

OBSAH

ŠTÚDIE

- Miloš MISTRÍK: *Mej Lan-fang a európska avantgarda* 549
- Miloslav BLAHYNKA: *Film v opere na príklade opery
Bohuslava Martinů Tri priania* 565
- Pavel UNGER: *Talianska operná tvorba na doskách SND (1920 – 1938)* .. 571
- Terézia URSÍNIOVÁ: *Barytonista Bohuš Hanák v dokumentoch
a spomienkach* 581
- Tibor FERKO: *Keď Košice boli Kassa a divadlo színház (Divadelné dianie
v medzičase 1938 – 1945)* 593
- Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: *Autorsko-herecká poetika Daria Foa
v stredo európskom kontexte (Dario Fo a jeho Malý manuál herca
v kontexte jeho divadla)* 612
- Jana DUDKOVÁ: *Slovenský film Hranica a problém konštruovania
kolektívnej identity* 619
- Martin PALÚCH: *Varúj..! alebo prípad Ondrej Muranica* 629

ROZHLADY

- Anna A. HLAVÁČOVÁ: *Potešenie z kjógeny* 634
- Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: *List z Padovy. Aktuálne tendencie
stabilných scén súčasného talianskeho divadla* 639

KRITIKA

- Ladislav ČAVOJSKÝ: *Kniha pravdy o hereckej legende
(Lubica Krénová. Ladislav Chudík)* 643
- Elena KNOPOVÁ: *Malá knižka o veľkom hereckom talente Ivana
Palúcha (GAVALIER, Peter, PALÚCH, Martin, DUDKOVÁ,
Jana, BAKOŠ, Oliver, JABORNÍK, Ján. Herec Ivan Palúch)* 645

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík

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

Preklady do anglického jazyka: Mária Švecová

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

Telefón: +4212/ 54 777 193
Fax: +4212/ 54 773 567
E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.
Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.
Toto číslo bolo redakčne uzatvorené v novembri 2010.

MEJ LAN-FANG A EURÓPSKA AVANTGARDA

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Inšpirácia z Číny

Rehabilitácia réžie v čase kulminácie realizmu a naturalizmu na prelome 19. a 20. storočia (po Meiningenčanoch André Antoine, Konstantin Stanislavskij, Edward Gordon Craig a ďalší) bola doplnená alebo postupne aj nahradená novšími iniciatívami na zmenu divadelnej praxe, súhrnne nazývanými divadelnou avantgardou. Jej aktivity v Európe vyvrcholili v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia. Príslušníci divadelnej avantgardy boli žiakmi a nasledovníkmi prvej režisérскеj generácie a prišli s novými koncepciami, ktorými rozvinuli alebo častejšie aj popreli svojich predchodcov a zdôraznili nielen autonómnosť réžie ako umeleckej profesie, ale aj autonómnosť divadelného umenia ako svojbýtnej formy výrazu, existujúcej nezávisle napríklad od literatúry, výtvarného umenia, hudby a pod. Začiatok 20. storočia teda po konštituovaní profesie režiséra prišiel s niekoľkými variantmi „izmov“, ktoré išli poza realizmus k expresionizmu, futurizmu, surrealizmu atď. a ktoré rozšírili rôznorodosť divadelných foriem, názorov, filozofií.

Tieto sprvu európske hnutia nachádzali svoje vzory v minulosti, v talianskej comedii dell' arte, aj v anglickom alžbetínskom divadle, v niektorých typoch ľudového divadla, ale aj v syntetickom umení wagnerovského typu (*Gesamtkunstwerk*). Prvé desaťročia 20. storočia vďaka objaveniu mimoeurópskych kultúr rozšírili obzory európskej avantgardy. Tak, ako sa zlepšovala celosvetová komunikácia vďaka objavu telegrafu, zavedeniu rozhlasového vysielania, ale aj vďaka technickej revolúcii v dopravných prostriedkoch (výkonná lodná doprava, budovanie železníc nielen v Európe, ale aj naprieč Sibírou, naprieč Amerikou atď.), tak sa zlepšovalo aj vzájomné medzinárodné poznávanie cudzích krajín, ich života – vrátane divadla. Často na poznávanie slúžili celosvetové podujatia organizované hlavne v Európe, napríklad Svetové výstavy podporované štátnymi inštitúciami, alebo aj súkromnými nadáciami a bohatými donátormi. Začali sa takto vymieňať folklórne súbory, historické divadelné skupiny, tradičné umelecké združenia a pod. Európski divadelníci sa za relatívne krátke obdobie mohli zoznámiť s japonským divadlom kabuki, s indickými formami kathakali, s tureckým tieňovým divadlom o Karagözovi. Dobré známy je prípad, keď Antonin Artaud s nadšením prijal indonézsky tanečný súbor z ostrova Bali, ktorý videl na vystúpení v Paríži a slúžil mu za pravzor jeho predstavy divadla krutosti.

