografie Matej Zeman. Logo projektu navrhla Eliška Pätoprstá.

²⁷ QVORTRUP, Lars. (ed.) *Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer, 2002. ISBN 1852335165.

²⁸ Slovenská televízia, 1978.

²⁹ PÄTOPRSTÁ, Eliška – ŠIKUDO VÁ, Elena, FERKO, Anadrej. *Level-of-detail Stories for Virtual Museum. Computational Aesthetics*. Poster. London : Eurographics 2010.

³⁰ Stránka Považského múzea Žilina. <http://www.sccg.sk/~projects/pav-pm3d/pages.php>. Údaje z 2. júna 2010.

7 Záver

Nevýhodou virtualizovaného audiovizuálneho diela ostáva limitovaná zážitkovosť oproti kolektívnemu a presne časovo synchronizovanému zážitku v kine alebo v divadle. Takisto náhrada filmových sekvencií statickými obrázkami predstavuje akoby komixovú redukciu, ktorej časovú kontinuitu sme sa pokúsili podporiť sprievodnou hudobnou kompozíciou cez akustický kanál (inou alternatívou by bolo hovorené sprievodné slovo v slovenčine a angličtine). Pretože značná časť každodennej ľudskej diváckej skúsenosti pozostáva z prehľadávania (browsing), domnievame sa, že sa prehľadávacím (preview) spôsobom dá odkomunikovať aspoň upútavková verzia obrysov umeleckej výpovede, ktorá môže prinajmenšom uzamknúť konflikt (lock the conflict), priblížiť atmosféru príbehu a v čase indexovú (jeden záber namiesto sekvencie) a v obraze ikonickú reprezentáciu protagonistov (hercov) vo výrazných emocionálnych, alebo iných situáciách. Takéto dielo môže v neposlednej miere pre publikum definovať žáner aj naznačiť spôsob autorského či režijného uchopenia témy. Nespornou výhodou takejto prezentácie sa môže stať interaktívna komunikácia, ktorú už divadelné alebo filmové predvedenie spravidla nemá (výnimkou je napr. český projekt Kinoautomat pre svetovú výstavu Expo v Montreale 1968). Iným smerom sa zdá produktívne postmoderne kombinovať fikciu s reálnymi múzejnými exponátmi.³¹ S týmito predpokladmi sme navrhli interaktívnu podobu prezentácie príbehu v kombinácii filmového scenára a fotografií Mateja Zemana s nelineárnym virtuálnym časom. Predbežne ho označujeme popularizačným názvom interaktívny komix a odborne úrovne detailu pre príbeh³². Samozrejme, sebakolonizujúci spoluobčania – češť výnimkám – budú takýto spôsob prezentácie vytrvalo označovať za prznenie, no aj limitovaná sloboda je lepšia, ako pre diela v duchu pozitívnej filozofie dejín dokonale uzavretá klietka.

Do budúcich virtuálnych múzeí sa môže v nepriaznivom prípade presťahovať aj značná časť diania a komunikácie o príbehoch, ktoré sa nedostali (alebo nedostanú) na filmové plátno či na javisko divadiel, ktorých komunikačnú kapacitu zahľucuje kolaborácia s negatívnou filozofiou dejín, namiesto občianskeho verejného dialógu a inteligentného humoru a skôr dramaturgická bezradnosť v kontexte prevažne komerčného zarábania peňazí. Inými slovami, autori a publikum sa môžu čoraz ľahšie stretnúť na internete, kde sa reálne buduje know-how, online komunity a infraštruktúra pre Semantic Web a vedomostnú spoločnosť. V tomto vývoji možno vidieť nádej pre krajinu, ktorú namiesto tankov okupujú médiá. Ak nebude vojna, ktorú na južnom Slovensku už na rok 2010 predpovedá autor v knihe *Slovenské Kosovo*.³³

³¹ QVORTRUP, L. (ed.) *Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer, 2002. ISBN 1852335165.

³² PÄTOPRSTÁ, Eliška – ŠIKUDOVOVÁ, Elena, FERKO, Andrej. *Level-of-detail Stories for Virtual Museum. Computational Aesthetics*. Poster. London : Eurographics, 2010.

³³ CHELEMENDIK, Sergej. *Slovenské Kosovo*. Bratislava : Slovanský dom, 2009. ISBN: 978808545938.

VIRTUAL TIME IN A VIRTUAL MUSEUM, SELF-COLONISATION INSTEAD OF “FIRST STAGE”, AND SLOVAK DRAMA IN DISSIDENT POSITION

ANDREJ FERKO

*playwrighter and writer, Faculty of Mathematics, Physics and Informatics,
Comenius University in Bratislava*

1 Motivation

Virtual reality as a term is contradictory in its meaning, so the term “virtual environments” is preferred in technical literature around the globe¹. However, in this text we stick with the more common term “virtual reality”, which also fits for the condition of the national culture possessing works or expositions of material or immaterial cultural heritage that are unavailable for various reasons. Computer virtual reality may then serve as an informational or knowledge-based corrective to the real virtual reality. As an example of otherwise unavailable static audiovisual work may serve the exhibition of images and sculptures *Drotári v dielach umelcov* (*Tinkers in Artwork*), which took place in 2005, or a dynamic multimedia object—moving picture *Ako divé husi* (*Like Wild Geese*) directed by Martin Ťapák, which is not finished yet for various reasons (until now there is three-part TV series). Time virtualization of static museum or dynamic audiovisual works must, in addition to camera control, solve a specific related problem—virtual time control, which will be in the focus of this contribution. Analogical problem as for the space is the search for the best views and animation curves—camera control, whereby timing is also made on the animation curve itself (acceleration, dwell, reparametrization)².

Since the influence of negative philosophy made political parties, bureaucracy, media, and ultra-reductionist³ dramaturgies of drama, film, Slovak Television (STV), and Slovak National Theatre (SND) to destroy the communication space for authentic Slovak drama during twenty years (the only exception was Radošina Naive Theatre of agency and authorial nature), we state the opinion that this technological edification may return hope for some freedom and dialog to Slovak culture after gradual systematic cancellation of film and television production, dismissal of singspiel theatre as a genre of professional dramatic culture, pantomime, chamber opera and Festival of Slovak dramatic production as well as other events – Májová divadelná Nitra (May Theatre Days in Nitra), Kaukliar (Juggler) or Divadlo deťom (Theatre to Children).

(Miloslav Bahynka denotes the opera dramaturgy in SND as authoritarian, while

¹ CHALMERS, Alan – FERKO, Andrej. *Levels of Realism*. In: SCCG 2008 Conference Proceedings. Bratislava: Comenius University, 2008. – S. 27-33. ISBN 9788089186303.

² CAMERON, Fiona – KENDERDINE, Sarah (eds.). *Theorizing Digital Cultural Heritage*. Cambridge: MIT Press 2007. ISBN 0262033534.

³ The attribute “ultra-reductionist” is used to denote strong authoritarian unilaterally oriented practice absolutely derogating other opinions in arts, cultural, communicational and political environment. This is his long-term expression characteristic for his texts.

it must be noted that neither ultra-reductionist nor authoritarian dramaturgy is defined in dictionaries. Both versions of this term alike suggest totalitarian practice or absence of dialogue.)

So our parallel goal is to concurrently continue informing dozens (around 50 surviving) of de facto banned authors and the community of Slovak teatrologists and scholars of fine art about new procedures to support perception or at least ensure promotion of national drama in the times when Internet access becomes common and producing dramatic pieces becomes economically or politically problematic, especially in small nations. Sudden “loss of quality” — as censors explain that — affected both surviving and non-surviving authors even retrospectively, as can be statistically verified e.g. in Miloš Mistrík’s list *One hundred Slovak plays*. The most significant surviving playwright Osvald Záhradník, the most significant surviving film screenwriter Peter Jaroš, or screenplays awarded in competitions in Slovak TV, did not live to see any major realization (with the exception of singspiel *Pacho sa vracia* (*Pacho is back*, 1995) with motives from Jaroš’s film screenplay (1976) and student production of chamber play *Rozlúčka* (*Farewell*) (2008)). Part of the explanation might be their imaging stereotypes that were not acceptable for SND or STV. The truth is the issue. On one end of the artistic image veracity scale would be the “image” of Slovak characters in Czech films, and even Slovak family in Hungarian film *Jadvigin vankúšik* (*Jadviga’s Pillow*), on the other end would be *Bathory Story* (*Lady Dracula* in book) by Jaroš that has not been filmed. On the end of lie, Slovak family is displayed as a complex of amoral relationship, while Jaroš’s antagonistic attitude in accordance with historical truth kills. Untrue work lived to see all kinds of realizations and awards, but not the true one.

Especially for post-revolution dramaturges at SND or STV there is no play or scenario with appearance of unwanted image of a Slovak searching for his identity (Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Ján Solovič, Peter Valo...), let alone a victim of any of the three totalitarian regimes or an active antifascist (Peter Karvaš, Peter Jaroš, Ivan Bukovčan...).

Public communication space – print media, theatre stages and television screens – is occupied by commercialism, foreign interests and poor taste. However, dozens of de facto banned authors and virtually hundreds of silenced scenarios legitimately search for some area of freedom for expressions that possess memory, humour and courage unlike soap operas or eurodramas. It may be found in cyberspace—virtual space.

Current global civilization situation or building process of post-industrial or knowledge-based society as a context of our today’s topic is probably best characterized by brilliant thinker Andreas Huyssen⁴: “Historical memory today is not what it used to be anymore. Once it used to define the relation of our community or nation to its own past, but the boundary between the past and the present used to be more distinct and stable than today. Innumerable recent and less recent past realities are projected to the present through modern reproduction means such as photography, film, music on media, and Internet, as well as due to explosion of historical science and increasingly gluttonous museum culture. The past became a part of the present in a way that was unthinkable in previous centuries. As a result, time boundaries

⁴ HUYSEN, Andreas. *Přítomnost minulého. Urbánne palimpsesty a politika pamäti*. Bratislava : Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005. ISBN 8096881988.

were weakened as well as the experiential dimension of the space was reduced due to modern means of transport and communication.”

The past is tendentially refashioned—or even fashioned—in the communication space for Slovak drama. Public knows nothing about treasuring films in safes of STV or about “preventive” ban (cancellation of the production) of films, operettas, television productions, and even artistic caricature... No freedom of expression, no dialogue. Some things are published as books. Instead of premieres, the latest book expands the cemetery of Slovak drama with two plays about 1848 by Peter Kováčik⁵. The reviewer, playwright Pavol Janík (also not featured), concludes the review with the question: “How long will dramas by surviving classical authors keep waiting for production?”⁶.

2 Definitions and data

According to encyclopaedic entry, time is an attribute of matter and a means of its existence, expressing duration, being and sequence of changes. Timing is then an important instrumental in control of presentation of dynamic audiovisual objects (animation, film, music).

There are numerous definitions of time and often deep philosophical discussions about its perception. In this text, we use pragmatic approach to focus only on timing in virtual reality, where the author must explicitly decide which data are to be presented for what time. Subjective perception of time interval is denoted as subjective time and it may flow differently from time shown on the clock. In external time, e.g. in the time of the national culture duration, another kind of timing takes place. It is for example the decision about the beginning and the end of exposition or projection of the film. Since Internet emerged, the external time becomes widely relative, for in the virtual museum you can not only put static exhibits, but also reconstruct dynamic events not existing in the reality.

Virtual museum is defined as a multimedia collection of telematically available digital data and cognitive space with infinite capacity for spreading, combining, composition or recomposition⁷. Namely we need to mention at least the list of 12 following most important technical terms: Virtual Museum, Kiosk, Online Database, Ontology, Entity, Property, Semantic Web, Virtual Environment, Navigation, Cooperation, and Avatar, or Autonomous Agent. For detailed definitions see representative sources and the international ISO standard⁸ with 225 definitions of museum terms for virtual museums. This standard specifically divides all museum objects or activities into 84 entities with 141 possible properties.

The term “self-colonization” was brought into the Slovak discourse from the reflection about Balkan development by Jana Dudková⁹: “In *Notes on Self-colonizing Cul-*

⁵ KOVÁČIK, Peter. 2010. *Dve hry (Hurban, Povstanie 1848)*. Martin : Matica slovenská 2010. ISBN 9788070909119.

⁶ JANÍK, P. *Čakanie na inscenovanie*. In. *Extraplus*, máj 2010, s. 42. Bratislava : Medialis, 2010.

⁷ QVORTRUP, Lars (ed.). *Virtual Space: Spatiality in Virtual Inhabited 3D Worlds*. London : Springer 2002. ISBN 1852335165.

⁸ CROFTS, N. et al. (eds.). Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model. http://cidoc.ics.forth.gr/official_release_cidoc.html, June 2005.

⁹ DUDKOVÁ, Jana. *Sebakolonializačné aspekty v súčasnom slovenskom filme*. Jubilejná konferencia VŠMU. Bratislava : VŠMU, 2009.

tures Alexander Kiossev, a cultural theoretician and historian, repeatedly admits the operative and inexact character of the term, which he nevertheless proposes as an aid to express certain aspect of building small nations, in his case connected to activities of Bulgarian intellectual elite in 19th century, which was preceded with sense of exclusion from the modern world. The contemporary feeling of several intellectuals that Bulgarians did not have any culture, because culture was understood by the western pattern, led Kiossev to understand self-colonization as voluntary reception of western cultural models—unlike colonization, which is characterized by imposing such models. Moreover, the self-colonization is connected with forming the culture/nation in the state of birth, since it is assumed that any original culture/nation does not exist.” In subsequent text, this brilliant writer investigates the post-colonial situation and Slovak film. Though Jana Dudková denotes the confrontation between post-colonial theory and Slovak film as incommensurability, it is much related. Occupied national cultures do not create their films about their traumas or occupations or antifascist uprising, but abundantly sponsor contrary expressions as Bathory Story, i.e. Juraj Jakubisko’s historical mystification.

3 Methodology

General methodology of virtual museum formation may be summarised in seven algorithmic steps¹⁰ Disrupting this order can complicate further procedure very much.

- In the first step, find a world’s unique data set. For example, Slovakia has unique paintings, unique folklore, or shepherd’s pipe... films from safes, banned playwrights.
- Then shoot data or retrieve them from authors or owners.
- Create secondary data in formats suitable for public presentation.
- Propose and create hardware and software solution.
- According to prepared configuration and tailored to the future space, organize multimedia set of time dependent and independent exhibits, so-called digital content, or e-content.
- Test and verify.
- Finally, publish the virtual museum.

Of course, individual stages of this methodology have their particular points, however, due to explosion of increasingly gluttonous museum culture the process will grow ever simpler and cheaper on a mass scale.

4 Contexts

Unique world of tinkers’ creativity and worldwide success of Slovak capitalists in 19th century led to identification of Slovaks with tinkers who were perceived as typi-

¹⁰ FERKO, A., BĚHAL, D., BOROVSÝ, P., ČERNEKOVÁ, Z., DUŠKOVÁ, E., FANO, M., FTÁČNIK, M. KUBÍNI, P., MARTINKA, J., LACKO, J., LAURENČÍK, J., LÚČAN, L., NOCIAR, M., NOVOTNÝ, M., PRAŽENICA, P., SAMUELČÍK, M., SMOLEŇOVÁ, K., STANEK, S., ŠIKUDOVÁ, E., TÁTRAIOVÁ, K., VALÍKOVÁ, M., VARHANÍKOVÁ, I., ZEMAN, M., ZIMÁNYI, M. *Národný program virtualizácie slovenských múzeí a galérií. DMZ 2009*. Banská Štiavnica : Zväz múzeí na Slovensku, 2009.

cal Slovak ambassadors especially in neighbouring countries, but even in Russia and overseas. For their entrepreneurial spirit in the periods before Magyarization, Slovaks were often called “Englishmen from Hungary”. But if even today some Hungarians or Czechs call us “dráteníci” or drótoštóti” (derived from local words for tinkers), it must be clarified, that – in accordance with facts – we want to and will always understand it as a notion about worldwide success of Slovak capitalists. However, film by Martin Ľapák filmed for 38 million crowns in fact cannot be distributed in cinemas, thought the project is under the auspices of the president of the state Ivan Gašparovič himself. But as the fundamental asset of worldwide successful tinkers was changing handicaps into benefits, this cause also became a super-benefit in another sense—it led to a scientific discovery that is published this year at a world conference¹¹. The same happens today with the story of *Lúpež dejín* (*The Robbery of History*), a film from safe that comes out as a satirical novel¹², as well as an extremely interesting legal cause at the Constitutional Court of the SR¹³. Media oppression is in conflict with preamble of the Constitution, which is the only piece of text in the public realm featuring positive philosophy of history we are trying to outline now.

Slovakia is a young state and its population has got a long history that is in many ways interwoven with other national and ethnical groups on the Middle Danube. Slovak historical space was way too often influenced by intersecting European interests and that is why about a third of the Slovak nation emigrated. The philosophy of Slovak history is consequently formed by two metaphors – rural and urban – a thousand-year-old bee and tinkers. The bee metaphor was denominated by prose writer Peter Jaroš in the novel and film *Tisícročná včela* (*A Thousand-Year-Old Bee*). Both metaphors, complementing each other, are connected with typical Slovak industriousness. Vladimír Mináč identified our history as a history of work...

Just in the 20th century, Slovakia was subject to ten military or police occupations.

Slovakia has about 5.3 million people and with 85 per cent of Slovaks, it remains the only multiethnic country in Central Europe that is really tolerant in the long term, with culturally rich and ethnically varied minorities. The happy end of the lengthy search for national freedom of small nations culminated on 1 May 2004, when Central Europe joined the European Union. (National states as an achievement of European culture and civilization then became a presupposition of European integration at the threshold of a new millennium, as Prof. Vincent Šabík states.)

It seems proper to conclude by paraphrasing an apt remark from Slovak poet Ladislav Novomeský who wrote that though politics brought serious problems between our nations, we never had problems with creative cultural coexistence, mutual enrichment, dialogue and cooperation.

Instead of tanks, Slovakia is occupied by media, and especially drama authors have become second category citizens. Their possible statements about the spirit of time are produced by a bit more independent authors at Balkan, translated by J.

¹¹ PĀTOPRSTĀ, Eliška – ŠIKUDOVOVÁ, Elena – FERKO, Andrej. *Level-of-detail Stories for Virtual Museum. Computational Aesthetics*. Poster. London : Eurographics, 2010.

¹² DRGONEC, Ján – FERKO, Andrej. *Jánošíkova banka. Nepravdivý príbeh*. Satirický román o trezorovom filme. Bratislava : Perfekt 2010. ISBN: 9788080464707.

¹³ DRGONEC, J. *Uplatnenie slobody prejavu a práva na informácie v rozhodnutiach Ústavného súdu Slovenskej republiky*. In. *Notitiae ex Academia Bratislavensi Iurisprudentiae*. 2010, č. 2, s. 9-25 (*Lúpež dejín* = s. 18-19)

Jankovič – Goran Stefanovski, Jordan Plevneš, Dušan Kovačević... These dramas – once it is not possible to produce works by Osvald Záhradník, Peter Kováčik, or Pavol Janík... would resound and become hits in our national theatre – if the theatre was really national. Even the recent adaptation of Pavol Rankov's book awarded on European level in SND, to my humble opinion, has again proved the "truth" known in advance – that there is no Slovak drama, and even Rankov's testimony can be effectively destroyed, if we know why destroy it. Rankov is guilty of international success – and ultra-reductionist will no longer forgive him. Slovakia ranks among Balkan countries for lack of its governmental elite. Whether or not the author, ravished in such a sophisticated way, perceives his situation adequately, the ultras in SND really succeed with the absence of Slovak drama, i.e. inferiority of Slovak creativity, unlike absolutely absented great cultural event. Together with banned or filtered authors, especially cultural public misguided on a long-term basis becomes second category people. The third group of second category people are non-reflected victims of eleven occupations. Ultra-reductionist dramaturgy has not prepared any drama or festive event to the 60th anniversary of the [Slovak National] Uprising. Dramatic expression in the spirit of positive philosophy of history in film, drama, or television production is absent on a long-term basis.

5 Spaces of freedom – drawer, books, Internet, future

The expression "Slovak drama in dissident position" was first publicly used by Andrej Maťašík¹⁴, drama with staging of domestically banned playwright Osvald Záhradník under characteristic title *Asylum*. Asylum, as a substitute space for freedom for authentic Slovak drama politically persecuted for a long time, may be found not only in drawers, abroad, in library editions of drama works or their prosaic adaptations (inert alia Peter Jaroš, Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Pavol Janík, Ján Drgonec and Andrej Ferko) but also in virtual environments on the Internet.

Digitally available audiovisual works rotate as a modern samizdat on DVD – *Strecha úniku* (Roof Escape), *Lúpež dejín* (The Robbery of History), *A Ballad about Dr Gustáv Husák*, *A Group Self-portrait of President Beneš* and many others.

Banned authors can usually write to their drawer, which they very often do. They can meet, which they do on suitable occasions¹⁵. From time to time, we submit documents about the oppression to the Nation's Memory Institute that is found in situation similar to the Constitutional Court: It seems they would like to intervene; however, they lack corresponding powers. For them, the oppression is defined in a time limited period, and present situation is denoted by law as freedom...

However, Internet is a new phenomenon offering a new space for freedom.

6 Generalized virtual time

The oppression of dozens surviving and hundreds deceased playwrights and

¹⁴ MAŤAŠÍK, Andrej. *Ministerstvo podpáľilo – prezident hasí. Slovenská dráma sa ocitla v disidentskom postavení*. Nový deň, r. 3, 2001, 9. mája 2001. s. 11.

¹⁵ FERKO, Andrej et al. *Kde bolo, tam koniec*. Scenár z ukážok zo zakázaných scenárov. Premiéra Café SCHERZ, 9. november 2009. Bratislava : Café SCHERZ, 2009.

playwrights inspires, and treasuring of films in safes as a very much piquant public secret is becoming a subject of thematisation¹⁶ and research¹⁷. In this part, we summarize handling of virtual time and specify its generalization.

The original purpose of the project was to build dynamic audiovisuality on highly stylized animated film *Drotárska púť* (*Tinkers' Pilgrimage*); however, it was not possible due to copyright problems, since several owners of copyright to this so-to-say cultic work have not clarified some issues among themselves. Therefore, upon an agreement with the museum management, the unfinished film project *Ako divé husi* (*Like Wilde Geese*) was picked as an alternative choice, with screenplay written during dramatization of the novel of the same name. Shooting was documented step by step by art photographer Matej Zeman, making 640 colour photos that, after highly precise scanning in TIFF format, occupy over 7 gigabytes of disc space (7 224 090 402 bytes, 12 almost full CDs). For planned release on the Internet as well as for public exhibition *Nostalgia Expo 2006* in the Slovak National Theatre, Bratislava, we had to solve the problem of representative reduction of material that can be efficiently expressed and solved in the category of virtual time. A totally unplanned coincidence played its role too. Eduard Dluhoš, an employee of the Váh-Region Museum, in authorial inspiration upon reading the novel composed a musical composition of the same name in summer 2006, 7 940 224 bytes (almost 8 MB) in MP3 format, 8 minutes and 16 seconds long.

Total time of the audiovisual presentation *Like Wild Geese* is approximately 8 minutes. To tell the story, we had to substantially reduce the available material and densify it in terms of time. Some leaps between neighbouring shots take dozens of year in the real lifetime. For example, from the birth of George till the birth of his son is only 87 seconds and within following 118 seconds George dies. His fortunes are transmitted in 54 shots.

Since times of both real and fictitious history are linear, i.e. arranged in our conscience chronologically absolutely (with temporal logic on the past-present-future axis) or relatively (earlier, later or at the same time), it is possible to switch between them on the production level—through the sequence of images¹⁸. The result of this stage of work was exactly timed audiovisual work, first of its kind in Slovak production history and practice.

Its literary prototype of thinking about virtual time is found in the work of J.L. Borges, significance of which in the field of literature is usually compared to significance of Einstein in physics or Goedel in mathematics. Borges who possibly specialises the Leibniz's vision of possible worlds in terms of time, writes about several times that are branching, running in parallel or even crossing each other. Branching of time into the future with binary tree structure was already found in Slovak dramatic literature in a time machine in the production of the *Kazko Vlasko* produced by V. Gräffinger. In the vision of Borges from 1961 there is, beside some disputed points

¹⁶ DRGONEC, Ján – FERKO, Andrej. *Jánošíkova banka. Nepravdivý príbeh*. Satirický román o trezorovom filme. Bratislava : Perfekt 2010. ISBN: 9788080464707.

¹⁷ DRGONEC, J. Uplatnenie slobody prejavu a práva na informácie v rozhodnutiach Ústavného súdu Slovenskej republiky. In. *Notitiae ex Academia Bratislavensi Iurisprudentiae*. 2010, č. 2, s. 9-25. Pozri aj: DRGONEC, Ján – FERKO, Andrej; *Jánošíkova banka*. Bratislava : Perfekt, 2010, s. 18 – 19. ISBN: 9788080464707.

¹⁸ KUPKA, Ivan. *K sebedůvěře krok za krokem*. Praha : Grada, 2006. ISBN 8024716763.



Leopold Haverl is smuggling a grandchild—Kypúsik—into the world. In the background you see Slovak-Chinese wedding, the witch Bohinička a.o. Photo Matej Zeman. The project logo is designed by Eliška Pätoprstá.

(e.g. how to branch the time into the past? how to cross the times?), one omission that we just added above. Borges does not consider interaction.

Now shortly – for non-informatics community, first time in Slovak – we are introducing generalized linear time in its control. We are generalising the Borges's concept by eliminating the presupposition of the same time flux velocity in its both real and hypothetic branches. We can introduce levels of detail into the presentation of the story. Such levels of detail allow for distinguishing the time of perception from subjective time, and even to provide the story with semantics with a tool similar to Schenker's analysis in musicology to reconstruct the process of the work creation. A virtual tourist can set his own time of perception, or its velocity. You can imagine a triangle with the base representing the total time of the story, narrowing upwards and reducing the number of images from filming as well as accompanying texts from the script. This discovery was made in paradox—due to impossibility of the original work distribution. Handicap turned into advantage.

7 Conclusion

A disadvantage of virtualized audiovisual works is limited experiential value compared to collective and exactly time synchronized cinema or theatre experience. Also, replacement of movie sequences with static images is kind of cartoon reduction, so we tried to support its time continuity by accompanying musical composition through the acoustic channel (another alternative could be accompanying spoken word in Slovak and English). However we believe, especially since significant part of everyday human viewing experience consists of browsing, that the preview is able to communicate at least a teaser version of the art expression contours that can lock the conflict, describe the atmosphere of the story and outline the index representation in time (one shot instead of a sequence) and iconic representation in image, of the protagonists (actors) in expressive emotional or other situations. Last but not least, such a work can define a genre for the audience and indicate the way of authorial or directorial grasp of the topic. Indisputable advantage of such presentation may be an interactive communication which is usually absent at theatre or cinema performance (with the exception of e.g. Czechoslovak project *Kinoautomat* for the world exposition Expo in Montreal). In another direction, it seems productive to combine fiction

with real museum exhibits in a postmodern way. With these presuppositions, we have proposed an interactive form of the story in combination of film screenplay and photographs by Matej Zeman with non-linear virtual time. Preliminarily we denote it with a popularization name “interactive comic”, and expertly as “levels of detail for the story”. Of course, self-colonizing fellow citizens—with some exceptions—will stubbornly denote such way of presentation as defilement, but even limited freedom is better than hermetically enclosed cage.

In adverse event, future virtual museums can embrace even significant part of events and communication about the stories that did not, or will not get to the film screen or theatre stage with their communication capacity overloaded by collaboration with negative philosophy of history, as asserted by major journals and other media, with rather dramaturgical helplessness in the context of commercial money earning than civil public dialogue and intelligent humour. In other words, both authors and the audience can ever easier meet each other on the Internet, where real know-how, online community and infrastructure for Semantic Web and knowledge-based society are built. This development gives hope to the country that is occupied by media rather than tanks. Of course, if there is not a war that has been predicted by the author in the book *Slovenské Kosovo (Slovak Kosovo)* for as early as 2010¹⁹.

Preložil Tomáš Počai

¹⁹ CHELEMENDIK, Sergej. *Slovenské Kosovo*. Bratislava : Slovanský dom, 2009. ISBN: 978808545938.

NATIONAL THEATRE AND CULTURAL POLICY IN CROATIA

SNJEŽANA BANOVIĆ

Theatre Director, Academy of Drama Art, University of Zagreb, Croatia

Cultural identity is, according to many opinions, the basis of the entire social identity. The stated opinion is frequently uttered, and it is also eagerly emphasized that it holds true for all nations without exception, that they were guided through history not by e.g. economy or politics, but by national enthusiasm and an age-long desire for independence. It goes without saying that many cultural workers will agree with it, but politicians will not even think of it beyond the scope of election campaigns, various festive occasions and big programmatic interviews bearing platitudinous titles, such as: *With Culture to Europe; Culture Is the Basis of Our Identity; Culture, and not Politics and the like.*

Philosophers and aestheticians claim that the notion of identity is actually a paradigm for the function of fiction¹, because identity and fiction, *brought into connection with one another in a non-violent manner, show quite a number of common features and are confirmed solely by thinking, out of it – nowhere*².

Now then, is Croatian national theatrical culture really an important factor of the “fictional” Croatian identity today and was this “fiction” strategically founded in our national being during the long struggle for independence?

What we have been witnessing so far is that the word culture has hardly been mentioned within the accession negotiations between Croatia and the European Union, whose member Croatia is expected to become in 2012 – that chapter was closed quickly and easily, in spite of, or precisely because of the fact that Europe’s views on culture are based on differences in tradition, modernity and, above all, on an open and free exchange of cultural values – which is an area into which Croatia can fit very



Snježana Banović zo zagrebskeje Akadémie umeni. Snímka Ladislav Lesay.

¹ ISER, Wolfgang. *Ist der Identitätsbegriff ein Paradigma für die Funktion des Fiktiven*, in *Identität*, Munich : 1979.

² CACINOVIĆ, Nadežda. *U ženskom ključu*. Zagreb : Centar za ženske studije, 2000.

well. However, it seems that the majority of Croatian cultural institutions, theatres being among them especially prominent, do not have a plan of their own "EU entry", but wait instead, often with not insignificant euro-scepticism, for the EU to come to them, along with its programs, plans and – above all – financial means. Until then, they will keep taking pleasure in mostly expensive and unquestioned programs that are subject to almost no evaluations and tests.

Let's return to the past for a moment. The cultural elite in the 19th and 20th centuries was expected to spread the use of the Croatian language in the first place, and each state, a constituent part of which Croatia was during that long and intensive period in history, behaved – as far as the position of culture is concerned – like an *engineer state* towards

Croatia, which means that all culture was totally controlled by the state-and-party, and frequently also state-and-police machinery. National theatres in particular were those that functioned in accordance with this model. Especially at times fraught with politics they used to be part of the ruling political program so that their stages were rather in the service of politics than aesthetics.

This criterion was also a decisive factor when choosing the heads of those institutions, but also when allocating the money that they received through their activity in the political sphere. In our country it was social policy that replaced cultural policy, just like in many East European countries, which means that *cultural policy and social policy issues become enmeshed*.³

A consequence of this state of affairs has been the cultural stagnation and conformism of major cultural institutions, their anachronism and very frequent autism in relation to aesthetic and other cultural trends in Europe and the world. For such a reason, their artistic goals were often neglected and were becoming less important and their role in the society came to the question.

For example, it was only twice in the 20th century that the central Croatian theatrical house, the Croatian National Theatre in Zagreb, showed Europe and the world aesthetic and artistic values in harmony with the then prevailing cultural-political trends: for the first time, in the 1920s, under the direction of the theatre manager, a progressive intellectual of European style Julije Benešić and his Drama Director Dr. Branko Gavella when it was promised (and largely also carried out) to maintain a most vivid contact with all the ideas that also elsewhere preoccupy and stir the spirits of mankind.

For the second time, in the 1950s, during the management of the writer Marijan Matković when the Croatian National Theatre, in accordance with the new tendencies in the entire society of that time, opened up to new people and new ideas, presenting itself in Europe as a relevant cultural factor.

Namely, in the 1950s, the political control in Croatian institutions noticeably eased off and there were some explicit political and national demands regarding cultural autonomy and decentralization of culture.

In 1953 (which was also the year of Stalin's death), the Constitution enacted a new utopia into law – self-management – as the basis of the social-political system of the country that, however naive it may sound now, attracted through hope and larger

³ KLAIC, Dragan. *Reform or Transition*. Amsterdam : Theatre Institut Nederland, 1997. ISBN 9789639776067.

freedom at first and that was dominated by individual leading figures who introduced tolerance and acknowledging diversity into their working and creative methods so that in the cultural sphere the struggle against Stalinism was predominant. It was then that Zagreb hosted important guest performances of world-famous theatres⁴. Owing to the insufficiently fast adaptation of the Croatian National Theatre to the new currents of the time, a part of the theatre ensemble decided to go their own way and founded the Zagreb Drama Theatre that cherished contemporary repertoire and was reflected upon in a new way, primarily through creating a new type of actor and stage director: an actor as a committed participant of the theatre and performance, a stage director who considered the actor to be the main element of the performance.

The impetus towards liberalization of culture lasted all through the years until the early 1970s and culminated in 1971 when some of the central national institutions became even the standard-bearers of the freedom-loving aspirations. It must be pointed out that the national theatrical houses remained entirely out of this wave of freedom-loving tendencies, and the

Yugoslav politics found in them worthy and powerful instruments whose „music making“ moved even in the 1980s towards mass hyper-bureaucratization and considerable deprofessionalisation of culture in general. Strong artistic and intercultural initiatives of the 1980s (launching independent festivals, magazines and media) developed completely outside the national theatres – real temples of power.

The periods from the late 1980s onwards, the war years of the 1990s and the time up to the so-called new pluralism of 2000 have not – in spite the fact that they largely altered both the actual and formal spheres of Croatian culture – introduced relevant elements of modernity and expected structural and aesthetic changes within these mastodontically organized entities. They continued to operate within the 19th century organizational and repertoire models, organized according to the principle: a succession of (classical) opera, a succession of (classical) drama and a succession of (classical) ballet, and all on one stage.

In spite the fact that the Constitution of 1990 perceives culture as a deideologised category -aiming to establish a hierarchy of values, professionalism, responsibility, to stimulate talented individuals and to establish pluralism of cultural initiatives – there was a total disintegration of the old system of values because the war and transition became an excuse for failures that were actually a consequence of the bad cultural policy⁵.

In short, nowadays, in spite of some praiseworthy attempts presented in the last two decades,

Croatia hasn't got any strategy of cultural development whatsoever, and the best strategy it has had ever since its foundation is the project of the Ministry of Culture of 2001.⁶

⁴ In a short period of time Zagreb hosted Vilar's TNP from Paris, Strehler's Piccolo Teatro from Milan, The Old Vic with *Hamlet* from London, Shakespeare Memorial Theatre from Stratford-on-Avon, La Commedia degli Zanni Teatra Universitaria Ca' Foscari from Venice, mime artist Marcel Marceau...

⁵ ZLATAR, Andrea. *Prostor grada, prostor kulture*. Zagreb : Naklada Ljevak, 2008. ISBN 9789531789981.

⁶ Work on a strategy of cultural development began in 2000 as a starting point for the Conference on the strategy of cultural development that took place at the Trakošćan Castle on 16 and 17 March 2001, and published under the title: *Strategija kulturnog razvitka. Nacrt (Strategy of Cultural Development. Draft; Bibliote-*

Unfortunately enough, it was too soon forgotten, never evaluated nor tested in practice, and in spite of its creators' expectations it was not widely accepted within the trade, but regarded by the majority as a mere utopia.

Unfortunately, the field of theatre arts was not at all ready either for the changes that permeated the whole society, and those in power were not competent enough in matters of theatre either⁷. What happened was a two-way disregard and the strategy went down first of all precisely on the issue of the organization and development of national theatres. Namely, as the program of building up publishing, filmmaking, conservation and restoration of cultural heritage or, say, the rapid development of artistic organizations became intensified, some individual theatrical appetites remained unquenched, and the government of that time did not manage during its term of office to bring the trade to terms not even over drafting a theatre act. No guideline and plan towards a reform of national theatres appeared in mere outline, unless appointing a theatre manager is considered to be a strategic move. The cultural strategy towards national theatres expressed itself for decades in only two segments – in appointing a theatre manager and in designating financial funds from which their facilities are financed. A recipe for a reform of national theatrical houses from the strongholds of the past into modern, strategically run institutions of top-quality culture has not been created in Croatia to this very day, and to the regret of our cultural politicians, it cannot be copied, i.e. transferred from some other country that is more advanced in this field.

In its third term of office, the current cultural policy has been mainly occupied with the preservation of monument heritage, and the way in which the current authorities execute their cultural policy has necessarily been conflict-free and deprived of any analytical approach and evaluation. Therefore, it can be said that the culture of indulging in anniversary celebrations and other festivities still dominates the scene, without a relevant document by which such a cultural policy would be inspired and guided.

Literature:

- Batušić, N. (1987) *Povijest hrvatskog kazališta / A history of Croatian Theatre/*. Školska knjiga, Zagreb.
- Cacinovic, N. (2000) *U ženskom ključu/ In the feminist key/*. Centar za ženske studije, Zagreb.
- Klaic, D. (1997) *Reform or Transition*. Theatre Institut Neederland, Amsterdam.
- Zlatar, A. (2008) *Prostor grada, prostor kulture / A Space of the city, a space of the culture/*. Naklada Ljevak, Zagreb.
- Zuppa, V. (2000) *Bilježnica / A Notebook/*. Zarez, Zagreb. (1969) *Enciklopedija HNK u Zagrebu / Encyclopedia of Croatian Theatre in Zagreb/*. GZH, Zagreb. (1985) *HNK u Zagrebu 1860-1985 / Croatian National Theatre in Zagreb 1860-1985/*. Školska knjiga, Zagreb. (1998) *Kulturna politika RH – Nacionalni izvještaj / Cultural politics of Republic of Croatia – A National report/*. Ministarstvo kulture RH, Zagreb. (2003) *Strategija kulturnog razvoitka / A Strategy of cultural development/*. Ministarstvo kulture RH, Zagreb.

ka kulturni razvitak, Vol. 1, Zagreb 2001). An expanded edition was published under the title *Hrvatska u 21. stoljeću. Kultura (Croatia in the 21st Century. Culture)*, by the Office of Development Strategy of the Republic of Croatia in December 2001. As a document, it was adopted by the Government of the Republic of Croatia and Croatian Parliament in January 2002.

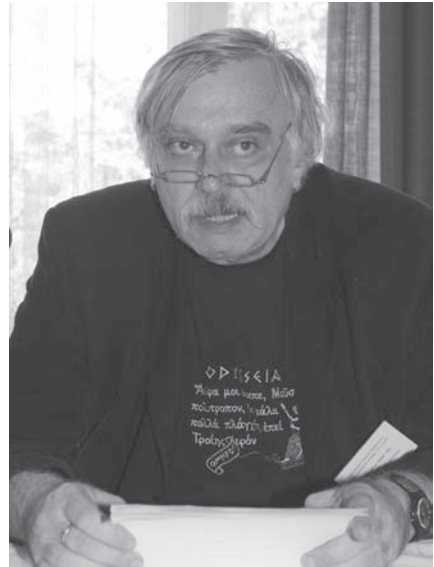
NÁRODNÉ V SPOJENÍ S DIVADLOM V DIELACH NEMECKEJ KLASICKEJ FILOZOFIE

OLIVER BAKOŠ

Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Určite nie je pravidlom ani tradíciou začínať referát na vedeckej konferencii citátom z dennej tlače, napriek tomu by som sa k tomuto netradičnému prostriedku výnimočne uchýlil. Ide o článok uverejnený minulú sobotu v denníku Sme od gréckeho spisovateľa Petrosa Markarisa „Tragédia či komédia?“¹ s podtitulkom „Nová grécka odysea sa môže rozšíriť na odyseu európsku“. V nej upozorňuje na stav a dôraz, ktorý nemecká kultúra kladie na znalosť antiky: „Nemci si myslia, že grécky starovek ovládajú tak dobre ako žiadny iný európsky národ, dokonca lepšie ako sami Gréci. Čo je síce prehnané, ale niečo na tom bude. Kto čítal druhý diel Goetheho Fausta, iste vie, aký bol Nemcom starovek dôverne známy.“ V článku autor na nemeckú znalosť antiky upozorňuje v súvislosti so súčasnou situáciou Gréckej ekonomiky, no popri tom dospieva k všeobecnejšiemu konštatovaniu: „Majú nám za zlé (rozumej = Nemci, pozn. O.B.), že sme za dvetisíc rokov nespodili nového Platóna, Sofokla či Perikla, že sme len huf lúzerov. Glorifikujú síce staroveké Atény, ale ich postoj je postojom Sparťanov. Keďže ich idealizujú, nemôžu vidieť, že styčnou plochou medzi novým a starým Gréckom nie sú veľkí tragédi či filozofi, ale každodenný život“²

Odhliadnuc na zameranie tohto článku, možno konštatovať, že autor postihuje jednu z podstatných črt nemeckej národnej kultúry, ktorá sa viaže nielen k znalosti antiky, ale aj k spôsobu pochopenia dramatických a poetických útvarov antiky, ktorý mal paradoxne rozhodujúci vplyv aj na formovanie nemeckej národnej literatúry a drámy. Počiatky tohto nemeckého postoja možno nájsť už u Winckelmannna, ktorý estetiku nemeckého idealizmu ovplyvnil, najmä v tomto kontexte. V úzkom prepojení s myšlienkami filozofov a básnikov sa preto Winckelmannove náhľady na



Nemecký kontext vývoja národného divadla priblížil prof. Oliver Bakoš z Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Snímka Ladislav Lesay.