Celkom pochopiteľne do tohto vejára podnetov z Východu zapadlo aj čínske tradičné divadlo. Pre európsku avantgardu, jej mnohých popredných tvorcov sa prevratným spôsobom zapísala pekinská opera (*si-čchü*), reprezentovaná súborom jedného z jej tvorcov, geniálneho herca, predstaviteľa ženských rol Mej Lan-fanga. Umožnili

to dva zahraničné zázjazy tohto súboru, ktoré viedli roku 1930 do USA a potom roku 1935 do Sovietskeho zväzu. Predstavenia, ktoré Mej Lan-fang zahral počas týchto dvoch zázjazy, prispeli rozhodujúcim spôsobom nielen k lepšiemu poznaniu pekinskej opery na Západe a k jej mimoriadne pozitívnemu oceneniu, ale aj ku kryštalizácii názorov samotnej európskej avantgardy na divadlo, k potvrdeniu správnosti experimentov a hľadani, ba dokonca v prípade Bertolta Brechta až k dozretiu jeho vlastnej koncepcie moderného herectva.

Kto bol Mej Lan-fang

Starý typ pekínskej opery bol na prelome 19. a 20. storočia už vyčerpaný. Spoločenské zmeny, ktoré vtedy v Číne nastali, spôsobili odklon diváckeho záujmu o tradičné divadlo. Cisárstvo zaniklo a roku 1911 vznikla Čínska republika. Krajina sa viac otvorila navonok a nielen intelektuáli zistili, že stratila kontakt s vyspelejším Západom. Feudalizmus už nezodpovedal potrebám modernej doby, ako ani divadelné formy s ním spojené. Mladá generácia, ktorá sa postupne zoznamovala so západnou civilizáciou, začala hľadať inšpiráciu v európskej dramaturgii a v európskych divadelných formách. V Číne sa objavil nový druh divadla, dovtedy tam nepraktizovaný, nazývaný hovorené divadlo. Nebolo to nič iné, ako obdoba západnej činohry. Preň sa preložili európske a americké hry (napríklad Ibsena a Shawa) a preň začali vznikať aj pôvodné čínske dramatické texty. Popri hovorenom divadle, teda činohre európskeho typu, čo bola v Číne na začiatku 20. storočia úplná novinka, tam naďalej existovalo, hoci v úpadku, tzv. spievané divadlo, teda tradičná verzia pekínskej opery. Pozitívnou zmenou, ktorá nastala ako výsledok demokratizácie zaostalej čínskej spoločnosti, bolo, že sa zmenilo postavenie a povest hercov, a to nielen v hovorenom, ale aj v spievanom divadle. Začali sa viac oceňovať ich umelecké schopnosti a talent, čo bolo hlavne pre hercov tradičného divadla a pekínskej opery úplné novum. Čínska republika, hoci chcela modernizovať čínsku spoločnosť, totiž začala postupne chápať aj zmysel starých foriem, histórie a pamiatok pre moderný život v 20. storočí. Zmena postavenia hercov sekundárne pomohla prežitiu a obnove pekínskej opery.

Pravda, staré, priveľmi artistné a naozaj prevažne na speve založené predstavenia už nelákali divákov a boli im priveľmi nezrozumiteľné. Tak, ako sa reformovala celá krajina, musela sa zreformovať aj pekínska opera. Podujali sa na to viacerí divadelníci a na ich čelo sa vďaka mimoriadnemu talentu a vytrvalosti dostal herec Mej Lan-fang. Nebol vo svojom úsilí sám, dlhé obdobie stál pri ňom dramaturg, dramatik a historik divadla Čchi Žu-šan (1876-1962).

Herec Mej Lan-fang (22. 11. 1894 – 8. 8. 1961), tak ako to bolo v tých časoch zvyčajné, pochádzal z hereckého rodu. Obidvaja jeho starí rodičia boli známi herci. Jeho otec zomrel mladý a rovnako bol herec. Po jeho smrti si Mej Lan-fanga osvojil strýko z matkinej strany – hudobník účinkujúci v divadle. Preto nečudo, že mladý potomok rodu už ako osemročný vystúpil prvýkrát na scénu, že ako jedenásťročný vstúpil do učenia u herca Vu Ling-siana a ako trinásťročný sa stal členom profesionálnej divadelnej skupiny. Sám spomína, ako vtedy dostal svoj prvý honorár.¹ V roku 1913 bol

¹ Údaje o živote Mej Lan-fanga čerpáme prevažne z jeho vlastného životopisu *Môj život na scéne*. In GUDERIAN-CZAPLIŇSKA, Ewa a ZIOŁKOWSKI, Grzegorz (eds.). *Mei Lanfang, mistrz opery pekińskiej*. Wroc-

už spoluriaditeľom divadelnej spoločnosti, s ktorou mal úspechy nie iba v Pekingu, ale počas viacerých hosťovaní aj v Šanghaji. Mej Lan-fang sa od mladosti špecializoval na ženské roly (po čínsky *tan*) – v pekínskej opere totiž hrávali všetky postavy iba muži. Mal na to predpoklady – vysoký hlas, vraj krajší ako mávajú ženy, drobnú postavu, jemnú pleť na zženštilej tvári, ktorej dominovali na Číňana nezvyčajne veľké oči so štrbinkami v tvare polmesiaca.

Začiatky jeho pôsobenia sa viažu so spomínanými prevratnými zmenami v krajine. Vyrástol síce ešte zo starej školy, ale rýchlo pochopil, že bez premien nemôže ostať ani jeho typ divadla. Toto presvedčenie v ňom ešte potvrdil Čchi Žu-šan, ktorý tiež vedel, že vlastenectvo a láska ku kultúrnemu dedičstvu nevedú cez konzervativizmus a že ak chce, aby aj v 20. storočí prežilo to najlepšie z čínskeho divadla aj v konkurencii so Západom, bude sa to musieť obnoviť a priblížiť modernej dobe.

Kým stará pekínska opera pomaly strácala dynamiku hereckého pohybu, Mej Lan-fang sa rozhodol, že popri dominujúcich spievaných partoch opäť zdôrazní aj plastickú stránku. Do predstavení vrátil viac tanečných výstupov a prispôbil dávnejšie formy hereckej akcie. Zrevidoval choreografiu, zdôraznil v nej hlavne rytmus a spoluhru. Zaviedol kostýmy, ktoré viac súviseli s príbehom a modernou dobou a z výtvarnej stránky potlačil starú, od reality vzdialenú symboliku. Zmenil aj zloženie hudobných nástrojov, do orchestra pridal husle, pretože pochopil, že ich vysoké tóny budú lepšie harmonizovať s jeho vysokým štylizovaným hlasom.² Mej Lan-fang bol vyznávač estetiky aj v praktickom živote, umenie sa prepletalo jeho súkromím. Pestoval kvety, choval holuby, maľoval a pohyboval sa v umeleckej sfére. Preňho každá divadelná postava musela mať v sebe nejakú krásu. Napríklad opitá žena, ktorú hral v hre *Milostnica opitá vínom*, musela byť zobrazená tancom, ktorému popri výraze nešťastia z toho, že si cisár v ten večer vybral inú spoločníčku, nemohla chýbať harmónia spevu a tanca a divák ju mal napriek všetkému vnímať ako krásnu. Rovnako v hre *Vzbura krásnej dcéry* – dievča, ktoré predstiera šialenstvo, aby sa jej ne-



Mej Lan-fang ako Pani Jang v hre *Milostnica opitá vínom*. Snímka archív autora.

law : Ośrodek badań twórczości Jerzego Grotowskiego i poszukiwań teatralno-kulturowych, 2005, s. 15-50. ISBN 83-917448-3-3

² Ďalšie údaje o tvorbe Mej Lan-fanga sme čerpali zo štúdie SAVARESE, Nicola. *Mej Lan-fang a čínske divadlo dvadsiateho storočia*. In Ref. 1, s. 53-86.

zmocnil chlipný cisár, muselo byť stvárnené pekným tancom a herec mal v relatívne krátkom čase ukázať divákovi tri prekryvajúce sa emocionálne polohy: dievča pri plných zmysloch skrýva svoj odpor, zároveň sa prejavuje, akoby nebola pri zmysloch a popri tom navyše vidno na nej neistotu z toho, ako to dopadne.