¹ MARKARIS, Petros. pírR <http://komentare.sme.sk/c/5397386/tragedia-ci-komedia.html#ixzz07Fv>

² Tamtiež: <http://komentare.sme.sk/c/5397386/tragedia-ci-komedia.html#ixzz0pitrT93Y>

umenie starovekých Grékov stali závažným momentom chápania antiky a zostávajú súčasťou prirodzenej kultúrnej výbavy súčasného Európana. Najväčší vplyv mal Winckelmann v tomto smere na Nemecko, teda na myšlienky neskorších mysliteľov, akými boli Herder, Lessing, Goethe a Hegel, ktorí v nich pokračovali, prehlbovali ich a rozvíjali. Nové momenty do tejto problematiky v súvislosti s drámou vniesol Lessing, pričom môžeme konštatovať, že aj jeho chápanie moderného umenia a jeho teoretické východiská, ktoré formuloval v súvislosti s národným programom nemeckého divadla, boli špecifickým spôsobom zakotvené v antickej estetike. Išlo o tendenciu v teórii i v umení, ktorá bola prirodzená už od renesancie. Rodiace sa umenie, umenie, ktoré sa usiluje prísť s niečím novým, si nachádza v dielach antickej drámy a poézie akoby východiská pre svoje vlastné umelecké snaženia. Myšlienky antických autorov, filozofov i spisovateľov bolo zvykom prijímať ako vzorové a ako nemenne pravdivé, teda v nie menšej miere ako samotné konkrétne poémy, tragédie, komédie antických umelcov. V Lessingovom období všetky teoretické problémy, teoretické otázky a pochopiteľne aj odpovede nachádzali nemeckí myslitelia už u Aristotela, Horátia, Quintiliána a iných starovekých autorov. Problém bol v tomto zmysle – v úvodzovkách – iba v „správnosti“ interpretácie ich myšlienok o umení. Do týchto polemík vniesol Lessing problematiku, ktorá sa týkala nielen antickej, ale už aj moderného európskeho umenia. Interpretujúc Aristotela alebo Horátia snažili sa Lessing a jeho súčasníci objasniť vlastne seba ale aj ostatným svoje vlastné, najvyššie súčasné, najvyššie páľivé aktuálne úlohy i ciele. Ak teda hovoril o Homérovi – napríklad v diele Laokoón – mal na mysli celú súčasnú poéziu, keď pertraktoval Aristofana, súčasnú tragédiu. Je to živá a páľivá otázka osudu súčasnej nemeckej literatúry. Je to vlastne otázka rozšírenia umeleckých prostriedkov, ktorými poézia i dráma vplývajú na pocity a myšlienky súčasníkov. Teória podľa Lessinga nikdy nebola samostatnou oblasťou myslenia odtrhnutou od života a umeleckej praxe. Lessing sa snažil aby jeho teoretické poznatky o umení boli nielen objasnením umeleckých javov, ale aby mali zároveň vplyv na rozvoj umenia samotného. Formou takejto „estetiky“ sa mohla stať iba umelecká kritika, estetická a kritická polemika. Otázka rozdielov medzi výtvarným umením a poéziou, bola zvýrazneným možností slovesného umenia, jednoznačne zameraná proti francúzskemu klasicizmu a najmä jeho naratívnosti, ktorá už nemohla zodpovedať šírke a potrebám čítania Lessingovho súčasníka. V temnote podmienok despotickej monarchie to bola práve literatúra, ktorá sa stala jedným z najdôležitejších faktorov národného sebauvedomenia nemeckého osvietenstva. Preto ani Lessingova orientácia nebola v tomto náhodná. Významnú úlohu pri nasmerovaní literárneho a dramatického umenia zohrávala umelecká kritika, pretože tá mohla najviac ovplyvniť literárny vývin a dať mu také nasmerovanie, ktoré by zodpovedalo najpálčivejším potrebám nemeckej spoločnosti. Podobným spôsobom Lessingov nasledovník Friedrich Schiller v diele *Naivná a sentimentálna poézia* (1796) vysvetľoval estetický ideál na základe porovnania antickej a moderného umelca. Schiller tento spis uverejnil fakticky paralelne so spisom Friedricha Schlegela *O štúdiu gréckej poézie* (1795), preto oba tieto spisy možno považovať za zakladajúce dokumenty rodiacej sa klasicko-romantickej teórie literatúry. V oboch sa konfrontuje moderná literatúra v porovnaní s gréckou poéziou, ktorá je pokladaná za prirodzenú normu a obe diela sledovali aj analogický cieľ, teda aby sa vyzdvihla oprávnenosť modernej literatúry, to znamená súčasnej nemeckej literatúry i drámy. Aj keď sa Schillerovo a Schlegelovo dielo líšia, ich argumentácia je v tomto zmys-

le symptomaticky podobná. Podľa Schlegela to, čo bolo pre antickú poéziu i drámu prirodzené, teda to, čo jej bolo vlastné, to musí moderná poézia a dráma dosiahnuť teoreticky fundovaným estetickým zákonodarstvom. Podľa Schillera je to možné dosiahnuť iba idealizovaním – t. j. abstrakciou, ktorá básnika vzdáľuje prírode alebo prirodzenému svetu. Z povahy súčasnosti vyplýva, že sa vlastne neguje bezprostredný vzťah básnika ku skutočnosti, preto je potrebné v tejto oblasti uplatniť skúsenosť sprostredkovanú vedomím, ktorú charakterizuje ako je sentimentálnu, na rozdiel od protikladnej skúsenosti naivného básnika. Inak povedané, klasickú grécku prirodzenosť je potrebné obetovať v prospech súčasného zobrazovania ideálu. Súčasnoscť je, podľa Schillera, charakteristická nadvládou prózy nad poéziou, v čom Schiller vidí kapituláciu klasickej estetiky pred prozaickou skutočnosťou. Pomerne veľkú úlohu pri chápaní modernej nemeckej drámy zohral rešpekt voči Shakespeareovi, ktorý bol napríklad v európskom kontexte vo vtedajšej dobe výnimočný. Spomenul som to už na jednej z predchádzajúcich konferencií, Schelling vlastne v modernej dráme interpretoval osud na pozadí Shakespeareovho uchopenia antického osudu, to znamená, ako sa vyslovil, pre hrdinu modernej drámy sa stal osudom jeho vlastný charakter. Podobne ako z antiky, čerpali Nemci svoju hrdosť aj z vlastného pochopenia Shakespeara: „ To čo sa, mimochodom, u Shakespeara ráta ako chyby alebo zvrátenosti a aj surovosť, nie je vo väčšine prípadov nič z toho a tak ich môže pochopiť iba nejaký obmedzený slabý vkus. Nikým zatiaľ nie je tak veľmi nedocenený vo svojej pravej veľkosti ako svojimi vlastnými krajanmi a *anglickými* komentátormi a obdivovateľmi. Pridržiavajú sa vždy jednotlivých zobrazení vášne, nejakého charakteru, psychológie, jednotlivých scén či slov bez zmyslu pre celok a bez zmyslu pre umenie. Ak, ako veľmi výstižne hovorí Tieck človek vrhne pohľad na anglických komentátorov Shakespeara, tak je to, ako keď človek cestujúci prekrásnou krajinou mňa krčm, pred ktorou sa hádajú opití sedliaci.“³ Ak však hovoríme o hrdosti, o podpore rozvoja nemeckého divadla, treba povedať, že tento postoj nebol nikdy nekritický. Pevnou oporou zostával v tomto smere Goethe so svojim Faustom. Napríklad čo sa týka komédie, Schelling tvrdí, že „Nemecko má ... ešte pravé a drsné impulzy komédie... Po týchto prvých impulzoch a potom, čo tu protestantizmus zaútočil na verejný charakter náboženského života, žilo Nemecko takmer iba z toho, čo prevzalo z cudzích autorov, pričom jediným vlastným výtvorom Nemcov v mase cudzích zostalo to, že k rodinným komédiám pridali nízky tón filisterstva a domáckosti a že v obyčajných komédiách veľmi prirodzene podľahli infámii panujúcich mravných pojmov a podľa ušľachtilosti,; a pri tejto potupe nemeckej scény nezostane nijaká útecha, než azda tá, že iné národy sa žiadostivo pachtili za týmito nemeckými odpadkami.“⁴

V Hegelovom koncepte estetiky dochádza, pochopiteľne po celom rade iných dôležitých postrehov a analýz, k vlastnému akcentovaniu divadla ako takého – materiálom dramatickej poézie nie je iba ľudský hlas a hovorené slovo, ale celý človek, ktorý nevyjadruje iba city, myšlienky a predstavy ale je spätý s dejom, to znamená, že pôsobí na správanie a predstavy iných a zakúša podobné spätné pôsobenie: „Oproti tomuto určeniu, zdôvodnenému podstatou samej dramatickej poézie, patrí dnes najmä u nás, Nemcov, k našim bežným názorom pokladať usporiadanie drámy na predstavenie za nepodstatný prídavok, hoci vlastne všetci dramatickí autori, aj keď sa

³ SCHELLING, F. W. J. *Filozofia umenia*. Bratislava : Kalligram, 2007, s. 615-616. ISBN 8071499080.

⁴ Tamtiež, str. 627.

tvária ľahostajne alebo povýšene, si želajú a dúfajú, že sa ich dielo dostane na javisko. A tak väčšina našich novších drám sa na scénu nikdy nedostane z toho jednoduchého dôvodu, že sú nedramatické.“⁵ Hegel zdôrazňuje v tejto súvislosti predovšetkým prácu herca, venuje sa rozboru a uplatneniu subjektivity v súčasnej dráme. Ak vynecháme Schopenhauera, patrilo by sa aspoň spomenúť Nietzscheho, jeho poukaz na stav nemeckej spoločnosti, v ktorej ku Kantovmu epochálnemu objavu veci osebe, ktorý postavil ľudské myslenie opäť voči nepochopiteľnému kozmu i celku prírody (ako kedysi v najplodnejšom predsokratovskom myslení antického Grécka), pristúpil aj rozvoj hodobného umenia v Nemecku. Nietzsche sa chcel pozrieť na umenie novou optikou, čo sa mu aj podarilo, hľadel na umenie z hľadiska života, teda, presnejšie povedané, z hľadiska toho, čo umenie prináša pre život, prečo je pre človeka také nesmierne dôležité. Nechcem tu však tieto myšlienky opakovať, pretože som sa k nim vyjadril na iných miestach.

Predseda si však dovoľím upozorniť na ešte jeden fakt – myšlienkové systémy nemeckého idealizmu, pokiaľ sa zaoberajú umením, završujú sa zákonite práve dramatickým umením. Vyplýva to z povahy, zložitosti a pôsobnosti tohto umenia, ktorý nikdy nestrácali zo zreteľa. Nie je to však jediný spoločný znak. Patrí k nemu aj hlboké presvedčenie, že pozornosť venovaná národnému dramatickému umeniu, alebo jednoducho divadlu, nebola vôbec náhodná slúži na prospech všetkého toho, čo môžeme nazvať kultúrou.

Literatúra:

HEGEL, G. W. F. *Estetika 2*, Bratislava : Tatran, 1970.

SHELLING, F. W. J. *Filozofia umenia*. Bratislava : Kalligram, 2007.

NIETZSCHE, F. *Zrod tragédie z ducha hudby*. Bratislava : NDC, 1998.

⁵ HEGEL, G. W. F. *Estetika 2*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 367.

THE NATIONAL IN CONNECTION WITH THEATRE IN THE WORKS OF THE CLASSICAL GERMAN PHILOSOPHY

OLIVER BAKOŠ

Department of Aesthetics, Faculty of Philosophy of the Comenius University in Bratislava

It is certainly neither a rule nor a tradition to start an academic conference paper by a daily press quotation. I would on this one occasion resort to the unconventional means, though. It concerns an article by the Greek writer Petros Markaris published last Saturday in the *Sme* newspaper under the title "Tragedy or Comedy?"¹ with a subheading "The New Greek Odyssey can be extended to a European one". There, he draws attention to the situation and emphasis that German culture places on the knowledge of the classical era: "The Germans think their knowledge of the Greek ancient history is better than that of any other European nation, better even than of the Greeks themselves. Although that is an exaggeration, there may be something in it. Who has read the second part of Goethe's *Faust* surely knows, how familiar the Germans were with the ancient history." In the article, the author points out the German knowledge of Antiquity with regards to the current situation of the Greek economy but he draws a more general statement: "They (meaning the Germans, O.B. – author's note) blame us for not fathering a new Plato, Sophocles or Pericles in the last 2000 years; for being nothing but a bunch of losers. They glorify the ancient Athens but their attitude is the attitude of Spartans. As they are idealizing it they cannot see that the surface of contact between the new and old Greece is not in the great tragedians or philosophers but in the everyday life"²

The focus of the article aside, it can be asserted that the author renders one of the fundamental traits of the German national culture, related not only to their knowledge of the classical era, but also to their way of understanding its dramatic and poetic forms, that, paradoxically, had a determining influence on the formation of the German national literature and drama. The origins of this German attitude can be found in Winckelmann, that has – mainly within this context – influenced the aesthetics of the German idealism. Tightly connected with the ideas of philosophers and poets, Winckelmann's views of art of the ancient Greeks have therefore become a significant moment of comprehending the classical era and they remain a part of the natural cultural material of any contemporary European. Winckelmann's influence in this sense had been the greatest in Germany, i.e. with regards to the ideas of the later thinkers such as Herder, Lessing, Goethe and Hegel who have continued to deepen and develop them. New moments in connection with drama were introduced into the problem by Lessing, while it can at the same time be said that his understanding of modern art and his theoretic starting points, formulated with regards to the national

¹ MARKARIS, Petros. <http://komentare.sme.sk/c/5397386/tragedia-ci-komedia.html#ixzz07Fv>

² Ibid.: <http://komentare.sme.sk/c/5397386/tragedia-ci-komedia.html#ixzz0pitrT93Y>

program of German theatre, were in a specific manner also rooted in the classical aesthetics. It was a tendency in both theory and art natural already since the Renaissance. The incubating art, the art that is trying to bring something new, finds in the works of classical drama and poetry as if departure points for its own artistic endeavours. The thoughts of classical authors, philosophers and writers had been customarily accepted as model ones and invariably true, which meant no less than the particular poems, tragedies, comedies of the classical artists themselves. In Lessing's period, the German thinkers used to find all the theoretical problems, theoretical questions and, understandably, also their answers already at Aristotle, Horatio, Quintilian and other classical authors. The problem in this sense consisted only in – so to say – the “correctness” of interpretation of their thoughts on art. Lessing has introduced a topic into this discourse, concerning not only the classical but already also the modern European art. By interpreting Aristotle or Horatio, Lessing and his contemporaries had been trying to explain – in fact to themselves but also to the others – their own, highly contemporary, highly poignant current tasks and goals. If he hence talked about Homer – for example in the work *Lakoon* – he had the whole contemporary poetry in mind, when he dealt with Aristophanes, then the contemporary tragedy. It is the living and burning question of fate of the contemporary German literature. It is, in fact, a question of extension of the art means used by poetry and drama to influence the emotions and thoughts of the contemporaries. Theory, according to Lessing, was never an independent area of thinking, detached from life and art practice. Lessing was trying for his theoretical findings on art not only to explain the art phenomena but to influence the development of the art itself. Only the art criticism, aesthetic and critical discourse could become a form of such an “aesthetics”. The question of difference between fine art and poetry was an accentuation of the possibilities of verbal art, clearly aimed against the French classicism and particularly its narrativeness that could no longer satisfy the broadness and needs of feelings of a Lessing's contemporary. In the dark conditions of the despotic monarchy, it was exactly literature that became one of the most important factors of national self-awareness of the German Enlightenment. Lessing's orientation was therefore in this sense not accidental either. A significant role in directing the literary and dramatic arts had been played by art criticism as it could influence the literary formation most and to provide it with such a direction that would respond to the most poignant needs of the German society. In a similar way, Lessing's follower Friedrich Schiller has in his work *Naïve and Sentimental Poetry* (1796) explained the aesthetic ideal based on a comparison of a classical and a modern artist. Schiller's publication of the work was in fact parallel with publication of Friedrich Schlegel's *On the Study of Greek Poetry* (1795) – that is why both works can be considered founding documents of the classic-romantic theory of literature just being born. In both, the modern literature is being confronted in comparison with the Greek poetry, which is treated as a natural norm, and both works are following an analogical goal, as well – that is for the legitimacy of the modern literature – i.e. the contemporary German literature and drama – to be emphasized. Although the Schiller's and the Schlegel's works differ, their argumentations are in this sense symptomatically alike. According to Schlegel, what was natural to the classical poetry and drama, that is, what was inherent to it, must in the modern poetry and drama be achieved by a theoretically funded aesthetic legislation. According to Schiller, it can only be achieved by idealisation – i.e. abstraction that draws the

poet apart from nature or the natural world. Resulting from the nature of contemporaneity is actually a negation of the poet's immediate relationship with reality and therefore it is necessary, in this field, to apply an experience mediated by consciousness which he characterised as sentimental, contrary to the opposite experience of a naïve poet. In other words, it is necessary to sacrifice the classic Greek spontaneity in favour of the contemporary representation of an ideal. The contemporaneity is – according to Schiller – characterised by the dominance of prose over poetry, which is – by Schiller – seen as a surrender of classic aesthetics to the prosaicism of reality. A relatively big role in understanding the modern German drama had been played by respect to Shakespeare that was exceptional in those times – for example within the European context. I have already mentioned it in one of the previous conferences: Schelling in fact interpreted the fate in modern drama against the background of Shakespeare's grasp of the classical fate – that is, as he himself has expressed, that for a hero of the modern drama, his own character became his fate. As well as in the classical era, the pride of the Germans also had a source in their own comprehension of Shakespeare: „What, by the way, counts as mistakes or perversion and even brutality in Shakespeare, is in most cases none of that and only an obtuse shallow taste can understand it so. By none has he so far been so understated in his true greatness as by his own countrymen and the *English* commentators and admirers. They always hold firm to the individual depictions of passions, a character, a psychology, individual scenes or words without the sense of the whole and without the sense of art. If – as Tieck very eloquently says – one flings a look in the direction of the English commentators of Shakespeare, it is as if a man travelling through a beautiful country passed by a pub with drunk peasants arguing in front of it”³. If we are talking about the pride, though, about the support of the development of German theatre, we have to say that this attitude has never been unthinking. In this sense, Goethe with his Faust remains as a solid basis. In relation to comedy, for example, Schelling states that “Germany has ... still the genuine and rough impulse of comedy... After the first impulses and after protestantism attacked the public character of religious life here, Germany lived almost exclusively on what it had borrowed from foreign authors, while the only very creation of Germans in the mass of the foreign stayed the fact that they have added a low tone of fogdom and homeliness and that, in simple comedies, they – as a matter of course – gave in to the infamy of prevailing moral notions and vile noble-mindedness; and at such a disgrace of the German scene no consolation will remain but maybe the one that other nations have been covetously pursuing after this German scrap.”⁴

In Hegel's concept of aesthetics – after a row of other important observations and analysis, of course – the very accentuation of theatre as such is reached. The material of the dramatic poetry consists not only in human voice and spoken word, but in the whole person that is not only expresses feelings, thoughts and visions but is also linked with the story, which means that he affects the behaviour and visions of others and experiences a similar effect in return: “Opposed to this determination, substantiated by the nature of the dramatic poetry itself, it nowadays belongs – espe-

³ SCHELLING, F. W. J. *Filozofia umenia (The Philosophy of Art)*, Bratislava : Kalligram, 2007, p. 615-616. ISBN 8071499080.

⁴ Tamže, p. 627.

cially when it comes to us, the Germans- to common opinions to regard the set-up of a drama into a performance as an irrelevant addition, although as a matter of fact all dramatic authors, however indifferent or haughty they pretend to be, wish and hope for their work to make it to the stage. And so the majority of the newer dramas will never make it to the stage out of the simple reason that they are not dramatic.”⁵ In this regard, Hegel emphasizes above all the work of an actor, addresses the analysis and application of subjectivity in the contemporary drama. If we leave out Schopenhauer, we should at least mention Nietzsche and the attention he called to the state of the German society where – side to side with Kant’s epochal revelation of the thing-in-itself that has again placed human thinking against the fathomless cosmos and the entity of nature (as formerly in the most fruitful pre-Socratic thinking of the classical Greece) – a development of the musical arts in Germany has followed. Nietzsche had aimed to look at the art through a new optics and he had succeeded. He regarded the arts from the point of view of life, or, to be precise, from the point of view of what art brings to this life and why is it so immensely important to a man. I do not want to repeat those thoughts here, though, as I have expressed my opinion on them elsewhere.

I will, however, take the liberty to point out one more fact – the idea systems of the German idealism, if they engaged with arts, they inevitably culminated exactly by the dramatic art. It results from the nature, complexity and scope of this art that they have never lost the regard of. It is not the only common feature, though. What has to be mentioned as well, is the deep belief that the attention given to the national dramatic art or simply to theatre had not been incidental at all and it has served the interest of all what can be called culture.

Bibliography:

- Hegel, G. W. F.: *Estetika 2 (Aesthetics II)*. Bratislava 1970.
 Schelling, F. W. J.: *Filozofia umenia (The Philosophy of Art)*. Kalligram, Bratislava 2007.
 Nietzsche, F.: *Zrod tragédie z ducha hudby (The Birth of Tragedy from the Spirit of Music)*. NDC, Bratislava 1998.

⁵ HEGEL, G. W. F. *Estetika 2 (Aesthetics II)*, Bratislava : Tatran, 1970, p. 367.

IDEA NÁRODNÉHO DIVADLA A SLOVENSKÁ OPERNÁ DRAMATURGIA

MILOSLAV BLAHYNKA

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Mojou úlohou je zamyslieť sa nad ideou národného divadla v súvislosti s operou ako inštitúciou aj operou ako opernou dramaturgiou. Idea národného divadla vo vzťahu k opere kráčala na Slovensku ruka v ruke s ideou slovenskej národnej hudby. Už Ján Levoslav Bella vo svojich *Myšlienkach o vývoine národnej hudby* z roku 1875 zdôraznil potrebu národnej opery. Dotkol sa pri tej príležitosti aj problematiky národného a univerzálneho v hudbe a opere. Konštatoval, že „čisto umelecká cena osobným alebo národným vkusom netrpí ničím, čo by ju znižovalo alebo urážalo v objektívnom smere, to dokazujú dejiny umenia. Práve naopak – voľné čerpanie z cudziny a závod s ňou poskytuje umeniu príležitosť primitívny a obmedzený vkus rozšíriť.“ Zároveň poukázal na potrebu národného umenia: „Lebo ak sa má z umenia tešiť sám národ, ak si chce stať národ do radu iných a s hrdosťou sa túži osláviť svojím umením pred cudzinou, to zaiste má byť umenie i u nás rozhodne a tendenčne národným.“

Bellova koncepcia národného umenia stála do určitej miery aj pri vzniku operného súboru Slovenského národného divadla. O idei národného divadla vo vzťahu k opernej dramaturgii sa uvažovalo v každom desaťročí dejín SND do istej miery inak. V 20. a 30. rokoch kritik Ivan Ballo alebo muzikológ Dobroslav Orel verili, že prezentácia čo najväčšieho množstva českej opernej tvorby, najmä Smetanovej, bude stimulačne pôsobiť na pôvodnú slovenskú opernú tvorbu, najmä v duchu smetanovských štýlových intencií. V 30. rokoch sa Karel Nedbal usiloval prezentáciou operných noviniiek veľmi širokého okruhu západoeurópskych aj východoeurópskych skladateľov vytvárať podhubie pre modernú slovenskú opernú tvorbu. Napriek tomu, že Karel Nedbal nevyslovil určitý názor o zmysle národného divadla a jeho opery, jeho najväčšou metou bola umelecká kvalita a požiadavka, aby operný súbor bol schopný interpretovať aj najnáročnejšie diela opernej literatúry.

Bez tohto dramaturgického podhubia vytvoreného Nedbalom a jeho umeleckým tímom by sa len ťažko dala uviesť do života idea národnej opery, po ktorej operná dramaturgia, kritika aj oficiálne kultúrne kruhy túžili od vzniku SND. Táto dramaturgická intencia našla svoje vyústenie v 40. rokoch v Suchoňovej *Krútnave*. Slovenská operná tvorba dospela ku klasickému a exemplárnemu dielu, o ktorom v plnej miere platia Bellove slová citované na úvod tohto referátu. Napokon, napojenie Suchoňovej koncepcie operného diela na európske trendy malo podobný charakter ako interval medzi Bellovým operným dielom a novoromantickými, hlavne wagnerovskými predobrazmi. Medzi *Krútnavou* a *Kováčom Wielandom* sa tak vytvára prvý pilier kontinuity v slovenskej opernej tvorbe, a to napriek tomu, že po poslednej inscenácii *Kováča Wielanda* v Opere SND v roku 1943 sa operná dramaturgia obrátila k tomuto dielu chrbtom.

Metamorfózy naplnenia idey národného divadla prostredníctvom určitých dramaturgických činov v Opere SND prešli v rokoch 1948 až 1989 rozmanitými zmenami, spoločný menovateľ však zostal. Zmeny viedli od uplatňovania ždanovovských téz v ideovom názore na operu, popisného realizmu v inscenačnej praxi a prezentácie širokého spektra opier súčasných autorov zo spriatelенých socialistických krajín, často funkcionárov príslušných umeleckých zväzov, až k otvoreniu sa operného súboru medzinárodným inscenačným, dramaturgickým a interpretačným trendom, k spievaniu v originálnej reči libreta opery, k inscenovaniu opier s námetmi, ktoré neboli v súlade s doktrinárskymi estetickými názormi socialistického realizmu. Spoločným menovateľom bolo presvedčenie, že národné divadlo a jeho dramaturgia, vrátane opernej, má slúžiť socialistickej kultúre, v koncepcii ktorej sa prejavovalo aj množstvo obrodeneckých tendencií.

Po štyridsiatich rokoch vymedzovania idey národného divadla ako sféry socialistickej kultúry s určitými rozpakmi nad operou ako umením, ktoré sa vzpiera náporu bežnej reality, prišlo obdobie pragmatizmu, ktoré sa nad zmyslom a ideou národného divadla v opere príliš nezamýšľalo. V dramaturgii dominoval populárny repertoár a mnohé inscenácie mali – a majú – bližšie k pop-kultúre než k umeniu. Ako výnimky z tohto trendu vystupuje len niekoľko diel vyznačujúcich sa buď dramaturgickou objavnosťou alebo uplatnením moderných režijných postupov alebo výnimočným hudobným naštudovaním.

Ak sa zamýšľame nad historickým rozmerom vymedzenia idey národného divadla a jeho dramaturgie, zistíme, že viac než divadelní tvorcovia formulovali ideu národného divadla kritici, estetici, divadelní vedci. Nie je tomu inak ani na začiatku 21. storočia. Napriek tomu jedna z najvýstižnejších charakteristík idey národného divadla pochádza od divadelného tvorcu. Vyznačuje sa konkrétnosťou a spája veľmi tesne ideu národného divadla s divadelnou umeleckou praxou. Jiří Frejka ju charakterizoval v roku 1933 týmito slovami: „Nikde inde nie je lepšie vidieť, že najpraktickejšia prax je predovšetkým veľká idea, ako na príklade budovania Národného divadla. Jediná idea: reprezentovať silu životaschopného národa prostredníctvom jeho duchovnej sily, vytvorila inštitúciu s duchovnou, umeleckou, spoločenskou a mravnou závažnosťou.“¹ Toto frejkovské spojenie idey a divadelnej praxe je podľa môjho názoru aj východiskom uvažovania o prepojení poslania, resp. idey národného divadla a opernej dramaturgie na Slovensku v 21. storočí. Spojenie idey a činu v 30. rokoch 20. storočia zdôrazňoval takisto Benedetto Croce v práci *História ako myslenie a ako čin* z roku 1938.

Idea inštitúcie s duchovnou, umeleckou, spoločenskou a mravnou závažnosťou predpokladá nielen operné divadlo najlepšie vybavené a adekvátne dotované, ale aj divadlo, ktorého umelecká hodnota inscenácií bude priamo úmerná výške štátnej podpory. Táto priama úmera v dejinách Opery SND najmä posledných dvoch desaťročí nebola vždy naplnená. Jej základným predpokladom je, aby Opera SND získala na pravidelnú a sústavnú spoluprácu najvýznamnejších spevákov a operných umelcov z celého Slovenska a dostatok medzinárodných osobností. Dnešné spevácke zázemie Opery SND neumožňuje interpretáciu relatívne veľkého množstva opier klasického repertoáru.

¹ FREJKA, Jiří. *Národní divadlo dokumentem mravním*. In: FREJKA, J. *Divadlo je vesmír. Eseje, kritiky, analýzy*. Praha : Divadelní ústav, 2004, s. 540.



V prestávke rokovania Andrej Maťašík, vedecký tajomník konferencie a prof. Miloš Mistrík. Snímka Ferdinand Tisovič.

Ďalším predpokladom je podľa môjho názoru vzťah k domácej tvorbe. Napriek tomu, že slovenská operná tvorba nemá zázemie v operách 19. storočia, ktoré tvoria základ repertoáru väčšiny divadiel podobného typu, nazdávam sa, že vzťah ku kľúčovým dielam slovenskej opery, najmä k Bellovej opere a Cikkerovým operám, je výrazne oslabený. Iba v prípade Suchoňovej *Krútnavy* a čiastočne *Svätopluka* sa podarilo vybudovať kontinuálnu inscenačnú tradíciu. Opera na celé dve desaťročia rezignovala na podnecovanie vzniku nových operných diel – a čestné výnimky ako napríklad *Kóma* Martina Burlasa alebo objednaná opera od Ľubice Čekovskej – sú neporovnateľné s dramaturgiou, ktorá v predvojnovom aj povojnovom období mala k novinkám priaznivý vzťah.

K tradícii a ideii národného divadla a jeho dramaturgie by malo patriť takisto široké zázemie divákov. Aj v tejto oblasti je idea národného divadla naplnená len do určitej miery. Ak sa idea národného divadla niekde vyprázdňuje, je to predovšetkým v práci so svojim diváckym zázemím. Veľká úloha, ak nerátame propagačnú a výchovnú prácu s obecnstvom, je viesť divákov k pochopeniu moderného režijného divadla v opere. Zdá sa, že obecnstvo by malo chápať, že rozmanité aktualizácie v modernom režijnom divadle v opere obsahujú aj dialóg s minulosťou, ktorý by mal v esteticky a umelecky hodnotných prípadoch smerovať k správne mu čítaniu a pochopeniu umeleckých diel minulosti. Na tomto mieste sa aktualizácia stretáva s historickým vedomím, ktoré nielen v opere znamená, že citlivý režisér chce vy-

chádzal aj z toho, čo chcelo operné dielo povedať svojej dobe a ako korešpondovalo s duchom svojej doby.

O úlohe operného režiséra platia slová, ktoré slávny filozof Hans-Georg Gadamer povedal všeobecne o problematike porozumenia: „Stála úloha porozumenia spočíva vo vypracovávaní autentických projektov, primeraných predmetu porozumenia.“² Ak chápeme operné dielo ako predmet porozumenia, jeho inscenácia vystupuje voči tomuto predmetu ako autentický a primeraný projekt, v oblasti moderného režijného divadla zbavený rozmanitých predsudkov, prvoplánového čítania a zastaralých interpretačných modelov a schém.

Ak sa prikloníme k chápaniu idey národného divadla v zmysle Frejkovho vymedzenia idey a praxe, mohli by sme tento príspevok zakončiť súpisom slovenských a ďalších oper, ktorých umelecké kvality sú evidentné a ktoré dlhodobo zmizli zo zorného uhla dramaturgie Opery SND – od Bellovho Kováča Wielanda cez Cikkerove opery až k operám mladších slovenských autorov – a takisto od Monteverdiho cez rozmanité žánre opery 17. – 21. storočia.

Uvažovanie o ideí národného divadla v spojitosti s dramaturgiou nastoluje otázku, či súčasná dramaturgická jednostrannosť nie je okrem iného aj prejavom umeleckej a vkusovej intolerantnosti – a teda aj formou autoritárstva. Dejiny opernej dramaturgickej praxe ukazujú, že opera nikdy nie je a nemôže byť čisto artistnou umeleckou záležitosťou, zameranou výhradne na kategórie výlučnosti a exkluzivity, ale takisto nemôže dramaturgia slepo a netvorivo sledovať iba záujem časti obecnstva o poslucháčsky efektne a obľúbené tituly. Ľudská potreba recipovať umenie má výrazne ideový charakter. Z neho vyplýva potreba tvorivej dramaturgie, zasahujúcej diváka nielen v jeho potrebách, záujmoch a vkusovej orientácii, ale aj v jeho vzlete k novým alebo aj starým, ale doteraz nepoznaným umeleckým sféram, v jeho túžbe po novom umeleckom poznaní. Už Theodor W. Adorno v *Estetickej teórii* konštatoval, ako ľahko ľudia menia svoj vkus, ak je táto zmena spojená s cestou ľahšieho odporu.³ Idea národného divadla by mala sledovať cestu ťažšieho odporu.

² GADAMER, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí*. Praha : Filosofia, 1994, s. 13.

³ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha : Panglos, 1997, s. 318.

IDEA OF THE NATIONAL THEATRE AND SLOVAK OPERA DRAMATURGY

MILOSLAV BLAHYNKA

Institute of Theatre and Film Research, Slovak Academy of Sciences

My task is to ponder over the idea of the national theatre in connection with opera as an institution and opera as opera dramaturgy. The idea of the national theatre in relation to opera walked hand in hand with the idea of national music in Slovankia. Ján Levoslav Bella, already in 1875, in his *Thoughts on the Development of National Music* highlighted the need for a national opera. He touched, on this occasion, the problematic of the national and the universal in music and in opera. He stated that “purely artistic value is not impaired by personal or national taste and thus is not lowered or offended in the objective sense, this being proven by the history of art. Just the opposite – free inspiration from and race with foreign cultures provide the art with the opportunity to broaden primitive and limited tastes.” At the same time he pointed out the need of national art: “Because if the nation itself should enjoy art, if the nation wants to stand along with others and it longs to celebrate itself by its art with dignity abroad, such an art is surely and in a biased fashion, especially here, national.”

Bella's conception of national art accompanied, to a certain extent, the beginning of the Opera of the Slovak National Theatre. The idea of the national theatre in relation to opera dramaturgy has been though over to a certain extent differently in each decade of the existence of the Slovak National Theatre. In the '20s and '30s a critic Ivan Ballo or a musicologist Dobroslav Orel believed that presentation of ever greater number of Czech opera, mainly Smetana's, would stimulate genuine Slovak opera creation in the spirit of Smetana-like stylistic intentions. In the '30s Karel Nedbal tried to create a basis for modern opera creation by the presentation of operatic novelties by a wide range of West European and East European composers. Despite the fact that Karel Nedbal did not voice an opinion on the sense of the national theatre and its opera, his highest goal was artistic quality and a requirement for the opera company to be able to interpret also more demanding works of opera literature.

Without this dramaturgical basis created by Nedbal and his artistic team, the idea of national opera that was desired by the opera dramaturgy, critique and official cultural representatives since the establishment of the Slovak National Theatre would hardly ever have been put to practice. This dramaturgical intention found its realisation in the '40s in Suchoň's *Krútnava*. The Slovak opera produced a classic and exemplary work of art that Bella's words quoted earlier in this contribution fully apply to. Finally, the connection of Suchoň's conception of opera with European trends had a similar character as the interval between Bella's opera work of art and its new-romantic, mainly Wagnerian archetype. Between *Krútnava* and *Wieland the Smith*, the first pillar of continuity in the Slovak opera has been created, and this despite the fact

that after the last production of *Wieland the Smith* in the Opera of the Slovak National Theatre in 1943, the opera dramaturgy turned its back to this work of art.

Efforts to fulfil the idea of the national theatre through certain dramaturgical acts in the Opera of the Slovak National Theatre underwent various changes between 1948 and 1989; their common denominator remained the same. The changes lead from the realisation of Zhdanov's thesis in ideological views on opera in a descriptive realism of the stage practice and presentation of a wide spectrum of operas by contemporary authors of friendly socialistic cultures, oftentimes high officers of respective artistic unions, to the opening of the opera company to international staging, dramaturgical and interpretative trends, to singing in original language of the libretto, to productions of operas with topics that were not in accordance with doctrinarian aesthetic opinions of socialist realism. The common denominator was the conviction that the national theatre and its dramaturgy, the operatic included, should serve the socialist culture, in the conception of which many revivalistic tendencies emerged.

After forty years of defining the idea of the national theatre as a sphere of socialist culture with certain embarrassment over opera as an art that is not prone to the pressure of current reality, the area of pragmatism came, the pragmatism that did not much think of the sense and the idea of the national theatre in opera. Popular repertory dominated the dramaturgy and many productions were – and still are – closer to pop-culture than the art. As exceptions from this trend, only several works of art stand out characterised either by dramaturgical invention or application of modern stage direction methods or outstanding music performance.

If we should think of the historical dimension of the definition of the idea of the national theatre and its dramaturgy, we find out that critics, aesthetics and theatre scholars have formed the idea of the national theatre more than theatre artists. There is no difference to this at the beginning of the 21st century. Despite this fact, one of the most appropriate characteristics of the idea of the national theatre comes from a theatre artist. It distinguishes itself by its concreteness and brings together the idea of the national theatre with the theatre artistic practice very closely. Jiří Frejka characterised it in 1933 by these words: "Nowhere else it is better to see that the most practical practice lies predominantly in a great idea, as on the example of building the National Theatre. The sole idea: to represent the living force of a fit nation by the way of its spiritual force by the creation of an institution with spiritual, artistic, social and ethical weight."¹ Frejka's coupling the idea and theatre practice is, according to my opinion, also a starting point of thinking of connection between the mission, respectively the idea, of the national theatre and the opera dramaturgy in Slovakia in the 21st century. Connecting the idea and the act in the '30s of the 20th century was repeated as well by Benedetto Croce in his work *History as the Story of Liberty* from 1938.

The idea of an institution with spiritual, artistic, social and ethical weight supposes not only an opera theatre superiorly equipped and adequately subsidised, but also a theatre, in which the artistic value of productions is directly dependent on the amount of state subsidy. This direct dependence has not always been realised in the history of the Opera of the Slovak National Theatre, mainly in the last two decades. The basic precondition of this dependence is the need for the opera to attract the most

¹ FREJKA, Jiří. *Národní divadlo dokumentem mravním. [National Theatre as an Ethical Document]*. In: FREJKA, J. *Divadlo je vesmír. [Theatre is Universe. Essays, critiques, analyses.]*. Prague : Theatre Institute, 2004, p. 540.

renowned singers and opera artists from all over Slovakia and a sufficient number of international personalities for a regular and systematic collaboration. The current singer ensemble of the Opera of the Slovak National Theatre does not provide for interpretations of a relatively great number of operas of the classic repertory.

Another precondition, in my opinion, is the relation to domestic creation. Despite the fact that Slovak opera creation has no roots in operas of the 19th century that form the basis of the repertory for most theatres of this type, I am of the opinion that the relation to key works of art of the Slovak opera, mainly Bella's opera and Cikker's operas is significantly weakened. Only in the case of Suchoň's *Krútnava* and partly *Svätopluk* a continuous staging tradition was eventually created. For the whole two decades the opera resigned to instigate the creation of new opera pieces – and the honourable exceptions as for example *The Coma* by Martin Burlas or a commanded opera by Ľubica Čekovská – are not comparable with the dramaturgy that had a welcoming attitude to novelties in the pre-war and post-war periods.

The tradition and the idea of the national theatre and its dramaturgy should be accompanied also by a wide background of operagoers. In this area also, the idea of the national theatre is realised only partially. If the idea of the national theatre is being weakened somewhere, it is precisely in relation to its audience. A great task, if we do not count in the promotional and educational activities with the public, it is to lead the audience to understand modern stage direction in the opera. The audience should be aware that various actualisations in a modern stage direction theatre in opera contain also a dialogue with the past that, in aesthetically and artistically valued cases, leads to a correct reading and understanding of the works of art of the past. At this point, the actualisation meets the historical awareness which, and not only in opera, means that a sensible director wants to build on what the opera theatre wanted to tell its own times and on the way it communicated with the spirit of its epoch.

The words that a famous philosopher Hans-Georg Gadamer said generally about the problematic of understanding apply to the opera stage direction too: "The constant role of understanding lies in creation of authentic projects appropriate to the object of understanding."² If we perceive the opera theatre as an object of understanding, its production represents an authentic and appropriate project in comparison to this object in the area of a modern stage direction theatre, a project that is free of any prejudice, primitive reading and old-fashioned interpretation models and schemes.

If we take the idea of the national theatre in Frejka's sense of his defining idea and practice, we should end this contribution by a list of Slovak and other operas, artistic qualities of which are evident and which disappeared from the perspective of the dramaturgy of the Opera of the Slovak National Theatre for a long time – from Bella's *Wieland the Smith*, through Cikker's operas to operas of younger Slovak authors – and, in the same vein, from Monteverdi, through various genres of the opera from 17th to 21st centuries.

Thinking the idea of the national theatre in connection with the dramaturgy poses the question of whether the current dramaturgical one-sidedness is, among other things, also a reflection of artistic and taste intolerance – and so also a form of authoritarianism. The history of the opera dramaturgy and its practice shows that the opera

² GADAMER, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí. [Reason in the Age of Science]*. Prague : Filosofia, 1994, p.13.

has never been and cannot be a purely artistic matter centred exclusively on categories of exclusivity and exquisiteness, but also that the dramaturgy cannot blindly and noncreatively satisfy the needs of only a portion of the public, the needs to view impressive and popular titles. The human inclination to perceive art has a significantly ideological character. There from stems the need of a creative dramaturgy addressing the public not only in its requirements, interests and taste orientation, but also in its flight to new or also old, but so far unknown artistic spheres, in its desire for a new artistic knowledge. Already Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory* evaluated how easily people change their taste if this change allows them to take the line of least resistance.³ The idea of the national theatre should take the line of greater resistance.

Preložil Daniel Uherek

³ ADORNO, Theodor W.: *Estetická teorie*. [*Aesthetic Theory*.] Prague : Panglos, 1997, p. 318.

„MOJŽIŠ“ M. SKORYKA AKO VÝRAZ MODERNÝCH KULTÚRNO-SPOLOČENSKÝCH PROCESOV NA UKRAJINE

IRYNA ANTOŇUKOVÁ

riaditeľka knižnice Lvovskej národnej hudobnej akadémie M. V. Lysenka

Myroslav Skoryk¹ je jedným z najvýznamnejších ukrajinských skladateľov druhej polovice 20. a začiatku 21. storočia. Osobnosť tohto vynikajúceho umelca súčasnosti vás nadchne vďaka všestrannému talentu hudobného teoretika, redaktora, pedagóga, organizátora estrádnych súborov, spoločenského činiteľa i prostého človeka so žičlivými a slobodnými názormi v ukrajinskom kultúrnom priestore. No nadchýna vás nie ten obrovský všestranný talent, ale predovšetkým zvláštne, iba jemu prislúchajúce postavenie "podnietené jednotou protikladov jeho povahy, blahodarnou vnútornou protirečivosťou, ktorá sa prejavuje pod silným impulzom tvorivej činnosti".

Opera *Mojžiš* Myroslava Skoryka vznikla na motívy rovnomennej poémy najväčšieho a najvýznamnejšieho ukrajinského básnika Ivana Franka *Mojžiš*, (1905). Premiéru mala vo Lvovskom národnom opernom divadle S. Krušeľnickej dňa 23. júla 2001. Dirigoval sám autor.

Nebolo to prvý raz, čo sa M. Skoryk obrátil na tvorbu I. Franka. Už v jeho ranej tvorbe operali sa o Frankovu poéziu kantáta *Jar* (1960) a balet *Kamenári z lomu* (1967). Neskôr, už po dokončení opery *Mojžiš*, napísal Skoryk kantátu *Hamalija* (2005).

Pri určovaní osobnostnej pozície skladateľa treba každopádne spomenúť, že básnickým podkladom pre jeho skladby bola vždy tá najdokonalejšia poézia zo sadu ukrajinskej krásnej literatúry: T. Ševčenka (romance), Lesje Ukrajinky (súita *Kamenný hosť*), M. Kociubinského (hudba k filmu *Tiene zabudnutých predkov*), poézia najbrilantnejších a najsvojráznejších súčasných ukrajinských básnikov N. Petrenka, B. Steľmacha, R. Brahuňa (v estrádnych piesňach).

Práca na opere *Mojžiš* je pre tvorbu M. Skoryka veľmi dôležitou etapou nielen v zmysle rozvoja ukrajinskej hudby a ukrajinského hudobného divadla, ale aj celkovo.

Zároveň s *Duchovným koncertom*, ktorý predchádzal tvorbe opery, je *Mojžiš* zákonným počiatkom duchovnej hudby: Liturgia svätého Jána Zlatoústeho, Žalmy č. 12, 38, 53, transkripcie úryvkov *Matúšových trápení pre sólo s orchestrom* a *Magnificat* J. S. Bacha a i.

Tvorba predmetného monumentálneho diela sa stala totemovou udalosťou v súčasnej etape rozvoja ukrajinskej opery.

¹ Myroslav Skoryk (13. júla 1938 Lvov) je jeden z najvýznamnejších ukrajinských skladateľov. Vyštudoval na Lvovskom štátnom konzervatóriu u A. Soltysa (fakulta kompozície, 1960) a u S. Ludkeviča (historicko-teoretická fakulta, 1960), aspirantúru absolvoval na moskovskom konzervatóriu u D. Kabalevského (1964). Je autorom radu opier, baletov, oratórií, komorných inštrumentálnych i vokálnych diel ako aj hudobno-teoretických výskumov; je laureátom ceny T. G. Ševčenka, nositeľom štátneho radu s titulom Hrdina Ukrajiny (2008).

Po prvé, v dejinách rozvoja operného žánru na Ukrajine sa počas uplynulého desaťročia sa neobjavili nijaké nové inscenácie. Výnimkou medzi súčasnými ukrajinskými skladbami tvorí iba monopera (K. Cepkolenka, L. Samodajevovej, V. Stroňka a predstaviteľa ukrajinskej diaspory v Amerike V. Baleja). Na ceste rozvoja operného žánru na Ukrajine v súčasnosti iba monopera tvorí predvoj experimentálnych skladateľských hľadání, ktoré bezpochyby priviedli na svet svieže a originálne umelecké riešenia.

Modernú tendenciu rozvíjať žáner monooperu podmienil rad faktorov, medzi ktorými najpodstatnejšími sú sociálne problémy a potreby recipienta, možnosť nehodnotiť problémy a vzájomné vzťahy postáv, ale prežívať spolu s nimi ten-ktorý moment ich života. Pritom sám proces prežívania v monoopere smeruje k úplnému emotívnemu oslobodeniu, ktoré zodpovedá pozícii „in site“, t. j. tomu druhu poznania, ktoré umožňuje okamžité pochopenie problematiky). Vďaka svojej miniatúrnosti sa monooperný žáner zdá byť výhodným i vo veci ekonomickej či „jednoduchšej“ popularizácii diel. Mobilnosť žánru umožňuje regulárne uskutočňovať nové inscenácie v rámci festivalov, koncertov a zájazdových predstavení.

Po druhé, obraz proroka Mojžiša s jeho etickými a morálnymi zásadami vodcu je v neveriteľnom súlade so súčasným etickým, kultúrnym a politickým životom ukrajinského ľudu na začiatku tretieho tisícročia.

V dejinách európskej hudby je veľa príkladov realizácie postavy proroka Mojžiša v operných a oratórných žánroch: F. Gasparini, *Mojžiš*, 1683, H. F. Händel, *Izrael v Egypte*, 1739, J. Rossini, *Mojžiš v Egypte*, 1818, F. C. David, *Mojžiš*, 1846, A. Berlain, *Mojžiš*, 1864, A. Rubinstein, *Mojžiš*, 1892, A. Schoenberg, *Mojžiš a Áron*, 1932.

Všetky opery o Mojžišovi pred Skorykom dodržiavajú základnú fabulu biblického rozprávania o oslobodení. Ale interpretácia tejto idey je u každého autora iná.

Napríklad A. Rubinstein rozpráva o biblickom oslobodení židovského národa. J. Rossini vytvoril svoju operu ako zvestovanie sna o nezávislosti Talianska. Balzac dokonca tvrdil, že pri počúvaní tejto opery sa mu vidí, že je priamo medzi tými, čo bojujú za slobodu Talianska.²

A. Schoenberg kreuje svojho Mojžiša ako zlatý štandard duchovnosti a čistoty zámerov. Hlavný hrdina Mojžiš, nositeľ Slova, u Schoenberga vôbec nespieva, iba deklamuje. Hlavnú vokálnu partiu spieva Áron ako postava, ktorá je v protiklade k Mojžišovi a reprezentuje materiálnu lásku k zlatu a k okamžitému úspechu. V tom je základná kolízia: zápas materialistického a idealistického svetonázoru.