Nielen Mej Lan-fangove výstupy, ale kreácie všetkých veľkých umelcov pekínskej opery, boli mimoriadne precízne prepracované. Postava sa pohybovala, konala, spievala podľa presných vzorcov, ktoré pripomínali čínske písmo, skombinované z racionálne a rytmicky rozložených ťahov čiernym štetcom, ktoré rozhraničujú prázdny priestor medzi nimi do výtvarne i obsahovo plných znakov.

Známy čínsky divadelník Huang Zuo-lin, ktorý sa okrem iného zaoberal aj štúdiom divadla Západu, charakterizoval tradičné čínske divadlo štyrmi spoločnými črtami. Podľa neho je:

1. Plynulé – niet tam prerušovania oponou, zmenami scény, výstupy tam nasledujú bezprostredne jeden za druhým v zodpovedajúcom tempe, rytme a skladbe.
2. Plastické – v príbehoch nie sú časové ani priestorové vymedzenia. Dominuje symbolika, dianie na scéne je abstraktné a formuje ho tanečný pohyb, spev, dialógy a hudba. Všetko je neobyčajne elastické.
3. Sošnosť – pokiaľ postavy na javiskách Západu, ohraničených portálom, vyzierajú dvojrozmerné, na tradičnej čínskej scéne obkolesenej divákmi musia byť trojrozmerné – pre všetky uhly pohľadov.
4. Konvencionálnosť – všetko na scéne je znakom nesúcim vopred určený význam. Pekínska opera si vytvorila súbor konvencií, aby mohla prekročiť ohraničenia času a priestoru. Divadlo nie je život, hra je hra a nedá sa s reálnym životom stožňovať.³

Môžeme si tu všimnúť, že tieto štyri charakteristiky by sa dali vzťahovať aj na ne-realistické, antiiluzívne divadelné predstavenia väčšiny európskych avantgardných divadiel. Mej Lan-fangove herectvo im bolo v mnohom blízke. Jeho technika bola obdivuhodná, nadšene o nej písali rovnako v Číne, Japonsku, ako aj pri príležitosti zájazdov jeho divadla do Ameriky a Európy. Mnohých nadchol spôsob jeho hry s kostýmom. Hlavne známe čínske rukávy na plášťoch v jeho osvojení sa menili na nezvyčajné prostriedky výrazu. Stali sa súčasťou fyzických gest nimi stvárňovaných žien a zároveň sa nimi vytvárali aj výtvarné, kaligrafické línie postáv a dokonca sa nimi tvorili ruchy. Pohyb tela a plášťa sa dopĺňali s výrazom tváre. Čínska opera nemala pevné masky, iba precízne a výrazne namaľované tváre. Vystupovala takto do popredia mimika, výraz očí, línia úst, tvar líc, spôsob hlasového a spevného výrazu. Mej Lan-fang ako znalec a zároveň tvorca výtvarných diel dobre vedel zo vzhladu svojich postáv urobiť originálne plastické diela. Kostýmovaný a namaskovaný herec na javisku už nebol iba hercom, ale syntetickým plastickým artefaktom, ktorý sa potom v priebehu hry v dôsledku jeho konania stával hlavným prvkom predstavenia. Pekínska opera, akokoľvek je syntézou všetkých umení – hereckého, výtvarného, hudobného, literárneho – je predovšetkým umením hereckým. Herec je ústrednou zložkou, všetko v predstavení je tam preňho, oživuje sa len cez neho a ním.

Ako predstaviteľ žien sa Mej Lan-fang sústreďoval hlavne na postavy nežné, romantické, obľúbené, vážené. Nesedeli mu roly komické, ani nehral ženy frivolné,

³ HUANG ZUO-LIN. *Mej Lan-fang, Stanislavskij a Brecht – porovnávací náčrt*. In Ref. 1, s. 197-198.