V Skorykovej opere je Mojžišova postava nositeľom celej koncepcie opery a podáva sa ako začiatok budovania nových čias Ukrajiny. Aby stelesnil globálnu filozofickú ideu, obracia sa Skoryk na monumentálnu operu a tým si volí zložitejšiu cestu za výsledkom.

Určovanie idey slúžiť Bohu a pochopenie mentálnych priorít súčasnej spoločnosti podnecuje skladateľa viesť človeka k Bohu cestou najvyšších úsílí, kým hudobnými prostriedkami vyjadruje neprekonateľnú túžbu človeka nájsť svoju cestu k pravde.

Na ceste za uskutočnením zvolenej globálnej idey snaží sa Skoryk odhaliť zo zorného uhla osobnej pozície vážne sociologické procesy, ktoré prebiehajú v súčasnom živote ukrajinského ľudu.

² БРОНФИН, Елена Филипповна. Gioacchino Rossini 1792-1868. Ленинград : Музыка, 1986, s. 59.

Náboženský sujet opery bezpochyby rezonuje v spoločenských, politických, sociálnych a kulturologických procesoch prebiehajúcich na Ukrajine: hľadanie cesty a proces zápasu ukrajinského ľudu o svoju nezávislosť, vzťahy ľudu a moci, víťazstvo slobody nad otroctvom ako zákon o večnom zápase protikladov.

„Mojžiš vodil Židov po púšti štyridsať rokov, aby pokolenie s mentalitou otrokov vystriedalo nové. Ľudia dokaličení sovietskym otrokárstvom budú si stále želať gazdu s bičom. Musí prejsť ďalších dvadsať rokov, aby krajinu začali budovať noví Ukrajinci.“³

S neobyčajnou silou presvedčenia sa v opere zobrazuje aj druhý, pre Ukrajincov veľmi dôležitý proces vzájomných vzťahov silnej osobnosti a ľudu, hlboké, presvedčivé chápanie osvetového poslania tvorivej osobnosti zo strany skladateľa. Keď M. Skoryk stvárňoval tieto procesy, usiloval sa uplatniť v diele ideu zástoja tvorivej osobnosti v určitom sociálnom prostredí.

Opera sa začína sólom Mojžiša, kde sa obnažuje postoj proroka k ľudu:

Tvojím zajtrajškom, ľud môj... chcem znepokojiť dušu...

(Наподе мій,.. твоїм будучим душу я тривожу...)

Na prahu tretieho tisícročia bola otázka voľby vodcu krajiny v súlade s duchom čias. Vznik práve takéhoto hudobno-dramatického diela, menovite aktuálnosť jeho objavenia sa, má neoceniteľný význam nielen z hľadiska skúmania historického rozvoja ukrajinskej opery v súčasnosti, ale aj pre chápanie podstaty a významu sociálnej pozície tvorcu M. Skoryka.

V prvom dejstve opery sa pertraktujú nálady ľudí, ktorí už štyridsať rokov blúdia púšťou. Mojžišovi zazlievajú, že doteraz nedoviedol národ do Zaslúbenej zeme. Náznaky ľudu sú nejednotné a Mojžišovi odporcovia Áron a Datan sa dokonca vyhrážajú zabitím Mojžiša, ak neprestane takto neplodne prorokovať. Z ich rečí cítiť pohrdanie a nedôveru. Konflikt viery a neverectva môže vyriešiť iba sám Mojžiš. Keď dovedol ľud do Palestíny, splnil Jahveho vôľu. V druhom dejstve mohutným basom pripomína Jahve Mojžišovi trest nebies, ktorý odčiní pochybnosti v prorokovej duši.

Vojnové zvolania zboru a Esaua „Na pochod, do zbrane! Na pochod, do boja!“ riešia vo finálnej scéne konflikt dovedený do bodu varu.

Mnohotvárnosť osobných sociálnych, kulturologických a politických názorov odhaľujúcich stanoviská Skoryka – tvorcu o to väčšmi zdôrazňujú aj ďalší cieľ, ktorý si autor opery stanovil. Usiloval sa tu totiž vyjadriť svoje osobné postoje a precítenie úsilia človeka otvoriť pred Bohom svoju bezbrannú dušu a získať tak jeho milosrdenstvo.

V žánri hudobno-poetickej kompozície má Skoryk obrovský umelecký potenciál. Stimulom pre hľadanie výrazných riešení a ďalších modifikácií dovedli skladateľa k vytvoreniu monumentálnej epickej opery, kde sa organicky prelínajú archaické a modernistické tendencie.

Využitie spojenia archaizmu a moderny tu v tejto opere Skorykovi neobyčajne zaimponovalo. Vkladá zmysel prijatým operným formám a pracuje aj so starodávnymi partiami rozprávača-deklamátora, ktoré sú vlastné antickej opere i s rytmicky upravenou deklamáciou zboru. Zbor rozpráva o udalostiach ako v antickej opere a vyjadruje pocity a nálady ľudu.

³ Україна: тиждєнник в українїнї. 18 (21), 21. 5. 2010, s. 28.

Vášnivé slová Básnika o utrpení týraného židovského národa vypočuje si publikum v prológu. Moderný európsky kostým Básnika inšpiruje asociácie na pozadí dobového oblečenia zboristov z čias, keď sa udalosti odohrávali, pričom inscenátori zároveň zdôrazňujú aktuálnosť opery pre súčasnosť.

Prítomnosť archaických atribútov v archaickom prostredí sa stalo pre literárne a divadelné umenie Haliče pokračovaním tradícií sformovaných už v prvom desaťročí dvadsiateho storočia v tvorbe spisovateľov-modernistov *Mladá múza* (P. Karmanskij, V. Pačovskij, B. Lepkij, S. Čarneckij a i.). Kultúrne súvislosti haličských predstaviteľov umenia tohoto obdobia sú poznačené trvalými kontaktmi s významnými európskymi centrami Viedňou, Prahou, Parížom. Štúdium a poznanie podstaty nových javov v repertoároch európskych divadiel a divadelných inscenácií, kde sa generovali nové prúdenia a estetické tendencie, preukazovalo trvalý vplyv na rozvoj ukrajinského národného divadla. Využitie arzenálu modernizmu sa stalo príznačným pre ukrajinské divadlo na dlhé roky.

Postup s využitím prepojenia archaického a moderného využil M. Skoryk na zdôrazňovanie aktuálnosti prebiehajúcich udalostí, ale aj aktuálnosti idey predurčenia postavy vodcu Mojžiša v súčasných podmienkach života ukrajinského ľudu. Originálne prijatie a predvedenie v jednotnom systéme umeleckých obrazov rozdielneho charakteru určuje špecifickosť individuálnej osobnosti skladateľa.

Takto uzrela svetlo rámp prvá ukrajinská opera nového tisícročia. Lvovské operné divadlo oslávilo začiatok druhého storočia svojej existencie. A navyše premiéry opery *Mojžiš* napísanej na biblickú tému sa uskutočnili v čase, keď Svätý otec Ján Pavol II. prvý raz navštívil starodávne mesto Lvov a prijal pozvanie divadla, požehnal celé jeho umelecké osadenstvo. A tak sa z opery *Mojžiš* stalo jediné dielo ukrajinskej kultúry, ktoré požehnal sám rímsky pápež.

Idea interpretovať veľmi zložitú poému I. Franka z hľadiska hudobného pretavenia a jej filozofického zmyslu pripadla riaditeľovi divadla Tadeovi Ederovi a básnikovi Bohdanovi Steľmachovi. Odvážny Skorykov krok spracovať tento literárny prameň je o to významnejší, že autor musel hodne experimentovať s úplne „protio-perným“ materiálom: text poémy je plný dlhých filozofických úvah a úplne mu chýba dynamickosť vývoja príbehu. Pre operný žáner je práve táto podmienka spravidla nevyhnutnosťou.

Na druhej strane hudobná realizácia zámeru skladateľa sa skomplikovala nadbytkom symbolistických situácií a postáv, preplnenosťou alegorických a asociatívnych zmyslových epizód v básnickom texte, ktoré sa dajú v hudobno-dramatickom divadle zobrazit len veľmi ťažko. A na završenie toho celého aj sám skladateľ M. Skoryk a s ním i libretista B. Steľmach prejavili vôľu maximálne uchrániť originalnosť poetického prvoprameňa.

V dôsledku tvorivých hľadání a zdĺhavých úvah vzniklo dielo, ktoré podľa jeho všeobecných znakov možno pričleniť k radu filozofických, sústredene skúmajúcich epických žánrov pri využití moderných skladateľských a divadelných postupov.

Literárni vedci často hľadajú paralelu medzi Mojžišom a Ivanom Frankom, ktorý bol vo svojej tvorbe svojráznym vyjadrovaťelom ideí vyslobodenia sa ukrajinského ľudu spod národnostného útlaku.

Poéma *Mojžiš* so svojimi zovšeobecňujúcimi charakteristikami národného typu [1, 492] a s prorokovaním budúcnosti zohrala v tvorivom dedičstve I. Franka rolu svojrázneho odkazu ukrajinskému národu:

*Ešte minútka a všetci precitnú v znehybnení
A nikto nezbadá, že sa v nové mení.
Ešte minútka a Josuov krik zopakujú davy,
Čo z lenivých štvancov hrdinov ver' spraví.*

Postava Mojžiša je mimoriadna aj v iných súvislostiach, vlastných naozajstnému národnému umelcovi. „Byť národným umelcom dnes je prvotriednou mierkou umeleckého zástoja, oveľa významnejšou ako pred sto rokmi. Národné uvedomenie aj v kultúre tejto globalizovanej, všežravej a dynamickej spoločnosti sa vôbec nevytráca... a začína byť čoraz nevyhnutnejším atribútom plnohodnotného života človeka a nie iba existenciálneho vyčkávania individua v societe.“ [1, 495].

Hudobná tvorba je podľa M. Skoryka podobná procesu estetickéj realizácie vlastnej individuality prostredníctvom skladateľskej techniky. A. Mohyl'nyj charakterizuje tvorbu ako spôsob sebarealizácie osobnosti. Za akýchkoľvek okolností zostáva tvorivá osobnosť sama sebou a iba vďaka tejto vlastnosti sa môže povzniesť nad každodenné okolnosti bytia a ísť za skutočnými vrcholmi majstrovstva, vytvorí veľké diela takejho významu a sily, aké zostanú vzorom neprekonateľnosti pre budúce pokolenia [3, 9].

Operu *Mojžiš* s úspechom uviedli na niekoľkých divadelných scénach Ukrajiny a Poľska (Varšava, Bydgość). Všade vyvolala obrovskú odozvu. Pôsobivo a dojemne realizované scénografické návrhy Jevhenija Lysyka, pestrofarebné kostýmy, efektne zborové (Bohdan Heriavenko) a baletné (Serhej Najenko) scény vyvolali veľký záujem a súhlasné prijatia v tlači. Opera je na kompaktných diskoch a je teda dostupná širokým kruhom poslucháčov.

Po prvých premiérach a tiež k storočnému jubileu Lvovského operného divadla a za spolupráce s Lvovským literárno-memoárovým múzeom Ivana Franka vyšiel darčekový zborník s blahoželaním Svätého otca Jána Pavla II. Riaditeľovi divadla Tadeovi Ederovi a celému tvorivému kolektívu, s libretom opery s množstvom fotografií, medzi ktorými sú zábery z opery a reprodukcia návrhu opony nazvanej „Múzy na Parnase“ výtvarníka Henrycha Semyradskeho.

Neskôr (2006) sa dostal na pulty kníhkupectiev klavírny výťah opery *Mojžiš*, ktorý v súlade s programom „Ukrajinská kniha“ realizovalo na objednávku Štátneho výboru pre televíziu a rozhlas Ukrajiny kyjevské vydavateľstvo „Hudobná Ukrajina“. Klavírny výťah opery vyšiel v edícii „Knižnica Ševčenkovského komitétu“ v súlade s najlepšimi tradíciami vydávania hudobných materiálov s dobre čitateľným notovým textom a je v ňom uverejnený úvodný prejav o M. Skorykovi od doktora umenovedy Lubov Kyjanovskej ako aj úplné libreto M. Steľmacha a M. Skoryka.

M. Skoryk daroval Lvovskej národnej hudobnej akadémii M. V. Lysenka jeden z exemplárov opery s venovaním a s podpisom, ako sa to udialo aj s mnohými inými vydaniaми jeho diel. Toto prvé vydanie opery *Mojžiš*, rovnako ako prvé vydanie ukrajinskej opery 21. storočia, opatrené darovacím autogramom, sa nachádza v polkladnici mnohopočetných kolekcii knižnice akadémie, ktoré sa zozbierali za celé pol-druhistoročie.

Literatúra:

1. KYJANOVSKA, L. *Miroslav Skoryk: Людина і митець*. Lvov : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. s. 588.
2. SKORYK, M. *Збірка статей*. Lvov : Сподом, 1999. – s. 136.
3. MOHYENYJ, A. *Культура і особистість*. Kijev : Вища школа, 2002, s. 303.
4. ŠČYRYCJA, Ju. *Мирослав Скорик*. Kijev : Муз. Україна, 1979, s. 56 (Tvorivé portréty ukrajinských skladateľov).

Preložil Anton Kret

«МОИСЕЙ» М. СКОРИКА КАК ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КУЛЬТУРНО-ОБЩЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ В УКРАИНЕ

ИРИНА АНТОНЮК

директор библиотеки Львовской национальной музыкальной академии им. М.В. Лысенка

Мирослав Скорик¹ – один из наиболее значительных украинских композиторов Украины второй половины XX – начала XIX века. Личность этого выдающегося художника современности благодаря своим разносторонним талантам музыкального теоретика, редактора, педагога, организатора эстрадных ансамблей, общественного деятеля и просто человека с доброжелательными и непредубеждёнными взглядами в украинском культурном пространстве, вызывает восхищение. Но прежде всего восхищают не только его великие таланты, а присутствующая лишь ему необычная позиция, «вызванная единством противоположностей его натуры, благословенной внутренней противоречивостью, проявляющейся сильным импульсом творческой деятельности».

Опера *Моисей* создана Мирославом Скориком по одноименной поэме одного из наиболее выдающихся и значительных в истории украинской литературы поэта Ивана Франка (*Моисей*, 1905). Её премьера состоялась во Львовском национальном оперном театре им. Соломии Крушельницкой 23 июня 2001 г. Дирижировал автор.

Для М. Скорика обращение к творчеству И. Франка в опере *Моисей* было уже не первым примером. В раннем периоде творчества по мотивам произведений И. Франка им уже были созданы кантаты *Весна* (1960) и балет *Каменоломы* (1967). Позже, уже после работы над *Моисеем*, появилась кантата *Гамалия* (2005).

В контексте определения личностной позиции композитора важным становится вспомнить, что поэтической основой его произведений всегда являлись лучшие страницы украинской художественной литературы: Т. Шевченка (романсы), Леси Украинки (сюита *Каменный гость*), М. Коцюбинского (музыка к кинофильму *Тени забытых предков*), поэзии наиболее ярких и самобытных современных украинских поэтов – Н. Петренка, Б. Стельмаха, Р. Братуня (в эстрадных песнях).

Работа над оперой *Моисей* является важнейшим этапом не только в смысле развития украинской классической музыки и украинского музыкального театра, но и для творчества М. Скорика в целом.

Вместе с предшествовавшим созданию оперы *Духовным концертом* (1999),

¹ Мирослав Скорик (род. 13.VII. 1938, г. Львов) – выдающийся украинский композитор. Закончил Львовскую гос. консерваторию у А. Солтыса (композиторский факультет, 1960) и С. Людкевича (историко-теоретический факультет, 1960), аспирантуру московской консерватории у Д. Кабалевского (1964). Автор ряда опер, балетов, ораторий, камерных инструментальных и вокальных произведений, а также музыкально-теоретических исследований; лауреат премии им. Т. Г. Шевченка (.....), награжден орденом Державы с присвоением звания Героя Украины (2008).

Моисей становится закономерным началом периода продолжения музыкальной традиции развития галицкой духовной музыки: Литургия святого Иоанна Златоустого, Псалмы №12, 38, 53, транскрипции для соло с оркестром отрывков из *Страстей по Матвею* и *Magnificat* Й.С. Баха и др.

Создание данного монументального произведения стало знаковым событием на современном этапе развития украинской оперы.

Во-первых, в истории развития оперного жанра в Украине в течение последнего десятилетия не было осуществлено каких-либо значительных новых постановок. Исключение в среде современных композиторов Украины составляет лишь развитие жанра монооперы (творчество К. Цепколенко, Л. Самодаевой, В. Стронько, представителя украинской диаспоры в Америке В. Балея). На пути развития оперного жанра в Украине на современном этапе лишь моноопера находится в авангарде экспериментальных композиторских поисков, несомненно приведших к появлению ярких и оригинальных художественных решений.

Современная тенденция к развитию жанра монооперы обусловлена рядом факторов, среди которых наиболее существенными являются социальные проблемы и потребности слушателя – возможность не обсуждать проблемы и взаимоотношения персонажей, а переживать их в данный момент времени. При этом сам процесс переживания в моноопере направлен на полное эмоциональное освобождение, которое содействует инсайту (виду познания, приводящему к сиюминутному пониманию проблемы). Жанр монооперы, благодаря своей миниатюрности, является очень удобным также и с позиций экономичности и более «лёгкой» популяризации своих произведений. Мобильность жанра сопутствует возможности более регулярно осуществлять новые постановки в рамках фестивалей, концертов, гастрольных спектаклей.

Во-вторых, образ пророка Моисея с его этическими и моральными устоями лидера стал невероятно созвучным современной этической, культурной и политической жизни украинского народа начала третьего тысячелетия.

В истории европейской музыки есть много примеров воплощения образа пророка Моисея в оперных и ораториальных жанрах (Ф. Гаспарини *Моисей* (1683), Г.Ф. Гендель *Израиль в Египте* (1739), Дж. Россини *Моисей в Египте* (1818), Ф.-Ц. Давид *Моисей* (1846), А. Берлейн *Моисей* (1864), А. Рубинштейн *Моисей* (1892), А. Шеннберг *Моисей и Аарон* (1932).

Все предшествующие *Моисею* М. Скорика оперы сохраняют основную фабулу библейного повествования об освобождении. Но трактовка этой идеи у всех различная.

А. Рубинштейн, например, повествует о библейном освобождении еврейского народа. Дж. Россини создал свою оперу как провозглашение мечты о независимости Италии. Оноре де Бальзак даже говорил, что слушая эту оперу кажется, что присутствуешь при самом освобождении Италии².

А. Шеннберг создаёт своего Моисея как эталон духовности и чистоты помыслов. Главный герой – Моисей, носитель Слова – у Шеннберга вообще не поёт, а лишь декламирует. Главная же вокальная партия отдана Аарону как противоположному Моисею образу – материалистически любящему блеск золота

² Україна: тижневий журнал по-українськи. – №18 (21), 21 травня 2010. – С. 28.

и мгновенный успех. Таким способом передана основная коллизия – борьба материалистического и идеалистического мировоззрений.

В опере М. Скорика образ Моисея, в партии которого сконцентрирована вся концепция оперы, подаётся как начало отсчёта нового времени для Украины. Для воплощения глобальной философской идеи М. Скорик обращается к жанру монументальной оперы и тем самым избирает для себя сложнейший путь.

Определяя идею служения Богу и понимая изменившиеся ментальные приоритеты в современном обществе, композитор передаёт высшие стремления человека служить Ему, а музыкальными средствами выражает непреодолимое желание человека найти свой путь к истине.

На пути к осуществлению воплощения избранной глобальной идеи М. Скорик стремится раскрыть её под ракурсом личной позиции видения важных социологических процессов, происходящих в современной жизни украинского народа.

Религиозный сюжет оперы, без сомнения, резонирует с общими политическими, социальными и культурологическими процессами, происходящими в Украине: поиск пути и процесс борьбы украинского народа за свою независимость, взаимоотношения народа и власти, о победе свободы над рабством как закона о вечной борьбе противоположностей.

«Моисей сорок лет водил народ по пустыне, чтобы поколение с ментальностью рабов сменило новое. Духовно искалеченные советским рабством люди всегда будут желать хозяина с нагайкой. Ещё двадцать лет должно пройти, чтобы державу начали строить новые украинцы»⁹.

В опере с огромной силой убеждения показан и другой, очень важный для современного украинца, процесс взаимоотношений сильной личности и народа, глубокое, убеждённое понимание композитором просветительского предназначения творческой личности. Отображая данные процессы, М. Скорик стремится воплотить в опере идею о предназначении творческой личности в определённой социальной среде.

Опера начинатися словами монолога Моисея, в котором передана тревога пророка о судьбе народа:

Народе мій,.. твоїм будучим душу я тривожу...

(Мой народ, о твоём будущем душу я тревожу...)

У порога третьего тысячелетия в условиях становления молодой украинской державы идея предназначения лидера стала созвучной духу

времени. Создание именно такого музыкально-драматического произведения и, особенно, своевременность его появления имеет неопределимое значение не только в аспекте рассматривания хода исторического развития украинской оперы на современном этапе, но и для понимания сущности и значения социальной позиции М. Скорика-художника.

В первом акте оперы переданы настроения людей, которые уже сорок лет блуждают по пустыне. Моисея упрекают в том, что он до сих пор не привёл народ в Обетованную землю. Между людьми нет согласия, а его противники – Аарон и Датан – даже угрожают побить Моисея, если он не прекратит свои пророчества. В их словах слышна насмешка и недоверие. Конфликт веры и неверия может разрешить лишь сам Моисей. Приведя народ в Палестину, он исполнит волю самого Иеговы. Во втором акте голос Иеговы могучим басом напоминает

Моисею о наказании небес, которые обрушатся на него за сомнения, прокрававшиеся в сердце.

Воинственные восклицания хора и Егощуа «В поход, к оружию!.. В поход, к бою!» в финальной сцене разрешают доведённый до точки кипения конфликт.

Многообразие личных социальных, культурологических и политических взглядов, позиционирующих М. Скорика-художника, тем более убедительно подчёркивают и другую, поставленную в опере цель. Композитор стремился спроецировать своё личное понимание и сочувствие на стремление современного человека открыть перед Богом свою незащитную душу и получить Его милосердие.

В жанре музыкально-поэтической композиции для композитора заложен огромный художественный потенциал. Стимул для поиска ярких решений и дальнейших модификаций привели М. Скорика к созданию монументальной эпической оперы, в которой органически переплетены архаические и модернистические тенденции.

Определение сочетания в опере архаического и модерна импонирует композитору. Осмысливая приемлемые оперные формы, М. Скорик избирает давние, присущие античной опере партии чтеца-декламатора и ритмично упорядоченную декламацию хора. Как и в античной опере, хор повествует о событиях и является выразителем чувств и настроений народа.

Страстные слова Поэта в прологе о страданиях измученного еврейского народа доносятся к слушателям. Современный европейский костюм Поэта, задуманный постановщиками, на фоне стилизованных архаических костюмов хористов ассоциируется со временем происходящих событий и тем самым акцентируется актуальность современности происходящего на сцене.

Присутствие модернистических атрибутов в архаической среде для литературного и театрального искусства Галичины стало продолжением традиций, сформированных ещё в первом десятилетии XX века в творчестве писателей-модернистов «Молодой музы» (П. Карманский, В. Пачовский, Б. Лепкий, С. Чарнецкий и др.). Культурные связи галицких представителей искусства этого периода знаменательны постоянными контактами с крупными европейскими центрами – Венной, Прагой, Парижем. Изучение и познание сущности новых явлений в репертуаре европейских театров и театральных постановок, где генерировались новые веяния и эстетические тенденции, оказывало постоянное влияние на развитие украинского национального театра. Использование атрибутики модернизма стало характерным для украинского театра на долгие годы.

Приём использования сочетания архаического и современного использован М. Скориком для подчёркивания актуальности происходящих событий, а также актуальности идеи предназначения образа-лидера Моисея в современных условиях жизни украинского народа. Оригинальное восприятие и воспроизведение в единой системе художественных образов противоположных пластов определяет специфику индивидуальной личности композитора.

Данной постановкой ознаменовалось также появление первой украинской оперы нового тысячелетия. Львовский оперный театр праздновал начало второго столетия своей творческой деятельности. К тому же первые премьеры оперы *Моисей*, созданной на библейные темы, совпали с визитом старинный город Львов Святейшего Отца – Иоанна Павла II, который изволил подъехать к театру

и благословить весь его творческий коллектив. Таким образом, данная опера стала единственным музыкально-театральным произведением в украинской культуре, получившим благословение самого Папы Римского.

Идея постановки на оперной сцене очень сложной, с точки зрения музыкального воплощения философского смысла поэмы И. Франка, принадлежала директору театра Тадею Эдеру и поэту Богдану Стельмаху. Смелое обращение М. Скорика к данному литературному первоисточнику является тем более значительным, что автору пришлось много экспериментировать с совершенно «не оперным» материалом: текст поэмы, насыщенный длительными (во временном смысле) философскими размышлениями, почти полностью лишен динамичности сюжетного развития. Для оперного жанра именно это условие является безусловной необходимостью.

С другой стороны, музыкальное воплощение замысла композитора усложнялось избытком символических ситуаций и образов, переполненностью в поэтическом тексте аллегорических и ассоциативных смысловых эпизодов, которые сложно отобразить в музыкально-драматическом спектакле. В довершение всему, у композитора М. Скорика и либреттиста Б. Стельмаха сложилось однозначное стремление максимально сохранить оригинальность поэтического первоисточника.

В результате творческих поисков и длительных размышлений родилось произведение, которое по обобщённым признакам можно приобщить к ряду философских сосредоточенно созерцательных эпических жанров с привлечением модернистических композиторских и театральных приёмов.

Литературоведы часто проводят параллель между образами Моисея и самого И. Франка, который в своём творчестве также был своеобразным проводником идеи национального освобождения украинского народа.

Поэма *Моисей* с присущими ей очень яркими обобщёнными характеристиками национального типа и пророчествами будущего в творческом наследии И. Франка сыграла роль своеобразного завещания украинскому народу:

Ще момент – і прокинуться всі з остовпіння тупого,
Ещё мгновение – и все проснутся от тупого остоленения

І не знатиме жаден, що вмиль приступило до нього.
И никто не поймёт, что пришел его черёд.

Ще момент – і Єгошуї крик гірл сто тисяч повторить;
Ещё мгновение – и крик Егошуи повторят сто тысяч глоток;

Із номадів лїнивих ся мить люд героїв сотворить.
Это мгновение из ленивых номадов сотворит героев.

Воплощение образа Моисея знаменательно и в особенных, свойственных истинно национальному художнику ракурсах. «Быть национальным художником сегодня, – по мнению проф. Л. Кияновской, – совершенно отличное измерение художественного мировосприятия, чем сто лет назад. Национальное самосознание даже в культуре этого глобализированного, всеядного и динамического

общества никуда не исчезает... и становится всё более необходимым атрибутом полноценной жизни человека, а не просто экзистенциального выживания индивида в социуме» [1, 495].

Музыкальное творчество для М. Скорика подобно процессу эстетической реализации собственной индивидуальности посредством композиторской техники. А. Могильный характеризует творческую деятельность как способ самореализации личности. Творческая личность при любых обстоятельствах остаётся сама собой и, лишь благодаря этому качеству, может вознестись над обыденными обстоятельствами бытия к настоящим вершинам мастерства, создать шедевры такой силы и значения, которые останутся образцом непревзойдённости для будущих поколений [3, 9].

Опера *Моисей* М. Скорика с успехом была представлена на нескольких театральных сценах Украины и Польши (Варшава, Бидгощ) и имела огромный резонанс. Роскошные, исполненные экспрессии декорации Евгения Лыска, колористические костюмы, эффектные хоровые (Богдана Герьявенка) и балетные сцены (Сергея Наенка) вызвали небывалый интерес и шквал самых одобряющих отзывов в прессе. Записанная на компакт-диски, опера стала доступна самым широким кругам слушателей.

После первых премьер и к столетнему юбилею Львовского оперного театра за содействием Львовского литературно-мемориального музея Ивана Франка был издан подарочный буклет, в который вошли поздравление Святейшего Отца Иоанна Павла II директору театра Тадею Эдеру и всему творческому коллективу, либретто оперы, а также многочисленные фотографии, среди которых – сцены из оперы и картина-занавес *Музы на Парнасе* работы художника Генриха Семирадского.

Несколько позже (2006) появился клavier оперы *Моисей*, издание которого осуществило по заказу Государственного комитета телевидения и радиовещания Украины согласно программы «Украинская книга», киевское издательство «Музична Україна». Клавир оперы издан в серии «Библиотека Шевченковского комитета», издан, согласно лучших традиций нотопечатания, с удобно читаемым нотным текстом, содержит вступительную статью о М. Скорике доктора искусствоведения Любови Кияновской и полное либретто Б. Стельмаха и М. Скорика.

Как и многие другие произведения М. Скорика, один из экземпляров этого издания содержит дарственный автограф автора библиотеке Львовской национальной музыкальной академии им. М.В. Лысенка. Это первое издание оперы «Моисей», как и первое издание украинской оперы XXI века, оснащённое авторским дарственным автографом, вошло в сокровищницу многочисленных коллекций библиотеки академии, собранных за период более полутора веков.

Литература

1. КИЯНОВСЬКА Л. *Мирослав Скорик. Людина і митець*. Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
2. СКОРИК, Мирослав. *Збірка статей*. Львів : Сполом, 1999. 136 с.
3. МОГИЛЬНИЙ, А. *Культура і особистість*. К.: Вища школа, 2002. – 303 с.
4. ЩИРИЦЯ, Ю. *Мирослав Скорик*. К.: Муз. Україна, 1979. – 56 с. (Творчі портрети українських композиторів).

NEROZHODUJE NÁZOV DIVADLA

MILAN POLÁK

Divadelný kritik a historik, Bratislava

Idea národného divadla a jej uvádzanie do praxe má už viac ako dve storočia rôznorodú, neraz komplikovanú a zavše aj konfliktnú podobu. Problém takrečeno permanentnej tenzie ideálu a jeho praktického naplňania sa navyše úspešne preklenul až do prítomného 21. storočia. Svedectvo o tom vydávajú sporadické sympóziá a kolokviá na túto tému, ako aj publikované state a úvahy teatroológov. Z tých posledných spomeňme napríklad pracovnú konferenciu o ideji národného divadla a jej uskutočňovaní v európskom meradle v poľskom Kolobrzegu na pobreží Baltu v apríli roku 2008, alebo dve state Jána Císáfa uverejnené v časopise pre štúdium dramatického umenia *DISK*, jedna pod názvom *Národní divadlo pořád hoří* (č.8/ 2004) a druhá *Národní divadlo: souvislosti a přesahy* (č.22/ 2007). Poznávam, že mottom tej druhej state je síce návrh preambule štatútu pražského Národného divadla, ale predmetom je historická rekapitulácia pojmu národné divadlo v európskom kontexte a jeho odraz pri úsilí naplňať poslanie národného divadla v domácom, českom kontexte, prakticky až do súčasnosti.

Pravdou je, že problém idey a praxe národného divadla alebo divadiel, ktoré by mali naplňať možno v každom čase jeho trochu inak definovaný „ideál“, teda že tento problém vyrastá a je priamo závislý na konkrétnej historickej a kultúrnej tradícii príslušnej krajiny, na jej geografickej a početnej veľkosti, ale aj národnostnom zložení a historických i politických súvislostiach, ktoré na utváranie kultúry tejto krajiny vplývajú v pozitívnom i negatívnom zmysle slova. O rozdielnych podmienkach i celkom odlišnej praxi pri vytváraní národných divadiel vydáva možno najvýraznejšie svedectvo situácia pri zrode a ustanovení českého Národného divadla v Prahe a Slovenského národného divadla v Bratislave. Bez snahy rekapitulovať všeobecne známe fakty, treba k zásadným odlišnostiam týchto dvoch národných divadiel povedať aspoň toľko, že keď Národní divadlo v Prahe v roku 1883 otvorili, mohla táto veľkolepá vertikála predchádzajúceho úsilia už nadviazať na vyše dvadsaťročnú činnosť Prozatímního divadla, ale aj na dávnejšie cieľavedomé snaženie a program Zboru pro zřízení českého Národního divadla, ktorý bol ustanovený ešte v roku 1850. Čo sa v týchto rokoch odohrávalo na Slovensku v rámci dualistickej monarchie, kde bolo Slovensko súčasťou Uhorska s jeho cieľavedome praktizovanou odnárodňovacou politikou, dobre vieme. Vieme tiež, že Slovenské národné divadlo v novovzniknutej Československej republike vzniklo a ustanovili ho, navyše na družstevnom základe, viac-menej ex offo. Stál pri tom minister čs. vlády s plnou mocou pre Slovensko Vavro Šrobár, vznik divadla sa tešil podpore vtedajšieho prezidenta republiky Masaryka i vládnej finančnej podpore. Čo je však z dnešného pohľadu možno až absurdné, divadlo na Slovensku, v názve slovenské a národné, tvorila zájazdová divadelná spoločnosť Východočeského divadla z Pardubic, s riaditeľom Bedřichom

Jeřábkom a najväčšou prednosťou spoločnosti bolo, že mala naštudovaný repertoár a divadelný fundus. Prirodzene, neuberáme tomuto faktu jeho objektívny význam a prínos, hoci aj z toho pohľadu, že nejako bolo treba na Slovensku s organizovanou profesionálnou divadelnou činnosťou začať. Navyše už skutočnosť, že prvé profesionálne divadlo malo vo svojom názve slovenské, malo vydať svedectvo o existencii slovenského národa v jednej časti novej republiky ako aj o existencii jeho kultúry, vrátane jazyka, napriek tomu, že sa postupne začala forsírovať myšlienka o jednotnom československom národe a toto divadlo prevažnú časť svojich produkcií uvádzalo v češtine. Príklad však používam len ako príklad, že vždy iné a v každej krajine špecifické podmienky rozhodujú tak o počiatku, ako aj ďalšom vývine už nielen divadla samotného, ale aj o jeho ideí. Tá idea sa potom na Slovensku oveľa ťažšie rodila, formovala a uplatňovala. Pri jej tvorbe a sformovaní zohralo však významnú úlohu práve pražské Národné divadlo. Svojou dramaturgickou, teda programovou praxou, ale aj umeleckou hodnotou produkcie, v neposlednom rade aj trojsúborovou vnútornou štruktúrou, bolo najprv pre Janka Borodáča, prvého dramaturga Tida J. Gašpara, Oskara Nedbala a neskôr aj pre prof. Jána Sedláka a Dr. Jána Jamnického, ako aj pre prvých hodnotiteľov a kritikov divadelnej praxe vzorom, v istom zmysle métou, ale v každom ohľade inšpirujúcim podnetom pre ďalšie smerovanie, uvažovanie a prax. Zvolil som teda jeden z krajných príkladov vzniku a ustanovenia národného divadla. Teda príklad situácie, keď zhľuk viacerých vonkajších vplyvov priamo vplýva na zrod, smerovanie a len pomalé a postupné formovanie jeho idey, teda umeleckého programu i spoločenského začlenenía. Navyše v čase, keď si už inde dávno sformovali a fakticky aj realizovali predstavu o tom, aké kritériá by malo spĺňať divadlo s prívlastkom národné. O týchto zámeroch aj tá malá skupinka slovenských divadelných gründerov vedela a usilovala, aby sa už inde praktizované princípy a ciele národného divadla uvádzali do života, hoci vedela o obmedzeniach, prekážkach a limitoch tohto zámeru.

Samotný názov – Národné divadlo – z hľadiska vyše dvojtisíročných dejín organizovanej divadelnej činnosti je v istom zmysle novotvarom a tak v minulosti, ako až do dnešných dní nevypovedá vždy o tom, že ide o prvoradá, umelecky najvyspelejšiu a najpriateľnejšiu, takrečeno reprezentatívnu divadelnú scénu toho-ktorého národa. Sú krajiny, v ktorých takmer každé divadlo s vlastnou budovou nesie tento názov, prípadne, v ktorých je viac divadiel nesúcich vo svojom názve prívlastok „národné“. Netreba chodiť ďaleko, v susedných Čechách okrem pražského Národného divadla sú národné divadlá aj v Brne a Ostrave. Dokonca aj na Slovensku sme svojho času mali dve národné divadlá – slovenské v Bratislave a ukrajinské v Prešove. Ale toto nie je podstatné. My by sme mali hovoriť a uvažovať o divadle, ktoré vďaka prirodzenej autorite, opretej o výsledky svojej práce, vyplývajúcej z jej nespochybniteľnej umeleckej hodnoty, ale aj vďaka spoločenskej podpore môžeme spontánne považovať za adekvátneho a relevantného reprezentanta jednej podoby, alebo ak chcete jedného umeleckého druhu národnej kultúry. Navyše mala by tu byť prítomná aj istá spoločenská zhoda, že práve toto divadlo kultúru národa dôstojne reprezentuje. Táto tendencia, teda takmer jednomyselný súhlas s povýšením konkrétneho divadla (nemusiť byť však v krajine iba jedno divadlo) na vysokú úroveň jeho hodnotenia a súhlasné prijímanie jeho renomé, má podstatne dlhšiu tradíciu ako tendencia mať národné divadlo. V tomto prípade nechajme bokom problém, že aj pojem národné divadlo môže byť podvojný, totiž chápaný raz územne, inokedy etnicky.



Konferenciu otvorila predsedníčka Združenia slovenských divadelných kritikov a teoretikov Katarína Ducárová. V strede predsedajúci úvodného panelu konferencie prof. Miloš Mistrík a riaditeľka Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV Dagmar Podmaková. Snímka Ferdinand Tisovič.

S výraznejšie artikulovanou myšlienkou o potrebe takéhoto typu „národného“ divadla stretávame sa v období osvietenstva v 18. a na začiatku 19. storočia. Práve na spomínanej pracovnej konferencii o idei národného divadla v poľskom Kolobrehu odznel referát prof. Ratajczakovej z Poznane o tom, že prvýkrát bola idea národného divadla vyslovená v Dánsku v roku 1747 v knihe Augusta a Friedricha Schlegela *Myšlienky o začiatku dánskeho divadla*. Práve tieto myšlienky potom ovplyvnili búrlivý rozvoj nemeckých národných divadiel v Hamburgu, Viedni, Manheime, ale postupne aj vo Varšave, kde otvorili v roku 1765 prvé verejné národné divadlo, potom v Pešti, kde v roku 1790 založil najprv László Kelemen prvú profesionálnu maďarskú hereckú spoločnosť a v roku 1833 tu vzniklo najprv trvalé maďarské divadlo, ktoré v roku 1837 premenovali na Národné divadlo. Pre toto divadlo písali hry v tom čase najvýznamnejší dramatici Károly Kisfaludy a József Katona. Ale už predtým, od roku 1828 pôsobila v jednom z centier maďarského divadelníctva – v Košiciach maďarská národná spevoherná a činoherná spoločnosť. V šesťdesiatych rokoch 19. storočia bolo v Prahe ustanovené Prozatímné divadlo a v roku 1883 tu otvorili novopostavenú veľkolepú budovu Národného divadla s nápisom *Národ sobě na jej priečelí*. To už bol čas, keď v strednej a juhovýchodnej Európe, najmä na územiach, ktoré obývali menšie národy, usilujúce sa o potvrdenie národnej svojbytnosti, vznikali národné divadlá, spravidla s vlastnými budovami a s ambíciou mať v krajine postavenie a povest' najvyššej divadelnej scény. Tak vzniklo národné divadlo v Bukurešti, ale aj národné

pozorište, kazalište a gledalište v Belehrade, Záhrebe a Lublani. Úsilie mať vlastné národné divadlo žilo aj na Slovensku, kde si národovci dokonca postavili v Martine svoj Národný dom, ale s profesionalizáciou v tejto oblasti sa pre známe pomery v Uhorsku museli až do skončenia 1. svetovej vojny rozlúčiť.

Najmä u menších národov v Európe, ktoré žili v reálnom alebo latentnom stave ohrozenia svojej národnej existencie, žila idea národného divadla veľmi intenzívne a v podstate podnes sa o potrebe a opodstatnenosti takejto ustanovizne nepochybuje. Skôr hľadáme a uvažujeme o tom, akú úlohu má táto inštitúcia plniť, čo má tvoriť jej vnútorný obsah, aký má byť jej program, ale aj inscenačná prax. Len pre zaujímavosť chcem spomenúť jeden príklad, celkom čerstvý, ktorý potvrdzuje tézu o tom, že ambícia alebo túžba mať svoje národné divadlo, stále žije aj u tých početne takmer miniatúrnych etník. Zo štyroch etník, ktoré tvoria Švajčiarsku konfederáciu, jedným etnikom sú Rétorománi. Príslušníci tejto národnosti tvoria vo Švajčiarsku asi jedno percento populácie. V roku 2006, presne 30. júna, prezident Švajčiarskej konfederácie Leuenberger na hrade Rion slávnostne otvoril prvé profesionálne rétorománske divadlo v dejinách. Prvou premiérou bola inscenácia spevohry *Benjamín*, ktorej základom je rétorománska dráma Giana Traversa *Testament* a prvýkrát ju uviedli v roku 1534 v rétorománskej obci Zuoz. Hoci divadlo nenesie názov národné (vo Švajčiarsku takýto názov nemá žiadne divadlo), vo svojom programovom vyhlásení uvádza, že je vyslancom jazykovej minority a bude sa uvádzaním hier v rétorománčine usilovať o zjednotenie geograficky roztriešteného kantonu, v ktorom Rétorománi žijú. Aj v tomto prípade, a už v 21. storočí, pociťujeme tendenciu, aby divadlo plnilo aj iné ako estetické funkcie. Divadlo od svojho ustanovenia každoročne organizuje festival *Origen* a svoje hry predvádza po celom kantone na hradoch, zámkoch a v kostoloch. Tento príklad uvádzam len na potvrdenie tézy o neustálej životnosti a spontánne pretrvávajúcej potrebe mať hoci istú modifikáciu národného divadla, ktorého prvotným cieľom je národnú kultúru rozvíjať, šíriť a hoci to znie možno konzervatívne a staromilsky, aj upevňovať národné povedomie.

Témou tohto referátu je tvrdenie, že nerozhoduje názov divadla, teda to, či divadlo má alebo nemá vo svojom názve slovo národné. Z hľadiska programovej, teda repertoárovej praxe a cieľov, ktoré divadlo plní, naše vnímanie termínu národné, navyše historicky i geograficky podmienené, realizuje sa v mnohých národných kultúrach aj pod inými názvami, hoci s totožnými alebo podobnými zámermi a cieľmi. Môžeme však hovoriť aj o inej situácii, keď funkciu národného divadla, najmä v zmysle myšlienkovvej pribojnosti a umeleckej kvality, plní divadlo s iným názvom, hoci v príslušnej krajine pôsobí aj divadlo s prívlastkom národné. V Poľsku napríklad dlhý čas lepšie a dôslednejšie plnilo úlohu národného divadla Staré divadlo v Krakove. Na spomínanej konferencii o ideí národného divadla v poľskom Kolobrehu sa riešila aj otázka, či by bolo možné za národné divadlo považovať shakespearovský The Globe alebo či takýmto divadlom bola a je Comédie Française. K tomuto najstaršiemu a najznámejšiemu francúzskemu divadlu sa na konferencii v podtexte vracali mnohé referáty, keďže práve v tomto divadle bola založená tradícia jedného súboru, ktorý hrá rôzne hry, často s abonentným systémom a s dôrazom na ansáblivosť (podľa referátu o konferencii od Jana Hyvnara v *Disku* č. 24/2008).

Príkladov na to, že aj divadlá s inými názvami ako „národné“ uskutočňovali tú takrečeno mytologickú predstavu či ideu, ktorej podstata spočíva v tom, že národné divadlo by malo presahovať divadelnú sféru a malo by sa dotýkať aj ďalších oblastí

života národného kolektívu, teda takýchto príkladov je viac. Napríklad v nemeckej oblasti, v ktorej má idea národného divadla možno najprepracovanejšiu teóriu a prax, plnil túto úlohu dosť dlhý čas viedenský Burgtheater a v rokoch, keď stál na jeho čele Heinrich Laube bol jeho repertoár zostavovaný ako komplexný prehľad kvalitných domácich i svetových titulov minulosti a prítomnosti. Burgtheater bolo divadlo vzdelancov a súčasne, ako to čítame v stati Jana Císařa, bolo to divadlo vzdelávajúce, ktoré tvorilo jednu z vysoko oceňovaných podôb veľkého meštiackeho divadla 19. storočia. Pre Laubeho bolo slovo hlavnou zbraňou herectva, ktorou pôsobí na rozum divákov. Tento typ divadla komunikoval s divákom predovšetkým slovom. Podstata činohry bola takto povýšená na najvyšší stupeň scénovania a vyjadrovala zmysel a poslanie divadla. Ide teda v istom zmysle o povýšenie postavenia činohry ako rozhodujúceho činiteľa nemeckého „národného divadla“. V podstate platí to podnes, napriek tomu, že slovo v divadle postupne sa dostávalo do rovnocenného postavenia s ostatnými zložkami divadelného výrazu, prím začala hrať viac herecká tvorivosť a divadlo sa stávalo čoraz viac polyfónnejším. Najmä vplyvom avantgárd rôznej proveniencie významnú úlohu v divadle (nielen v činohernom) začala hrať skratka, náznak, symbol či metafora syntetického javiskového tvaru. Napriek tomu podnes sa podstata idey národného divadla vyjadruje hlavne cez činoherné divadlo, pričom slovo vo funkcii sprostredkovateľa myšlienky a posolstva bude mať ešte dlho významnú úlohu. To sa týka aj divadiel, ktoré v našom význame a chápaní plnia funkciu národného divadla, bez ohľadu na to, či sa volajú Old Vic, Berliner ansamble, Volksbühne, Piccolo Teatro, Teatro di Roma, MCHAT, Malyj Teatr, Taganka, Schauspielhaus Zürich, Grand Théâtre de Genève a mnohé iné známe svetové scény.

Z hľadiska tvorby a artikulovania idey národného divadla v 21. storočí pomerne veľa dokázu vypovedať prvé návrhy tohto projektu a potom jeho vývin a realizácia v našom stredoeurópskom divadelnom kontexte. Práve vo vývine a často aj premenen názorov na tento problém môžeme nájsť isté inšpiratívne podnety pre uvádzanie idey národného divadla, ale aj jej praktického naplnenia do praxe tak dnes ako aj v blízkej budúcnosti.

Na počiatku týchto úvah prevládala požiadavka aby divadlo na báze umeleckej plnilo predovšetkým funkcie mimoumelecké, teda aby vplývalo na široké vrstvy v zmysle presadzovania a stotožnenia sa so spoločenským programom a spoločenskými cieľmi. Boli to snahy o vytvorenie divadla ako mravnej inštitúcie, spojené s cieľom prebudenia a upevnenia národného povedomia. Schiller v tejto súvislosti vyslovil predstavu, že národ sa stáva národom, keď má národné divadlo. Táto myšlienka napokon zaznievala dosť naliehavo v prvých úvahách o potrebe mať národné divadlo. Platilo to vo zvýšenej miere u národov, ktoré sa vplyvom rôznych geopolitických okolností cítili byť ohrozené vo svojej národnej podstate. V týchto krajinách tiež vznikali divadlá, ktoré slovo národné mali a majú, či už zo zotrvačnosti alebo z princípu, vo svojom názve. Až neskôr, postupným vývinom, premieňala a modifikovala sa táto predstava do konkrétnych prevádzkových a tvorivých možností jednotlivých národných kultúr a v 19. storočí stretáme sa s proklamovaním zásady, že v praxi národných divadiel by mala byť v rovnováhe ich funkcia etická a estetická, pričom v prvej fáze vývinu tohto názoru sa väčší dôraz kládol na etickú funkciu divadla. Významná bola tiež požiadavka, aby národné divadlo malo svoje stále sídlo, neskôr aj profesionálny súbor a aparát. Ešte neskôr začala sa presadzovať zásada, zvlášť keď prichádzala pre tieto divadlá aj podpora z oficiálnych štátnych miest, aby to boli divadlá reprezenta-

tívne, aby im bola zverená úloha oficiálnej štátnej reprezentácie. Táto tendencia prežila v podstate až do našich čias. Napríklad v zákone o SND z roku 1998 jeho prvý paragraf doslova znie takto: „Slovenské národné divadlo rozvíja národnú divadelnú kultúru, ktorú prezentuje aj v zahraničí“. V zriaďovateľskej listine sa ide ešte ďalej a tu čítame, že „Slovenské národné divadlo je štátna profesionálna, reprezentatívna národná kultúrna ustanovizeň s pôsobením na území SR“. Podľa tejto zriaďovacej listiny prvoradou úlohou SND pod bodom č.1 je rozvíjanie národnej divadelnej kultúry a jej prezentácia aj v zahraničí. V preambule štatútu českého Národného divadla znejú prvé dve vety takto: „Národné divadlo je reprezentatívnu scénou Českej republiky. Je jedným zo symbolov národnej kultúry a súčasťou európskeho kultúrneho priestoru“. Idea národného divadla mala zaiste oveľa zložitejšiu podobu tak v rovine proklamácii, ako aj praxe a to v každej národnej kultúre. Mal som v úmysle iba naznačiť stručnú historickú rekapituláciu niektorých názorov na funkciu národného divadla ako jednej, povedzme, vrcholnej národnej kultúrnej ustanovizne.

Doteraz najproduktívnejšou ideou, ktorá by mala byť pre prax národného divadla, teda aj pre jeho javiskový sloh určujúca, je v rozmanitých modifikáciách vyslovaná požiadavka mať súbor silných osobností, režisérskych a hereckých individualít, ktoré na podklade cieľavedomej dramaturgie a s vyhraneným názorom dokážu vytvárať celistvý, homogénny, ansablovo dotvorený a myšlienkově nasýtený javiskový tvar. Teda tvar s dominantnou funkciou estetickou, ale súčasne aj so schopnosťou dostatočne komunikatívne osloviť diváka a viesť s ním dialóg. Tvar, ktorý rešpektuje tradíciu, kontinuitu, ale nebráni sa novým a moderným vyjadrovacím postupom. Poznávacím znakom národne ukotvenej praxe takéhoto divadla malo by byť cieľavedomé vytváranie priestoru pre uvádzanie pôvodnej dramatickej tvorby, a to nielen tej overenej klasickej, ale aj novej, mladej a perspektívnej. Kto sa usiluje o vytváranie divadla s týmito poznávacími vlastnosťami, bez ohľadu na to, aké má divadlo názov, v podstate tvorí a asi aj v 21. storočí bude tvoriť divadlo národné. Bez uplatňovania týchto vlastností a zásad, ktoré by mali byť v programovej a prevádzkovej praxi divadla dôsledne realizované, hoci má divadlo v názve slovo národné, neplní jeho poslanie, alebo keď chcete nenaplní jeho ideu.

Všetci dobre vieme, že ani idea národného divadla sa neuskutočňuje vo vákuu, v izolácii, bez vonkajších vplyvov. Nielen búrlivý technický rozvoj, ale aj značné posuny v hierarchii hodnôt, v stupnici dôrazov, zmeny v lexike zvykov, návykov, spôsobu vyjadrovania postojov a myšlienok vytvárajú novú a inú kvalitu životného pocitu a v súvislosti s tým aj oprávnené očakávanie, že divák bude adekvátne k svojej životnej skúsenosti a praxi oslovený. Nemyslím len na verbálne oslovenie, ale oslovenie systémom znakov, sémantikou, ktorá sa napája z podnetov vonkajšieho materiálneho sveta. Tieto podnety formujú aj vnútorný, duchovný svet moderného človeka, jeho nároky a požiadavky na dialóg s ním. Divadlo ako jediné z umení, ktorého existencia je priamo závislá na divákovi v hľadisku alebo na človeku prítomnom v hracom priestore, musí sa naučiť tieto nové fenomény prudko sa vyvíjajúcej a meniacej spoločnosti začleniť do svojho výrazového a vyjadrovacieho aparátu. Bez toho, aby sa divákovi podobiedzalo, aby s ním lacno koketovalo. Bez toho, aby sme sa namiesto tvorby nestretávali s povrchným exhibicionizmom alebo lacným a vonkajškovým modernizmom za každú cenu. Teda divadlo malo by hľadať prejav, ktorý je schopný sprostredkovať podstatu silného emocionálneho alebo aj filozofického jadra základných a veľkých diel svetovej dramatickej klasiky. Teda malo by exponovať veľ-

ké témy, napríklad konflikty jednotlivca a spoločnosti a z toho plynúce poslanstvo pretlmočiť a sprostredkovať systémom znakov, spôsobilých človeka tejto dynamickej a meniacej sa reality osloviť, zaujať.

Spúšťačom či iniciátorom určitej idey, teda aj idey konkrétneho divadla, mala by byť cieľavedomá a tvorivá dramaturgia. Jej odrazom je zostava repertoáru, ktorá rešpektuje tvorivosť a talent osobností divadla. Žiaľ, neraz repertoár, výber titulov, prehnaný záujem zapáčiť sa divákovi a mať vypredané hľadisko, teda najmä neriskovať, čo je v konečnom dôsledku tiež symptomatické pre značne skomercializovanú spoločnosť, teda tento repertoár neodlišuje v mnohých prípadoch národné divadlo od divadla bežného prevádzkového typu a neraz oprávnene navodzuje dojem inklinovania k bulváru, k lacnej, nenáročnej zábave. Ťažko predvídať, akým smerom sa bude tento vývin uberať ďalej, ale bol by to koniec divadla ako kultúrnej inštitúcie, ktorá by mala cieľavedome prezentovať a šíriť nespornú hodnotu. Rozumieme pod tým sprostredkovanie javiskového diela s vysokým stupňom výpovednej hodnoty a s ambíciou na rovnako vysokej úrovni syntetizovať jednotlivé umenia, ktoré do štruktúry inscenačného tvaru vstupujú. Rozumieme pod tým aj požiadavku alebo očakávanie, aby divadlo s vážnymi témami dokázalo vytvoriť a viesť kultivovaný dialóg s divákom. Navyše bez toho, aby v snahe vyjsť divákovi v ústrety, znižovalo z estetických, ale aj etických nárokov. Ich rešpektovanie nemôže byť na škodu ani pri formovaní idey národného divadla v novom storočí. Pritom nemám na mysli nejaké programové zotrúvanie na strnulej konvencii či tradičnosti. Otvorenosť novým netradičným vyjadrovacím prostriedkom, modernému inscenačnému výkladu hoci klasických diel, experimentu i zdravej provokácii by mala byť neodmysliteľným znakom ďalšieho plynulého vývinu divadla, ako aj jeho spoločenskej funkcie. Napríklad aj preto, aby sa národné divadlo nedočkalo poznámky, ktorej autorom je český teatroológ Ján Hyvňar a v ktorej napísal pri referovaní o konferencii o ideji národného divadla v Poľsku, že „u nás jsme měli v 60. letech naši Zlatou kapličku, ale národním bylo podle mne více Divadlo za branou nebo Činoherní klub“ (*Disk*, č.24/2008). Inou modifikáciou tohto povzdychu mohla by byť napríklad otázka, či princíp a ideu národného divadla nedemonštrovalo presvedčivejšie ako bratislavské divadlo, ktoré má slovo národné v názve, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, keď v sezóne 2008/2009 uviedlo výlučne päť inscenácií zaujímavu, podnetne a moderne inscenovaných titulov slovenských predlôh, a nazvalo túto sezónu *Rodinné striebro*. To racionálne a myšlienkovite podnetné, čo poznáme z histórie, ako aj úsilie integrovať do javiskového tvaru impulzy súčasnosti s jej konfliktami a rozpormi, prirodzene na vysokej umeleckej úrovni, ale primerane komunikatívne (čiže aj s rešpektom k istej divadelnej a diváckej konvencii), malo by zostať princípom istej prirodzenej evolúcie divadelnej praxe aj v divadle, ktoré chce byť reprezentantom národnej kultúry. Stačí pohľad na repertoár tých divadiel, v ktorých princíp vysokej umeleckej kvality a pribojnosti, myšlienkovitej obsažnosti, ale aj etiky je zreteľne prítomný. Okrem iného pri pohľade na repertoár týchto divadiel (čo v čase internetu je už každému dostupné) môžeme okrem iného zistiť, že tam nenachádzame napríklad hry autorov, ktorí sa u nás propagujú ako vychytení, frekventovaní a obdivovaní, myslím hry autorov typu Feydeau, Neil LaButte, Mayerburg, Gieselmann, Ahlfors či Buffini, pričom v repertoárovej ponuke sú len skromne zastúpené hry domácich dramatikov. Pokiaľ ide o vyššie, skôr náhodne vymenovaných dramatikov, treba povedať, že píšú v mnohom ohľade zaujímavé a divácky úspešné hry. Pravdou však je, že ich uvádzajú najmä divadlá orientované

komerčne, teda tie, ktoré si nekladú za cieľ byť reprezentantmi národnej kultúry a nemajú ani ambíciu uvádzať predovšetkým umelecky vysoko hodnotné a náročné hry. Uvádzajú ich divadlá, ktoré potrebujú byť najmä divácky úspešné.

Keby sme teda chceli vysloviť názor či predstavu, ako sa bude vyvíjať a v praxi uskutočňovať idea národného divadla v budúcnosti, mali by sme asi rezignovať na ambíciu, že budeme originálni a vymyslíme čosi gruntovne nové, doteraz nepoznané. Takmer dvestoročná história, ale aj súčasná prax viacerých divadiel tohto typu, bez ohľadu na to, aký majú názov, zanechali nám viacero stále aktuálnych podnetov. Moderná doba a najmä technický a informačný pokrok ich môže v istom zmysle iba modifikovať. Citlivosť na netradičné divadelné postupy, hoci zo sféry tzv. alternatívneho či postmoderného divadla mala by byť v inscenačnej praxi prítomná. Určite aj pri hľadaní jazyka (mám po tým na mysli celý súbor vyjadrovacích prostriedkov), spôsobilého osloviť moderného, mladého diváka v hľadisku. V podstate stále budeme očakávať, že vrcholné divadelné inštitúcie jednotlivých národných kultúr budú sa naďalej orientovať na uvádzanie umelecky hodnotných titulov klasických a súčasných hier, zaiste v modernej, ale nie v násilne a samoučelne modernizovanej podobe. Mala by to byť dramaturgia s názorom, možno sporadicky vždy s inou ústrednou témou, ale rozhodne by ju nemala charakterizovať eklektická všehochuť, konkrétne u nás na Slovensku už takmer dve desaťročia dôverne známa. Očakávame, že divadlá, ktoré si budú formulovať a v praxi uskutočňovať ideál národného divadla, stále budú cítiť, a budú si aj ctíť, nielen tradíciu, ale aj divácku konvenciu náročnejšieho auditória. Očakávame, že to budú divadlá, ktoré budú uvádzať svoje tituly v cielavedomej a čitateľnej režijnej koncepcii. Herectvo v týchto divadlách by malo mať poznateľný a zreteľný punc nielen remesla, ale aj tvorivosti a nemalo by to byť len prvoplánovo reprodukčné herectvo so znakmi bezobsažného exhibicionizmu. To isté sa dotýka aj ďalších zložiek, ktoré vstupujú do tvorivého procesu. Čiže staré, známe postuláty. Pochybujem, že sa dá objaviť niečo výsostne nové a prevratne revolučné. Možno to budú nejaké premeny alebo presuny vo vnútornej organizácii divadla, v jeho repertoárovej politike, možno v úvahách či bude v týchto divadlách pôsobiť stály súbor, alebo pri každej inscenácii súbor ad hoc, prípadne či divadlá tohto typu majú mať stálych alebo len hosťujúcich režisérovo. Ale to hlavné, vytvárať vysoko hodnotnú komunikáciu medzi javiskom a hľadisko tu podistým zostane ako základné východisko ďalších úvah a ako dosť rigorózna požiadavka aj pre budúcnosť.

THE NAME OF THE THEATRE DOES NOT MATTER

MILAN POLÁK

Theatre historian and critic, Bratislava

The idea of the national theatre and its realisation in practice has had, for more than two centuries now, various and many a time complicated forms. The problem of the so-called tension between the ideal and its practical implementation spans to the present 21st century. A testimony to this fact is provided by sporadic symposia and colloquia around this topic as well as published articles and thoughts of theatre scholars. Among the recent ones, let us mention, for example, a working conference on the idea of the national theatre and its implementation in Europe in the Polish town of Kolobrzeg on the shores of the Baltic Sea in April 2008, or two articles by Jan Císař published in a journal for the study of dramatic arts the *DISK*, one under the title *The National Theatre Still Burns* (No. 8/2004) and the other *The National Theatre: Contexts and Overlaps* (No. 22/2007). I make a point here that the motto of the latter is a proposal for the preamble of the statute of the National Theatre in Prague, but however, its subject is a historical retrospect of the notion of the national theatre in the European context and its reflection in efforts to fulfil the role of the national theatre in the domestic, Czech context, practically to the present.

The truth is that the problem of the idea and practice of the national theatre or theatres that should represent its "ideal", each time slightly differently formulated, that this problem stems from and is directly dependant on a specific historical and cultural tradition of each country, on its geographical area and the number of inhabitants, but also on its ethnical composition and historical and political contexts that have influenced the cultural formation of this country in a positive or in a negative sense of the word. The most significant testimony on the different conditions and wholly dissimilar practice in creating national theatres may, perhaps, be seen in the birth and constitution of the National Theatre in Prague and the Slovak National Theatre in Bratislava. Not wanting to recall generally known facts about fundamental differences between these two national theatres, it is necessary to say, at least, that when the National Theatre in Prague was opened in 1883, this magnificent accomplishment of forerunning efforts could continue in a more than twenty year long tradition of the Provisional Theatre, but also in a far-reaching systematic endeavour and program of the Society for the Establishment of a Czech National Theatre in Prague, which was founded back in 1850. What was happening at that time in Slovakia in the framework of a dualistic monarchy where Slovakia was a part of Hungary with its purposefully effected denationalisation policy, we all well know. We know also that the Slovak National Theatre was, under the newly born Czechoslovak Republic, created and established more or less ex-officio, with certain elements of cooperative endeavour however. The Minister plenipotentiary for the administration of Slovakia Vavro

Šrobár was behind it, the creation of the theatre enjoyed the support of the President of the Republic Masaryk and a governmental financial aid. What is, from today's point of view, perhaps absurd is that the Theatre in Slovakia, National and Slovak by its name, was composed of the East Bohemian Theatre in Pardubice ensemble with the director Bedřich Jeřábek; the greatest advantage of this company was that it had a repertory and a theatre inventory at hand. Naturally, we do not diminish the merits and objective significance of this fact, because there had to be some way to begin with an organised professional theatre work in Slovakia. Moreover, the mere fact that the first professional theatre had in its name the word Slovak had to witness the existence of the Slovak nation in one part of the new Republic and the existence of its culture and language, despite the fact that the idea of a uniform Czechoslovak nation gradually started to be forced, and that this theatre produced most of its productions in Czech. I use this example, however, only as a proof of the fact that there are always different, in each country specific, conditions that decide on the beginning and on the future development not only of the theatre alone, but also of its idea. This idea was consequently born, formulated and implemented in a more difficult manner in Slovakia. The National Theatre in Prague had played a significant role in the creation and formation of this idea. By its dramaturgical, that is programming practice, but also by the artistic value of productions, last but not least also by a three-ensemble internal structure, this theatre was an example, in a certain sense an aim, but in every aspect an inspiring stimulus for taking the right direction, thinking about theatre and practicing it firstly for Janko Borodáč, the first dramaturge Tido J. Gašpar, Oskar Nedbal and later for professor Ján Sedlák and Dr. Ján Jamnický as well as for the first evaluators and critics of theatre practice. I have chosen one of the extreme cases of creation and establishment of the national theatre. It is the example of the situation when a cluster of several external influences directly affects the genesis, direction and only a slow and gradual formation of its idea, which means of its artistic program and social incorporation. Even more in times when elsewhere a notion of what were the criteria a national theatre had to abide by had already been formulated and realised in practice. A small group of Slovak theatre founders was familiar with these intentions and struggled to bring to life the principles and aims of the national theatre that were brought to practice elsewhere, even though they knew about the limits, restraints and restrictions of this intention.

The mere name – National Theatre – is a newly created formation from the point of view of a two millennial history of organised theatre activities and, as in the past so at present, such a name does not always declare that it is the first, artistically most developed and self-asserting, so to speak representative theatre stage of a given nation. There are countries where almost every theatre has this word in its name, or eventually, where there are many theatres bearing the attribute “national” in their name. We need not go far, in neighbouring Bohemia, besides the National Theatre in Prague there are national theatres in Brno and Ostrava. We even had once two national theatres in Slovakia – the Slovak one in Bratislava and the Ukrainian in Prešov. This is not essential, however. We should talk and think about a theatre that may be spontaneously taken for an adequate and relevant representative of one model, or if you would prefer, one artistic category of a national culture, because of its natural authority, upheld by the results of its work, stemming from its unquestionable artistic value, but also thanks to the support of the society. Moreover, a certain social agree-

ment on the fact that it is exactly this theatre that represents the culture of a nation with dignity should be present. This tendency represented by an almost unanimous agreement with the elevation of a specific theatre (this need not be only one theatre in a country) on a high level of its appraisal and a consenting welcome of its renown, has a significantly longer tradition than the tendency to have a national theatre. Let us, in this case, leave aside the problem of the duality of the term national, understood territorially once and ethnically at other times.

A significantly more pronounced thought about the need of this type of the “national” theatre is to be encountered in the era of enlightenment in the 18th and the beginning of the 19th centuries. On the conference on the idea of the national theatre in the Polish town of Kolobreh mentioned above, prof. Ratajczakova from Poznan presented a contribution in which she pointed out that the idea of the national theatre was, for the first time, articulated in Denmark in 1747 in the book of August and Friedrich Schlegel *Thoughts on the Beginning of the Danish Theatre*. These thoughts then influenced an unrestrained development of German national theatres in Hamburg, Vienna, Manheim, but also subsequently in Warsaw, where the first public theatre was opened in 1765, later in Pest, where László Kelemen founded in 1790 the first Hungarian Actors’ Society and in 1833 the permanent Hungarian Theatre was created that was renamed National Theatre in 1837. The most illustrious playwrights of the period such as Károly Kisfaludy and József Katona wrote plays for this theatre. Before that, however, from 1828 the Hungarian Music and Drama Company functioned in one of the centres of Hungarian theatre – in Košice. In the sixties of the 19th century, the Provisional Theatre was established in Prague and in 1883, the newly built and magnificent building of the National Theatre was opened with the slogan “The Nation to Itself” inscribed in the proscenium arch. This was the time national theatres were created in Central and South-Eastern Europe, mainly in territories inhabited by smaller nations striving to confirm their national independence; the new national theatres had their own buildings and ambitions to gain the position and reputation of the most developed theatre stage in the given country. This was the way the National Theatre in Bucharest was created, but also the National Pozorište, Kazalište and Gledalište in Belgrade, Zagreb and Ljubljana respectively. The desire to have our own national theatre was alive also in Slovakia where the patriots built their National House in Martin, but until the end of the First World War, they had to say farewell to the professionalisation in this area for the well-known state of affairs in Hungary.

Mainly in smaller nations in Europe living in a real or a latent state of threat to their national existence, the idea of the national theatre lived very intensively and, in principle, the need and justification of such an institution has never been doubted until now. The search and thoughts are instead aimed at what role this institution has to play, what should constitute its internal content, what should be its program, but also its staging practice. Only as a matter of interest, I would like to mention one example, a fresh one, confirming the thesis that the ambition and desire to have the national theatre is still alive with ethnicities that are miniature in numbers. One of the four ethnicities the Swiss Confederation is formed of is the ethnic group of Rhaeto-Romansh. The members of this ethnic group constitute one per cent of the population in Switzerland. In 2006, exactly 30 June, the President of the Swiss Confederation Leuenberger, on the fort Rion, solemnly opened the first professional Rhaeto-Romansh theatre in history. The first performance was the premiere of the music hall *Benjamin* based on

the Rhaeto-Romansh drama by Giano Traverso *The Testament* that was produced for the first time in 1534 in a Rhaeto-Romansh village of Zuoz. Even though the theatre bears no attribute of national in its name (in Switzerland, there is no theatre with such a name), in its manifesto it asserts to be the envoy of a language minority and that by producing plays in Rhaeto-Romansh it will try to reunite a geographically fragmented canton where the Rhaeto-Romansh live. In this case also, and this time in the 21st century, we can feel the tendency according to which theatre fulfils other than aesthetic functions. From its establishment, the theatre has annually organised the festival Origen and has travelled with its productions through forts, castles and churches of the canton. I mention this case only to confirm the thesis about the unceasingly living and spontaneously persisting need to have at least a modification of national theatre that would have for its primary goal the development of national culture, expansion and, perhaps this may sound conservatively and archaically, also strengthening national awareness.

The topic of this contribution is the assertion that the name of the theatre does not matter, i.e. whether there is the word national in its name or not. From the point of view of the programming, that is the repertory, practice and goals the theatre is to fulfil, our understanding of the term national, conditioned historically and geographically in addition, is put into effect in many national cultures also under different designations, however with identical or similar objects and aims. We may be speaking about a different situation where the function of the national theatre, mainly in the sense of the penetrability of thoughts and artistic quality, is fulfilled by a theatre with a different name, although there is a theatre with the attribute national. In Poland, for example, the function of the national theatre was better and with more dignity fulfilled by the Old Theatre in Krakow. The question of whether the Shakespearean Globe or the Comédie Française could be considered national theatres was tackled at a before mentioned conference on the idea of the national theatre in the Polish town of Kolobreh. This oldest and most widely known French theatre was contextually mentioned in many contributions at the conference because it was precisely in this theatre, where the tradition of one ensemble playing many plays was founded often with a subscriber system and with an emphasis on the ensemble character (according to the report on the conference by Jan Hyvnar in the *DISK* No. 24/2008).

There are too many examples of the fact that theatres with other attributes than national realised this so-called mythological notion or idea, the essence of which lies in the national theatre crossing the theatre sphere and touching also other areas of life of a national collective. For example, in the German area, where the idea of the national theatre has perhaps been most elaborated in theory and in practice, the Burgtheater in Vienna fulfilled this function for a long time and when it was lead by Heinrich Laube its repertory was compiled as a complex review of world and domestic titles of quality from past and present alike. The Burgtheater was a theatre of the educated and at the same time, as we can read in the article by Jan Císař, it was a theatre that educated and formed one of highly appraised forms of the grand bourgeois theatres of the 19th century. For Laube the word was the principal weapon that acting used to appeal the intellect of spectators. This type of theatre communicated with the public mainly with words. The essence of the drama was thus raised on the highest degree of staging and expressing the sense and the mission of the theatre. The point is that the drama was in a certain sense promoted to be the deciding element of the German "national

theatre". This is true in principle until today, however the word has gradually become equal to other constituent parts of theatrical expression, the lead started to be played by the creativity of actors and the theatre became more polyphonic. Mainly under the influence of the avant-garde of different origins, an important role in the theatre (not only in the dramatic one) started to be played by abbreviation, hint, symbol or metaphor in a synthetic staging form. In spite of this, the essence of the idea of the national theatre has been mainly articulated through the drama theatre until present, whereas the word in a function of a mediator for thought and message will play an important role for a long time. This concerns theatres that, in our meaning and understanding, fulfil the function of the national theatre, whether they are called the Old Vic, Berliner ansamble, Volksbühne, Piccolo Teatro, Teatro di Roma, MCHAT, Maly Teatr, Taganka, Schauspielhaus Zürich, Grand théâtre de Genève and many other stages known in the world.

The first drafts of this project and later its development and implementation in our Central European theatre context are largely witnesses to the creation and articulation of the idea of the national theatre in the 21st century. Exactly in the development and often also the change of opinion on this problem, certain inspiring impulses for the introduction of the idea of the national theatre, but also its realisation in practice at present and in near future, can be found.

At the beginning of these thoughts dominated the requirement that the theatre would fulfil predominantly extra-artistic functions on its artistic basis, which meant to influence wide layers of society in the sense of securing enforcement and identification with the program and goals of the society. These were efforts to create theatre as a moral institution connected with the goal of awakening and strengthening national awareness. Schiller, in this sense, expressed his notion that a nation is becoming a nation when it has its own national theatre. This thought finally sounded rather urgently in the first reflections on the need of having a national theatre. This was increasingly true for smaller nations that due to different geopolitical circumstances felt threatened in their national substance. In these countries, theatres were created that had and still have the word national in their name, be it because of certain persistence or as a matter of principle. It was only later, by gradual development, that this notion developed and modified in specific operational and creative opportunities of individual national cultures; and in the 19th century a principle was proclaimed, according to which the practice of national theatres should encompass their ethical and aesthetic functions equally, whereas in the first stage of the evolution of this idea a greater emphasis was put on the ethical function. The requirement for the national theatre to have its permanent seat, later also a professional ensemble and administration, was also important. Even later, the principle that these theatres should be representative, that a role of representing officially the state should be vested in these theatres, started to be advocated, even so if support for these theatres came from official state places. This tendency has lived in principle until our times. For example in the Slovak National Theatre Act of 1998 its first paragraph exactly reads, "The Slovak National Theatre develops the national theatre culture and presents it abroad." The Founding Charter goes further when it states that the Slovak National Theatre is a state, professional, representative, national, cultural institution, acting on the territory of the Slovak Republic. According to this Founding Charter, the foremost role of the Slovak National Theatre, under Section 1, is to develop the national theatre culture

and its presentation abroad. In the preamble of the Statute of the National Theatre in Prague, the first two sentences sound as follows: "The National Theatre is the Czech Republic's representative stage. It is one of the symbols of Czech national identity and a part of the European cultural arena." The idea of the national theatre has surely had a more complicated form and a specific form indeed in the field of proclamations as well as practice in every national culture. My aim was to sketch a short historical recapitulation of some opinions on the function of the national theatre as the, let us say, supreme national cultural institution.

The most productive idea so far that should be the decisive one for the practice of the national theatre and for its staging style, has been the requirement, articulated in various modifications, to have an ensemble of strong personalities, individualities of directors and actors, that are capable, on the basis of a purposeful dramaturgy and with a distinctive view of creating an integrated, homogenous staging form rounded off by the ensemble and saturated in thoughts. That is a form with a dominant aesthetic function, but at the same time with an ability to communicatively address the public and stay in dialogue with it. A form that respects the tradition, continuity, but does not repudiate new and modern means of expression. The identifying sign of a nationally anchored practice of such a theatre should be a purposeful creation of a space for productions of original plays, and not only the certified classical ones, but also new, young and perspective. Who tries to establish a theatre with such identifying characteristics, with no regard to the name the theatre bears, such a person is in principle creating, and will perhaps be creating in the 21st century, the national theatre. Without applying these characteristics and principles that should be thoroughly realised in the programming and operational practice, the theatre does not fulfil its mission, or if you want, does not fulfil its idea, though it might have the word national in its name.

We all well know that the idea of the national theatre is not implemented in a vacuum, in isolation, with no external influences. Not only a bursting technical development, but also sensible shifts in the hierarchy of values, in the scale of emphasis, changes in the lexis of habits, customs, means of expressing standpoints and thoughts create a new and different quality of the sense of life and in connection with this, justified expectations that the public is addressed adequately to its life's experience and practice. I do not think only of a verbal address, but an address by a system of signs, semantics nurtured by stimulation from the outside material world. These stimuli also form the internal, spiritual world of a modern man, his needs and requirements for the quality of a dialogue. The theatre as a few of the arts, the existence of which is directly dependent on the public in the audience or on a human present in a performance space, must learn to include these phenomena of a violently developing and changing society into the range of its means of expression. Without courting popularity with the audience, without cheaply flirting with it. Without substituting a superficial exhibitionism or a cheap and shallow modernism at every price for artistic creation. The theatre should thus try to seek the expression that is capable of mediating the nature of an intense emotional or also philosophical core of the great and the basic classical world dramatic works. It should expose great topics, for example, the conflicts of an individual and the society, and it should try to translate and mediate the resulting messages in a system of signs capable of addressing and captivating people in this dynamic and changing reality.

A purposeful and creative dramaturgy should be the trigger or the initiator of a certain idea and also the idea of a concrete theatre. It is reflected in the compilation of a repertory that respects the creativity and talent of theatre personalities. Sadly, the repertory, choice of titles, exaggerated effort to please the audience and sell out the auditorium, that is a tendency not to take risks, which is also symptomatic of a consumer society, this repertory then does not differentiate in many cases the national theatre from an ordinary commercial theatre and often creates an impression of inclination to boulevard, to cheap, not demanding entertainment. It is hard to foresee what direction this trend takes, but it would be the end of the theatre as a cultural institution, the aim of which should be to represent and disseminate undisputable values. I understand by this that the theatre offers a stage creation with a high degree of communicativeness and with an ambition to synthesise different arts that form the structure of the scenic form at an equally high level. I understand by this also the requirement or expectation that the theatre treating serious topics is able to create and lead a cultivated dialogue with the audience. Moreover, without lowering aesthetic qualities but also ethical standards in the effort to meet the wishes of the audience. Respecting these standards will not do any harm to the formation of the idea of the national theatre in the new millennium. I do not mean by this a programming continuance in an inflexible convention or traditionalism. Openness to new, non-traditional means of expression, to modern stage interpretation of classical plays, to experiments and a healthy provocation should be an inseparable sign of further continuous evolution of the theatre as well as its social function. And this also in order to avoid a note that a Czech teatrologist Jan Hyvnr wrote in his report on the conference on the idea of the national theatre in Poland: "... in the '60s we had our Golden Chapel, but the Theatre Behind the Gate or The Drama Club were more national in my opinion." (*DISK*, No. 24/2008) Another modification of this sigh may be for example a question whether the principle and the idea of the national theatre was demonstrated more convincingly by the Andrej Bagar Theatre in Nitra, when in the season 2008/2009 it produced interestingly, suggestively and in a modern manner five Slovak plays and called this season *the Family Silver*. The rational and thought-inspiring things we know from history as well as the effort to integrate the impulses of the reality with their conflicts and contradictions in a scenic form, naturally at a high artistic level, but sufficiently communicatively (that is with respect to a certain theatre and audience convention), should be the principle of a natural evolution of theatre practice also in the theatre that wants to represent the national culture. It is enough to have a look at the repertory of theatres, where the principle of a high artistic quality and drive, thoughtfulness, but also ethics, is clearly present. By analysing the repertory of these theatres (which is accessible to everyone in the times of the internet) we can find out, among other things, that there are authors portrayed as celebrated, frequent and admired, I have in mind authors of the following type Feydeau, Neil LaButte, Mayenburg, Gieselmann, Ahlfors or Buffini, whereas the plays of domestic provenience are modestly represented in the repertory offer. When we consider the works of the above mentioned, mostly randomly enumerated authors, it needs to be said that they write in many ways interesting plays successful with the public. The truth is, however, that they are offered mainly by commercially oriented theatres, those that do not have the goal of representing national culture, nor have the ambition of producing predominantly demanding plays of high artistic quality. They are produced at theatres that need to be successful with the public.

If we are to forward the opinion or the vision of how the idea of the national theatre is going to develop and be implemented in future practice, we should resign to the ambition of being original and creating something brand new, not known so far. The almost two hundred year long history, but also current practice of several theatres of this type, with no regard to their name, has left us a number of topical impulses. They may, only to a certain extent, be modified by modern times and, mostly, by the progress in technology and in informatics. The sensibility to non-traditional theatrical means of expression, be it from the sphere of alternative or post-modern theatre, should be present in the production practice. In addition, this sensibility should be useful in an effort to find a language (I mean the whole range of means of expression), capable of addressing a young modern member of the audience. We are going to expect that the supreme theatre institutions of individual national cultures will continue to produce artistically valuable classical and contemporary plays, surely in a modern form, but not forcibly and for the sake of modernity alone. This should be a dramaturgy with an opinion, maybe sporadically with a different leading topic, but resolutely, it should not be characterised by an eclectic melange, specifically known in Slovakia for longer than twenty years. I expect that theatres that are going to formulate and implement in practice the ideal of the national theatre, will still feel and honour not only the tradition, but also the convention of a demanding audience. I expect that these theatres will introduce their productions in a purposeful and perceptible directing concept. The acting in these theatres should have a distinctive and clear mark of not only craftsmanship, but also creativity without a trace of shallow reproduction marked by empty exhibitionism. The same may be said about other component parts that enter into the creative process. Let me say, the old postulates. I doubt that there is to be discovered something completely new and cataclysmically revolutionary. Maybe certain changes are to be produced in the internal organisation of the theatre, in its repertory policy, maybe in considerations whether there should be a permanent ensemble, or an ad-hoc ensemble for each production, or eventually, whether there should be permanent or only guest directors in theatres of this type. However, the principal goals will surely be preserved, that is the creation of a highly valuable communication between the stage and the audience, as it is the basic resource of further thinking and a rather rigorous requirement for the future.

Preložil Daniel Uherek

IDEA VERZUS IDEÁL

TIBOR FERKO

Divadelný dramaturg a teatrológ

K stému výročiu stavby Nemzeti színházu v Budapešti vydali knihu so zlatou tlačou na obale, krásna bibliofília. Pri stopäťdesiatom výročí už budovy nebolo, zostala iba stopa na mramorovej tabuli s gravírovaným nápisom: „Na tomto mieste stál Pesti Magyar Színház otvorený 22. augusta 1837, od roku 1840 ako Nemzeti színház slúžil veci národného umenia a vzdelania.“ Pamätnú dosku osadili v čase konferencie s príznačným názvom *Potrebujeme národné divadlo?* Historickú budovu v podobe súvekej architektúry zbúrali v päťdesiatych rokoch, lebo zavádzala dopravu. Dnes na tom istom mieste stojí biznis centrum a nezavádzia. Informáciu o konferencii a hlavný referát som publikoval v preklade v *Horizontoch* (1/1988, originál v čas. *Színház*, december 1987), ktoré na bývalom Zväze slovenských dramatických umelcov vydával Štefan Šugár. V tom čase už na inom mieste stála nová stavba kasárenského strihu, v ktorej Nemzeti Színház dočasne sídlil, kým nepostavili budovu, ktorá sa preslávila v slohu neocikcak. Priebeh výstavby mal politické konexie. Za vlády Fideszu vykopali jamu, následne socialisti, keď sa dostali k moci, vykopali inú jamu, tiež na pravom brehu Dunaja, tam sa národná hrdosť za 88 mld. forintov aj postavila, ibaže po jej slávnostnom otvorení záplavu zúfalstva nad spotvoreným dielom najlepšie vystihol titulok novín: „Možno je to divadlo, ale nie národné.“ Taký je osud jedného národného divadla s ideou, ale bez ideálu. Dramaturgička Zsuzsa Radnóti, inak vdova po slávnom dramatikovi Istvánovi Örkényovi, napísala: „Keď politici postavia divadlo bez spoločenského a profesijného konsenzu, zriekli sa vopred toho, že divadlo bude národné.“ K tejto variante národného divadla doložím už len to, že trvalo päťdesiatosem rokov od chvíle, keď v roku 1779 v Pressburgu prišiel s István Frenkel s myšlienkou maďarského národného divadla a medzi jeho otvorením. Diskusii o idey nebola v Maďarsku núdza a predsa sa stalo, že nové národné divadlo divadelná kritika obchádza a pokiaľ o ňom píše Nemzeti színház to nectí.

Uvedené martyrium uvádzam ako argument, že idea budovy a idea divadla nemusia byť totožné. Ale aj môžu byť, o čom zas hovorí vznik českého Národného divadla a jeho jedinečný slogan *Národ sobě*. Zrod tohto divadla sprevádzali idey Sladkovského a Palackého, ktorý „kapličke nad Vltavou“ kládol na srdce „zjevovati národu českému a před očima stavěti se má velká mravní pravda a krása.“ Nedá sa povedať, že by sme po takmer poldruha storočí nepotrebovali kultivovať v divadle zvanom národné aj tieto postuláty.

Prof. František Černý vo svojich pamätiach v úctyhodnom rozsahu 464 strán *Za divadlem starým a novým* upozorňuje na Ladislavom Lajchom spracovanú dvojdielnu edíciu dokumentov k dejinám Slovenského divadla. Pripomína, (čo pri rôznych oceneniach našim cteným ministrom kultúry – bývalým i dnešnému – uniklo a mne

unikla informácia o tom, prečo chýba Ladislav Lajcha medzi účastníkmi tejto konferencie), že takýto súbor dokumentov predstavuje nielen vrchol Lajchovej bádateľskej činnosti, ale že je to „impozantní dílo, jaké možná nemá žádná jiná evropská státní scéna“ (s. 150). V Lajchom zostavenom kompendiu listov, nariadení a svedectiev v bo-
joch o zmysel i podobu SND sa nachádza aj dokument, ktorého jedenásť signatárov a minister Dr. Vavro Šrobár úradným jazykom priam nadekrétovali úlohy tejto inštitúcie. Píše sa v ňom, že „účelom družstva je: sriadiť a udržovať umelecky cennú stálu divadelnú spoločnosť, vyhovujúcu slovenským potrebám, ktorá by Slovensku pravidelne podľa ustáleného programu predstavovala domáce i cudzie diela...“ (I. zv. s.)

Keď sa dnes pýtame, aká je idea SND v prvom storočí tretieho tisícročia, stačí do modernejšej mluvy transponovať pôvodné slová citovaných signatárov a nebude v nej chýbať nič, predsa len sa žiada dodať, že bez resentmentov by ešte niečo mohlo zaznieť aj v dikcii 21. storočia nielen preto, aby staré nepretrvávalo archaickou floskulou romantizmu, lež aby sa upriamila pozornosť na obsah toho, čo sa deje a bude sa diať v novom moderne tvarovanom futrále SND a tiež vnútri jeho staršieho súrodenca. Ale ani to ešte nie je dosť. Otázka je podobná tej, ktorú si položili na konferencii v roku 1987 v Budapešti: Potrebujeme národné divadlo? Doložiť treba iba 21. storočie. Lebo, kto si dnes trúfa povedať, či inštitúcia národného divadla konštituovaná za celkom odlišných historických podmienok nebude o polstoročie len trpenou relikviou z úcty k tradícii, alebo sa aj budúce pokolenia pokúsia o to isté, o čo ide dnes. V Amerike síce nie je národné divadlo, ale každá celoštátna inštitúcia má v názve „national,“ v Spojenom britskom kráľovstve, kde majú de facto najmladšie národné divadlo v Európe, (mimochodom stáli ho dlhšie ako novú budovu SND a podobne ako u nás aj názory na ňu boli u odborníkov i vo verejnosti protichodné) od roku 1976 figuruje v názve Royal i National, a Angličania to majú to zabetónované, kým trvá monarchia. Apropo podoby. Spory o architektúre tejto stavby, ako keby boli vypadli z oka osudov novostavby SND. Princ Charles o budove v roku 1988 povedal: „Šikovný spôsob ako postaviť jadrovú elektráreň v centre Londýna.“ Celkom iný podtext sa vynára z tejto skepsy v meste, kde prvé divadlo postavili už v roku 1576 a prvé národné otvorili presne o 400 rokov neskôr, v prípade novostavby našej národnej scény. Pripomeniem už len to, že Angličania o potrebe národného divadla diskutovali od roku 1848, o dva roky skôr, ako bol v Prahe založený Sbor pro zřízení českého národního divadla a jeho prvým predsedom bol už spomínaný František Palacký. Z mnohoročných diskusií o anglickom Národnom divadle stojí za to pripomenúť mienku aspoň dvoch autorít: Bernard Shaw vyhlásil, že „...budova musí byť najlepšia, akú architekti dokážu postaviť... a štát musí divadlo podporovať, aj keby na najlepšie predstavenie prišiel trebárs iba jeden milenecký párik, ktorý by pustili zadarmo na galériu...“ Michael Elliot, v čase keď bol umeleckým šéfom divadla Old Vic pociťoval nebezpečenstvo, ku ktorému by takáto inštitúcia mohla viesť: „Myslím si, že najväčším nebezpečenstvom národných divadiel je sebauspokojenie, ktoré sa akýmsi spôsobom samo rodí“ (in: František Fröhlich, Anglické Národní divadlo, jak dál? čas. Divadlo 10/1962).

Aj keď nie je jedno, v akej budove sa idea naplní, a nie je ani nám jedno, ako budova vyzerá, miesto činu je už nezvratné. Neodmietneme azda predpoklad, že kým divadlo na svoju existenciu budovu ani nepotrebuje, ba ani divadelnú sálu, o národnom divadle to nemožno hlásať, lebo práve budova je nositeľom jeho pretrvávajúceho výrazu a výzoru, výrazom toho konsenzu, ktorý reklamovala už tu citovaná Zsuz-

sa Radnóti, že bez budovy, bez spoločenskej a profesijnej zhody je idea na nič, lebo priam historickým limitom národného divadla je práve ona. U Angličanov trvalo 138 rokov, kým sa od idey dopracovali aj k budove, pričom National Theater Company existoval v provizóriu o 13 rokov skôr, ako bola postavená dnešná budova a azda nepreženiem, keď poviem, že duchom a obsahom stelesňovali ideu anglického národného bytia všetky stavby, z ktorých najstaršie by dnes boli 420 rokov staré.

Idea a boj o novú budovu nielen v prípade SND je špecifickým atribútom, s ktorým sa pri iných divadlách ani nemusíme stretnúť. No nemôžeme pokračovať po stopách dejín bez toho, že by sme prvopočiatok SND nezachytili aj inde než práve v budove bývalého Mestského divadla v Bratislave, na čo však propagátori 90. ročného jubilea totálne zabudli. V denníku *Sme* na štyroch stranách venovaných výročiu nepadla ani zmienka o tom, že štartovacím miestom SND, ba aj miestom jeho pravidelných návratov v mesačných cykloch až do obnoveného samostatného Východoslovenského národného divadla 2. septembra 1937 boli Košice, čo z hľadiska pripojenia Košíc do komplexu československého štátu nebolo vôbec zanedbateľné. Ba neboli to iba Košice, ale aj iné východoslovenské mestá a na Podkarpatsku Užhorod. Ani v Slovenskom rozhlase, ktorý o tomto výročí vysielal úctyhodný počet minút, nepočul som, že by bol niekto pojal Košice do geografickej úplnosti a činorodej aktivity SND po jeho vzniku. Vôbec to nie je iba na margo tohtoročného výročia nášho theatrum mater, tohto priamo ľudovým divadlom odkojenej starej dámy, ktorej korene sú naozaj vzácne práve tým, že sa rozprestierajú po celej geografickej šírke našej národnej kultúrnej minulosti. Toto však oprávnené nie je téma tejto konferencie, aj keď bez tejto priestorovej orientácie by sme si ani aktuálnu diskusiu nevedeli predstaviť. Lebo už nikdy potom sa tak zmysluplne nenaplnila idea SND ako v časoch 1919 -1937, hoci to bolo aj zásluhou českej výpomoci.