jazyčnaté. Neoblúbil si intrigánky, zradkyne, ani ženy bojovné, militantné, mužatky. Bol to jeho osobný vkus, jeho herecký typ, nie technické obmedzenie. V mladosti prešiel tvrdým školením, v ktorom nechýbali ani fyzické tresty a musel zvládnuť všetky spôsoby hry. Sám spomína, že sa musel naučiť chodiť na koturnách, vo vojenských bagančiach na hrubej podošve, aj v mäkkých črievičkách – všetko to si vyžadovalo celkom rozličné spôsoby hry. Absolvoval aj akrobatickú drezúru, donekonečna sa opakujúce memorovanie textov, cvičenia hlasu, aj zmyslu pre melódiu a rytmus. Čínske tradičné divadlo sa chápalo predovšetkým ako remeslo a dobrý remeselník musel zvládnuť všetky finesy tak dokonale, ako to len išlo. A nikdy ani v divadelnej praxi nesmel prestať sa zdokonaľovať, vylepšovať detaily do absolútnej perfektosti. To bolo príčinou aj toho, že jeho vystúpenia nemali nikdy celkom definitívnu podobu, od predstavenia k predstaveniu vždy niečo pozmenil, zdokonalil, vylepšil.



Mej Lan-fang. Snímka archív autora.

Mej Lan-fang zasvätil divadlu celý svoj život. Prestávku v profesionálnej dráhe si urobil iba raz – na niekoľko rokov. Bolo to vtedy, keď Čínu okupovali Japonci (1937-1945) a on sa presťahoval do Hongkongu a potom Šanghaja, nechal si narásť na protest fúzy – čím verejne rezignoval na možnosť hrať ženské postavy. Po vojne obnovil svoje divadlo roku 1946, prežil s ním aj komunistický prevrat roku 1949. Neemigroval, ale pokúsil sa prispôbiť svoje umenie novým požiadavkám. Bol za to odmenený rôznymi poctami, dostal významné pozície v kultúrnych inštitúciách, chodieval reprezentovať novú Čínu do zahraničia. Pravda, vyhovieť musel stále sa stupňujúcim požiadavkám Mao Ce-tungovho režimu. Dva roky pred smrťou vstúpil do komunistickej strany, všetko nasvedčuje tomu, že na neho, ako na významnú umeleckú osobnosť, bol vykonávaný politický nátlak. Päť rokov po jeho smrti nastúpilo v Číne obdobie tzv. kultúrnej revolúcie, keď sa okrem iného systematicky ničili všetky prejavy tradičnej kultúry a umenia a nastúpil primitivizmus nekultúrnych červených gárd, čo malo pre milióny osudov tragické následky: vystaňovanie, perzekúcie, smrť. Mej Lan-fang už vtedy nežil, ale poľahky sa dá predpokladať, aký osud by ho čakal. Potvrzuje to skutočnosť, že červení gardisti prenasledovali jeho manželku a deti (syn Mej Pao-ťiou bol tiež herec).⁴

⁴ Stručný, ale obsažný portrét Mej Lan-fanga nájdeme In KALVODOVÁ, Dana. *Čínske divadlo*. Praha : Panoráma, 1992, s. 193-199. ISBN 80-7038-233-3

Mej Lan-fangove podnety pre Rusko

Paralelne s reformou čínskeho divadla prebiehali prevratné zmeny aj v Európe. Koniec 19. a prvé desaťročia 20. storočia boli obdobím, keď prišlo v európskom divadle k najväčším inováciám za posledných sto-stopäťdesiat rokov. Nebola to náhoda, že potreba od základu obnoviť divadelnú prax v Európe aj v Číne prišla približne v rovnakom čase. Napomohli tomu premeny v celom svete spojené s technickou revolúciou, so sociálnymi napätiami, nepokojmi a revolúciami, s politickým vývinom pred a po prvej svetovej vojne, s prvými príznakmi budúcej globalizácie. V tých časoch však nešlo o koordinované úsilie Východu a Západu, ich divadelné umenie sa vyvíjalo navzájom izolovane. A predsa niektoré procesy prebiehali tam i tam, výsledky týchto procesov, ako sa napokon ukázalo, mohli priniesť navzájom silné a pozitívne podnety. Tak ako ich priniesla európskej avantgarde pekinská opera.