Takže, odkiaľ a kam? Toť Sokratova otázka položená Faidrovi v Platonovom fiktiívnom diškurze *O kráse*. Odvtedy neuhne pred ňou nikto, keď je reč o kráse. V každej dobe bola predstava o nej relatívna, no v modernej dobe sa všetky postuláty ešte viac relativizovali, všetky boje boli a sú proti včerajšku. Je to tak aj v prípade včera koncipovanej idey SND? Tu by som bol opatrnejší. Pravdaže, nie všetko prijímame z minulosti na milosť, ale všetko ani nezavrhuje. „Boli sme, ako dejiny sú“ napísal Laco Novomeský. Platí však aj opak tejto gnómy, dejiny sú také, akí boli ľudia, dejiny predsa netvorili mimozemšťania. A keby som mal lapidárne vyjadriť, aké boli dejiny SND, prsto poviem, boli ako ich tvorcovia, ba ani dnes to nemôže byť iné. Tomáš Štrauss, ktorý sa dejinami storočí prehnal v troch po sebe vydaných knihách, v závere posledného opusu sa sám seba pýta „či nie je predčasné uvažovať o storočí, ktoré má doteraz nejakých tých deväť rokov?“ Priznáva však, že pochopil túto otázku v celom svojom rozsahu až vtedy, keď začal písať (in: Toto rozbiehajúce sa 21. storočie, s. 219). V dikcii kunsthistorika práve tu a teraz je čas rozumieť položenej otázke, ale ako začať vyjavovať idey, ktoré by nás mali preniesť v danom divadle cez celé toto storočie? Nebude to však úloha na jednu konferenciu a pokúšať sa o to bude zrejme potrebné počas celého storočia, ale či taká idea príde na niečo nové, to nebude závisieť od toho, čo sa kde o tom povie, to je rovnako isté akože bol včerajší deň, lebo hlavne na tom záleží, čo sú schopní súčasní aktéri národného divadla vytvoriť. Idea je podľa Hegela „pravda vecí“ a to je to, čo sa tu práve robí, čo sú schopní vytvoriť dnešní aktéri z vlastného bytia a idey transponovanej z dramatického diela. Podľa Štraussa, „i keď sa to nechce veriť , ale podľa dobových kronikárov bola naša krajina pred sto a viac

rokmi viac modernejšia než je dnes. Bol to čas dobudovania či prebudovania stredo- vekých miest“ (in: tamtiež, s. 60). „Postmoderna – a to je vari najdôležitejšie- začína [teda] tam, kde sa končí akýkoľvek pojmový a významový celok. Ide o schopnosť používať paralelne viacero rôznorodých jazykov. (...) Pluralizmus modelov, orientačných systémov a vzájomne sa konkurujúcich paradigiem. (...) Sloboda myslenia a konania nadobúda vďaka čerstvo sa črtajúcej postmoderne nový intelektuálny a estetický rozmer. (...) Postmoderna je v tomto zmysle východiskom z dlhotrvajúcej krízy moderny“ (in: s. 101). Ani v divadle nepôjdeme inou cestou, ako je Sokratom naznačená cesta sponchybujúca ešte aj komunikačný jazyk. Na divadlo sa konzervativizmus a jeho prekonávanie vzťahujú v celom rozsahu jeho dva a pol tisícročné dejiny. Hoci antika bola v čase svojho trvania tiež moderná a ten istý model divadla nie je nemoderný ani dnes, z toho vyplýva, že divadlo by nemalo zamieňať pojem moderný za módný. Kým všetky slohové hnutia, ako sú romantizmus, klasicizmus, expresionizmus boli po čase aj vo svojich rodných štýloch prekonané a návrat k nim by bola márna lásky snaha, v divadle sú návraty k originálom resp. pokusy o takéto návraty azda najcennejšie. V žiadnom inom druhu umenia nepretrvala kontinuita medzi minulým a prítomným tak pevne a nevyhnutne ako v divadle. Kým tradičné mestské, rôzne postavantgardné, či alternatívne divadlá môžu návraty kultivovať po svojom, národné divadlo musí a tiež po svojom. Národné je divadlo aj tým, že dramaturgicky programovo integruje inonárodné kultúry. V tomto zmysle by Slovenské národné divadlo malo byť v 21. storočí prvé v odkazoch na aktuálne výzvy a vývojové trendy, ako prvé by malo vlastným dramaturgickým prstokladom vyludzovať odkazy na trvalé vklady vlastnej a cudzej dramatickej tvorby.

Je to možno idealistická predstava, ale možnosť vyjadriť sa osobitne pluralizmom modelov, ba aj konkurujúcou paradigmou, schopnosťou rôznorodých režisérskejších vízií by mohlo byť ideálom, to však je rovnako iluzórne, ako pripisovať dokonalosť akejkoľvek idey, či už je super národná, alebo super moderná. Ideály sa totiž vždy znehodnocujú praxou idey a preto je a aj zostane ideál ideálom a prax praxou. Aj v spleti rôznych výhrad a skepsy by predsa len niečomu sa patrilo veriť, a bez idey by to nešlo. Osobitne by sme si mali všimnúť, že Slovenské národné divadlo nie je národným symbolom, tak ako ním nie sú Slovenská národná galéria a Slovenská filharmonia. Spolu však tvoria to, čo identitu národa naplňa špecifickým obsahom a výrazom. Preto ani ideu Slovenského národného divadla by nebolo prospešné koncipovať selektívne a už vôbec nie v nadradenom vzťahu k iným, tiež národným umeleckým inštitúciám.

Aká je teda idea Slovenského národného divadla v tomto rozbiehajúcom sa 21. storočí? Keď v inej súvislosti oslovili Bernarda Shawa otázkou, aká je definícia slona, povedal, že definíciu nepovie, ale keď ho uvidí, bude vedieť, že je to slon. Toto by nám malo prísť na um v národnom divadle, keď v ňom sedíme, aj keď aj tu platí poznanie, že pozeráť sa a vidieť nie je to isté.

IDEA VERSUS IDEAL

TIBOR FERKO

Theatre dramaturg and critic, Košice

A book with golden print on its cover was published on the occasion of the 100th anniversary of the construction of the Nemzeti Színház in Budapest, a beautiful bibliophily. On the 150th anniversary, there was no building, only a trace on a marble plate: "On this place stood Pesti Magyar Színház opened 22 august 1837, from 1840 as Nemzeti Színház, it served the cause of national art and education." The memorial plaque was installed when a conference with a symptomatic name: *Do we need national theatre?* took place. The historical building was demolished in the '50s because it stood in the way of the city traffic. There is a business centre on the same place now and it forms no obstacle. I published a report on the conference and a translation of the leading contribution in *Horizonty* (1/1988, original in the journal *Színház*, December 1987) that was published in the former Union of Slovak Dramatists by Štefan Šugár. At that time, there was another new building of a casern cutting, where the Nemzeti Színház had a provisional seat until a new building was constructed, this one famous for its neo-zigzag style. The process of its construction was politically influenced. When Fidesz was in the government, a hole in the ground was trenched, when the socialists came to power, they trenched another hole, in a different place and they built a national pride for 88 billion forints there; but after its opening ceremony a flood of despair came illustrated best by this newspaper headline: "*Maybe it is a theatre, but not national.*" Such was the destiny of a national theatre with an idea, but without the ideal. A dramaturge Zsuzsa Radnóti, a widow of a renowned playwright István Örkény by the way, wrote: "If politicians are building a theatre without the consensus of the society and theatre professionals, they abandon beforehand its characteristic as national." To this variation of a national theatre I can only add that it took fifty eight years from the moment when in 1779 in Pressburg István Frenzel articulated the idea of the Hungarian national theatre, to its actual opening. There were many discussions about the idea in Hungary and despite this the new national theatre has been avoided by the critics and if they write about it, the Nemzeti Színház is not flattered.

I use the before mentioned martyrdom as an argument that the idea of a building and the idea of the theatre need not be the same. But they may well be, the establishment of the National Theatre in Prague speaks for this, together with its slogan: *The Nation to Itself*. The birth of this theatre was accompanied by the thoughts of Sladkovský and Palacký, who urged the Chapel above the Vltava river to "reveal to the Czech nation and place in front of its eyes the great moral truth and beauty." It cannot be said, a century and a half later, that there is no need to cultivate these values in a theatre called national.

Prof. František Černý in his memoirs, respectable in extent of 464 pages, *On the Theatre Old and New*, draws attention to a two volume edition of documents on the history of the Slovak theatre edited by Ladislav Lajcha. He points out (what our honoured ministers of culture – past and present – have missed, and I have missed the information why Ladislav Lajcha is not among the participants in this conference) that such a set of documents represents not only the culmination of Lajcha's research, but also that it is "an impressive work that perhaps no other European state stage has at its disposal" (p. 150). In the compendium of letters, orders and testimonies compiled by Lajcha, there is a document signed by eleven personalities and a minister Dr. Vavro Šrobár, the wording of which, in an administrative language, decreed functions to this institution. The document reads: "the purpose of the cooperative is to: establish and sustain artistically valuable and permanent theatre company, suitable for the needs of Slovakia that should present domestic and foreign works of art to Slovakia regularly and according to a settled program..."

When we ask, at present, what the idea of the Slovak National Theatre is in the first century of the third millennium, it should be enough to transpose the original words of the cited document to modern language and nothing will be absent, something needs to be added however, in the 21st century, there is a possibility of something substantial being said about the National Theatre, without resentment, not only in order not to feel the old empty phrased romanticism, but also to bring attention to the sense of what is happening and will happen in the new and modern lining of the Slovak National Theatre and also inside its older sibling. But all this is not enough. The question is similar to the one that was articulated at the conference in Budapest in 1987: *Do we need national theatre?* Only the words *in the 21st century* should be added. Who dares to say today whether the institution of the national theatre established under totally different historical circumstances will not become, in half a century, a relic endured only in respect of the tradition, or whether the next generation tries to accomplish the same goals. There is no national theatre in America, though every federal institution has the word "national" in its name, in the United Kingdom, where the de facto youngest national theatre in Europe exists (is was, by the way, under construction longer than the new building of the Slovak National Theatre and opinions of the public and professionals were equally contradictory as here in Slovakia), from 1976 words Royal and National are in its name and the English have it embedded in concrete as long as the monarchy lasts. A propos the appearance. The disputes about the architecture of the building were just like those in connection with the new building of the Slovak National Theatre. Prince Charles said in 1988 about the building: "A clear way of building a nuclear power station in the middle of London." A completely different context reveals itself in a town, where the first theatre was built in 1576 and the first national one was opened exactly 400 years later, in the case of the new building of our national stage. I will further only point to the fact that the English discussed the need to create a national theatre from 1848, two years ahead of the creation of the Society for the Establishment of a Czech National Theatre in Prague with the already mentioned František Palacký as its first chairman. From the many year discussions on the English National Theatre it is worth to mention the opinions of at least two authorities: Bernard Shaw stated that: "... the building has to be the best architects can build... and the state has to subsidise the theatre even though the best performance is attended only by a pair of lovers allowed to the gallery for free..." and

Michael Elliot, when he was the artistic director of the Old Vic, he felt the danger that threatened this institution: "I think that the greatest danger of national companies is the complacency they breed." (In: František Fröhlich: *English National Theatre, the way forward?*, Divadlo No. 10/1962).

Even though we are not indifferent to what building the ideal is realised in and we are not indifferent to how the building looks too, the crime scene cannot be changed. We do not reject the presupposition that the theatre does not need a building to exist, nor a theatre hall, but this cannot be said about the national theatre, because it is particularly the building that bears its lasting form and appearance, the expression of the consent that was asked for Zsuzsa Radnóti I spoke about earlier, that without building, without an agreement of the society and professionals the idea is good for nothing, because it is the building that is a historical limit of the national theatre. The English took 138 years to make the idea into a building, the National Theatre Company existed provisionally 13 years in advance of the construction of the building and I do not exaggerate perhaps if I say that the idea of the English national existence was substantiated in buildings, the oldest of which should be 420 years of age now.

The idea and the battle for a new building, not only in the case of the Slovak National Theatre, is a specific attribute we may not encounter with other theatres. But we cannot follow the footsteps of history if we do not place the beginnings of the Slovak National Theatre on other places than the former City Theatre in Bratislava, this fact that was totally forgotten by the promoters of the 90th anniversary. The journal SME did not mention, on the four pages devoted to the anniversary, that the starting place for the Slovak National Theatre, and the place of its monthly returns until the recreation of the Eastern Slovak National Theatre on 2 September 1937, was the town of Košice, a fact that was not of minor importance in joining Košice to the complex of the Czechoslovak State. It was not only Košice but also other East Slovakia towns and in the Sub-Carpathian Region the town of Užhorod. In the Slovak Radio that broadcast a respectable number of minutes about this anniversary, I also did not hear that somebody would include Košice into the geographical entirety and vigorous activity of the Slovak National Theatre after its creation. Moreover, this applies also to this year's anniversary of our theatrum mater, this old lady bread directly by folk theatre, the roots of which are precious just by the fact that they extend over the geographical vastness of our national cultural past. This is, however, not the topic of this conference, even though without geographical orientation we would not be able to have our present discussion. Because the idea of the Slovak National Theatre was, in the following period, never more meaningfully realised than between 1919-1937, be it also thanks to a Czech helping hand.

Whence come you, and whither are you going? That is the Socrates's question put to Phaedrus in Plato's fictitious discourse on the beauty. Nobody can escape this question from that time when we speak about the beauty. The notion about it was relative in each epoch, but in modern times all the notions are even more relativised, all battles have been and are fought against yesterday. Is it the same for the idea of the Slovak National Theatre articulated yesterday? I would be more cautious here. Of course, we do not put to grace everything from the past, but we should not reject everything either. "We were as the history is," wrote Laco Novomeský. The opposite of this gnome is also valid: the history is what people were; the history was not made by extraterrestrials after all. And if I should succinctly express what the history of the

Slovak National Theatre was, I would simply say it was as its makers, and this cannot change at present. Tomáš Štrauss who stormed history in a succession of three books published in a row asks himself a question at the end of the last opus whether "it is not premature to reflect on a century that has only about ninety years?" He admits however, that he fully understood this question only at the moment he started to write (in: *This Starting 21st Century*. p. 219). In the idiom of an art historian, it is right here and now the time to understand the question; but how to express ideas that should get us across the century in a given theatre? This is not a task for one conference and it will be perhaps necessary to make an effort during all the century, but whether the idea is able to bring something new does not depend on what is said, that is as clear as yesterday, but mainly on what theatre professionals are able to create. The idea is, according to Hegel, the "truth of things" and that is what is happening here, what theatre professionals are able to create out of their being and ideas translated into their dramatic work of art. According to Štrauss "even though one is inclined not to believe this, according to chroniclers of the past, a hundred or more years ago, our country was more modern than today. It was a time of building or rebuilding medieval cities." (In: as previous, p. 60) "The postmodernism – and this is perhaps most important – starts where any unity of terminology or signification ends. It is the ability of using multiple different languages concurrently. (...) A pluralism of models, orientation systems and mutually competing paradigms. (...) The freedom of thinking and acting acquires a new intellectual and aesthetic dimension thanks to the freshly appearing postmodernism. (...) The postmodernism is in this sense a way out of the long crisis of modernity." (In: as previous, p. 101) We shall not take a different way in theatre than the one sketched by Socrates consisting in doubts about communicativeness of language. The conservatism and its repression have been known in theatre for its two and a half thousand year long history. The Antiquity was possibly also modern at its time and the same model of theatre is not old-fashioned today, which is to say that the theatre should not change the term modern for fashionable. While all the artistic movements as romanticism, classicism, expressionism were in time surpassed by their development and a return to them would be love's labours lost, returns to originals, eventually mere attempts at such returns are most valuable precisely in the theatre. In no other kind of art, the continuity between the past and the present has been so strongly preserved as in the theatre. While traditional bourgeois, different post-avant-garde or alternative theatres may cultivate their various returns in their proper manner, the national theatre must do it in the proper manner too. The national theatre is characterised also by the fact that it integrates cultures of other nations in its dramaturgical and programming approach. In this sense the Slovak National Theatre should be the first to point to the topical challenges and development trends and by its dramaturgical fingering it should be also the first to wheedle out references to perennial contributions of domestic and foreign dramatic writing.

This may be an idealist concept, but the opportunity to express oneself in a special way by a pluralism of models, even by a competing paradigm, the possibility of various directors' visions, could be the ideal; however, this all is equally illusory as to ascribe perfection to any idea, whether it is super-national or super-modern. Because ideals are always depreciated by the practice of an idea and thus the ideal is and remains ideal and practice is and remains practice. In the maze of reservations and scepticism something should be believed in and without an idea this would not be

possible. We should especially note that the Slovak National Theatre is not a national symbol as well as the Slovak Philharmonics and the Slovak National Gallery are not. Together, however, they contribute to fill the national identity with content and expression. This is the reason why it would not be useful to conceive the idea of the Slovak National Theatre selectively and, in the least, in a superior relation to other, also national institutions.

What is then the idea of the Slovak National Theatre in this starting 21 century? When in a different situation Bernard Shaw was addressed with a question what the definition of an elephant was, he replied that he would not say the definition, but when he would see it, he would know it was an elephant. This should come to our minds when we are sitting in the national theatre, even though the knowledge of the world warns us that to watch and to see are not the same.

Preložil Daniel Uherek

TENDENCIE ROZVOJA SÚČASNÉHO UKRAJINSKÉHO OPERNÉHO DIVADLA NA PRELOME TISÍCROČÍ

OLGA BERKIOVÁ

Hudobná akadémia M. V. Lysenka, Lvov, Ukrajina

Národné hudobné divadlo Ukrajiny sa na prelome tisícročí nachodí v stave dramatického zápasu o scénickú realizáciu a široké spoločenské uznanie. Nepostačujúca úroveň finančného zabezpečenia a nízka právna ochrana tvorcu sa stali príčinou prudkého poklesu počtu nových operných a baletných inscenácií. Obsahom príspevku je prehľad základných tendencií rozvoja súčasného ukrajinského hudobno-dramatického divadla s prihliadnutím na žánrovú rôznorodosť, národné zvláštnosti a špecifickosť individuálneho skladateľského štýlu.

Divadlo je jedným z najprestížnejších a najhodnotnejších druhov umenia, spredmetnenie duchovnosti, kultúry a intelektu národa. Výnimočným ho robí schopnosť operatívne a dynamicky reagovať na premeny estetických hodnôt v spoločnosti, vystupovať ako svojrázny umelecký model society. V porovnaní s činoherným bolo hudobné divadlo pri hľadaní nových princípov zovšeobecnenia súčasnosti vždy konzervatívnejšie. Jeho sila spočíva v majstrovstve syntézy hudobného a divadelného typu myslenia, v tajomnosti zväzku neordinárnych osobností libretistov, skladateľov, režisérov a interpretov, ktorí obdarúvajú publikum vynikajúcimi dielami.

Dnešná ukrajinská opera sa zdá byť európskemu poslucháčovi čosi ako tajomná terra incognita. Keďže je v období dramatického zápasu o scénickú realizáciu a široké spoločenské uznanie, ocitlo sa národné hudobné divadlo na prelome tisícročí v epicentre vášnivých diskusií.

Na tomto mieste bude reč o najaktuálnejších otázkach činoherného a operno-baletného divadla Ukrajiny na prelome 20. a 21. storočia na pozadí sťažňových tendencií jeho rozvoja.

Stav súčasnej opery na Ukrajine veľmi presne charakterizovala popredná ukrajinská teatrologička Dr. M. P. Čerkašinová, ktorá svoje vedecké záujmy natrvalo spojila s hľadaním zákonov hudobnej drámy v rozličných mentálno-historických chronotopoch. Práve ona vyslovila prekvapujúco presné porovnanie opery s „gigan-



Ol'ga Berkijová z Hudobnej akadémie M. V. Lysenka v Kijeve. Snímka Ladislav Lesay.

tickým impériom, ktoré má svoje centrá a provincie, hierarchie a oligarchie, kočovné „hviezdy“¹, preto tak ohuruje jej presné a pálčivé definovanie ukrajinskej opery dneška ako „mučenicice našich čias“².

Ale skúsme sa v krátkosti obrátiť na dejiny predmetu.

Postupný proces rozvoja ukrajinského hudobno-dramatického divadla sa začal koncom 19. storočia. Boli to rozsiahle koncepcie zakladateľa ukrajinskej skladateľskej školy N. V. Lysenka, ktorý prenikavo sformuloval žánrové a štylistické horizonty národného operného umenia. Ďalej treba menovať plejádu divadelných režisérov – avantgardistov „vystrieľanej renesancie“³ dvadsiatych rokov dvadsiateho storočia, medzi ktorých patril aj významný tvorca Les Kurbas. Prvá kulminácia modernej opery je spätá s činnosťou klasika ukrajinskej hudby Borisa Latošinského, menovite s jeho hrdinsko-patriotickou monumentálnou freskou *Zlatá obruč* (1929) podľa poviedky I. Franka *Zachar Berkut*. Podobenstvo presýtené mysterióznou symbolikou o minulosti Karpatskej dediny obvinili z formálneho preberania estetiky nemeckého divadelného expresionizmu a dodekafónnych skúseností „modernistov“. To stačilo na to, aby sa na dlhý čas vylúčili tieto partitúry z divadelných repertoárov a takýmto tragickým spôsobom sa prerušila novátorská línia evolúcie moderného ukrajinského divadla.

Dôležitou etapou zápasu o národnú hudobno-divadelnú renesanciu boli 60. – 80. roky 20. storočia, keď za takmer tridsaťročné obdobie uzrelo svetlá rámp osemdesiat celovečerných diel a vyše dvadsať detských opier od ukrajinských skladateľov. Dve tretiny z nich sa realizovali na javiskách alebo zazneli z koncertných pódii. Najlepšie inscenácie tohto obdobia sa realizovali za aktívnej účasti neobyčajne talentovaného a charismatického dirigenta Kyjevského divadla opery a baletu Stefana Turčaka. Boli to nové verzie *Tarasa Bul'bu* N. Lysenka, *Milana*, *Arzenál* a *Jaroslav Múdry* G. Majborodu, ako aj premiéry opier *Záhuba eskadry* a *Mamajovci* V. Gubarenka, *Vlajkonosci* A. Bilaša. Skúmané obdobie sa ukázalo byť vcelku priaznivé pre operu a to bez ohľadu na tvrdé zásahy straneckej cenzúry. Keď sa dostala do rozporu s oficiálnou politikou akákoľvek maličkosť, diela sa neuviedli. Medzi takýmito bola folková opera *Ked' kvitne papradie* J. Stankoviča, *Jatranské hry* I. Šama, ale aj *Anna Kareninová* a *Ivan Hrozný* J. Mejtusa a experimenty V. Zubického. Aj keď sa v Charkovskom opernom divadle veľmi usiloval hlavný režisér Vladimír Lukašev, nepodarilo sa tam uviesť operu Valentína Bibika *Útek* podľa rovnomennej hry M. Bulgakova.⁴ V Kyjeve a v Donecku zakázali operu-balet *Vij* V. Gubarenka, ktorú obvinili zo zjavného mysticismu sujetu.⁵ Za takýchto podmienok museli skladatelia umne lavírovať a riešiť svoje vlastné umelecké úlohy a nepúšťať sa do sporov s ideologickou cenzúrou.

Nová epocha, ktorá sa začala vyhlásením nezávislosti Ukrajiny v roku 1991, pri niesla dlho očakávané zbavenie sa diktátu „sorealizmu“ a otvorila cesty pre rozvoj

¹ ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО, М. Р. *Империя оперы в зеркале критики*. In. ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО, М.Р. *Музыка театр на перекрестке времен*. Київ : 2002, с. 110.

² ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО, М. Р. *Мученица нашего времени*. In. ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО, М.Р. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ : Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського, 89, 2010, с. 163.

³ Národné znovuzrodenie dvadsiatych rokov 20. storočia sa volalo „vystrieľané“, lebo veľká časť známych činiteľov ukrajinskej kultúry zahynula v stalinských táboroch. Krátkodobá oficiálna ukrajinizácia sa pozitívne odrazila na repertoári ukrajinských operných divadiel.

⁴ Keď už bola inscenácia v štádiu prípravy, prišiel zákaz kyjevského ÚV strany.

⁵ Aj v minulosti sa viedol boj o túto operu a jednako ju uviedli v Odesse, kde sa hrala šesť sezón.

slobodnej tvorivej osobnosti. No keď sa už ukrajinské hudobné divadlo vymanilo z okov ideológie, odrazu sa ocitlo pod tlakom trhových vzťahov. Zbaviac sa tak štátneho diktátu a straníckych nariadení, prišla ukrajinská opera aj o finančné zdroje. Zanikla aj možnosť tvorivej výmeny s poprednými divadlami bývalého ZSSR.

Dominantnou tendenciou deväťdesiatych rokov minulého storočia sa stala idea národnej identifikácie. Aby sa mohli uskutočniť nové vzlety a svieže činy, bolo treba stabilizovať „štartovaciu pozíciu“, čo znamenalo obnoviť tie najlepšie národné tradície. Repertoárové hľadania sa aktivovali už v predvečer vyhlásenia samostatnosti, čím sa dostali do pozornosti narastajúce vlastenecké nálady v spoločnosti. Na repertoár sa dostali diela s ukrajinskou tematikou a s výrazným národným koloritom. Boli to opery N. Lysenka, S. Gulaka-Artemovského, G. Majborodu, M. Verikovského, A Vachňanina. V sezóne 1989/90 uviedlo Kyjevské operné divadlo dávno očakávanú inscenáciu zakázanej opery B. Latošinského *Zlatá obruč*.

Ale ani pokusy prinavrátiť renesanciu za totalizmu zakázaných diel, ani uvedenia národno-koloritných partitúr nedokázali riešiť problém intenzifikácie rozvoja súčasného ukrajinského hudobného divadla. Bol tu proces brzdenia, lebo stabilný rytmus divadelného života sa principiálne narušil. A ak činoherné divadlá demonštrovali pozoruhodný progres a operetné kolektívy takzvané „progesívne zaostávanie“, stav operno-baletného umenia nazvať ináč ako stagnácia sa ani nedá.

Prekvapujúci je za danej situácie skladateľský záujem o tvorbu hudobno-scénických diel a ten nieže sa nezmenšuje, ale rastie. Oprieme sa o čísla: za roky 1989 – 1994 vzniklo 28 (!) oper, 9 baletov a 23 operiet či muzikálov, čo svedčí o nových možnostiach rozvoja hudobného divadla, ktoré sa otvárali pred skladateľmi po rozpade Sovietskeho zväzu.

Rôznorodé žánrové spektrum diel, medzi ktorými objavujeme komornú operu, monooperu, mikrooperu, jednodejstvovú zborovú operu, operu – dumu, operu – satiru a podobne. Keby sme analyzovali ich libretá, môžeme poukázať na:

- intímno-lyrický prameň – *Listy neznámej P. Merimého* v monoopere V. Gubarenka *Samota*, poézia M. Zabolotského, B. Pasternaka a *Piesne lásky J. Šama*;
- folklórne autentické texty – *Zlatoslav L. Dyčka*;
- básne Tarasa Ševčenka;
- drámy Lesje Ukrajinky;
- epištolárny odkaz známych osobností – listy S. Krušelnickej v monoopere V. Sničalova *List z Milána*;
- biblické motívy – opera O. Blinského *Ulovte nám líšťaťá* podľa *Piesne piesní*.

Z takmer troch desiatok nových operných diel sa verejného uvedenia (skôr ale iba koncertného predvedenia) dočkali iba niektoré: *Zlatoslav L. Dyčka* a *Dorianov osud* K. Cepkolenka. Na veľkej scéne Kyjevskej opery za 12 sezón (od 1990 do 2002) sa neuviedlo ani jedno (!) nové operné dielo súčasného ukrajinského skladateľa. Jedinou výnimkou bola *Anna Jaroslavna – kráľovná Francúzska*, opera amerického Ukrajinca Antona Rudnického, inscenáciu ktorej realizoval francúzsky režisér M. Volkovickij.⁶

⁶ V kontexte idey oboznamovania divákov s tvorbou skladateľov západnej aj východnej ukrajinskej diaspóry Národné akademické divadlo opery a baletu Ukrajiny T. Ševčenka uskutočnilo aj inscenácia baletov moskovského Ukrajinca V. Kitu *Vladimír Krstiteľ* a *Fresky Sofie Kyjevskej* v interpretácii bývalého Kyjevčana J. Puzakova. Inscenácie ale neboli veľmi vydatené a čoskoro zmizli z plagátov.

Na začiatku tretieho tisícročia nekomerčné akademické hudobné umenia stálo pred zlovestným problémom prispôsobovania sa novým ekonomickým, trhovým podmienkam. Na uskutočnenie svojich tvorivých projektov sú ukrajinskí skladatelia prinútení samostatne získavať prostriedky, zabezpečovať si ako záruku sponzorské a mecénske prísľuby, zapodievať sa manažmentom, marketingom atď. Na tejto ceste sa pohybujeme v stopách Západu, ktorý sa stretol s problémami vplyvu trhových mechanizmov na sféru kultúry a umenia oveľa skôr. Na Ukrajine však, žiaľ, chýba cieľavedomá koncepcia kultúrnej politiky, ktorá by bola schopná odkázať marketingové mechanizmy do primeraného priestoru. Dotýka sa to reklamy, formovania dopytu a diapazónu diváckych potrieb.

Jedinou zárukou zabezpečenia inscenačného procesu a obnovy repertoárov divadiel je štátna pomoc. Avšak v 90. rokoch minulého storočia sa táto pomoc obmedzila iba na oslavy rôznych jubileí. No aj napriek tomu sa neuskutočnila ani jedna premiéra ani na počesť storočnice Lvovského akademického divadla opery a baletu S. Krušeľnickej, ani k storočiu Národnej opery Ukrajiny, ktoré sa oslavovalo v rokoch 2000-2001 na štátnej úrovni. Iba Charkovskému divadlu opery a baletu sa na jeho jubileum ušla skromná finančná výpomoc pre inscenáciu opery L. Koloduba *Poeta*, ktorá takmer desať rokov čakala na svoju javiskovú realizáciu. Práve ona mala česť stať sa prvou opernou premiérou súčasného ukrajinského skladateľa za uplynulých dvadsať rokov.

V zložitých podmienkach nastupujúceho tisícročia skladatelia Ukrajiny pokračujú na neľahkej ceste tvorby nových hudobno-javiskových diel, hľadajúc originálne dramatické modely, dokonalejšie žánrové formy, a vyhlasujúc „večné“ estetické a etické pravdy.

Pozrime sa na základné tendencie rozvoja hudobného divadla posledných rokov, kde spoluexistuje skomorňovanie a vizualizácia, odvolávanie sa na neoštyly a tvorbu hybridných žánrov na pôde postmodernistickej hry. Zmenami prechádza aj súčasná komunikácia, ktorá ponecháva minulosti niekdajšie tradície hudobno-divadelnej interpretácie. Požiadavky šoubiznisu diktované prostriedkami masovej informácie súvisia v nových operných dielach s prvkami popkultúry, so zdôrazňovaním vonkajších efektov konania a s estetikou prelínania „vysokého“ a „nízkeho“.

Úspešným príkladom hudobného manažmentu v ukrajinskom divadle nového tisícročia je inscenácia opery *Mojsej* (2001) predstaviteľa Lvovskej skladateľskej školy Myroslava Skoryka. Tento historicky prvý projekt nezávislej Ukrajiny financoval vďaka úsiliu vedenia Lvovského operného divadla Vatikán a ušlo sa mu aj pápežské blahoslazenie Jána Pavla II.

Jeden z výrazných príkladov realizácie evanjeliovej tematiky v opere súvisí s predstaviteľom charkovskej opernej školy Alexandrom Ščetnickým.⁷ V jeho opere *Zvestovanie* sa pripomínajú tajomstvá duchovnej otvorenosti a vnútorného prerodu Panny Márie⁸ počas rozhovoru s Archanjelom Gabrielom, ktorý jej oznamuje skoré narodenia Ježiša. Originálnym nápadom skladateľa bol obraz Archanjela uskutoč-

⁷ Po premiére komornej opery *Blahoslavenie* v Moskovskom hudobnom divadle Gelikon-Opera roku 2000 Ščetnickij sa systematicky zapodieva operným žánrom. V rokoch 2002 a 2004 sa v Nemecku (!) uskutočnili premiéry jeho oper *Slepá lastovička* a *Beštia*.

⁸ Nápad ponúkol Ščetnickému známy moskovský lieterát, teatroológ, režisér a hudobný kritik A. Parin, ktorý sa stal aj autorom libreta.

nený za pomoci inštrumentálnej a nie tradičnej vokálnej charakteristiky – ladenia bubnov, celesty, klavira. Šesť epizód opery, kde sa postava Márie predstavuje v rôznorodosti emotívnych zážitkov⁹, sa opiera o avantgardnú štylistiku s jej atribútmi (atonálnosť, rytmická komplikovanosť, rola zvukomalebného faktora, protikladnosť rôznych typov vokálnej interpretácie – od bel canta po Sprechgesang a postupy inštrumentálnej zvukomalebnoti).

Koncertná opera *Dialógy Vincenza Galilea* kyjevského skladateľa Alexandra Kostina¹⁰ stojí na štylizácii raného baroka: madrigalov Claudia Monteverdiho a diel samého Vincenza Galilea, lutnistu, skladateľa, vedca, otca významného astronóma Galilea Galileiho. Neobyčajne výrazne sú v opere načrtnuté „barokové antinómie“ hrdinu – más, Vincenza – Inkvizítora, Trpiacej Matky – karnevalového sprievodu, zvláštne spojenie leitmotívov lutny a organu, čo rovnako predstavuje symboly protikladov Lásky a Umenia doby inkvizičného temna.

Triadvadsať rokov čakala na svoju inscenáciu opera-oratórium-balet Ivana Karabica *Kyjevské fresky* (1984-2005), ktorá vznikla na objednávku Kyjevského štátneho divadla opery a baletu T. Ševčenka k tisícpäťstoročnici Kyjeva. Inscenácia sa uskutočnila roku 2005, až po smrti skladateľa.

Dva výrazné príklady súčasného hudobno-dramatického divadla – Skorikov *Mojsej* a Karabice *Kyjevské fresky* demonštrujú výraznú neoklasickú štýlovú tendenciu s náležitým autorským komentárom (postava Poetu, partia Rozprávača), s hermeneuticko-receptívnym smerovaním súčasnej hudobnej tvorby a so záväzným využitím „mimoriadne pôsobivých“ vizuálno-vidoviskových elementov.

Kyjevské fresky sú mohutnou multimediálnou kompozíciou o dvanástich freskách, dielom vysokej umeleckosti, filozofickej hĺbky a výrazného dramatického temperamentu. Pokúša sa o pohľad na historické udalosti z čias „jazyčestva“ a Kniežacej epochy až po revolučné udalosti 20. storočia, Veľkú vlasteneckú vojnu a po naše dni. Základom žánrového riešenia je syntéza umeleckých druhov: divadelného, koncertno-oratórneho, choreografického a filmového. Ako zjednocujúci, priebežný vektor je tu partia Rozprávača a tri mužské figúry v čiernom vystupujúce vo viacerých číslach. Sú to protoobrazy troch bratov, zakladateľov Kyjeva, Kyja, Ščeka a Choriva. V hudbe sú to tri základné leitmotívy – Kyjeva, Večnosti a Historického času. Projekcie popredných umeleckých diel, počnúc ľudovými obradovými textami, cez *Testament* kniežata Jaroslava Múdreho až po poéziu T. Ševčenka, P. Tyčinu, M. Rylského a I. Drača, to všetko tvorí polyštylistickú a polyžánrovú štruktúru diela. *Kyjevské fresky* sa stali unikátnym prienikom libretistu Borisa Olijnika a skladateľa Ivana Karabica do modernej ukrajinskej hudobno-dramatickej tvorby. Keď si skladateľ zvolil fragment poémy T. Ševčenka *Kaukaz* ako jeden z dramatických uzlov diela (5. freska), kde skrze utrpenie Prométea vzniká obraz zotročenej Ukrajiny, vyhlasuje tým generálnu ideu spolupatričnosti, jednoty, utvrdenia národnej identity pre celú ukrajinskú kultúru. Na mieste zlatého rezu v ôsmej freske počujeme verše P. Tyčinu *Na Veľkú noc Prvého mája*. Za pomoci hudobných prostriedkov skladateľ veľmi sviežo a dojímavo zobrazuje agresívne vytlačenie kresťanského sviatku sviatkom sovietskym. Zrážka dvoch ideológií,

⁹ Šesť epizód opery: *Tušenie, Závan, Blahozvesť, Extáza, Strach, Rozlúčka*.

¹⁰ A. V. Kostin je autorom piatich oper (z nich sú dve detské a jeden operný muzikál): *Orgia, Sulejman a Roxolana, Jeleň so zlatými rohmi* (detská), *Žltý bocian* (detská), *Dialógy Vincenza Galilea* (koncertná).

vznešene upokojujúceho začiatku a búrlivej bakchanálie, podnecuje štýlové alúzie so „zlými“ scherzami D. Šostakoviča, kde výrazný, zmechanizovaný pochodový rytmus vyvoláva hrubé násilie.

S operným odkazom odesskej skladateľskej školy súvisí zvláštna divadelnosť ako vnútorná „schopnosť realizovať princíp priebežného rozvoja, uskutočňovať ideu dramatických konfliktov, odhaľovať psychologický podtext slova“, ale aj divadelnosť vonkajšková, ktorá sa charakterizuje „obohatením tradičných scénických prostriedkov novými vidoviskovými prvkami, využitím postupov z iných umení – filmu, baletu, pantomímy a i., ktoré sa organicky vkladajú do dramatiky cestou úsilia hravého začiatku, živila divadla, a to ako vo vlastnej hereckej maniere intonovania a pohybovosti, tak aj v spájaní postupov rozličných divadelných foriem“.

Postupy „vonkajšej divadelnosti“ originálne využil A. Krasotov¹¹ v opere *Koniec rozprávky*, kde sa popri rade vypätých kolízií vinie samostatná sujetová niť rozprávky – podobenstva, čím vzniká viacplánové dianie, svojrázne „divadlo na divadle“. V muzikáli *Piaty navyše* základná vlastnosť estetiky „divadla predstavovania“ určuje ambivalentnosť charakteru hrdinu, ustavične zotrúvajúceho v dvoch polohách – reálnej, vážnej, a podmienenej, „hranej“.

Rôzne prejavy komornosti v hudobno-divadelnej tvorbe odesských skladateľov viedli k vzniku monooper (*Tanec s tieňom 1* a *Tanec s tieňom 2* L. Samodajevovej), miniooper (*Medzi dvoma paľbami* K. Cepkolenka na motívy románu H. Hesseho *Stepný vlk*), minimonooper, opery-scény, komorných opier – baletov.

Komorná opera L. Samodajevovej *Absolútny gentleman* je čosi ako novela s prvkami „divadla masiek“. V *Dorianovom osude* Karmelly Cepkolenkovej je postava hrdinu z románu Oscara Wildea radikálne posunutá, keď Dorian na konci príbehu spácha samovraždu, aby sa zbavil svojich prízrakov, dvojníka vo vokálnej (soprán) a v mimickej podobe, a tým zachraňuje svoju dušu.

Karmella Cepekolenková je nenahraditeľným zákonodarcom opernej „módy“ ako organizátorka a umelecká riaditeľka festivalu *Dva dni a dve noci novej hudby*, ktorý sa uskutočňuje v Odesse od roku 1995 v podobe svojrázneho dlhotrvajúceho maratónu, čím sa vytvára tradícia a nový umelecký fenomén.

Na podklade krízových javov vo sfére akademického hudobno-divadelného umenia možno pozorovať rast zainteresovanosti o operný žáner zo strany skladateľov estrádnej orientácie. Objavil sa rad ukrajinských rokových opier, kompenzujúcich artefaktov žánru, a tie najvýraznejšie reprezentujú postmodernistické tendencie dnešnej kultúry. Prejavujú sa v úsilí predstaviť poslucháčovi hlboko filozofické idey vo forme žartu, balagánu, v snahe zjednotiť nezjednotiteľné, seriózne a zábavné v originálnom „komposte“ štýlového mixu.

Prvá ukrajinská roková opera Sergeja Bodusenka *Aeneida* na motívy rovnomennej poémy I. Kotľarevského spája tradičný ukrajinský folklórny mélos s prvkami džezu, blúzu, regge a rokovej hudby. V rokovej opere *Poludňová noc* na motívy *Slova o pluku Igorovom* (2007) sa ukrajinský mélos predstavuje cez prizmu metál-punk štýlu, rokovú baladu, bossa novu, blues. Dielo využíva fragmenty originálneho textu vo

¹¹ A Krasotov napísal tieto opery: *Koniec rozprávky* (libreto V. Timofejev podľa poviedky J. Londona), *Pieseň tajgy* (libreto R. Rozenberg podľa poviedky J. Nagibina), *Michail Voroncov* (libreto R. Brodavko), ďalej je to revuálna opereta *Slečna sa stratila*, muzikál *Piaty navyše* (libreto A. Kanevskij), rokový muzikál *Ked' prestanú biť zvony* (text A. Vratariov).

forme „autorského príhovoru“ i súčasnú hovorovú reč, čo vyvoláva dojem vypätého dramatického konania.

Na záver treba konštatovať, že na ceste dnešného hudobno-divadelného umenia stoja veľmi vážne prekážky. Na prelome tisícročí sa ukrajinská opera ocitla v kríze, ktorá sa podobá stagnácii, čo vysala krv európskemu hudobnému divadlu na prelome 19. a 20. storočia. Ale ak predpoklady predchádzajúcej krízy mali prednostne kreatívno-hľadáčsky charakter, dnešným kameňom úrazu sú sociálno-ekonomické faktory a zároveň aj zvláštnosti súčasnej komunikácie. Nízka úroveň finančného zabezpečenia je osudovou príčinou prudkého znižovania počtu nových operných a baletných inscenácií a je teda všeobecným ochudobnením repertoárov divadiel. Deravý sociálny status a nedostatočná právna ochrana umelca vážne vplývajú na vlastný proces voľby žánru ako spôsobu komunikácie s publikom. A treba povedať, že opera sa tu nie vždy považuje za favorita.

Cielené akty návratu zabudnutých mien, obohacovanie repertoáru súborom ukrajinských oper a baletov sú nesporne príslubom. No aj tak je to všetko pre intenzifikáciu rozvoja hudobného divadla a pre reálne pociťovanie kladných činov pomerne málo. A zatiaľ význam etickej funkcie divadelného umenia katastroficky klesá, v dôsledku čoho opera sa čoraz väčšmi stáva údelom intelektuálnej elity.

Zostáva nám iba s nádejou hľadiť do budúcnosti. *Ars longa, vita brevis*. A keďže dejiny prúdia v špirále, treba čakať, či sa jej najbližší závit neuskutoční zároveň ako prechod k novému duchovnému horizontu.

Preložil Anton Kret

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

ОЛЬГА БЕРКИЙ

Театр – один из наиболее престижных и дорогостоящих видов искусства, олицетворение духовности, культуры и интеллекта нации. Его отличает способность оперативно и динамично реагировать на смену этических ценностей в обществе, выступать своеобразной художественной моделью социума. Музыкальный театр по сравнению с драматическим всегда был более консервативным в поисках новых принципов обобщения современности. Его сила – в мастерстве синтеза музыкального и театрального типов мышления, органичности сочетания разных видов искусства, таинстве союза неординарных личностей либреттистов, композиторов, режиссеров, исполнителей, дарующих публике шедевры.

Современная украинская опера для европейского слушателя является таинственной *terra incognita*. Находясь в состоянии драматической борьбы за сценическую реализацию и широкое общественное признание, национальный музыкальный театр на рубеже тысячелетий оказался в эпицентре ожесточённых дискуссий.

В моём докладе речь пойдет о наиболее животрепещущих проблемах драматического и оперно-балетного театра Украины рубежа XX-XXI веков на фоне магистральных тенденций его развития.

Состояние современной оперы в Украине точно охарактеризовала доктор М.Р.Черкашина – выдающийся театровед, навсегда связавшая свои научные интересы с постижением законов музыкальной драмы в разных ментально-исторических хронотопах. Именно ей принадлежит удивительно точное сравнение оперы с «гигантской империей со своими центрами и провинциями, иерархами и олигархами, с кочующими по странам и континентам «звездами» [4, с. 110], потому так ошеломляет меткое и горькое определение украинской оперы сегодня как «мученицы нашего времени» [5, с. 163].

Итак, коротко обратимся к истории вопроса.

Поступательный процесс развития украинского музыкально-драматического театра начался в конце XIX века. Это были масштабные концепции основоположника украинской композиторской школы Н. В. Лысенка, который проницательно спрогнозировал жанровые и стилистические горизонты национального оперного искусства. Затем следует вспомнить плеяду театральных режиссеров-авангардистов «расстрелянного возрождения»¹ *20-х годов XX века*, среди которых знаменитый Лесь Курбас. Первая кульминация современной оперы связана с де-

¹ Национальное возрождение 1920-х годов называю «расстрелянным», поскольку большая часть известных деятелей украинской культуры была уничтожена в сталинских лагерях. Кратковременная официальная украинизация положительно сказалась на репертуаре украинских оперных театров.