Ak sme hovorili, že vzájomné kontakty medzi divadlom Východu a Západu boli slabé, môžeme pravý opak konštatovať o vzájomných kontaktoch vnútri týchto kultúr, hlavne ak išlo o spoločné princípy tvorby, poetiky, alebo aj o politické vyznania. Európska avantgarda bola hlavne v dvadsiatych a tridsiatych rokoch dostatočne prepájaná ponad hranice štátov. Sovietski režiséri Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd, Alexander Tairov sa živo zaujímali o vývin v Nemecku a viazali ich priateľské vzťahy s Bertoltom Brechtom a Erwinom Piscatorom. Rovnako francúzski divadelníci Louis Jouvet, Gaston Baty, Georges Pitoëff, Charles Dullin privítali ruské a nemecké súbory v Paríži a sami cestovali do zahraničia, aby sa zoznámili s tvorbou svojich kolegov. Mimo európskeho diania neboli ani poľskí divadelníci, ani príslušníci českej avantgardy Emil František Burian, Jindřich Honzl a Jiří Frejka či Voskovec a Werich. A známa je aj poznávací cesta slovenských režisérov Janka Borodáča, Jána Jamnického a ďalších do Moskvy v tridsiatych rokoch, ako aj záujem o dianie hlavne vo Francúzsku a Nemecku, ktorý vytrvalo prejavovali generácie našich divadelníkov.

Európsku avantgardu stmelovali aj umelecké aj spoločensko-politické záujmy. Tie druhé hlavne v ich pokusoch o prvý divadelný internacionalizmus, ale ešte viac ich spájalo väčšinou ľavicové zmýšľanie a odpor voči už existujúcim, alebo práve sa rodiacim totalitným režimom (Španielsko, Portugalsko, Taliansko, Nemecko, Maďarsko, Sovietsky zväz a i.)

Ten najdôležitejší tmel bolo hnutie estetickej obnovy a reformy divadla. Avantgardné divadlá, nech už išlo o akýkoľvek „izmus“, ktorý reprezentovali, mali spoločnú črtu v tom, že odmietali realistické a naturalistické postupy. Pekinská opera ako vysoko rozvinutý znakový systém, založený na špecifických gestách, pohyboch, zvukoch a farbách sa teda zjavila v Amerike a neskôr v Európe ako náhle osvietenie, potvrdzujúce tie myšlienky a koncepcie, ktoré rozvíjali avantgardní umelci. Pekinská opera bola predovšetkým vynikajúcim príkladom existencie nerealistického, alebo až antirealistického divadla.

Prvý zájazd súboru na čele s Mej Lan-fangom sa konal roku 1930 a smeroval do Spojených štátov amerických. Navštívil New York, Washington, Chicago, San Francisco, Los Angeles, Hollywood, San Diego a Seattle. Jeho vystúpenia videli tisícky divákov a prítomní na nich boli aj takí významní umelci ako Charlie Chaplin, Mary Pickfordová, David Belasco, Douglas Fairbanks. Krátko potom o Mej Lan-fangovi

Konstantin Stanislavskij
a Mej Lan-fang. Moskva
1935. Snímka archív
autora.



s nadšením referoval Charlie Chaplin Sergejovi Ejzenštejnovi. Pekinskú operu oceňovali aj tanečníci Ruth Saint-Denisová a Ted Shawn, rovnako ako anglický spisovateľ Somerset Maugham, títo ju videli dokonca v jej domácom prostredí. Aj keď mali Číňania v Amerike vynikajúcu odozvu, veď tam žila aj silná čínska komunita, vtedajšie americké divadlo ešte nebolo schopné absorbovať všetky tieto podnety, ani na nich rásť.

Zájazd do Moskvy a Leningradu v roku 1935 však už bola iná vec. Zhodou okolností práve počas vystúpení Mej Lan-fanga sa v Moskve nachádzali ako politickí exulanti Bertolt Brecht a Erwin Piscator. Posledný deň vystúpení Mej Lan-fanga prišiel do Moskvy aj Edward Gordon Craig. Na čínske predstavenie sa však nedostal, pretože mal už vopred pripravený iný program v Malom divadle. Ale obidvaja sa potom v Moskve stretli, navštívili predstavenie *Princeznej Turandot* vo Vachtangovovom divadle a rozhovory s Číňanom mohli inšpirovať vtedy už starnúceho Craiga k novým myšlienkam. Živé vystúpenia pekinského divadla si samozrejme nenechali ujsť najväčšie osobnosti ruského divadla a filmu: Konstantin Stanislavskij, Vladimír Nemirovič-Dančenko, Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Mejerchoľd, Sergej Tretjakov, Alexander Tairov a iní. Tak sa stalo, že – ak už nemôžeme povedať väčšina – tak aspoň veľa z najvýznamnejších tvorcov európskeho avantgardného divadla zažilo v krátkom čase spoločné stretnutia s poslom technicky dokonalého, umelecky syntetického a obrazového divadla, Mej Lan-fangom. A to sa nemohlo neodraziť na celkovom vývine európskeho divadla tých čias. (Nezabudnime, že pekinská opera s Mej Lan-fangom bola v Sovietskom zväze prijatá s najvyššími poctami a že na viacerých z jej predstavení sa zúčastnil aj Josif Vissarionovič Stalin.) Mej Lan-fang sa tiež živo zaujímal o divadlo v navštívenej krajine, bol na skúškach v Stanislavského MCHAT-e, videl spomínané predstavenie vo Vachtangovovom divadle. Po skončení úspešného hosťovania v Sovietskom zväze potom nechal celý súbor vrátiť sa do Číny a on ešte súkromne pokračoval v ceste po Európe, aby sa lepšie zoznámil so západným divadlom. Navštívil Varšavu, Berlín, Paríž, Zürich, Ženevu, Viedeň, Londýn a Rím. V Moskve potom hosťoval aj v rokoch 1952 a 1957, ale najväčší význam mala jeho prvá návšteva.