ательностью классика украинской музыки Бориса Лятошинского, в частности, его героико-патриотической монументальной фреской «Золотой обруч» (1929 год) по повести И. Франка «Захар Беркут». Насыщенную мистериальной символикой притчу о прошлом Карпатской деревни обвинили в формальном наследовании эстетики немецкого театрального экспрессионизма и додекафонных опытов нововенцев. Этого было достаточно, чтобы надолго исключить партитуру из театральных репертуаров и таким образом трагически прервать новаторскую линию эволюции современного украинского театра.

Важнейшим этапом борьбы за национальное музыкально-театральное возрождение стали 60-80-е годы XX века, когда за почти тридцатилетний период (с 1959 по 1988 год) свет рампы увидело 80 полнометражных опусов и более 20-ти детских опер украинских композиторов. Две трети из них были воплощены сценически или прозвучали в концертном исполнении. Лучшие постановки этого периода реализовывались при активном содействии необычайно талантливого и харизматичного дирижера Киевского театра оперы и балета им. Т.Г.Шевченка Стефана Турчака. Это были новые версии «Тараса Бульбы» Н. Лысенка, «Миланы», «Арсенала» и «Ярослава Мудрого Г. Майбороды, а также премьеры опер «Гибель эскадры» и «Мамаи» В.Губаренка, «Иркутская история» М. Карминского, «Знаменосцы» А.Билаша. В целом, указанный этап оказался благоприятным для развития оперного творчества, несмотря на суровый идеологический прессинг и неусыпный контроль партийных органов. За минимальные несоответствия официальной политике в области культуры целому ряду талантливых, ярких опер путь на сцену оказался закрытым. Среди них фольк-оперы «Когда цветет папоротник» Е. Станковича, «Ятранские игры» И. Шамо, а также «Анна Каренина» и «Иван Грозный» Ю. Мейтуса, эксперименты В. Зубицкого. Харьковскому оперному театру, несмотря на усилия главного режиссера Владимира Лукашева, так и не удалось осуществить постановку оперы Валентина Библика «Бег» по одноименной пьесе М. Булгакова². В Киеве и в Донецке под запретом оказалась постановка оперы-балета «Вий» В. Губаренка, которую обвинили в слишком очевидном мистицизме сюжета³. В таких условиях композиторам приходилось умело лавировать и решать собственные художественные задачи, не вступая в противоречия с существующей идеологической цензурой.

Новый период, ознаменовавшийся провозглашением Независимости Украины в 1991 году принес долгожданное избавление от диктата «соцреализма», открыл пути развития свободной творческой личности. Однако, вырвавшись из оков идеологии, украинский музыкальный театр оказался в тисках рыночных отношений. Избавившись от государственного диктата и партийных заказов, украинская опера «избавилась» и от финансирования. Утерянной оказалась практика творческого обмена с ведущими театрами бывшего СССР.

Доминирующей тенденцией последних десяти лет уходящего тысячелетия стала идея национальной идентификации. Для новых взлетов и свершений необходимо было стабилизировать «стартовую позицию» – то есть возродить

² Когда план постановки был уже разработан – пришло указание из киевского ЦК партии об отмене оперы.

³ В истории с «Вием» продолжительная борьба за постановку увенчалась-таки успехом в Одессе, где опера-балет продержалась в репертуаре шесть сезонов.

лучшие национальные традиции. Репертуарный поиск активизировался еще накануне провозглашения независимости, отображая тем самым растущие патриотические настроения в обществе. В театральные программы были введены произведения с украинской тематикой и ярким национальным колоритом: это оперы Н. Лысенка, С. Гулака-Артемовского, Г. Майбороды, М. Вериковского («Служанка», по одноименной поэме Т. Шевченко), А. Вахнянина («Купало»), М. Скорульского (балет «Лесная песня» по драме Леси Украинки). В сезоне 1989-1990 гг. Киевским оперным театром была реализована давно ожидаемая постановка запрещенной оперы Б. Лятошинского «Золотой обруч».

Важным событием культурной жизни стала премьера масштабной оперы «Тарас Бульба» Н. В. Лысенка в рамках Всеукраинского фестиваля в 1992 году⁴, а также постановка балета Е. Станковича «Ночь перед Рождеством» и оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

Однако, ни попытки возродить запрещенные во времена тоталитаризма произведения, ни постановки национально колоритных партитур не смогли решить проблему интенсификации развития современного украинского музыкального театра. Налицо был процесс торможения, поскольку стабильный ритм театральной жизни оказался нарушенным. И если драматические театры демонстрировали заметный прогресс, а музыкально-драматические и опереточные коллективы т.наз. «прогрессирующее отставание», то состояние оперно-балетного искусства иначе, как стагнацией не назовешь.

Поразительным в данной ситуации является то, что композиторский интерес к созданию музыкально-сценических произведений не уменьшается, а растёт. Обратимся к цифрам: «За пятилетку между девятым и десятым съездами СКУ (1989-1994) было создано 28 (!) опер, 9 балетов и 23 оперетты (мюзиклы), что свидетельствует о новых возможностях развития музыкального театра, открывшихся перед композиторами после распада Советского Союза» [1, с. 193].

Разнообразен жанровый спектр произведений, среди которых видим камерную оперу, монооперу, микрооперу, одноактную хоровую оперу, оперу-думу, оперу-сатиру и т.д. Анализируя используемые в качестве либретто источники, можно указать на:

- интимно-лирически – «Письма незнакомке» П. Мериме в моноопере В. Губаренка «Одиночество», поэзии М. Заболотского, Б. Пастернака и другие в «Песне любви» Ю. Шамо;
- фольклорные автентичные тексты – «Золотослов» Л. Дычко;
- стихи Тараса Шевченко, ранее не использованные на сцене – «Згадайте, братия моя» В. Губаренка, «Слепой» О. Злотника, «Чумацкий шлях Тараса» А. Рудянского;
- драмы Леси Украинки – «Оргия» А. Костина, «Боярыня» Л. Матвийчука;
- эпистолярное наследие именитых личностей – письма С. Крушельницкой в моноопере В. Синчалова «Письмо из Милана»;
- библейская тематика – опера О. Билинского «Поймайте нам лисят» по мотивам «Песни Песней».

⁴ К сожалению, спектакли театров Львова, Харькова, Днепропетровска и Одессы на фестивале шли почти при пустых залах.

Из почти трех десятков новых оперных произведений сценической постановки (причем не театральной, а концертной) дождалась лишь некоторые – «Золотослов» Л. Дичко и «Судьба Дориана» К. Цепколенко. На главной оперной сцене Украины в Киеве за 12 сезонов с 1990 по 2002 годы не было исполнено ни единого (!) нового оперного опуса современного украинского композитора. Единственным исключением стала «Анна Ярославна – королева Франции» – опера американского украинца Антона Рудницкого, постановку которой воплотил французский режиссер М.Волковицкий⁵.

На заре третьего тысячелетия некоммерческое академическое музыкальное искусство предстало перед злободневной проблемой приспособления к новым экономическим, рыночным условиям. Для осуществления своих творческих проектов украинские композиторы вынуждены самостоятельно изыскивать средства, заручаться поддержкой спонсоров, меценатов, заниматься менеджментом, маркетингом и т.д. На этой стезе мы движемся по стопам Запада, который значительно раньше столкнулся с проблемами влияния рыночных механизмов на сферу культуры и искусства. Однако в Украине, к сожалению, еще отсутствует целенаправленная концепция культурной политики, способная направить в необходимое русло маркетинговые механизмы – рекламу, формирование спроса и учет зрительских потребностей.

Единственной гарантией обеспечения постановочного процесса и обновления репертуара театра является помощь государства. Однако с 90-х годов эта помощь ограничилась лишь празднованиями юбилеев. Несмотря на это, не состоялось ни одной премьеры ни в честь 100-летия Львовского академического театра оперы и балета им. С. Крушельницкой, ни к 100-летию Национальной оперы Украины, которое отмечалось на государственном уровне в 2000-2001 гг. Лишь Харьковский театр оперы и балета к своему юбилею предоставил скромную финансовую помощь для постановке оперы Л. Колодуба «Поэт», которая почти 10 лет ожидала своего сценического воплощения. Именно ей суждено было стать первой оперной премьерой современного украинского композитора за последние 20 лет.

В сложных условиях наступившего нового тысячелетия композиторы Украины продолжают движение по нелегкому пути создания новых музыкально-сценических произведений, изыскивая оригинальные драматургические модели, усвершенствуя жанровые формы, провозглашая «вечные» этические и эстетические истины. Обратимся к основным тенденциям развития музыкального театра последних лет, среди которых сосуществуют камернизация и визуализация, обращение к неостилям и создание жанров-гибридов в пространстве постмодернистической игры. Изменения претерпевает и современная коммуникация, оставляя далеко в прошлом прежние традиции музыкально-театрального исполнительства. Требования шоу-бизнеса, диктуемые средствами массовой информации, приводят к муссированию в новых операх элементов поп-культу-

⁵ В контексте идеи ознакомления зрителей с творчеством композиторов западной и восточной украинской диаспоры, Национальный академический театр оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченка осуществил также постановку балетов московского украинца В. Кикты «Владимир Креститель» и «Фрески Софии Киевской» в трактовке бывшего киевлянина Ю. Пузакова. Однако обе премьеры не вполне удались и балеты вскоре исчезли с афиш.

ры, к акцентированию внешней эффектной стороны действия, к эстетике смещения «высокого» и «низкого».

Успешным примером музыкального менеджмента в украинском театре нового тысячелетия стала постановка оперы «Моисей» представителя львовской композиторской школы Мирослава Скорика (2001). Первый в истории независимой Украины проект благодаря усилиям руководства Львовского оперного театра был профинансирован Ватиканом и получил благословение Папы Римского Иоанна Павла II.

Один из ярких примеров воплощения евангельской тематики в опере принадлежит представителю харьковской оперной школы Александру Щетинскому⁶. В его опере «Благовещение» воссоздаётся таинство духовного откровения и внутреннего преображения Девы Марии⁷ в ходе диалога с Архангелом Гавриилом, предрекшего ей скорое рождение Иисуса. Оригинальной находкой композитора стал образ Архангела, воплощенный при помощи инструментальной, а не традиционной вокальной, характеристики – тембры ударных, челесты и фортепиано. Шесть эпизодов оперы, где образ Марии предстает в разнообразии эмоциональных переживаний⁸, ориентированы на авангардную стилистику с присущими ей атрибутами (атональность, ритмическая усложненность, роль тембрового фактора, сопоставление разных типов пения – от *bel canto* до *Sprechgesang* и приемов инструментального звукоизвлечения).

Концертная опера «Диалоги Винченцо Галилея» киевского композитора Александра Костина⁹ построена на стилизации раннего барокко: мадригалов Клаудио Монтеверди и произведений самого Винченцо Галилея – музыканта-лютниста, композитора, ученого, отца знаменитого астронома Галилея Галилео. С необычайно театральной выразительностью обрисованы в опере барочные антиномии: героя – толпы, Винченцо – Инквизитора, Скорбящей Матери – карнавального сборища, особенно роль лейттембров лютни и органа, что также предстает как символы противостояния Любви и Искусства Мраку инквизиции.

23 года ждала сценической реализации опера-оратория-балет И.Карабица «Киевские фрески» (1984-2005), написанная по заказу Киевского государственного театра оперы и балета им. Т. Шевченка к 1500-летию Киева. Постановка была осуществлена в 2005 году, уже после смерти композитора.

Два ярчайших примера современного музыкально-драматического театра – «Моисей» Скорика и «Киевские фрески» Карабица демонстрируют выразительную неоклассическую стилевую тенденцию, с присущим ей «авторским комментарием (образ Поэта, партия Чтеца), герменевтико-рецептивную на-

⁶ После премьеры камерной оперы «Благовещенье» в Московском Музыкальном театре «Геликон-Опера» в 2000 году Щетинский систематически обращается к оперному жанру. В 2002 и 2004 годах в Германии (!) состоялись премьеры его опер «Слепая ласточка» и «Бестиарий».

⁷ Идею оперы Щетинскому предложил известный московский литератор, театровед, режиссер и музыкальный критик А.Парин, который и выступил автором либретто.

⁸ Шесть эпизодов оперы: «Предчувствие», «Дуновение», «Благая весть», «Экстаз», «Страх», «Прощание».

⁹ Перу А.В. Костина принадлежит 5 опер (из которых две детские) и мюзикл Оперы: «Оргия», «Сулейман и Роксолана», детские – «Золоторогий олень», «Желтый аист», концертная – «Диалоги Винченцо Галилея».

правленность современного музыкального творчества с обязательным использованием «сильнодействующих» визуально-зрелищных элементов.

«Киевские фрески» – масштабная мультимедийная композиция из 12-ти номеров-фресок, произведение высокой художественности, философской глубины и могучего драматического темперамента. Оно содержит взгляд на исторические события со времен язычества и Княжеской эпохи до революционных событий XX века, Великой Отечественной войны и нынешних дней. Основой жанрового решения есть синтез видов искусства: театрального, концертно-ораториального, хореографического и кинематографического. Объединяющим, сквозным вектором выступает партия Чтеца (позиция автора) и присутствующие в разных номерах и между ними три мужские фигуры в черном – прообразы трех братьев – основателей Киева – Кия, Щека и Хорива. В музыке – три основные лейттемы – Киева, Вечности и Исторического Времени. Проекция художественных шедевров от народных обрядовых текстов, «Завета» князя Ярослава Мудрого, поэзий Т. Шевченка – до стихотворений П. Тычини, М.Рыльского, И. Драча – формируют полистилистическую и полижанровую структуру произведения. Киевские фрески» стали уникальным прозрением либреттиста Бориса Олийника и композитора Ивана Карабица. Выбирая для одного из драматургических центров произведения (5 фреска) фрагмент поэмы Т. Шевченка «Кавказ», в котором через страдания Прометея раскрывается образ поработанной Украины, композитор провозглашает генеральную для всей украинской культуры идею соборности, единения, утверждения национальной идентичности. В точке золотого сечения – восьмой фреске – озвучена поэзия П. Тычины «Первое мая на Пасху». Композитор при помощи музыкальных средств очень ярко и впечатляюще изображает агрессивное вытеснение христианского праздника – советским. Столкновение двух идеологий, благодатно-умиротворенного начала и мракобесной вакханалии вызывает стиливые аллюзии со «злыми» скерцо Д. Шостаковича, где четкий, механистический маршевый ритм олицетворяет грубое насилие.

Оперным детищам одесской композиторской школы присуща особая театральность, «способность осуществлять принцип сквозного развития, воплощать идею драматических конфликтов, раскрывать психологический подтекст слова», так и во внешнем, характеризующимся «обогащением традиционных сценических средств новыми зрительными элементами, привлечением приемов других искусств – кино, балета, пантомимы и т.п., органически вплетенных в драматургию... усилением игрового начала, стихии театра как в самой актерской манере интонирования и пластики, так и в смешении приемов разнообразных театральных форм».

Приёмы «внешней театральности» оригинально использованы А. Красотовым¹⁰ в опере «Конец сказки», где напряженный ход коллизии сопровождается самостоятельным развитием сюжетной линии сказки-притчи, образуя многоплановое действие, своеобразный «театр в театре». В мюзикле «Пятый лишний»

¹⁰ А. Красотов является автором опер: «Конец сказки» (либретто В. Тимофеева по рассказу Дж. Лондона), «Таёжная песня» (либретто Р. Розенберг по повести Ю. Нагибина), «Михаил Воронцов» (либретто Р. Бродавко), «Пропала девочка» – оперетта-ревю, «Пятый – лишний» – мюзикл (либр. А. Каневского), «Когда не будут бить колокола» – рок-мюзикл (текст А. Вратарева).

главное свойство эстетики «театра представления» определяет амбивалентность характера героя, пребывающего одновременно в двух ипостасях – реальной «серьезной» и условной «игровой».

Различные проявления камерности в музыкально-театральном творчестве композиторов-одесситов привели к рождению монооперы («Танец с тенью 1» и «Танец с тенью 2» Л. Самодаевой), миниоперы («Между двух огней» К.Цепколенко по мотивам романа Г. Гессе «Степной волк»), мини-монооперы («Борис Годунов» Кармеллы Цепколенко для солиста-баса, актера Руперта Бергманна и инструментального ансамбля¹¹, микрооперы (три оперы Л. Самодаевой на тексты «Маленьких драм» Д. Хармса: «Из жизни Николая II», «Разговор за самоваром» и «Бал»), оперы-сцены («Божественная Сара» Юлии Гомельской, камерных опер-балетов («Мир с конца» и «Два дня мадам Ленин» Л. Самодаевой).

Камерной опере Л.Самодаевой «Полный джентльмен» присущи черты новеллы с элементами «театра масок». В «Доле Дориана» Кармеллы Цепколенко образ героя романа О.Уальда радикально переосмыслен - в конце действия он убивает себя, чтобы умертвить свои призраки (два двойника – вокальный (сопрано) и мимический) и этим спасает свою душу.

Кармелла Цепколенко является неизменным законодателем оперной «моды» как организатор и художественный директор фестиваля «Два дня и две ночи новой музыки», который проводится в Одессе с 1995 года в форме своеобразного многочасового музыкального марафона, в результате которого создается новый художественный феномен.

На фоне кризисных явлений в сфере академического музыкально-театрального искусства наблюдается всплеск заинтересованности оперным жанром со стороны композиторов эстрадного направления. Появившиеся в 1990-2000-х годах целый ряд украинских рок-опер - компенсаторных артефактов жанранаболее ярко представляют постмодернистические тенденции современной культуры. Они проявляются в стремлении донести до слушателя глубоко философские идеи в форме шутки, балагана, соединить «несоединяемое», серьезное и развлекательное в своеобразном «компоте» стилевого микста.

Первая украинская рок-опера Сергея Бедусенко «Енеида» по мотивам одноименной поэмы И. Котляревского соединяет традиционный украинский фольклорный мелос с элементами джаза, блюза, регги, репа и рок-музыки. В рок-опере «Полуденная ночь» по мотивам «Слова о полку Игореве» (2007) украинский мелос представлен сквозь призму метал-, панк-стиля, рок-баллады, босса-нова, блюза. В произведении использованы фрагменты оригинального текста в форме «слов от автора» и современный тип будничной речи, что способствует созданию напряженного драматического действия. «Белая ворона» Г. Татарченка на слова Ю. Рыбчинского Однако, На Рубиконе тысячелетий украинская опера оказалась в ситуации кризиса, сопоставимого со стагнацией, которая обескровила европейский музыкальный театр на переломе XIX-XX веков. Однако, если предпосылки предыдущего кризиса имели преимущественно креативно-поисковый характер, то сегодня «камнем преткновения» оказываются

¹¹ На немецком языке с вкраплением русского текста из оперы Мусоргского «Борис Годунов» (либретто Кристины Торнквист).

ся социально-экономические факторы, а также специфика современной коммуникации. Недостаточный уровень финансового обеспечения является роковой причиной резкого уменьшения числа новых оперных и балетных постановок, а значит общего оскудения репертуара театров. Уязвимый социальный статус и недостаточная правовая защищенность художника серьезно влияют на сам процесс выбора жанра как способа общения с аудиторией. И надо сказать, что опера далеко не всегда оказывается фавориткой.

Целенаправленные акты возвращения забытых имен, обогащения репертуара корпусом украинских опер и балетов, бесспорно обнадёживают. Однако этого мало для интенсификации развития музыкального театра и реального ощущения положительных сдвигов. А пока, значимость этической функции театрального искусства катастрофически снижается, в результате чего опера все более превращается в удел интеллектуальной элиты.

Остается с надеждой смотреть в будущее – *Ars longa, vita brevis* - и, поскольку история развивается по спирали, – ожидать, не совершит ли её следующий виток неимоверный прорыв на новую духовную орбиту?

Список использованной литературы

1. Береговая Е. Украинская опера начала третьего тысячелетия как зеркало современной музыкальной коммуникации/ Е. Береговая //Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. – Київ, 2010. – Вип. 89.– С. 190-205
2. Курьшева Т. Театральность и музыка / Т. Курьшева. – М.: Советский композитор, 1984. - 198 с.
3. Лотман Ю. Мозг-текст-культура-искусственный интеллект/ Ю. Лотман. Избр. статьи в 3-х томах. – Т.1: статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 20-38.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Империя оперы в зеркале критики/ М.Р.Черкашина-Губаренко Музыка театр на перекрестке времен. – К., 2002. – С. 110-117.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Мученица нашего времени / М. Р.Черкашина-Губаренко //Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. – Київ, 2010. - Вип. 89.– С. 163-177.

NÁRODNÉ DIVADLO AKO PRIESTOR PRE FORMOVANIE MODERNEJ DIVADELNEJ RÉŽIE (k niektorým inscenáciám Viktora Šulca v ND Praha)

EVA KYSELOVÁ

Divadelní akademie muzických umění, Praha

Národné divadlo predstavuje v istom zmysle synonymum toho najlepšieho, najpokrokovejšieho, čo reprezentuje národnú divadelnú kultúru a jeho inštitucionálna povaha vyvoláva v mnohých ohľadoch aj dojem definovanej príslušnosti k divadelnej identite konkrétneho národa. Pojem „Národné divadlo“ na druhej strane môže evokovať aj niečo príliš oficiálne, skostnatelé alebo obmedzené, čo častokrát nedovolí naplno sa prejaviť akútálnemu divadelnému vývinu. Oba tieto póly akoby mali svoje zastúpenie, ktoré sa striedavo udomácňujú na „národných“ javiskách Prahy a Bratislavy, s väčšou či menšou úspešnosťou a s ohľadom na momentálny kultúrno-politický a spoločenský stav krajiny, či oboch krajín (od roku 1993).

Ostatné desaťročia akoby sa scény ND a SND stali vyvrcholením tvorby mnohých režisérov, ktorí svoj umelecký vývin a rast naplno budovali na menších či mimocentrálnych javiskách a to „národné“ predstavuje akési vyvrcholenie individuálnej tvorivej zrelosti. Čo je zaujímavejšie, nie vždy dokážu títo divadelníci využiť nový a v mnohom iný priestor a transformovať vlastnú poetiku do iného, špecifického divadelného prostredia. Prechod do národného divadla jednoducho pre nich neznamená ďalší posun k rozvinutiu divadelného videnia ale môže priniesť aj opačný efekt, ktorým sa vzdialia dovtedajšej úrovni.

Paradoxné je, že v počiatočných formovania SND bola práve táto scéna miestom, kde sa stretávali dva rozličné divadelné názory a prístupy, ktoré svojím spôsobom na základe vzájomnej konfrontácie rovnakým dielom prispeli k nepretržitému vývinu slovenského divadla.

V prvých desaťročiach profesionálneho slovenského divadla zasiahla do jeho vývinu režisárska osobnosť Viktora Šulca. Jeho inscenácie, ktoré vytvoril počas pôsobenia v českej činohre SND v rokoch 1932-1938 sú dôkazom, že aj národné divadlo môže plniť funkciu laboratória, v ktorom sa experimentuje s formou a obsahom, ktoré riskuje divácku úspešnosť a vytvára priestor pre vyrovnávanie sa s inonárodnými a pokrokovými divadelnými vplyvmi.

Viktor Šulc bol režisér odlišného politického, náboženského a umeleckého vyznania ako vtedajší šéf slovenskej činohry, Janko Borodáč. Ich neprekonateľná rozdielnosť bola zjavná nielen v dramaturgickom výbere, výslednej podobe inscenácií ale napokon našla svoje opodstatnenie i v ďalších etapách vývoja SND, v tvorbe režisérov, v ktorej sa viac či menej odrážali vplyvy, inšpirácie či dokonca odkazy týchto dvoch mimoriadnych divadelníkov.

Ak by sme sa pokúsili o zjednodušené prirovnanie tejto dvojice k českým režisérrom, azda by sme našli istú paralelu v dvoch režiséroch, ktorí síce v ND v Prahe ved-

Ia seba nepracovali, no ich divadelné dielo má na formovanie ND nesmierny dosah, boli by to azda rovnako si vzdialení Jaroslav Kvapil a Karel Hugo Hilar.

Viktor Šulc – režisér národných divadiel ?

O zásluhách tohto českého režiséra s rozhladeným európskym divadelným myslením, sa v kontexte dejín slovenského divadla a SND obzvlášť, všeobecne vie, s menšími či väčšími faktografickými rezervami, ktoré sú spôsobené nedostatkom relevantného dokumentačného materiálu. Zopár sezón na mieste šéfa českej činohry SND stačilo Šulcovi nielen na to, aby prišiel s iným divadelným videním, ktoré začalo zastávať aj spoločenské a politické vyznenie ale aj s formálnymi inováciami, emancipáciou divadelnej réžie, scénografie a inscenačného procesu, ktorý zahŕňal kolektívnu a navzájom medzi jednotlivými inscenačnými zložkami prepojenú tvorbu.

Už ranná spolupráca s Reinhardtom či Jessnerom akoby predznamovala, že bude novátorským režisérom, čo sa mu v Bratislave naplno aj podarilo, predovšetkým prostredníctvom inscenácií *Periféria* (1934), *Bílá nemoc* (1937) či mnohé ďalšie. Nevyhol sa však ani repertoáru „lahšiemu“, fraškovitému či komediálnemu, ktorým nemohol sprostredkovať apelatívnu filozoficko-sociálnu výpoveď. Hoci počas pôsobenia v SND sa takéto tituly striedali so závažnými textami, ktoré konvenovali jeho poetike, iné to bolo v rámci Šulcových réžií v ND v Prahe.

Do Národného divadla ho angažoval vtedajší šéf činohry, Karel Hugo Hilar na základe Šulcových návrhov k inscenácii Hamleta, ktorá sa napokon nikdy nerealizovala. V rokoch 1927 – 1933 bol angažovaný ako stály hosťujúci režisér¹, vytvoril 22 inscenácií. Ak by sme však predpokladali, že samotný Hilar rozpoznal v mladom, pre expresionizmus zanietenom režisérovi svojho nástupcu a venoval mu dostatočný priestor pre ďalší rozvoj, zarazí nás, že práve Hilar, ktorý sám mal za sebou významné obdobie divadelného expresionizmu, predkladal Šulcovi nedostatočný repertoár, pozostávajúci prevažne z jednoduchších dobových a módných konverzačných komédií. Alebo práve naopak? Hypoteticky vzaté, skutočne hneď odhadol širšie hranice Šulcovho divadelného videnia ale pritom si chcel ponechať vlastné postavenie neohrozené mladšou konkurenciou. Nech bol Hilarov dôvod akýkoľvek, Viktor Šulc nebol režisér závislý od kvality dramatickej predlohy, pristupoval ku každému textu s rovnakou vážnosťou snažil sa z neho vyťažiť maximum pre výsledný efekt. Hoci ako vypovedá zachovaný oficiálny list K. H. Hilarovi z 23.5. 1934, v ktorom žiada o pridelenie „výtečnej hry“, iste to nebola dramatika, ku ktorej by sám inklinoval.

Z dochovaných materiálov v Archíve ND (návrhy scén, fotografie) je dokonca zjavné, že jednoduchší repertoár mu nebránil aplikovať pestré inscenačné vízie, „Odmietal akýkoľvek javiskový dekorativizmus a iluzionizmus a nechcel nič iné ako vyhmatať ľudský zmysel hry.“²

Už vtedy začína jeho úzka spolupráca s výtvarníkmi a scénografmi, z niektorými spolupracoval ďalej aj na inscenáciách v SND. Význam scénografickej zložky v jeho inscenačných koncepciách je nezanedbateľný, dokonca zaplňa popredné miesta

¹ Paradoxné je, že na plagátoch ku všetkým pražským inscenáciám je Šulc uvádzaný ako hosť, avšak roku 1932 inscenoval Andersonove *Manželství na výpověď* bez tejto poznámky na plagáte. Zaujímavé na tom však je, že sa v Archíve ND zachoval úradný doklad o ponuke pohostinnej réžie pre V. Šulca.

² ČÍSAŘ, Jan. *František Tröster o Viktorovi Šulcovi* (rozhovor). In *Film a divadlo*, roč.3, č. 4, 28. 2. 1959, s. 16.

v jeho divadelnej poetike a už jeho iniciatívny záujem o výtvarné spracovanie réžií ho odlišovalo od prístupu Janka Borodáča, ktorý síce bral otázku scénografie ako súčasť divadelnej tvorby, no ako o tú, ktorej sám nevenoval mimoriadnu pozornosť.

V činohre ND v Prahe spolupracoval na inscenáciách so Zdeňkom Rykrom (1927 *Chatterton*, 1927 *Medzi tancujúcimi šatami*, 1929 *Androkles a lev*, 1931 *Tieň*), J.M. Gottliebom (1927 *Vzbura*, 1928 *Koniec pani Cheneyovej*, 1929, *Tieň pána Lambertiera*, 1929 *Posvätný plameň*, 1930 *Priateľka vydatých žien*, 1930 *Craigova žena*, 1931 *Živiteľ*, 1931 *Dovolenka vo Francúzsku*, 1931 *Riviéra*, 1932 *Manželstvo na výpoveď*), s Františkom Zelenkom³ (1930 *Rozkošná nepriateľka*, 1932 *Umelecká dvojica*), s Františkom Muzikom (1928 *Ollapotrida*, 1929 *Abeceda úspechu*), s Antonínom Heythumom (1929 *Todo je outsider*, 1931 *Rychlebovia*) a s Václavom Gottliebom (1932 *Mladosť kráľovnej Viktórie*). Pri pohľade na fotografie je samozrejme pochopiteľné, že sa Šulcove expresionistické divadelné vízie nemohli vždy stretnúť s úspešnou realizáciou, aj v tomto prípade mali inscenácie splniť jasný cieľ – naplniť pokladnicu divadla, ale už sa črtá jeho príklon k trojrozmernosti, k monumentálnosti a odmietnutiu scénografického náznaku, a to predovšetkým v spolupráci so Zdeňkom Rykrom.

Šulc a Rykr v ND Praha ako predvoj scénických konceptov v inscenáciách SND?!

S výtvarníkom, scénografom, ilustrátorom a žurnalistom Zdeňkom Rykrom⁴ pracoval Viktor Šulc v ND v Prahe na štyroch inscenáciách.

Roku 1927 inscenoval nie často hrávanú trojdejstvomú hru Alfreda de Vignyho *Chatterton* a už podľa fotografií je zjavná Šulcova inklinácia k priestorovému členeniu scény, ku geometrickej rozmanitosti. Rykr dej zasadil do niekoľkých kvádrových výsekov, ktoré stoja vedľa seba, no nijak sa nedotýkajú a rôznymi variáciami tak menil jednotlivé miesta deja. Monumentálna strohosť a čistota sa snúbia s evokovaním intimity, ktorú predstavujú obdĺžnikové výseky dverí. Inscenácia nezaznamenala výraznejší divácky ohlas, no už vtedy si kritika všimla talentu oboch tvorcov, „Mladý režisér Šulc, ktorý si v Berlíne vysluhuje své ostruhy, měl s tímto představením vyloženou smůlu. A nemohli jsme nevideti řadu věcí, jež uskutečnil zřejmý talent: citlivost Šulcova pro dramatická světla, pohybový rytmus, dodržovaný slohově bezpečně se značnou vynalézavostí, učlenění a využití scény.“⁵

V tom istom roku inscenoval hru Pier Maria Rosso di San Secondo *Medzi tancujúcimi šatami*, pričom okrem Rykrovej scénografie stojí za zmienku aj scénická hudba, ktorej autorom je Emil František Burian. Dej sa odohráva v priestore členenom do výšky, kde v hornej časti, akoby na poschodí, je krajčírsky salón a pod ním sa odohrávajú jednotlivé situácie, pričom sa dolná časť mení. Podobným princípom ako v predchádzajúcej inscenácii sú riešené dvere – ako výsek do steny. Zaujímavé je i schodisko po oboch stranách, ktoré sa kľukatí až do stratena do zadnej časti javiska a vyvoláva tak dojem neukončenosti.

Konkrétne podobné znaky v architektonickom prístupe k scénografii nachádzame neskôr v inscenácii hry Daria Niccodemmiho *Tieň* z roku 1931, čo je Šulcova posledná

³ S Františkom Zelenkom sa stretol aj v českej činohre SND pri inscenácii *Vyšetrovacía väzba* roku 1932.

⁴ V rokoch 1925-1927 bol angažovaný ako scénograf ND Praha.

⁵ KONRÁD, Eduard. *Revise romantismu*. In Cesta, r. 10, č. 10, str. 159.

spolupráca so Zdeňkom Rykrom. Komorný príbeh je zasadený do tmavej izby, ktorej dominuje obrovský oblok asymetrického sedemuholníkového tvaru, ktorého priečky sú nepravidelne a neusporiadane vedené súčasne vertikálne i horizontálne, pričom pôsobia plastickým dojmom, ktorý evokuje sieť. Pretlak skla odpútava pozornosť od neusporiadaného nábytku v izbe, ktorá predstavuje súčasne obývaný priestor a súčasne simulovaný maliarsky ateliér. Hoci sa nezachovali žiadne svedectvá o práci so svetlom, môžeme predpokladať, že Šulc svetlo a sklenené plochy dokázal využiť a vytvoril tak pôsobivé scénické obrazy.

Sklony ku konštruktivismu sa začínajú prejavovať už v pražských inscenáciách. Práca s možnosťami hracieho priestoru, manipulácia s nimi predznamenáva spoluprácu s Františkom Trösterom, ktorý sa podľa slov jeho syna, Ing. arch. Martina Tröстера v tvorbe venoval trom základným princípom: narúšanie denného svetla, umelé znižovanie a zvyšovanie stropu a dlážky a overenie funkcie scény na makete.

Roku 1929 inscenoval ironické mystérium G. B. Shawa *Androkles a lev*, pričom k titulu sa vrátil o deväť rokov neskôr v českej činohre SND. V bratislavskej inscenácii zastal nielen úlohu režiséra, ale aj scénografa. V pražskej inscenácii vytvoril Zdeněk Rykr v podstate minimalistické prevedenie starovekého Ríma, hoci náznakovo, no napriek tomu dostatočne plasticky, je vybudovaná gladiátorská aréna či hradby, ktorých výklenky a oblúky ponúkli experimentovanie so svetlom, na jednej strane prepušťaajú ostré lúče, na druhej strane akoby bola tma.

Bratislavská inscenácia podľa dobových recenzií zasa získala pomerný divácky ohlas, no hereckými výkonmi výrazne nezaujala. V recenziách sa však spomína efektívnosť Šulcovej scénografie: „K dobrému efektu hry nemalo prispelo majstrovské využitie scénického aparátu, narábajúceho s najmodernejším výpravným materiálom.“⁶

Každá z pražských Šulcových inscenácií podľa zachovaných materiálov sa niesla v znamení perfekcionizmu, prepracovaných detailov a profesionálneho prístupu. Hoci by sme mohli zjednodušovať a nevenovať pozornosť nekvalitným textovým predlohám, predsa je nutné podotknúť, že hodnota divadelnej inscenácie nemusí záležať len na titule, ako to dokazujú Šulcove inscenácie.

Režisérov príklon k scénografii ako k umelecko-architektonickej disciplíne sa začal rozvíjať už v ND Praha, jeho režisérsko-scénografická koncepcia započatá s výtvarníkom Zdeňkom Rykrom alebo architektom Františkom Zelenkom, dosiahla neskôr v českej činohre SND svoj vrchol v umeleckom partnerstve s architektom Františkom Trösterom⁷, či výtvarníkmi Mikulášom Galandom⁸, Ludovítom Fullom⁹, Jánom Ladvenicom¹⁰.

Inscenačné prístupy Viktora Šulca by si zaslúžili väčší priestor a hlbší výskum, predovšetkým by stálo za to prebádať a zhodnotiť materiály, ktoré už spracoval vo

⁶ Autor neznámy. Prehľad divadiel. In Slovenský divadelný spravodaj. Roč. 2, č. 3-4, s. 7.

⁷ Inscenácie *Periféria* (1934), *Jegor Buljčov* (1934), *Rozprávka zimného večera* (1935), *Večera o ôsmej* (1935), *Nočná služba* (1935), *Dievčatá v uniforme* (1936), *Tartuffe* (1936), *Strakonický dudák* (1936), *Svätý Václav* (1936), *Alžbeta, žena bez muža* (1937), *Biela nemoc* (1937), *Malé tragédie* (1937), *Naši furianti* (1937).

⁸ Inscenácia *Ružena Berndtová* (1937).

⁹ Inscenácie *Zmúdenie Dona Quijota* (1932), *Spievajúce Benátky* (1933).

¹⁰ Inscenácie *Rómeo a Júlia* (1932), *Rozmarný vinohrad* (1932), *Dcérušky z trafiky* (1933), *Prostopášnik* (1933), *Pán, ktorý budí dôveru* (1933), *Pozor na maliara* (1933), *Svätá Jana* (1934), *Jana* (1934), *Štefan – uličník* (1934), *Majster Manole* (1934).

svojej monografii Moric Mittelman-Dedinský ale aj tie, ktoré odkryli až posledné desaťročia. Keď sa pozrieme na kvantitatívny a kvalitatívny výpočet réžii Viktora Šulca, s ohľadom na súveké okolnosti a postavenie samotného Šulca, je to z dnešného pohľadu až neuveriteľné, čo všetko dokázal jeden režisér napriek nepriazni spoločenskej či politickej a nehovoriac o stave divadla. Jeho prínos môžeme posudzovať z dvoch uhlov. Na jednej strane ide o zásluhy na poli profesionalizácie a modernizácie slovenského divadelníctva, behom piatich sezón sa inštitúcia SND pozmenila z miesta národno-buditeľského a výchovného na priestor pre verejnú polemiku, vyslovovanie individuálnych názorov a reagovanie na celospoločenskú situáciu bez príkras či zavádzania. Na druhej strane však pôsobenie v SND znamenalo pre Viktora Šulca aj vrcholné obdobie tvorby, kedy do takmer dokonalosti doviedol svoju poetiku založenú na filozoficko-humanistickej výpovedi a obrazotvornej a hmatateľnej výstavbe divadelnej isneccie.

Národné divadlo – moderné divadlo dnes?

„Autoritu Národního divadla založil národ, který divadlo zbudoval. (...) Dnes však, kdy pominula tato krásná a nadšená éra, která přispěla nemalou měrou dobytí národu jeho státní samostatnosti, dnes, kdy národ vstoupil rázem do šiku evropských národů a jeho umělecká úroveň není již souzena toliko měřítkem nadšené lásky k domácímu výkonu, nýbrž kdy národ, jsa suverénem, vystupuje v koncertu národů před kritický zrak ciziny, měřící ostřevyspělost našich institucí kulturních a uměleckých, předválečná a válečná situace Národního divadla podstatně se změnila. (...)“ (*Problém Národního divadla*, 1921)¹¹

Dnešná doba neobmedzených možností by mala logicky vytvárať podmienky, ktoré by znova mohli vrátiť národným divadlám miesto pre modernizáciu divadla. Je síce pravda, že repertoár už nie je podriadený len titulom, tzv.klasickým, alebo takým, ktoré odrážajú národné povedomie, na javiská sa dostávajú aj texty súčasné, provokatívne, jednoducho také, ktoré by pred pár desaťročiami možno prístup na národnú scénu nemali. A to je samozrejme len dobre, bez ohľadu na kvalitu inscenačného spracovania. Je to dôkaz, že sa národné divadlá neuzatvárajú a nekorodujú v zastaralých a prekonaných ideach o ich poslaní. Je badateľné, že sa toto poslanie mení, že sa národné divadlá dostávajú do intenzívnejšieho medzinárodného dialógu a častejšie reprezentujú krajinu nielen na oficiálnych hosťovaciach predstaveniach ale aj na divadelných festivaloch.

Nemožno to však vnímať ako dostatočné pre moderný rozvoj divadla. Takýto prístup by samal odrzkadľovať v každej inscenačnej zložke, v réžii, dramaturgii, herectve, scénografii. Chýbajúci priestor pre experimentovanie, nedostatok príležitostí mladým umelcom, divácka odozva akoby nedovolili prepojiť tieto dva brehy – súčasné trendy, rôznorodosť poetík a inštitúciu národného divadla. A pritom na príklade režiséra Viktora Šulca, starom takmer 80 rokov je vidno, že to nie je hypotéza neuskutočniteľná.

¹¹ HILAR, Karel, Hugo. *O divadle*. Praha: 2002, Divadelní ústav. ISBN 8070081260.

NATIONAL THEATRE AS SCOPE FOR FORMING MODERN THEATRE STAGE DIRECTION (On some productions of Viktor Šulc in the National Theatre in Prague)

EVA KYSELOVÁ

Academy of Performing Arts, Prague, Czech Republic

The national theatre is, in a certain sense, a synonym of the best and the most progressive that a national culture is represented by, and its institutional nature gives, in many instances, the impression of a defined affiliation to the theatre identity of a particular nation. The term "National Theatre", on the other hand, may evoke also something too official, ossified or limited that often obstructs manifestations of contemporary developments in theatre. It is apparent that representatives of both these poles settle, in turns, on the "national" stages in Prague and Bratislava, with greater or less success and with regard to a momentary cultural and political state of the country, or both countries (from 1993).

In past decades, the stages of the National Theatre in Prague and the Slovak National Theatre in Bratislava appear to become the culminating points for the creation of many directors accomplishing their directors' evolution on smaller or out-of-the-centre stages and the "national" one representing a kind of climax of their individual artistic maturity. And what is more interesting, these theatre professionals are not always capable of using this new and in many ways different theatre space and transform their own poetics to a different and specific theatre environment. Coming to the national theatre does not simply mean to take a further step in the development of their theatre vision, but may bring the adverse effect distancing them from their previous quality.

It is paradoxical that in the beginnings of the formation of the Slovak National Theatre, this stage was the place, where two different theatre opinions and approaches met, the confrontation of which contributed in its own right to a continual development of the Slovak theatre.

In the first decades of the professional Slovak theatre, the personality of the director Viktor Šulc contributed to its development. The productions he created in the years 1932-1938, during his engagement in the Czech Drama of the Slovak National Theatre, are a testimony to the fact that the national theatre can also fulfil the function of a laboratory, where experiments with form and content take place, where audience attendance is put at risk and opportunities for absorbing foreign and progressive theatre influences are created.

Viktor Šulc was a director of different political, religious and artistic profession to the head of the Drama at that time, Janko Borodáč. Their insurmountable differences were apparent not only in the dramaturgical choice, final version of productions but, subsequently, found its justification in later stages of the development of the Slovak National Theatre, in productions of directors, where influence, inspiration or even messages of these two excellent theatre professionals were to be reflected.

If we tried to compare, in a simplistic manner, this pair with Czech directors, we would perhaps find a parallel in two directors, who did not work alongside in the National Theatre in Prague, but their theatre work had a significant impact on the formation of the National Theatre; these would be Jaroslav Kvapil and Karel Hugo Hilar, both equally distanced from one another.

Viktor Šulc – a director in National Theatres?

The merits of this Czech director with educated European theatre thinking are, in the context of the history of the Slovak theatre and the Slovak National Theatre especially, generally recognised, with greater or smaller factual gaps due to insufficient relevant documentation. Over a few seasons on the post of the head of the Drama of the Slovak National Theatre, Šulc managed not only to come with a different theatre vision able to express social and political beliefs, but also with formal innovations, liberation of stage direction, scenography and staging process including collective creation with individual component parts of the production being mutually interconnected.

The early collaboration with Reinhardt or Jessner was a sign that he was going to be an innovative director, the task he succeeded in fully in Bratislava mainly in productions *Periphery* (1934), *White Disease* (1937) and many others. He did not avoid a “lighter”, burlesque or comedy repertory that did not allow him to convey his challenging philosophical and social message. During his years in the Slovak National Theatre such titles alternated with authoritative texts that suited his poetics, the situation was different in Šulc’s productions in the National Theatre in Prague.

He was engaged to the National Theatre by the Head of the Drama Karel Hugo Hilar on the basis of Šulc’s suggestions for a production of *Hamlet* that was never realised. In the years 1927-1933 he was engaged as a permanent guest director¹, he created 22 productions. If we supposed that it was Hilar, who recognised his successor in this young director enthusiastic for expressionism and offered him enough opportunities for his development, we would be struck by the fact that it was precisely Hilar, even though he had a significant period of theatre expressionism behind him, who offered Šulc an unsatisfactory repertory comprising predominantly simple contemporary and fashionable conversation comedies. Or exactly the opposite? Hypothetically speaking, he right away estimated broader limits of Šulc’s theatre vision, but wanted, at the same time, to keep his own position unthreatened by younger competition. Whatever Hilar’s reasons were, Viktor Šulc was a director, who did not depend on the quality of the dramatic text, he approached each play with equal seriousness and tried to extract the maximum for the final effect. However, as testifies a letter to K. H. Hilar from 25 May 1934, in which he asks to be assigned an “exquisite play”, this surely was not the kind of drama he especially liked.

From the documents preserved in the Archives of the National Theatre (sketches of stages, photographs) it becomes apparent that simple repertory did not prevent

¹ The fact that Šulc was identified as a guest director on the posters for all productions in Prague is paradoxical, in 1932, however, he directed Anderson’s *Saturday’s Children* without this note on the poster. Interestingly enough the official document containing the offer of guest direction for V. Šulc has been preserved in the Archives of the National Theatre.

him from applying manifold stage visions, "He rejected any stage decorationism and illusionism and he wanted nothing else than to find the human sense of the play."² It was at this time already that started his close collaboration with designers and scenographers, some of whom he collaborated with on the productions in the Slovak National Theatre. The importance of the scenographic component in his scenic concepts is undeniable, it even plays a prominent role in his theatre poetics and it is precisely his early vigorous interest in designer's approach to stage direction that distinguishes him from the approach of Janko Borodáč, who took scenography as a part of the creation process in theatre, though a part he never devoted extraordinary attention to.

In the Drama of the National Theatre in Prague he collaborated on the productions with Zdeněk Rykr (1927 *Chatterton*, 1927 *Among Dancing Garments/Tra vestiti che ballano*, 1929 *Androcles and the Lion*, 1931 *The Shadow/L'ombra*), J. M. Gottlieb (1927 *The Revolt/La rivolta*, 1928 *The Last of Mrs. Cheyney*, 1929 *Mr. Lamberthier*, 1929 *The Sacred Flame*, 1930 *The Wives' Friend*, 1930 *Craig's Wife*, 1931 *The Breadwinner*, 1931 *French Leave*, 1931 *Riviera*, 1932 *Saturday's Children*), with František Zelenka³ (1930 *The Tender Enemy*, 1932 *La Voie lactée*) with František Muzika (1928 *Ollapotrida*, 1929 *Topaz*), with Antonín Heythum (1929 *Todo is an Outsider*, 1931 *The Rychlebs*) and with Václav Gottlieb (1932 *Youth of Queen Victoria*). A look at the photographs convinces us that Šulc's expressionistic theatre visions could not always result in a successful realisation, in this case also, the productions had to fulfil a clear objective – fill the cash register of the theatre; but his inclination to three dimensional view, monumentality and rejection of scenographic hint began to be visible at that time, and all this predominantly in collaboration with Zdeněk Rykr.

Šulc and Rykr in the National Theatre in Prague as the Vanguard of Scenic Concepts in Productions of the Slovak National Theatre

In the National Theatre in Prague Viktor Šulc collaborated on four productions with Zdeněk Rykr⁴ a designer, scenographer, illustrator and journalist.

In 1927, he produced a seldom presented three act play by Alfred de Vigny *Chatterton* and according to the photographs Šulc's inclination to spacial divisions and geometrical diversity of the stage is manifest. Rykr created several cuboidal sections lying beside each other without touching and by their variations able to create setting for individual scenes. A monumental austerity and neatness unite with evocations of intimacy represented by rectangular openings of doors. The production was not exceptionally well accepted by the public, but even then, the critics remarked the talent of both artists: "Young Šulc, who is winning his spurs in Berlin, has been positively down on his luck with this production. But we could not help seeing several things produced by an obvious talent: Šulc's sensibility for dramatic lighting, rhythm of movement observed with a clear adherence to style with great invention, good disposition and use of the stage."⁵

² CÍSAŘ, Jan: *František Tröster about Viktor Šulc* (interview). In: *Film a Divadlo*. year 3, No. 4, 28. 2. 1959, p. 16.

³ He met with František Zelenka in the Czech Drama Company of the Slovak National Theatre in preparing the production of *Detention* in 1932.

⁴ In 1925-1927, he was engaged as a scenographer in the National Theatre in Prague.

⁵ KONRÁD, Eduard: *The Revision of Romanticism*. In: *Cesta*. year X., No. 10, p. 159.

In the same year, he directed a play by Pier Maria Rosso di San Secondo *Among Dancing Garments*, and besides the scenography by Rykr, the scenic music is also worth mentioning, the author of which is Emil František Burian. The plot is set in a space divided in the height, where in the upper part, as though upstairs, there is a tailor's saloon and below it, individual situations are enacted and this part changes at the same time. A similar principle as in the previous production was used to represent doors – openings in the wall. A staircase on both sides is also interesting as it winds up the rear part of the stage disappearing in the distance and thus creating an impression of unfinishedness.

Similar characteristics in the architectural approach to scenography can be found in the production of a play by Dario Niccodemi *The Shadow* from 1931, which is Šulc's last collaboration with Zdeněk Rykr. The intimate story is set in a dark room dominated by an immense window of an asymmetrical septangular shape with irregularly disposed vertical and horizontal transversals inducing a plastic feeling and evoking a web. The pressure of glass takes the attention off the disarranged furniture in the room that represents at the same time a space for living and a painter's studio. While no testimony on the lighting was preserved, we may suppose that Šulc was able to use light and the glass surfaces to create impressive scenic images.

His inclination to constructivism begins to manifest itself already in the Prague productions. His use of the possibilities of the stage space and manipulation with it is a sign of his future collaboration with František Tröster, who, according to the words of his son Ing. arch. Martin Tröster, developed three basic principles in his artistic creations: distortion of daily light, artificial heightening of ceilings and lowering of floors and verifying the function of the stage on a maquette.

In 1929, he directed the ironical mystery by G. B. Shaw *Androcles and the Lion* and nine years later, he returned to this title in the Czech Drama of the Slovak National Company. In the production in Bratislava, he played not only the role of the director, but also scenographer. In the production in Prague, Zdeněk Rykr created a minimalistic replica of ancient Rome, by way of hints only, but sufficiently vividly, a gladiatorial arena is portrayed or ramparts, recesses and arches of which allowed experiments with light, on one side letting in sharp beams, on the other creating darkness.

According to contemporary critics, the production in Bratislava was offered a comparatively warm welcome by the audience, but was of no particular interest as far as acting was concerned. The critiques mention the effectiveness of Šulc's scenography: "A good effect of the play was, not in the least, helped by a masterly use of scenic machinery and handling the most up to date stage material."⁶

According to the documents preserved to this day, each of Šulc's productions in Prague was characterised by perfectionism, elaborated detail and professional approach. Though we may simplify and avoid the low quality of texts, it is necessary, however, to note that the value of a theatre production is not only dependent on the title, as is proven by Šulc's productions.

The director's attachment to scenography as a discipline of art and architecture began to evolve in the National Theatre in Prague; his director's and scenographic concept initiated by the designer Zdeněk Rykr or the architect František Zelenka,

⁶ Unknown: Review of Theatres. In: *Slovak Theatre Reporter*. year II., No. 3-4, p. 7.

reached its climax in the Czech Drama of the Slovak National Theatre in the artistic companionship with the architect František Tröster⁷, or painters Mikuláš Galanda⁸, Ludovít Fulla⁹, Ján Ladvenica¹⁰.

Directing methods of Viktor Šulc would deserve a longer paper and a more thorough research, it would be worthwhile above all to examine and evaluate the materials that have already been processed in a monograph by Moric Mittelmann-Dedinský, but also those that were unavailable to this author or have not been disclosed until recently. When we look at the quantitative and qualitative enumeration of Viktor Šulc's directions, with regard to the circumstances of his time and his own position, it is, from the point of view of today, rather unbelievable what one director was able to achieve despite the disfavour of society or politics and not to mention the state of the theatre. His contribution can be assessed from two points of view. On the one hand we point out his merits in the field of professionalisation and modernisation of the Slovak theatre; in five seasons, the institution of the Slovak National Theatre changed from the place of the national awareness reinforcement and education to the space of public debate with expressions of individual opinions and reactions to the situation in the society as a whole without embellishment or disguise. On the other hand the engagement of Viktor Šulc in the Slovak National Theatre meant the peak of his creative career, when, almost to perfection, he elaborated his poetics based on a philosophical and humanistic approach and a picturesque and palpable composition of a theatre production.

The National Theatre –Modern Theatre Today?

“The authority of the National Theatre was founded by the nation who built the theatre. (...) Today, however, when this beautiful and enthusiastic era that contributed largely to gaining state independence for the nation, is gone; today, when the nation has suddenly entered the community of European nations and its artistic standard is no longer judged only by the criterion of a dedicated love for domestic achievements, and today when the nation, being sovereign, is playing in the concert of nations under critical regards of foreign countries that measure the maturity of our cultural and artistic institutions, the situation of the National Theatre has essentially changed from the pre-war and war periods. (...)” (*Problem of the National Theatre*, 1921)¹¹

Our time of unlimited possibilities should logically create opportunities for national theatres to modernise theatre. It is true, however, that the repertory is no longer subjected to so-called classical titles only, but also those that reflect national aware-

⁷ Productions of *Periferie* (1934), *Yegor Bulychov and Others* (1934), *Winter's Tale* (1935), *Dinner at Eight* (1935), *Night Service/Noční služba* (1935), *Girls in Uniform* (1936), *Tartuffe* (1936), *The Strakonice Bagpiper/Strakonický dudák* (1936), *St. Wenceslaus* (1936), *Elizabeth, la femme sans homme* (1937), *White Disease* (1937), *The Little Tragedies* (1937), *Our Swaggers/Naši furianti* (1937).

⁸ Productions of *Roza Berndt* (1937).

⁹ Productions of *The Wise Don Quichotte/Zmoudření dona Quijota* (1932), *Singing Venice/Zpívající Benátky* (1933).

¹⁰ Productions of *Romeo and Juliette* (1932), *Marry Vineyard/Der fröhliche Weinberg* (1932), *Die kleine Trafik/Little Tobacco Store* (1933), *M. Le Troubadec saisi par la débauche* (1933), *Ces monsieurs de la santé* (1934), *Mind the Paint* (1933), *Jeanne* (1934), *Saint Joan* (1934), *Étienne* (1934), *Meşterul Manole/The Master Builder Manole* (1934).

¹¹ HILAR, Karel Hugo: *About the Theatre*. Divadelní ústav : Prague, 2002. ISBN 8070081260.

ness, contemporary, provocative texts are brought to stages, texts that would not be allowed to national stages some years ago. And this is good, of course, without regard to the quality of scenic treatment. It is a proof that national theatres do not close themselves, do not rust in outworn and overcome ideas about their function. It is apparent that this function changes, that national theatres enter in a more intensive international dialogue and more frequently represent their country not only by official guest appearances, but also on theatre festivals.

It is not possible to perceive this as sufficient for a modern theatre development. This approach should be reflected in every component part of the production, in stage direction, dramaturgy, acting, and scenography. Missing opportunities for experiments, absence of occasions for young artists, response of the public seem not to be in favour of bridging the two banks – contemporary trends, variety of poetics and the institution of the national theatre. The example of the director Viktor Šulc, almost 80 years old, shows us that this hypothesis is not unrealisable.

Preložil Daniel Uherek

NARUŠENIE KONTINUITY V ČINOHRE SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA

MATÚŠ OLHA

Akadémia umení v Banskej Bystrici

Za posledných dvadsať rokov sa zmenila činohra SND na nepoznanie. Z divadla, na ktoré sa vždy hľadelo s úctou je dnes problémový súbor, nad ktorým si lámu hlavy nie len divadelní kritici a štátni úradníci Ministerstva kultúry – v pôsobnosti ktorého tento súbor funguje, ale aj bežný divák si tam dnes skôr zájde pozrieť „naživo“ hrdinov televíznych seriálov, než herecké majstrovstvo a vyhranenú divadelnú poetiku, alebo nebodaj najnovšie inscenácie slovenských divadelných hier. Občas sa objaví veľký titul, či klasický autor svetovej dramatickej spisby, ale realizácia jeho diela sa v lepšom prípade stretne s rozpačitým ohlasom. Ak ide o titul, ktorý sa svojho času už v SND dočkal svojej veľkej inscenačnej podoby – dnes sa okolo výsledku veľa rozruchu nenarobí, a keď už, tak skôr v negatívnom zmysle slova. Ani chrámom čistoty a ľubozvučnosti hovorenej slovenčiny už dnes činohra SND nie je, takže čo sa to vlastne stalo? Podľa môjho názoru sa činohra Slovenského národného divadla vedome – alebo v naivnej viere, že procesy, ktoré v spoločnosti a divadle po roku 89 nastali sú napriek všetkým deštrukciám pozitívne – zriekla princípov, ktoré v minulosti robili z činohry SND scénu hodnú prívlastku prvá scéna Slovenska.

Herecký súbor

Zo starých majstrov sa už prakticky na scéne SND neobjavuje nikto. Väčšina slávnych hereckých osobností povojnovej éry je na onom svete, alebo po zenite svojich tvorivých síl, na zaslúženom odpočinku. Úžasní herci a perfektný divadelný súbor ktorý sa začal formovať ešte pred vojnou, ale najmä za vojnového slovenského štátu pod vedením režiséra a umeleckého šéfa Janka Borodáča, ktorý napriek odlišnému divadelnému vierovyznaniu umožnil v tom čase aj tvorbu mladším novátorským režisérom. Dr. Ján Jamnický a Ferdinand Hoffmann sa postarali o hereckú výchovu a základné remeselné vybavenie divadelného súboru, ktorý sa vyznačoval bohatstvom geniálnych ľudských aj hereckých typov, ako boli Hana Meličková, Andrej Bagar, Oľga Országhová-Borodáčová, Mária Bancíková, Mikuláš Huba, Viliam Záborský, František Dibarbora, Gustáv Valach, Martin Gregor, Mária Prechovská, Beta Poničanová. V povojnovom čase k ním patrili vtedy ešte herec Karol L. Zachar aj – neskôr už zväčša len režisujúci – Jozef Budský. To už k ním pribudli Karol Machata, Ctibor Filčík, Jozef Kroner, Mária Kráľovičová, Zdena Gruberová, Eva Kristínová. Čo človek, to výrazný charakter, neopakovateľný hlas a nezameniteľná individualita. O čo je dnes náš súbor činohry SND chudobnejší, keď popri vyššie spomenutým sa prakticky vytratili z javiska už aj ich mladší kolegovia, ktorí mali to šťastie, že mohli popri majstroch herecky dozrievať a cibriť svoje umenie – Štefan Kvietik, Ivan Mistrík, Ivan Rajniak, Eva Poláková či o niečo mladší, ktorí časy veľkej slávy SND ešte zažili – Emí-

lia Vášáryová, Božidara Turzonovová, Soňa Valentová, Michal Dočolomanský, ale aj Anna Javorková, Dušan Jamrich, Dušan Taragel. Prax bola taká, že či už K. L. Zachar, J. Budský, ale aj Andrej Bagar, alebo Mikuláš Huba, ktorí popri svojej hereckej práci aj vyučovali na divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení, objavili medzi poslucháčmi talent a už počas štúdia ponúkli hosťovanie v národnom, čo bola, ale aj nemusela byť predzvesť budúceho trvalého angažmánu. Prípady, kedy sa herec stal členom činohry SND po úspešnom hosťovaní v inom divadle boli zriedkavejšie a čím ďalej, tým aj menej úspešné, často až ľudsky bolestné, kedy po veľkej ére prišlo rozčarovanie z ohlasu aj možností, ktoré divadlo niekdajším profilovým hercom v Martine, Prešove, či Nitre poskytlo. Zvláštnou kapitolou je príchod hercov, ktorí sa profilovali v opozícii k SND, a to v Divadle na korze. Tí sa po zrušení Divadla na korze zamestnali zväčša v Divadle Nová Scéna, aby postupne na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia – aj vďaka rastúcej popularite, ktorú im poskytla vzrástajúca sa dramatická tvorba literárno-dramatickej redakcie Československej televízie v Bratislave – prešli do SND, divadla, proti poetike ktorého svojou tvorbou svojho času protestovali. Aj takto končia generačné vzbury. Darmo je, v SND sa vždy o niečo lepšie platilo, ako v iných divadlách. Donedávna mali v činohre dominantné postavenie, ktoré postupne preberá najmladšia generácia. Takmer všetci sú absolventmi VŠMU a dosahujú, takpovediac bez tovarišských rokov rovno najvyššiu možnú métu – národné divadlo. Kým kedysi Záborský, Budský, Zachar a Huba stáli dôsledne na typovej, hlasovej a charakterovej rôznorodosti, aby sa dala postaviť inscenácia, dnešní mladoherci, mi pripadajú ako kópie svojich pedagógov, a tak má divák pocit akejsi typovej jednotvárnosti až uniformity a nevýraznosti dnešných mladých členov činohry. Nepriateľom budovania významnej národnej inštitúcie je aj pretrvávajúca prax kedy sa herec oveľa viac exponuje v mimodivadelných aktivitách, ktoré ho v konečnom dôsledku deformujú ako herca a v očiach širokej verejnosti vytvárajú z neho typ, ktorý stvárnjuje v televíznej produkcii, ktorý vytvára bez potreby hereckej premeny, čo je pre herca práca pochybnej umeleckej hodnoty, ale o to väčšieho finančného príjmu. Nieкто môže namietnuť, že herci účinkovali v televízii aj kedysi, ale dnešné televízne limonády nesiahajú ani po päty niekdajším televíznym pondelkom, či filmom. Len si spomeňte na *Adama Šangalu*, *Straty a nálezy* či seriál *Vivat Beňovský*. Ten síce dobová kritika roztrhala v zuboch a popri dnešných televíznych produktoch sa javí ako veľké dielo. Dnes sa profesionálni divadelníci ocitli medzi mlynskými kameňmi nekvalitných, no dobre platených televíznych seriálov a nutnosťou pracovať aj v divadle, ktorá im plynie z faktu, že majú trvalý pracovný pomer a poberajú plat, na ktorý si tak zvykli, že ho berú ako samozrejmosť. V tejto situácii je praktickejšie nebyť v divadle obsadený a vytvoriť si tak priestor na svoje mimodivadelné aktivity, ktoré sú finančne zaujímavejšie ako práca v samotnom divadle. Sú však neisté a po úrodných rokoch môže finančný tok z televíznych seriálov vyschnúť, a preto dobre padne mať istotu v podobe pravidelného platu a odvodov, ktoré za herca platí divadelná inštitúcia. V neposlednom rade je potrebná aj morálna a etická zodpovednosť herca k svojej profesii. Keď sa herec národného divadla objaví v reklamnom šote – nemal by mať nárok prísť na druhý deň do svojho divadla a hrať. Nie je normálne, že herec, ktorý jeden deň robí reklamu pre významnú finančnú inštitúciu – a jeho tvár zneužívajú na stovkách megalomanských reklamných plôch – aby ten istý herec, s takýmto obrazom svojej osobnosti v mysli širokej verejnosti, presviedčal večer čo večer hrstku verných divadelných návštevníkov o zmysluplnos-

ti svojho povolania. Zbytočne by to robil. Neuveria mu. Kolík naši „umelci“ sa za posledných dvadsať rokov angažovali v reklamných kampaniach, ktoré sa ukázali byť podvodom a klamstvom a vrhli tak na celý divadelný stav tiež nedôveryhodnosti. Ale to je už iná kapitola.

Neprítomnosť národnej idey v súčasnej dramaturgii SND

Úlohou národného divadla – a prax v minulosti tento fakt potvrdila – je aj pomáhať na javisko dramatikom, ktorí sa v spoluprácu s divadlom vyprofilujú do kvalitných dramatických autorov, ďalej je to úcta k vlastnej národnej klasike, na ktorej by sa mala učiť a formovať každá nová generácia tvorcov a do tretice je to potreba čerpať impulzy z kvalitnej svetovej dramatiky, tak klasickej ako aj súčasnej, aby sa divadlo dokázalo konfrontovať s podobnými inštitúciami v blízkom, či vzdialenom zahraničí. Myslím, že v čase krízy hodnôt, ktorou aj SND teraz prechádza je nanajvýš potrebné vrátiť sa k tomu, čo prešlo overovaním času, teda ku klasike. Slovenská klasika sa okrem do záhoráčtiny preloženého Ženského zákona J. G. Tajovského nanovo do slovenčiny preloženého Hviezdoslavovho Herodesa a Herodiady, dokonale obchádza. Aj mnohé pre Slovákov významné dejinné udalosti, ktoré máme zobrazené aj v našej dramatickej literatúre nedostali sa na svetlo sveta, či už ide o stošesťdesiate výročie slovenského revolučného dvojročia 1848/49, alebo storočnica černošskej tragédie (2007). Aký je to rozdiel v porovnaní s okolitými divadelnými kultúrami, najmä slovanskými, ktoré považujú upevňovanie národného povedomia v divadle za samozrejmosť. V tom zmysle by sme sa mali najviac učiť u Rusov a Poliakov – Storočnica smrti Stanislava Wyspiaňského, alebo dvesto rokov narodenia Slowackého boli pre Poliakov príležitosťou uctiť si dielo svojich klasikov novými zaujímavými inscenáciami, či dokonca festivalmi. Na sedemdesiatnicu smrti J. G. Tajovského nereagovala naša prvá scéna absolútne. Podobne dopadol aj Ján Palárik. Keď to dokázali v temných päťdesiatych rokoch odvážni tvorcovia *Piesne našej jari*, pri storočnici smrti Ludovíta Štúra, prečo rezignuje prvá scéna totálne na výzvy, ktoré stoja pred slovenskými divadelníkmi, či už v uvedení a nanovopreskúmaní inscenačných možností takých autorov akými sú Ivan Stodola, ktorého dielo bolo vždy súčasťou vrcholových období SND, nehovoriac, že je do tlače pripravené kompletne vydanie jeho hier z ktorých najmä povojnová tvorba je širokému publiku neznáma. Osobne mi dosť prekáža neprítomnosť slovenskej pôvodnej tvorby v SND. Hlavne v ich reprezentatívnom zastúpení. Akoby boli autori ako Osvald Zahradník, Ján Solovič, či Peter Kováčik a ďalší zo dňa na deň stratili na aktuálnosti. Niečo tu nehrá ak sa napríklad významné životné jubileum prvého zo spomínaných oslavuje podstatne viac v Rusku – dokonca za prítomnosti členov vlády, ale najmä pri uvedení jeho hry v renomovanom divadle – a doma jubileum autora prejdeme mlčaním. Nehovoriac o spretfňaní takých životodarných spojení akými boli impulzy z oblasti literatúry v novátorských a myšlienkovodvážnych inscenáciách poézie Janka Kráľa, Andreja Sládkoviča Sama Chalupku a Jána Bottu Jozefa Budského v ťažkých budovateľských rokoch, kedy s podporou najvyšších vládnych a straníckych miest prebiehal proces vyhľadávania nepriateľa vo vlastných radoch známy ako procesy s buržoáznymi nacionalistami. Bol to práve režisér Jozef Budský za pomoci fundovaného a rozhladeného literárneho vedca Alexandra Matušku, ktorý v časoch temna vytvoril inscenáciu poézie pod názvom *Pieseň našej jari*, ktorej hovorili o národe, o Slovákoch, využívajúc jedno z najskevejších

období literárneho romantizmu ako inšpiráciu k prelomovému javiskovému dielu. Zahraničný ohlas tejto inscenácie – divadlo s ňou hosťovalo v Krakove aj v Prahe – signalizuje, že naša prvá scéna si v tom čase dokázala vytvoriť aj priaznivú medzinárodnú reputáciu. Kto, vie ako by dopadli naše konfrontácie s divadlami, ktoré tvoria prirodzené špičky národných divadelných kultúr Európy.

Kríza réžie

V čase mojich vysokoškolských štúdií sa pošuškávalo, ako odvážne buchol za sebou dvermi mág slovenskej divadelnej réžie Jozef Budský, ktorému vtedy kritika vyčítala, že je už snáď pristarý na to, aby mohol priniesť ešte niečo zaujímavé do slovenskej divadelnej réžie. Keď nadobro z divadla odišiel mal 66 rokov. Môj profesor K. L. Zachar mal v čase keď som robil prijímačky na VŠMU 60 a jeho najlepšie réžie boli minulosťou. Potom u neho došlo k evidentnému úpadku a opakovaniu istých overených režijných aj scénografických klišé. Miloš Pietor mal najlepšie svoje obdobie medzi štyridsiatkou a päťdesiatkou, aj Lubomír Vajdička urobil v Martine svoje najlepšie inscenácie v sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov, aby v SND oslnil inscenáciou Turgenevovho *Mesiaca na dedine*. Dnešná interná zostava režisérov si roky medzi seba nepustila mladších, ktorí by ich mohli v pred dôchodkovom veku pozíčne ohroziť. Deje sa tak až teraz, keď do divadla prichádzajú ich najmladší žiaci, ktorí získavajú svoje režisérske ostrohy na prvej scéne. Nechýba v tomto diapazóne generácia dnešných päťdesiatnikov, ktorí svoje najlepšie inscenácie neurobili v SND, ale v iných divadlách, či už ide o Romana Poláka, Juraja Nvotu, ale aj Jána Sládečka, bývalého dramaturga SND, dnes režiséra, ktorý sa zaujímavým spôsobom vysporadúva s klasickým odkazom našich dramatikov – Palárik, Tajovský, Barč-Ivan, Timrava. Až príliš národný pre národné. Mladší režiséri sú v tomto režisérskom vákuu primradí a prichádzajú do nezávideniahodnej situácie, kde si musia vytvárať rešpekt a autoritu v súbore ktorý je rozbehaný v mimodivadelných aktivitách. Táto situácia im môže – napriek nespornému talentu – vylomiť krk.

Plagiátový paškvil povýšený na veľdielo

Je slepou uličkou pre činohru SND ak si v svojej samolúbovosti zakladá na o inscenácii *Tančiareň*, ktorá skôr, kým uzrela svetlo sveta v SND prešla mnohými divadlami, dokonca aj okresného významu, najmä v Čechách. Dej autori z dielne SND komixovo prekrútili do slovenských reálií. Na scéne mi pripadal ako ochotnícke tanečné pásmo. Vyhlasať tento „odoskovaný“ titul za dramaturgický objav je jednoducho smiešne. Navyiac sa v tejto „úspešnej“ inscenácii nadobro vzdali slova. Podobným nezmyslom je zvelebovanie dramatika Václava Havla, ktorý sa pred pár rokmi dostal do repertoáru SND aj napriek tomu, že ho vypoklonkovali z pražského národného. Iniciatívne sme sa ho ujali u nás zjavne z iných dôvodov ako umeleckých. A potom nech ešte niekto nadáva na Solovičov *Meridián*, najmä, keď starého Benedika hral Gustáv Valach.

INTERRUPTION OF CONTINUITY IN THE DRAMA OF THE SLOVAK NATIONAL THEATRE

MATÚŠ OLHA

Academy of Arts, Banská Bystrica, Slovakia

In the course of the last twenty years, the Drama of the Slovak National Theatre has changed beyond belief. The theatre that was always looked at with respect has changed to a company full of problems preoccupying not only theatre critics and the Ministry of Culture officers (under the authority of which this company exists), but also the average theatre goer who would rather go there to see "live" the heroes of televised series than acting craftsmanship and distinguished theatre poetics, or, God willing, newest productions of Slovak theatre plays. At times, a great title appears, or a classical world theatre playwright, but the realisation of his work is, at its best, welcomed with abashment. If a title has already had its great production at the Slovak National Theatre – the present one does not incite much excitement, and if, then rather in a negative sense of the word. The Drama of the Slovak National Theatre does not any more represent the shrine of purity and melodiousness of spoken Slovak language, so what change has occurred? In my opinion, the Drama of the Slovak National Theatre knowingly – or in a naive belief that processes that started in the society and in the theatre after the year '89 are in spite of all destructive tendencies positive – repudiated the principles that, in the past, made the Drama of the Slovak National Theatre a stage worth its solemn attribute the first stage of Slovakia.

The Ensemble

Practically no one of the old maestros appears on the stage of the Slovak National Theatre nowadays. Most of the well-known actors of the after war period have passed out, or they have had their day already and are enjoying their well-earned rest. Wonderful actors and a perfect theatre ensemble that started to shape up before the War, but mostly during the war Slovak State under the lead of the director and artistic director Janko Borodáč, who despite its different theatre belief at that time, provided creative opportunities also for young innovative directors. Dr. Ján Jamnický and Ferdinand Hoffmann took care of actors' education and basic technical equipment of the Drama ensemble that was noted for an affluence of genial human and character types such as Hana Meličková, Andrej Bagar, Oľga Országhová-Borodáčová, Mária Bancíková, Mikuláš Huba, Viliam Záborský, František Dibarbora, Gustáv Valach Martin Gregor, Mária Prechovská, Beta Poničanová. In the after war period they were accompanied by the actor Karol L. Zachar and – later mainly directing – Jozef Budský. Later Karol Machata, Ctibor Filčík, Jozef Króner, Mária Kráľovičová, Zdena Gruberová, Eva Kristínová became members of the ensemble. Each person a distinguished character, unrepeatable voice and irreplaceable individuality. How poor is our Drama ensemble of the Slovak National Theatre, when apart from the before

mentioned, their younger colleagues that were lucky enough to broaden their artistic skills side by side with the great maestros – have practically disappeared from the stage: Štefan Kvietik, Ivan Mistrík, Ivan Rajniak, Eva Poláková, or a little younger that have experienced the times of glory of the Slovak National Theatre – Emília Vášáryová, Božidara Turzonovová, Soňa Valentová, Michal Dočolomanský, but also Anna Javorková, Dušan Jamrich, Dušan Taragel. The usage was such that be it K. L. Zachar, J. Budský, but also Andrej Bagar or Mikuláš Huba, who, being renowned actors, taught acting at the Faculty of Drama at the Academy of Music and Dramatic Arts, after discovering talent among their students offered them acting opportunities during their studies. This was, but need not be, an indication of future permanent engagement. Cases when an actor became a member of the ensemble of the Slovak National Theatre after a successful guest performance in another theatre were less frequent and, as time went by, even less successful, often even painful, when after a great era came a time of disillusion from the acceptance and possibilities offered to high profile actors from Martin, Prešov or Nitra. A chapter apart is the arrival of actors building their craftsmanship in opposition to the Slovak National Theatre at the Divadlo na Korze. These actors were after the dissolution of their theatre engaged mainly in the Theatre Nová Scéna and at the turn of '70s and '80s of the last century – thanks to growing popularity they enjoyed from increasing dramatic production of the Literary and Dramatic Department of the Czechoslovak Television in Bratislava – they came to the Slovak National Theatre, to the theatre against which they protested in their work. Such are sometimes the ends of generational revolts. There is no dispute, the remuneration of actors at the Slovak National Theatre was always better than in other theatres. These actors have had a dominant position in the drama ensemble until recently; their position is now being overtaken by the youngest generation. Almost all of the youngest actors are graduates of the Academy of Music and Dramatic Arts and they attain, to put it mildly without passing their journeymanhood, directly the highest goal possible – the National Theatre. Although Záborský, Budský, Zachar and Huba built their productions on a rigorous character and voice diversity, the young actors today seem to be copies of their teachers so that the audience gets the impression of character monotony, even uniformity and indistinctiveness of the young members of the Drama ensemble. Building a significant national institution of the National Theatre has its enemy in the current practice, when the actor is much more exposed in extra-theatre activities deforming him as actor in the eyes of the public, transforming him into a type of actor impersonating television production heroes without substantial artistic metamorphosis, which is a work of a doubted artistic value for an actor, but on the other hand a source of a considerable financial income. Somebody may argue that actors performed in television also in the past, but former television Mondays or films tower head and shoulders over contemporary television soap operas. It is enough to mention *Adam Šangala, Losses and Gains (Straty a nálezy)* or the series *Viva Beňovský*. The last one was torn to pieces by the contemporary critics, but in comparison with nowadays television productions, it seems to be a great piece of art. Theatre professionals are now between millstones of low quality but well paid television series and a necessity of working for their theatre stemming from the fact that they are legally bound by their employment contract and get salary they are used to and take for granted. In this situation, it is practical for an actor not to be cast and thus be afforded room for extra-theatre activities that are financially more interesting

than the actual work for the theatre. These activities are not sure, after years of great plenty the financial flow from television series may dry out, and so the security from a regular salary and contributions paid by the theatre institution are at hand. Last but not least, a moral and ethical responsibility of the actor towards his profession is required. When a National Theatre actor appears in a commercial shot – his right to come the following day to his theatre and play should be withdrawn. It is not normal that an actor, who one day turns commercials for a well renowned financial institution – and his face is misused on hundreds of megalomaniac billboard posters – with his personal profile being stained in this manner in the eyes of the public, persuades every evening a handful of faithful theatregoers of the advisability of its profession. He would do it in vain. They will not believe. How many of our “artists” have been engaged in publicity campaigns over the last twenty years, the campaigns that turned out to be delusion or fraud and cast a shadow of untrustworthiness over the theatre profession as a whole. However, this is another chapter.

Absence of the National Idea in the Dramaturgy of the Slovak National Theatre

The function of a national theatre – and experience from the past proves this fact – is to help playwrights to raise up to the stage and, in their collaboration with the theatre, allow them to develop into superior dramatic authors, and further it is to promote esteem for national classics that should be the ground on which each new generation of artists grows and thirdly it is to satisfy the need to draw impulses from the world drama of quality, classical or contemporary, in order for the theatre to be able to confront itself with comparable institutions near or far abroad. I think that in this period characterised by a crisis of values, the Slovak National Theatre is also going through, it is highly important to go back to what has been verified by time, e.g. the classics. The Slovak classical plays are, apart from *The Female Rule* by J. G. Tajovský translated into the western dialect of Slovak and a newly translated *Herodes and Herodias* by Hviezdoslav, absolutely avoided. Many historical events important for Slovaks depicted in our dramatic literature did not see the light, be it the 160th anniversary of the Slovak revolution in years 1848/49, or 100th anniversary of the tragedy in Černová (2007). How great is the difference in comparison with surrounding theatre cultures, mainly Slavonic, that consider strengthening national awareness in theatre self-evident? In this sense, we should learn the most from the Russians and the Poles – 100th anniversary of the death of Stanislav Wispiaňsky, or 200th anniversary of the birth of Slowacký were for the Poles an opportunity to honour the work of their classics by new interesting productions or even festivals. The 70th anniversary of the death of J. G. Tajovský was not noticed by our first stage at all. Similar was the fate of Jan Palárik. When in the dark '50s the fearless creators of the *Song of our Spring* were able to accomplish this uneasy task at the 100th anniversary of the death of Ludovít Štúr, why does our first stage totally resign the challenges that stand in front of Slovak theatre professionals in producing and exploring anew the staging possibilities of authors such as Ivan Stodola, whose work has always been a part of excellent periods in the history of the Slovak National Theatre, not to mention that his complete works are prepared for publication, mainly the post-war part of which is unknown to the wider public. I am personally rather embarrassed by absence of original Slovak

plays in the Slovak National Theatre. Mainly in their exemplary representation. As if, authors such as Osvald Zahradník, Ján Solovič, or Peter Kováčik and others suddenly lost their relevance. There is something wrong if, for example, an important anniversary of the first mentioned is celebrated considerably more in Russia – even in the presence of the members of the government, but also by a premiere of his play in a renowned theatre – and at home, the jubilee of the author is passed in silence. Not to mention breaking such vital bonds as were impulses from literature in innovative and profound productions of Janko Král, Andrej Sládkovič, Samo Chalupka and Ján Botto by Jozef Budský created in the difficult pioneering years, when the process of the hunt for internal enemies known as processes with bourgeois nationalists took place backed by the highest government and party officials. And it was just the director Jozef Budský, with the help of a well-educated and broad minded literary scholar Alexander Matuška, who in the times of darkness created a production of poetry with the title *The Song of our Spring*, in which they spoke about the nation, the Slovaks, using one of the most illustrious eras of literary romanticism as inspiration to a breakthrough stage piece of art. The foreign reception of this production – it was guest performed in Krakow and in Prague – is a sign that our first stage was able, at that time, to induce a favourable international renown. Who knows what would be the result of our confrontations with the theatres that are a natural elite of European national theatre cultures.

The Crisis of Stage Direction

In the times of my university studies a rumour ran of how courageously the magician of Slovak stage direction Jozef Budský slam the door behind himself when the contemporary critics reproached him to be too old to bring something interesting to the Slovak theatre directing. When he left the theatre for good, he was 66. My professor K. L. Zachar was 60 at the time of my admission exams for the Academy of Music and Dramatic Arts and his best directions were history. In his later years his artistic decline became evident as he repeated certain and proven directing and scenographical clichés. Miloš Pietor had his best between his forties and fifties, Lubomír Vajdička also made his best productions in the '70s and at the beginning of the '80s of the last century in Martin, after which he fascinated in the Slovak National Theatre by his production of Turgenev's *A Month in the Country*. The current team of intern directors has not allowed younger colleagues to come among them for years because they feared their positions being weakened as they neared retirement. Newcomers appear just at present when the theatre welcomes their youngest students, who win their director's spurs on the first stage of the country. We need to mention the generation of quinquagenarians, who did not create their best directions at the Slovak National Theatre but in other theatres, be it Roman Polák, Juraj Nvota, but also Ján Sládeček – former dramaturge of the Slovak National Theatre – today a director, who in an interesting manner tackles the classical message of our playwrights: Palárik, Tajovský, Barč-Ivan, Timrava. Even too national for the National. Younger directors are in this directing vacuum too young and find themselves in an unenviable position as they have to build respect and authority in the ensemble that is dispersed in extra-theatre activities. This situation may break their neck despite their indisputable talent.

Plagiaristic Pasquinade Elevated to a Masterpiece

It is a dead end for the Drama of the Slovak National Theatre to claim that their production of *The Ballroom* is a masterpiece when before being brought to life at the Slovak National Theatre it had been produced in many theatres even of local importance mainly in the Czech Republic. The plot was in a comic-like manner twisted by the authors of the Slovak National Theatre and aspects of Slovak national history were added. Seeing it on the stage, I had the impression of watching an amateur dance variety show. Claiming that this many times awarded title is a dramaturgical discovery is simply ridiculous. In addition, this production abandoned the spoken word absolutely. Nonsense of the same character is the glorification of the playwright Václav Havel, who was introduced to the repertory a few years ago despite the fact that he was bowed out of the National in Prague. We took charge of him with initiative, clearly for other than artistic reasons. There is then no need to rail against Solovič's *Meridian*, especially when the old Benedik was impersonated by Gustáv Valach.

Preložil Daniel Uherek

NOVÉ MILÉNIUM, SLOVENSKÁ NÁRODNÁ KLASIKA V SLOVENSKOM NÁRODNOM DIVADLE

MARTIN TIMKO

Divadelný ústav, Bratislava

Nové milénium začalo akosi zmätočne. Nestalo sa tak po prvýkrát, podobný chaos vyvolal v dejinách aj rok 1000. Najprv sa letopočtári, ba aj niektorí historici nevedeli dohodnúť, či začalo v roku 2000 alebo až o rok neskôr. Očakávaná nám priniesli nejedno prekvapenie. Nadšenie vystriedala hneď na začiatku tragédia padnutých newyorských dvojčiek a hrozba terorizmu, ktorá sa ohlásila rovnako nástojčivo ako sme sa mi demokraticky stavali k všetkému, čo je iné. Euroamerickú spoločnosť a kultúrnosť motivovali najmä hodnoty, ktoré hlboko súvisia s antickou kultúrou a kresťanstvom. Otvorenosť a úcta k druhým priniesla neočakávané ovocie v latentne prítomnej atmosfére iracionálneho násillia. Ľudí sa zmocňuje nástojčivý strach o vlastný život. Zatiaľ sme nenašli liek na bolestivú ranu na ľudskej tvári a nevedno ako dlho ešte budeme žasnúť nad projekciami strachu, násillia a tieňov, ktoré nič neriešia. Kríza západnej civilizácie máta a máta hlavy mysliteľov už takmer celé dejiny. Zdá sa, že v poslednom čase sa k nej pridala aj kríza ekonomiky voľného trhu – virtuálnych čísel, fiktívnych hodnôt – sú iba labyrintom výmyslov tých čo predávajú a nakupujú ľudské sny. Devalvovalo veľa životných skutočností, filozofických systémov a náboženských presvedčení. Ktovie ako by dnes zaplakal Stodolov *Jubilant*, ktorý narieka nad ľudskou biedou a neschopnosťou komunikovať a uveriť pokoju a prekonávať násillie a boj porozumením a láskou. Možno by *Jubilant* našiel svojich učeníkov v americkom Disneylande, kde sa rozhodli evanjelizovať uprostred totálneho nevkusu a gýča a uverili, že všetko sa dnes robí iba kvôli prvotnému omamnému efektu. K tomu všetkému sa na začiatku nového milénia pridal aj náš hlboký záujem o „nové“ slovenské národné divadlo, ktoré sa stávalo takmer tridsať rokov. Milénium a spoločenskopolitické okolnosti však boli k Slovákom prajné, nakoniec sme národného divadla predsa len dočkali. Postavili sme chrám, ale nevedno či sme rovnako aj pomysleli na to, že aj múzy by mali povstať.

Medzi slovenskú klasiku dnes môžeme bez okolkov zaradiť už diela viacerých dramatikov. Je však na mieste pripomenúť najmä tých významnejších, ktorý do dejín našej prvej scény inscenančne vstúpili niekoľkokrát. Treba nám spomenúť najmä Jozefa Gregora Tajovského, Jána Palárika, Ivana Stodolu, Júliusa Barč-Ivana ale aj Hviezdoslava s jeho tragédiou Herodes a Herodias.

Prečo týchto dramatických autorov s ich dielami zaradzujeme medzi našu národnú klasiku snáď ani veľmi netreba pripomínať. Postačí, keď sa zastavíme pri samotnom pojme latinského slova *classicus* – znamená popredný, najvýraznejší, najlepší. V literatúre sa pojem klasický používa v niekoľkých významoch, ponajprv sa za klasické považujú predovšetkým diela antických – gréckych a rímskych spisovateľov, za klasické zvykneme považovať diela alebo autorov, ktorí sú klasikmi národnej literatúry, ale aj reprezentatívnych autorov a dá sa povedať, že každá oblasť ľudskej čin-

nosti a jej výtvary majú svojich klasikov. Uvedení dramatici patria medzi slovenskú národnú klasiku hneď z niekoľkých dôvodov. K viacerým ich dielam sa niekoľkokrát vo vývoji našej národnej scény vracali tvorcovia ako ku overeným hodnotám, videli v nich potenciál nielen pre dosiahnutie diváckeho ohlasu, ale často aj nadčasové témy a problémy, ktoré oslovujú ľudí svojou nástoživosťou, rozprávajú príbehy s dramatickým potenciálom a ten je schopný obnažiť vnútorný zmysel skutočnosti, ľudského života, vnútra aj človečej fyziky, ktorá prudko odporuje vznešeným úletom duše.

V prvom decéniu nového milénia sa na repertoári našej kedysi reprezentačnej scény národná klasika takmer neobjavuje. Dramaturgia činohry SND sa našej klasiky priam bojí. Na programe sa objavuje iba neverending story – nekončiaci inscenačný život Tajovského *Ženského zákona* (preklad Jozef a Štefan Moravčíkovci, réžia Pavol Haspra, premiéra 21. 11. 1996). Problémom, ale aj výhodnou sa v nej javí predovšetkým prepis do záhoráckeho nárečia. Tvorcovia pravdepodobne správne kalkulovali s ideou, že takáto úprava klasikovho textu vyvolá u obecnstva nejednu salvu smiechu a nájde si v Bratislave dostatočne široké divácke pole, ktoré sa v prípade dá doplniť aj zvozom divákov zo Záhoria. Tajovský mohol na doskách národnej scény prežiť iba vďaka transformácii do záhoráckeho nárečia, trochu smutno smiešna existencia.

Ďalšou klasickou hrou, ktorá sa neraz objavila na javisku SND je Hviezdoslavova tragédia *Herodes a Herodias* (úprava textu M. Porubjak, R. Polák, E. Feldek, réžia R. Polák, premiéra 14. a 15. novembra 2009). Divadlo po nej siahlo v jubilejnej 90. sezóne. Z monumentálnej Hviezdoslavovej skôr knižnej tragédie urobili skoro komornú hru, keď inscenáciu pripravili v komornom intímnom priestore štúdia SND. V našom národnom divadle to niekedy vyzerá ako v Chalupkovej hre *Všetko naopak*. Monumentálna tragédia, v ktorej sa Hviezdoslav inšpiroval veľkými zjavmi európskej dramatickej literatúry (Goethe, Schiller a Shakespeare) a písal ju s cieľom vytvoriť významný príspevok k národnej dramatickej literatúre sa ujde plac v komôrke a intímna konverzačka o priateľstve, starnutí, miznutí, ale aj o ustavičnom lipnutí na živote – Simonovi *Zlatí chlapi* – príbeh na výsoť komorný sa hrá na veľkej scéne činohry SND. Z dramatickej mnohvrstevnatosti tragédie *Herodes a Herodias* sa na javisku objaví iba povrch a efekt, nejde sa do rozľahlých priestorov Hviezdoslavovej dramatickej predlohy a inscenácia trpí na jednostrunnú tematizáciu, hoci dramatik ponúka oveľa viac. Násilné intervencie rôznych súčasných prvkov do inscenačného tvaru mali predovšetkým ilustratívnu funkciu odkazujúcu k divákovmu životnému svetu, nestali sa však jadrom inscenačnej výpovede, pôsobili zmätočne. Z veľkej Hviezdoslavovej dramatickej predlohy ostal iba všedný príbeh, ktorý pripomína skôr jeden zo seriálov vysielaných v našich televíziách. Padáme naozaj stále hlbšie do priepasti nekultúry a na veľké príbehy už dnes nie je nikto zvedavý? Najzávažnejšie story dňa sa odohrávajú v malicherných skečoch na stránkach bulvárnych novín a časopisov. Majú nás zaujímať najmä celebrity – trpaslíci s bezvýznamnými problémami.

V Divadelnom ústave sa už pred niekoľkými rokmi zrodil projekt knižnej publikácie o dejinách slovenskej drámy v dvadsiatom storočí (editorom projektu je profesor Vladimír Štefko). V mnohom sa nám viacerým otvorili možnosti nanovo sa pozrieť na dejiny našej národnej drámy, na diela konkrétnych autorov. Táto práca vniesla do mnohých zažitých pohľadov na opravdivé hodnoty slovenskej drámy a vždy krívajúce zovšeobecňujúce názory viacero podnetných tém na premýšľanie. Pred autorom štúdie sa nanovo objavili hodnoty našej drámy. Uvedomili sme si, že

to, čo naša národná dráma aj klasika predovšetkým potrebuje, hoci o to je v nemalej miere ukrátená, je nové čítanie s „doširoka“ otvorenými očami, s vedomosťami z dejín našej dramatickej literatúry a s poznaním kontextov vývinu slovenského divadla. V tých nepatrne otvorených dverách do dramatickej tvorby troch autorov – Ivana Bukovčana, Jána Kákoša a Štefana Králika – sa samozrejme objavili nielen tematicky zrelé a viacnásobne vrstvené nadčasové dramatické diela, ale aj impulzy, ktorý by ich mohli znovu vrátiť do inscenačného priestoru nášho divadelníctva. Medzi ich nesporné kvality patrí zmysel pre sústredené rozprávanie, práca s výraznou expresivitou, vhlad do výsostne ľudských problémov, do života, ktorý priam cítite ako „vonia“ človečinou. Často v miere vrchovatej komunikuje dramatik s témou národných dejín, vysporadúva sa s národnou minulosťou, s pokorou a pochopením pristupuje k víťazstvám i omylom ľudskosti. Nuž ale otáznym ostáva či v „krajine“ slovenského divadelníctva – na brehu našej krásavice na Dunaji, v činohre SND, máme dnes režisérov a dramaturgov, ktorí by chceli podstúpiť náročnú cestu analytického hľadania, uverili dramatikovi a jeho dielu viac ako intervenciám vlastného najmä vonkajškovo neukojeného tvorivého egoizmu. Možno by to chcelo iba trochu pokorného hľadania, viery v divadlo a slovenskú drámu.

V jednom evanjeliom podobenstve sa hovorí, že dobrý hospodár vynáša zo svojej komôrky veci staré aj nové. Nástočivým problémom súčasných pohľadov na drámu, predovšetkým jej výber do repertoáru divadla je až prehnané zbožšťovanie estetickej kategórie mladosti a nového. Zaiste to nie je prvýkrát ani naposledy v dejinách ľudskej spoločnosti a často sa podobný postoj v umeleckých kruhoch objavoval a bol neraz módnou vlnou. Napriek mladosti a vitalite ako životnom pocite, ktorý prežívame sa neraz sami na sebe aj na druhých presviedčame, že nie všetko mladé, nové a cudzokrajné je progresívne. Abdikácia na rozprávanie príbehu, neschopnosť, či nedôsledná stavba viditeľných, ale aj skrytých motivácií dramatických postáv neponúka stretnutie s postmodernou, ale rozčarovanie z neschopnej povrchnosti a profesionálneho diletantizmu. Dráma – rozprávanie o tušenom i netušenom v nás si však vyžaduje oveľa viac. Všadeprítomná rýchlosť veku informatickej bomby nám zahatáva prístup k vnútornej podstate skutočnosti, ak by sme ešte náhodou chceli na chvíľu vidieť. Neostáva nám nič iné len žiť v očakávaní...

NEW MILLENNIUM, SLOVAK NATIONAL CLASSICS IN THE SLOVAK NATIONAL THEATRE

MARTIN TIMKO

Theatre Institute, Bratislava

The new millennium started somewhat confusingly. This has not been so for the first time, comparable chaos was provoked in history by the year 1000. At first “year-counters”, even some historians, were not able to convene on whether it started in the year 2000 or only a year later. Expectations brought us many deceptions. Enthusiasm was right at the beginning replaced by the tragedy of New York Twins being destroyed and the threat of terrorism that announced itself as vigorously as we democratically welcomed everything different. The Euro-American society and culture was motivated by values that are deeply connected with the antiquity and Christianity. Openness and respect for others brought unforeseen fruit in a latently present atmosphere of irrational violence. People are seized by an urgent fear for their lives. So far, we have not succeeded in discovering a medicine for a painful wound on the face of humanity and we do not know how long we are going to be astonished by projections of fear, violence and shadows that do not resolve anything. The crisis of the western civilisation has haunted and is still haunting the heads of thinkers of all history. Lately it has been accompanied by a crisis of the economy of the free market – virtual figures, fictitious values – they are but a labyrinth of fabrications by those that sell and buy human dreams. Many realities of life, philosophical systems and religious confessions devalued. Who knows what cries would utter Ivan Stodola’s *Jubilant Man* crying over human poverty and inability to communicate, to believe in piece, and to fight violence and conflicts by understanding and love. Maybe Jubilant would find his disciples in the American Disneyland, where they decided to evangelise in the middle of a totally bad taste and kitsch and they started to believe that everything is done today only for the initial intoxicating effect. At the beginning of the new millennium, all this was accompanied by our deep interest in the “new” Slovak National Theatre that was in construction for more than thirty years. The millennium, social and political circumstances were favourable to Slovaks, at last we finally lived to see our National Theatre. We have built a temple, but we did not think about the necessity to awaken the muses.

Works of already several playwrights may be ranged among Slovak classics. It is necessary to mention the most significant, those who stepped onto our first stage on several occasions. We need to remember especially Jozef Gregor Tajovský, Ján Palárik, Ivan Stodola, Július Barč-Ivan but also Hviezdoslav with his tragedy *Herodes and Herodias*.

Why are these playwrights ranked as Slovak national classics need not be explained. It is enough if we concentrate on the term of the Latin word *classicus* alone – meaning foremost, exquisite, the best. This term is used in literature in several meanings, firstly, predominantly the works of the authors of the Antiquity are termed

classical – Greek and Roman writers; as classics are designed works or authors that are classics of a national literature, but also representative authors and it may be said that every area of human activity and its products have their classics. The aforementioned playwrights belong among Slovak national classics for several reasons. Many of their plays have been objects of creation as certified values, they were seen as containing potential of not only good audience reception, but often also timeless topics and problems that speak to people by their urgency, they recount stories with dramatic potential capable of stripping the inner meaning of reality, human life, the psyche and the physique of the human beings, the physique that swiftly protests against noble swings of the soul.

In the first decade of the new millennium, the national classics almost never appear in the repertory of our once representative stage. The dramaturgy of the Drama of the Slovak National Theatre is afraid of the classics. Only the never-ending story of the stage life of Tajovský's *The Female Rule* appears on the programme (translation Jozef and Štefan Moravčík, directed by Pavol Haspra, premiered 21. 11. 1996). The problem, but also an advantage of it appears to be its transcription to the dialect of the western Slovakia. The creators calculated with the idea, perhaps they were right, that such an adaptation of a classic would not only make the audience laugh in roars but find a sufficiently wide pool of theatre goers that could eventually be supported by audience being brought in from the west of the country. Tajovský could live on the national stage only thanks to the transformation to the dialect of the West Slovakia, a bitterly funny existence.

Another classical play that frequently appears on the stage of the Slovak National Theatre is Hviezdoslav's *Herodes and Herodias* (adaptation of the text M. Porubjak, R. Polák, L. Feldek, directed by R. Polák, premiered 14 and 15 November 2009). It was chosen by the theatre in its 90th jubilee season. The monumental rather a literary tragedy was made into an almost chamber-like play as the production was prepared in the intimate space of the Studio of the Slovak National Theatre. In our National Theatre the situation is sometimes similar to the Chalúpka's play *Everything Upside Down*. The monumental tragedy inspired by great personalities of European drama (Goethe, Schiller and Shakespeare) and written by Hviezdoslav with the aim of creating a significant contribution to the national dramatic literature, was given a gig in a closet and the intimate conversation comedy about friendship, aging, fading away, but also permanent clinging to life – Simon's *Golden Boys* – a story utterly intimate, is played on the big stage of the Drama in the Slovak National Theatre. The dramatic multilayered tragedy *Herodes and Herodias* is shown only in surface and effect, the vast spaces of Hviezdoslav's dramatic text are not explored and the production suffers from one-faceted thematisation, even though the playwright offers much more. Forceful interventions of different contemporary elements into the form of the production had predominantly an illustrative character referring to the life-world of the audience, they did not become the centre of the message and they created confusion. The great Hviezdoslav's text was transformed to an ordinary story that reminds us rather of series broadcast in our televisions. Do we really fall even deeper into the abyss of non-culture and is anybody interested in great stories today? The most significant stories of the day are enacted in narrow-minded sketches on the pages of tabloid newspapers and magazines. We should be interested mainly in celebrities – dwarfs with petty problems.

Several years ago a project of a book about the history of Slovak drama in the 20th century was born (the editor of the project is professor Vladimír Štefko). In many ways, we all were given opportunities to look at the history of our national drama, at the works of specific authors, anew. This work brought many inspiring topics for thinking over deeply rooted views on genuine values of the Slovak drama and always limping generalising opinions. The author of this paper was offered a fresh view on values of our drama. We realised that what our national drama and classics need the most, and this is what it is deprived of on the first place, is a new reading with eyes "wide" open, with the knowledge of the history of our dramatic literature and with the knowledge of its contexts in the evolution of the Slovak theatre. In those slightly open doors into the dramatic works of three authors – Ivan Bukovčan, Ján Kákoš and Štefan Králik – not only mature and multilayered timeless dramatic works appeared, but also impulses that could bring them back to the production space of our professional theatre. Their undisputed merits are the sense for concentrated storytelling, the work with the expressivity, the insight into eminent human problems, into the life, the humanity of which emanates from every line. Frequently the author communicates abundantly with the topic of national history, copes with the national history, approaches victories and mistakes of humanity with humility and sympathy. The question still is whether there are directors and dramaturges in the "land" of the Slovak professional theatre – on the bank of our beauty on the Danube, in the Drama of the Slovak National Theatre, directors that would be willing to undertake a difficult journey of analytical discovery, to believe the playwright and his work more than interventions of their own, mainly outwardly unsatisfying creative egoism. Maybe a little bit of humble creative searching, belief in the theatre and Slovak drama is needed.

In one Evangelical parable, it is said that a good householder brings out from his storeroom new things as well as old. The urgent problem of contemporary views on the drama, mainly on the choice for the repertory of a theatre is an exaggerated deification of the aesthetic category of youth and novelty. Of course, it is not for the first time or the last in the history of the human society as such a view has frequently arisen in artistic circles and was at times fashionable. Despite the youth and vitality as the main feelings in lives we are living, we are persuaded many times by our own experience and that of others that everything young, new and foreign is not always progressive. The abdication on storytelling, inability, or not thorough construction of visible, but also hidden, motivations of dramatic characters, does not offer an encounter with post-modernism, but disillusion over impossible superficiality and professional dilettantism. The drama – the narration about the suspected and the unsuspected in us requires much more. The omnipresent rapidity of the age of information bomb obstructs our access to the inner nature of the reality, if ever we would be willing to see. There is nothing else left for us than living in expectation...

Preložil Daniel Uherek

NÁRODNÉ DIVADLO – PARADOXY VTEĽOVANIA IDEY

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Chesterton vo svojich *Obdivuhodných maličkostiach* v súvislosti s bábkovým divadlom hovorí, že veľká dráma vznikala u malých národov. Myšlienka, ktorá kryštalizovala v klíme dozvukov slávy britského impéria, vyznieva pre nás veľmi povzbudivo.

Uvádzam ju ako kontrast k rozšírenému presvedčeniu o tom, že idea národného divadla je importu. Pravdaže, bude metodicky správne rozlišovať už od začiatku medzi drámou a divadlom.

1. Pozrime sa teda najskôr do sveta:

Ruská dráma z pera klasikov Alexandra Puškina a Michaila Lermontova, ba ani opery Modesta Musorgského sa nedočkali inscenácie počas života svojich tvorcov, a inscenované boli s veľkým oneskorením. Divadlo sa neformovalo okolo diel dramatických básnikov ako v Anglicku a Francúzsku, ale okolo Čechova a Ostrovského. Ruské divadlo po celé storočie inscenačným realizmom pritakávalo princípu ľudovosti orientovanej na masu.

Vasilievova teatr-škola je reakciou na tento prúd. Inscenovaním drámy ruských básnikov kladie dôraz na exkluzívne, aristokratické – nekoná zo snobských pohnútok, ale načiera do hĺbín kultúry. Repertoár vychádza nielen z ruskej a byzantskej kultúry, no k slovu sa tu dostáva Platón, Homér, či veľké otázky Dostojevského románov. Tento prúd je z hľadiska počtu divákov síce na okraji diania, spolupracou s vokálnymi súbormi, orientovanými na liturgické a paraliturgické piesňové formy, sa však dotýka niečoho bytostne národného – tu národné chápeme v zmysle etnos s dôrazom na historickú skúsenosť spoločenstva.

2. Pohľad do Francúzska:

Veľké národy robia divadlo okolo vlastnej dramatiky, okolo autora, a neskôr okolo klasického repertoáru – takáto kultúra má veľmi organické procesy. Rôzne fúzie sa v nej vnímajú ako prirodzený jav, ktorý sa deje cez osobnosti ako Vilar a Vitez. A tak medzi Théâtre National Populaire, ktorého potomkom je idea divadelného sviatku, a Comédie Française niet neprechodnej hranice.

Kým Molière súperil s talianskymi hercami o priazeň kráľa slnka – a klasicizmus sa presadil nielen ako dvorské, lež dominanciou verbálnej zložky aj ako francúzske národné (v zmysle etnos) – abonentka do Comédie française dnes predstavuje skôr príslušnosť k strednej vrstve, ktorá je konzervatívne orientovaná a temer by sme na nej mohli preverovať tézu Konrada Lorenza, podľa ktorého konzervatívnosť predstavuje pre kultúru niečo také dôležité ako genóm pre prírodu.

Tak ako v Strednej Európe jestvujú výchovné koncerty, existujú v Paríži predstavenia, ktoré sa hrajú v edukačnom programe pre študentov stredných škôl – táto divadelná výchova je zverená tým najlepším – súboru Théâtre du Soleil.

Théâtre du Soleil zložením súboru odráža etnickú rozmanitosť a súčasný ideál frankofónie ako jazykového spoločenstva. Etnická šírka je tmelená spoločnou rečou. Podobne je to v Bouffes du Nord. Obe divadlá sú súkromné, no štedro subvencované, s výraznou repertoárovou orientáciou na svetovú klasiku, a to nielen dramatikú (Atridovci), ale i adaptácie eposov (Máhábhárata) a dramatizácie dejinných udalostí z bývalých kolónií (Norodom Šikanuk, kráľ Kambodže). Na čele oboch divadiel stoja výrazné umelecké osobnosti s koreňmi v prvej vlne ruskej emigrácie, ktoré navyše vyštudovali v Anglicku – Peter Brook a Ariane Mnouchkine – a usadiť sa vo Francii ich motivovala predovšetkým priaznivá kultúrna politika.

Oba súbory v istom zmysle nadväzujú na ideu Théâtre National Populaire – dať všetkým záujemcom vysoké umenie za nízke (ľudové) ceny. Ideu, ktorá sa vpisuje do dlhodobej francúzskej kultúrnej a vzdelávacej politiky s jej snahou pozdvihnúť priemer, rozšíriť strednú vrstvu.

Divadlo vynikajúcej kvality je všetkým cenovo dostupné, a vo fragmentarizovanej spoločnosti tvorí stmelujúcu platformu. Tento protipohyb dominantnému procesu je vedome podporovaný. Trhovo spontánne totiž vzniká len opačný jav. Pekne ho vidíme v kultúre odievania: Ak konfekčná výroba vo fabrikách vytlačila na okraj tradičný ľudový odev, ten sa stáva luxusom. Napr. náš Úľuv – to sú drahé, ľudové výrobky.

3. Možno prekvapí, že o našom malom národe budem hovoriť ako kultúrne kolonizujúcom, no všetko sa vysvetlí, ak doplníme, že takto pôsobil v systave socialistického bloku. V kontexte studenej vojny prebiehal zápas o tvár Afriky s bývalými koloniálnymi veľmocami. Dialo sa tak aj formou zahraničnej kultúrnej politiky. V nigérijskom hlavnom meste Lagose vybudovali krajiny RVHP národné divadlo. Vzhľadom na princíp ľudovosti bolo zámerne umiestnené do štvrti chudobných – tá je však večer nebezpečná, čo sa radikálne odráža na návštevnosti: väčšinou je divadlo zavreté. Nedomyšlenosť nachádzame aj v ďalších rovinách: Divadelná kultúra etník tejto časti sveta sa vzhľadom na podnebie odohráva v exteriéri – avšak uzavretý priestor stavby vytvára limity nadväznosti na tradíciu. S tým, že národné divadlo Nigérie od počiatku jazykovo potvrdzuje angličtinu ako koloniálnu reč sa nedá nič robiť. Pre komunistickú ideológiu bol problém národa ako etnosu okrajový, a faktom je aj, že koloniálna reč sa stala rečou ľudu. Oveľa väčším paradoxom je, že v súčasnosti inscenácie nigérijského národného divadla sponzorujú nadnárodné priemyselné korporácie ako Shell. Akou ideou je teda stavba tejto budovy? ... Divadelné dianie v nej má živelný charakter, a jediné, čo si možno želať je aby – keď už stojí – žila.

Tri príklady, ktoré som mala možnosť spoznať, preto v ich kontexte rozmýšľam, aká je slovenská situácia.

Oneskorené národné obrodienie malo svoje urýchľovacie mechanizmy. Mali sme skôr divadlo (slušnú budovu a slušné teleso) ako drámu. Treba sa statočne pozrieť, k čomu z pôvodnej dramatickej spisby je zmysluplné sa vracieť, veď kultúra je beh na dlhé trate a cieľom nie je dobehnúť a predbehnúť, ale držať krok. Kým vznikne niečo pôvodné a naozaj kvalitné, oporou repertoáru národného divadla by mohlo byť inscenovanie svetovej klasiky.

Z VÝMENY NÁZOROV

KATARÍNA DUCÁROVÁ

Mnohé vystúpenia vyvolali živý ohlas a bezprostredné reakcie, ktoré sa spravidla sústreďovali na vyjasnenie si konkrétnych stanovisk či upresnenie interpretácie jednotlivých faktov. Na záver medzinárodnej vedeckej konferencie zaradili usporiadatelia diskusnú platformu, predstavujúcu prierezový návrat k témam a problémom, ktoré trojdňovému rokovaniu dominovali.

Neformálnu diskusiu po odznení všetkých príspevkov otvorila Dagmar Podmaková, vedúca posledného panelového bloku, poznámkami k viacerým referátom. Z príspevku *Národné divadlo ako priestor pre formovanie modernej divadelnej réžie* Evy Kyselovej z pražskej Divadelnej akadémie múzických umení vyzdvihla predovšetkým úvodnú a záverečnú pasáž. V úvodnej pasáži autorka uviedla, že pre niektorých režisérov je možnosť tvoriť na scénach ND a SND vyvrcholením ich individuálnej tvorivej zrelosti. Iní zase nedokážu transformovať svoju poetiku do iného, špecifického divadelného prostredia. V závere E. Kyselová vyslovila názor, že chýbajúci priestor pre experimentovanie, nedostatok príležitostí pre mladých umelcov a chýbajúca divácka odozva nedovoľujú prepojiť súčasné umelecké trendy a rôznorodosť poetík s inštitúciou ako je národné divadlo. Podľa D. Podmakovej by bola veľmi zaujímavá odborná debata na tému etablovania sa mladých umelcov v národných divadlách. Či sú na to zrelí a ako to vedia dokázať na veľkých tituloch, keďže v posledných rokoch sa SND o čosi viac ako v minulosti otvorilo mladým. Príspevok E. Kyselovej nastolil aj otázku, či mladí režiséri dokážu v národnom divadle presadiť poetiku, s ktorou uspeli v iných divadelných prostrediach. Či sa presadia so svojou životnou poetikou alebo nie.

Na provokatívny príspevok Matúša Olhu s názvom *Narušenie continuity v čino-hre Slovenského národného divadla* zareagovalo hneď niekoľko účastníkov konferencie. Najskôr Dagmar Podmaková uviedla, že keď sa hovorí o novátorských a myšlienkovovo odvážnych inscenáciách uvedených v SND počas bývalého režimu (t. j. do 1989 roku), nemalo by sa zabúdať na uvedenie divadelnej hry Jozefa Podhradského *Holuby a Šulek*. Možno by aj dnes tento dramatický text dokázal zaujať svojou témou.

Faktickou poznámkou reagovala aj na uvádzanie hier slovenských dramatikov na pôde SND a Osvadla Zahradníka v Ruskej federácii. O Zahradník je v Rusku aj dnes známym dramatikom. Jeho hra *Sólo pre bicie (hodiny)* tam stále rezonuje. Podieľa sa na tom najmä opakované uvádzanie televízneho záznamu inscenácie tejto hry v MCHAT-e (premiéra 1973) na viacerých kanáloch v RF ako súčasť zlatého fondu ruského divadla. V decembri 2007 si v Moskovskom umeleckom divadle (predtým MCHAT) pripomenuli životné jubileum dramatika (nar. 16. 11. 1932) a zároveň výročie premiéry tejto hry. Na slávnostnom večere venovanom Osvaldovi Záhradníkovi

udelil slovenskému dramatikovi prezident Vladimír Putin vysoké štátne vyznamenanie Ruskej federácie. Na Slovensku sme si trištvrtestoročnicu O. Zahraníka pripomenuli slávnostným večerom, ktorý pripravil Divadelný ústav v koncepcii Martina Timku. V tejto súvislosti pripomenul Matúš Olša svoje režijné uvedenie Zahradníckovej jednoaktovky *Rozlúčka* na pôde Akadémie umení v Banskej Bystrici. Podľa D. Podmakovej aj to je dôkaz, že dramatik O. Zahradník nie je na Slovensku v súčasnosti cenzurovaný a dôvody, prečo sa jeho hry nehrávajú, je treba hľadať inde.

Jan Vedral si dovoľil v diskusii Matúšovi Olšovi oponovať v súvislosti s uvedením hry Václava Havla *Odchádzanie* v pražskom Národnom divadle. Podľa neho V. Havla z pražského národného „nevypoklonkovali“. Dramatik Havel sa z neho „vypoklonkoval“ sám, keď presadzoval svoje predstavy o hereckom obsadení a realizačnom tíme inscenácie. Z prevádzkových dôvodov si Činohra pražského Národného divadla nemohla dovoliť uvádzať inscenáciu postavenú na hosťujúcich umelcoch. Takže dôvodom neuvedenia hry nebola kvalita alebo nekvalita textu. Na druhej strane sa celkom stotožnil s Olšovým názorom na eklektickú inscenáciu *Tančiareň*. Podľa neho je to jedno z prvým monštier, ktoré sa chváli cudzím nápadom. Následne sa zamyslel nad tým, z akej inscenácie môže vzniknúť kultúrna udalosť. Čo pre spoločnosť, v ktorej žijeme, znamená pojem kultúrna udalosť. Či možno za kultúrnu udalosť považovať inscenáciu, o ktorej vedia aj ľudia, ktorí ju nevideli. Taká inscenácia nejakým spôsobom vstupuje do povedomia spoločnosti. Ako sám priznal, za posledných niekoľko rokov nenašiel diela, ktoré by takto v spoločnosti zarezonovali. Zrejme v súčasnosti nedokážeme ani z kvalitného umeleckého diela vytvoriť to, čo by sa v celospoločenskom kontexte vnímalo ako udalosť. Pritom sme svedkami pokusov takúto udalosť nepriamym propagačným pôsobením na verejnosť vytvoriť. Z českého divadelného prostredia uviedol dva príklady takýchto „piárových“ pokusov. Ako udalosť bola spoločnosti vnucovaná inscenácia práve spomínanej Havlovej hry *Odchádzanie*, ktorá sa dostala na javisko pražského Divadla Archa. Ani pokus dostať do vedomia verejnosti ako udalosť inscenáciu muzikálu *Puritáni* v Štátnej opere Praha nebol úspešný. A tak si na záver tohto svojho vstupu do diskusie Jan Vedral položil otázku, či sa v dnešnej dobe môže stať jeden film, jedna kniha, básnická zbierka, výstava alebo divadelná inscenácia iniciátorom ďalších procesov, ktoré by ju potom signifikovali ako kultúrnu udalosť.

Na vystúpenie Jana Vedrala nadviazal Milan Polák. Podľa neho je znepokojujúce, že keď sa hovorí o poslaní, estetike alebo poetike divadla, zabúda sa na jeden fakt. Na to, že divadlo potrebuje mať materiálnu, dobre saturovanú a finančne podporenú základňu. Ako príklad inštitúcie, ktorá okrem štátneho príspevku dostáva obrovské dotácie od veľkých finančných a priemyselných konzorcií, uviedol viedenskú Štátnu operu. Rovnako tak by sa pri úvahách o zástoji národného divadla v spoločnosti mal klásť oveľa väčší dôraz na jeho hodnotu. Inštitúcia takéhoto typu by mala v spoločnosti svoj kredit. Jej hodnotu by nemali napríklad herci znižovať účinkovaním v reklamách alebo v televíznych programoch spornej kvality. Pretože oni sú tiež reprezentantmi istej značky. Na druhej strane je pravda, že rozpočty na niektoré veľkofilmy ako *Avatar*, *Titanic* alebo *Robin Hood* sú oveľa vyššie ako je celý ročný rozpočet na SND.

Financie sú vždy citlivou témou. Sú národné divadlá v okolitých krajinách finančne lepšie zabezpečené ako naše národné divadlo? Podľa Petra Kováča je SND v porovnaní s ostatnými slovenskými kultúrnymi inštitúciami štátom dotované nadštan-

dardne. K tomu je potrebné pripočítať finančné prostriedky, ktoré si divadlo dokáže zarobiť samo. Pravdou však je, že české Národné divadlo zarába i dostáva viac. Jeho sebestačnosť je oveľa vyššia. A je to tiež divadlo s tromi súbormi.

Hovorí sa, že divadlo, ktoré si vie na seba zarobiť dvadsať percent, je v dobrých číslach. Horšie je to so štruktúrou výdavkov. Ján Sládeček svojim príspevkom *Je idea národného divadla v 21. storočí na Slovensku mŕtva?* otvoril tému konkurenčného prostredia. Či finančne so SND zrovnoprávniť košické Štátne divadlo a vytvoriť ešte jedno trojsúborové divadlo napríklad v Banskej Bystrici. Mohli by sme tak získať tri rovnocenné štátne trojsúborové inštitúcie. Peter Kováč sa vyjadril, že to nie je zlá vízia. V Košiciach už majú tri súbory a hrajú v dvoch budovách. Samozrejme, stav budov nie je vyhovujúci. Najmä budovu Štúdia je najvyšší čas rekonštruovať. V Banskej Bystrici zase roky túžia po tom, aby tam pôsobilo aj činoherné divadlo. V súčasnosti je trochu paradoxom, že v meste, kde pôsobí opera, ale aj vysoká škola vychovávajúca činoherných hercov, nefunguje činoherná scéna. Ale najskôr by sa malo podľa jeho názoru vyriešiť, či sa nielen v divadelníctve zachová štruktúra rozdelenia Slovenska na tri regióny. A naformulovať si na dlhšie obdobie kultúrno-politickú stratégiu. Priority, ktoré by si dokázali osvojiť viacerí ministri kultúry. Ak bude existovať zreteľnejšie koncipovaná kultúrna politika, ktorá sa nebude meniť počas viacerých štvorročných volebných období, potom sa možno dočkáme napríklad aj vzniku komornej činohry v Banskej Bystrici. Suma, ktorá by na to bola potrebná, sa oproti miliónom na fungovanie SND, zdá takmer smiešna.

Dalšie problémy, na ktoré poukázali viacerí účastníci konferencie, vyplývajú z faktu, že mnohé národné divadlá sú štátnymi príspevkovými organizáciami. V rámci európskej únie sa to začína javiť ako zastaraný model. V súvislosti s financovaním kultúry na Slovensku sa s ním zatiaľ nepodarilo pohnúť. Veľa sa napríklad hovorí o financovaní divadiel z viacerých zdrojov, ale neexistuje zákon o sponzoringu. Preto privátny kapitál nemôže vstupovať do „vyššej“ kultúry a podieľa sa len na tvorbe komerčných projektov. Súkromné spoločnosti sa môžu zúčastňovať na podpore takýchto kultúrnych organizácií len prostredníctvom zmlúv o reklamnej spolupráci. V Českej republike je situácia podobná. Z toho dôvodu sa Bohumil Nekolný vo svojom diskusnom vystúpení pokúsil zdefinovať štyri axiómy životaschopnosti národného divadla v 21. storočí. Podľa jeho názoru národné divadlo nesmie byť štátna príspevková organizácia. Môže to byť akciová spoločnosť v stopercentnom vlastníctve štátu, spoločnosť s ručením obmedzeným, alebo nadácia. Súbory musia mať plnú právnu subjektivitu a umeleckú autonómiu. Vyplýva to zo skúseností európskych divadiel. Musí sa zmeniť verejné financovanie kultúry ako také. Ak sa v našich krajinách nezmení verejné financovanie kultúry, nestane sa nič s národným divadlom, nestane sa nič s jeho ideou. A idea národného divadla nesmie byť ponechaná divadelníkom. Ak sa povie generácia národného divadla, musia sa pod ňou rozumieť vedci, architekti, muzikanti, literáti až potom divadelníci. Národné divadlo je vecou kultúrnej elity národa.

Vzápätí Milan Polák požiadal B. Nekolného o vysvetlenie, akým spôsobom si predstavuje financovanie divadla, ktoré nebude štátnou príspevkovou organizáciou. Na prevádzku a umeleckú tvorbu si samo nezarobí. Zo vstupného nevyberie toľko, koľko potrebuje. Ako teda dosiahnuť optimalizáciu jeho príjmov a výdavkov? Z čoho tvoriť jeho rozpočet?

Podľa Bohumila Nekolného, ak tento problém dokážu riešiť vo Viedni alebo

v Berlíne, musíme si s ním poradiť aj v Čechách a na Slovensku. Samozrejme, štát je povinný tieto verejné inštitúcie dotovať. Otázkou vždy je, v akých proporciách. V akej proporcii sa na financovaní divadelnej siete bude podieľať štát, vyšší územný celok (inde podľa územného členenia spolková krajina alebo kraj) a mesto. V niektorých štátoch je to stanovené zákonom. Inde sa tak deje na základe zmlúv. Mesto, v ktorom divadlo sídli, uzatvorí zmluvu s krajom, kraj uzatvorí zmluvu so štátom. To je prirodzená cesta. V Českej republike a na Slovensku sa zrejme výška štátnej dotácie pre divadlá nedá stanoviť zákonom. Z toho dôvodu vidí B. Nekolný schodnejšiu cestu vo vzájomných zmluvách. Vo väčšine európskych krajín sa aspoň 1% zo štátneho rozpočtu vydáva na kultúru. To by malo byť záväzná aj pre českú a slovenskú spoločnosť. Ostatné finančné zdroje by mali byť len doplnkové. Štát by mal garantovať najmä tzv. mandatórne výdavky, teda výdavky povinné zo zákona. Získať financie na ostatné potreby by divadlá mohli napríklad aj cestou niekoľkoročných grantov. Tým by sa zároveň obnovovala legitimita súborov.

Peter Kováč potvrdil, že na Slovensku sú výdavky zo štátneho rozpočtu na kultúru (vrátane cirkví) jedny z najnižších v Európskej únii. Predstavujú 0,4% zo štátneho rozpočtu.

A samosprávy na financovanie kultúry tiež nedávajú viac. Pritom pod výdavkami na kultúru v rozpočtoch samospráv možno nájsť aj náklady na ohňostroje a pod. Z toho dôvodu je potrebné vytvoriť legislatívnu možnosť na to, aby sa dali spájať finančné zdroje rôzneho typu (štátne, ostatné verejné a súkromné). Ako príklad možnej starostlivosti viacerých zriaďovateľov o kultúrne inštitúcie uviedol martinské divadlo. Zriaďovateľom divadla je vyšší územný celok so sídlom v Žiline. Divadlo však sídli v Martine. V tomto meste stojí budova, v ktorej najčastejšie hrá, ale mesta akoby sa to netýkalo. Na prevádzku divadla prakticky neprispieva ani centom. To by sa malo zmeniť. Jeden z modelov je, že mesto by prevzalo starostlivosť o budovu, kraj o súbor a štát by prostredníctvom nejakej grantovej schémy sataroval tie projekty divadla, ktoré svojim významom prekračujú lokálne hranice. Ale zmeniť sa to môže len prijatím ústavného zákona, lebo naše samosprávy sú autonómne a plne suverénne. Slovenskú politickú elitu je však ťažké presvedčiť, že financovanie kultúry nie je vyhadzovaním peňazí.

Poľská profesorka Anna Kuligowska-Korzeniewska potvrdila, že táto téma je rovnako horúca aj v Poľsku. V roku 2009 bol v Krakove kongres venovaný hlavne zásadám financovania kultúry. Ale obsah rokovania tohto kongresu neformulovali umelci, ale dvaja profesori ekonómie. Prezentovali veľmi krutú ideu – odobrať kultúre všetky výhody z tzv. socialistickej minulosti. Kultúra by sa mala živiť samofinancovaním. Ich názory vyvolali veľký protest poľskej kultúrnej obce. Revolúciu voči tým ekonomickým ideám. Protestujúci žiadali, aby štát z rozpočtu dával 1% na kultúru.

Na obranu financovania kultúry možno použiť niekoľko argumentov. Jeden z najpodstatnejších je fakt, že zdroje, ktoré vkladáme do kultúry, nie sú dotáciou. Sú investíciou. Podľa Bohumila Nekolného je preukázané, že každá koruna vložená do divadla sa zmnožuje minimálne na dve koruny, ktoré sa generujú v ostatných službách a nadväzujúcom priemysle. Divadlo je naozaj súčasťou kultúrneho priemyslu. Je to ohromne sa rozvíjajúci sektor, z ktorého sa do štátneho rozpočtu vracajú nielen dane a poplatky. Divadlo podporuje napríklad aj obchod, výrobu a služby. Ak má niekto do divadelnej inscenácie vyrobiť kulisy musí kúpiť drevo a iný materiál. Ak má ušiť kostýmy, musí nakúpiť látky. Predtým ako si diváčky zasadnú do hľadiska, zvyknú

zájsť ku kaderničke, kozmetičke. Nehovoriac o tom, že návšteva divadla je spoločenskou udalosťou, ktorá sa niekedy nezaobíde bez kúpy nových šiat a pod.

Diskusiu od financovania k pôvodnej téme stretnutia vrátil Andrej Mafašík. Prítomných upozornil, že doposiaľ spoločne nereflektovali dôsledky niekoľkých javov. Jeden z nich je, že vo všetkých postsocialistických štátoch sa prešlo z centralizovaného riadenia kultúry na decentralizovaný. Dôsledkom toho má Ministerstvo kultúry SR možnosť priamo ovplyvniť situáciu len v štyroch divadlách. Činnosť ďalších divadiel môže iba sledovať, prípadne podporovať grantovým systémom. Uvedomil si to predovšetkým pri úvahách, čo s pokusmi slovenských dramatikov. Či sa im má venovať národné divadlo hneď alebo až potom, ako prejdú testom niekde inde. Alebo či to, čo sa ukáže z ich tvorby ako životaschopné, stane sa aj národné. Kedysi bývalo dobrým zvykom, že autori najprv začínali v Prešove, Zvolene, Martine alebo Nitre. Keď zaujali, druhým krokom bolo ich uvedenie na pôde národného divadla. Dnes je to skôr tak, že keď si martinské divadlo vychová svojho dramatika, tak to je jeho dramatik. A národné divadlo už o tohto autora nemá záujem. Výsledkom je séria debutov aj v národnom divadle. Mnohí s tým nie sú spokojní. Lenže v decentralizovanej súčasnosti sa musí aj v národnom divadle, reprezentatívnej a vrcholovej inštitúcii, nájsť priestor na podporu a podnecovanie pôvodnej tvorby. Pretože nikto iný sa o to starať nemusí, a tým pádom nebude.

Andrej Mafašík ďalej vyslovil presvedčenie, že každý by privítal, keby národné divadlo bolo všade garanciou istej kvality. Garanciou toho, že keď sa pôjde pozrieť na akékoľvek divadelné predstavenie v národnom divadle povedzme v Čechách alebo v Slovinsku, nebude z neho sklamaný. Priznal svoj sklon očakávať od produkcií národných divadiel istý štandard, ktorý by sa nemal podliezať. Národné divadlo by malo zaručovať istú elementárnu umeleckú kvalitu. Jeho výhodou je, že nemá stáleho diváka. Zároveň je to jeho ťažká trauma. Ale národné divadlo by malo byť pre všetkých. Nová scéna sa môže orientovať na úspešných podnikateľov, pre ktorých pripravuje snobské večierky pri intelektuálne nenáročnom repertoári. Národné divadlo však musí byť pripravené uspokojiť kultúrne potreby heterogénneho publika. A na druhej strane umožniť aj tvorcom uspokojenie ich umeleckých ambícií. Čiže neodradí diváka, uspokojí ambície, nepodliezať latku kvality. To sú tri úlohy, ktoré treba plniť synchronne. Pretože my sme naozaj, tak ako v referáte *Nové milénium, slovenská národná klasika v slovenskom národnom divadle* skonštatoval Martin Timko, postavili chrám. Nedovolili sme kupcom, aby ho predali. Teraz jedinou otázkou je, komu ten chrám vlastne patrí. Lebo máme v ňom niečo ako oltárny stôl, aj niečo ako ikonostas. Proste je to budova, z ktorej môže byť všeličo. Môže z nej byť aj pohrebisko slovenskej divadelnej kultúry. Ale môže to byť aj miesto, z ktorého slovenská divadelná kultúra naštartuje ako Fénix z popola.

Andrej Mafašík hovoril o dvoch problémoch – probléme dramaturgie a heterogénnosti obecnstva. Svojimi postrehmi ho doplnil Peter Kováč. Podľa neho sa zrejme éra veľkých dramatikov, ktorí sa hrali na mnohých scénach, pomínula. Domnieva sa, že takých dramatikov ako boli Mrožek, Örkény, Dürrenmatt alebo Karvaš, dnes nemáme. Niečo sa zmenilo. Niečo sa zmenilo v spoločnosti. Čoraz viac súčasných hier sa píše na objednávku konkrétnych dramaturgií. Nie je to znižovanie hodnoty drámy. Ale hier s ambíciou postihnúť veľké modely ľudských dejín, ľudského správania je pomenej. Na druhej strane je možno úlohou súčasných dramaturgií práve vyhľadávanie autorov, ktorí chcú písať pre divadlo alebo nachádzať takých autorov napríklad

medzi prozaikmi. Nachádzať tie témy, ktoré sú možno okrajové alebo minoritné. Nevieme, či je to len prechodný jav alebo jav, ktorý súvisí práve s krízou hodnôt. Či sa naozaj tak zmenila paradigma doby, že to k tomu smeruje. Ale dramaturgie živých divadiel naozaj čoraz viac pripomínajú dielne, ktoré pracujú s mnohými autormi a s mnohými témami. Len tie veľké témy, veľké mená sa dnes akosi nenosia.

Peter Kováč ďalej uviedol, že v maďarskom národnom divadle hrajú klasiku vo veľmi zvláštnych interpretáciách, ale divadlo je plné. U nás nie sú kultúrne udalosti aj preto, lebo vo všeobecnosti ignorujeme to, čo sa v Bratislave stane. Chýba nám všeobecný záujem o udalosti a osobnosti, ktoré v Bratislave sú, alebo do Bratislavy pricestujú. Bratislava je otvorené mesto. Každý mesiac navštívia Bratislavu minimálne dvaja významní tvorcovia. Lenže ak heterogénny slovenský divák nevidí o nich záujem zo strany médií, ktoré sú plné podenkových, efemérnych tém, tak potom sa nemôžeme čudovať, že sa divák správa tak, ako sa správa.

D. Podmaková upriamila pozornosť na fakt, že podobnými otázkami, ako táto konferencia, sa v posledných rokoch zaoberali viaceré teatrologické iniciatívy v zahraničí. Pripraviť konferenciu na túto tému sa Andrej Maťašík pokúšal pôvodne už na konci 90. rokov minulého storočia. V súvislosti s 90. výročím SND sa jeho zámer dostal do iných súvislostí, pripomenula prítomným Dagmar Podmaková.

Primárny problém nefunkčnosti národných kultúrnych inštitúcií nie je ekonomický, ale týka sa skutočne samotnej idey, uviedol Jan Vedral. Tá idea sa žiadnymi finančnými prostriedkami a argumentmi nedá kúpiť. Ale je otázne, čomu veria a na akých hodnotách si ľudia vo svojom živote zakladajú. Tie hodnoty, vlastne ideál, sa menia. Ideál je to, ako chcú byť videní. Vo svojej dennej praxi však môžu realizovať a zastávať úplne iné hodnoty. V bývalom Československu boli ideály deklarované štátnou ideológiou. Súčasná česká spoločnosť sa hlási k hodnotám, ktoré sú platné v širšom európskom alebo svetovom kontexte. A my sledujeme prehlbujúci sa rozpor medzi spoločnosťou a jedincom. Privilegovanie jedinca. Preferovanie hedonizmu v živote. Naše zapájanie sa do ekonomického sveta, ktoré prináša zmenu preferencií. Stotožňovanie vyšších hodnôt s nejakými xenofóbnymi prvkami. Mali by sme však prestať hovoriť, že keď bude viac peňazí v kultúre, bude lepšie. Nebude. Národné kultúry nemožno stále vnímať ako niečo, čo je nefunkčné, v rozpore s prítomnosťou, čo by sme mali pestovať v skanzene, čo vykazuje značné črty provincializmu vzhľadom na to, že integrácia do Európy sa chápe ako opisovanie, preberanie voľných trendov. Táto otázka je naozaj charakteru duchovného a nie je primárne charakteru finančného. Myšlienky sa nedajú povzbudiť tak, že sa do nich nasypú peniaze.

Martin Timko ho doplnil postrehom, že kríza hodnôt sa často prejavuje aj v základných veciach. Napríklad vo vzťahu hercov k divákovi alebo hercov k svojej profesii.

Aké sú paradigmy národnej kultúry? Ako dlho dokážeme konzervovať minulosť? Máme sa oslobodiť od histórie a tradície? Tieto otázky boli prítomné v mnohých referátoch. Iné sa zase objavili len po niektorom z diskusných vystúpení. Jednu z nich nastolil aj večer, ktorý strávila časť účastníkov konferencie v Slovenskom národnom divadle. Boli na opernom predstavení *Svätopluk*. A sedeli v poloprázdnom hľadisku, hoci opera je najdrahší žáner. Má problémy s návštevnosťou len u nás alebo tiež inde vo svete? Peter Kováč uviedol, že európske divadelné domy s návštevnosťou problém nemajú. V európskych divadlách rovnako nemá problém s návštevnosťou

tanečné divadlo. Trend na Slovensku tomuto úplne protirečí. Ľudia najviac chodia na činohru, napriek všetkým problémom, na ktoré odborníci poukazujú.

Opera skutočne nie je slovenský divadelný žáner. Opera nikdy Slovákom nekonvenovala. Niekdajšiu operu v Bratislave podporovalo obecenstvo, ktoré bolo „svojrázne“ a Slováci v ňom mali menšinu. Opera bola reprezentačným žánrom 19. storočia. Preto sa všetky národné divadlá v 19. storočí otvárali práve operou. Dnes je situácia taká, že keď uvedieme raz za čas národnú operu, tak nemá obecenstvo. Ale nielen *Svätopluk*. Proste my si nahovárame, akí sme vyspelí, vyžadujeme túto vyspelosť od divadla, ale divadlu neostáva iné, len sa brániť a ponúkať publiku skutočne tie tituly, ktoré si ono žiada. My horlíme za ideu národného divadla, ale národ nie je na našej strane – skonštatoval vo svojom diskusnom vystúpení Ladislav Čavojský. A ďalej dodal, že medzi účastníkmi konferencie panuje úžasná názorová zhoda, aj keď si navzájom vyslovili nejaké výhrady. Ale v podstate sa všetci hlásia k tej téme, ktorá bola nastolená. Všetkých možno považovať za obrancov ideí národného divadla. Najkritickejší z nich sú, napodiv, páni praktici (M. Olša, M. Timko). Nikto iný nepovedal toľko otvorených a ostrých slov, najmä na súčasnú problematiku. Dokonca aj o inscenáciách, voči ktorým kritici mali výhrady, ale formulovali ich strašne opatrne. Áno, nehovorili o svojej práci, ale o práci druhých. Napriek tomu sa im len dá závidieť ich kritickosť a ostrosť. Toho my nie sme schopní.

Diskusiu ukončila Dagmar Podmaková slovami, že za národné divadlá nemôžu horliť len účastníci podobných odborných podujatí. Za týmito ideami musia stáť samotné divadlá. V prvom rade si divadlá musia budovať a chrániť svoj kredit. Dobrým dramaturgickým plánom rovnako ako dobrým marketingom. To znamená aj poučením sa z chýb, ktoré sa stali napríklad pri otvorení novej budovy SND.