Charlie Chaplin a Mej
Lan-fang. USA 1930.
Snímka archív autora.

Viacerí z účastníkov predstavení zanechali o tom svedectvá. V krátkej správe⁵ Vsevolod Mejerchoľd napísal, že na tých, čo budujú nové divadlo, bude mať Mej Lan-fang vplyv ešte aj po návrate do Číny. Prečo? Podľa neho predovšetkým preto, že pekinská opera je ideálnym príkladom divadla obraznosti, nie naturalistickej pravdepodobnosti. Čínsky herec nemyslí v realistických rozmeroch, ale v pohyboch, rytme, v grafických obrazoch, kruhoch, jednoduchých a lomených líniách.⁶ Jeho technika nasadenia očí, mimiky tváre, úst je ďaleko rozvinutejšia ako v Európe. A zosilňuje to ešte aj jeho spôsob hry rukami, ktorý je, ako zdôrazňuje Mejerchoľd, taký výnimočný, že popri tom sa zdá, akoby sovietskym hercom sa mohli ruky odňať, natoľko sú im vlastne nepotrebné. Výnimočná a presná je aj rytmická stavba predstavenia, s citom pre čas, pre ekonómiu času. „Mej Lan-fang meria čas v trojsekundových intervaloch, kým my počítame v minútach, o sekundy nedba-

⁵ Pôvodne vraj bola rozsiahlejšia, ale publikovali iba skrátenú verziu.

⁶ Niektoré z týchto myšlienok neodznali v citovanej správe Mejerchoľda, ale v rozhovore so študentmi GITIS-u po odchode čínskeho súboru. Upozorňuje na to Katarzyna Osińska v knihe – Ref. 1, s. 167-171.

júc.⁷ Pohyb sa tam mení na rýchly sled statických pozícií. Pripomína nám to Mejerchoľdov tzv. *rakurs*, tú zvláštnu napätú rovnováhu medzi zastavením tela a jeho úsilím o pohyb vpred, „maximálne expresívnu pozíciu,“ ktorá vznikne iba na okamih, aby sa hneď premenila na nasledovnú. Janne Risumová, ktorá porovnávala Mejerchoľdovu a Mej Lan-fangovu hereckú techniku, videla práve v tomto jeden z ich styčných bodov.⁸

Mejerchoľd bol očarený tým, čo videl na javisku a dával to za vzor ruskému divadlu. Hľadal paralelu s umením básnika Alexandra Puškina, ktoré je, tak ako pekinská opera, najlepším argumentom proti naturalizmu. Dokonca práve pripravované, už druhé naštudovanie Gribojedovových *Útrap rozumu* rozhodol sa pod vplyvom pekínskeho divadla celé pozmeniť a aplikovať doň čerstvé čínske inšpirácie z toho, ako sa môže ešte lepšie na scéne koordinovať pohyb a reč v hre hercov.

Pritom, poznajúc celkovú situáciu, vieme, že pre Mejerchoľda vystúpenia pekínskej opery boli nielen potvrdením jeho výskumov spojených s biomechanikou a s formálnou školou vonkajšieho výrazu, ktorý, ako sa nazdával, priblíži divadlo pravde. Pekinčania mu osobne boli niečím oveľa viac, a tým smerom, hoci iba v náznakoch, išiel aj hlavný zmysel jeho slov. V roku 1935 už bola totiž artikulovaná ideológia socialistického realizmu. Pre divadlo sa podľa nej našiel vzor v tradičných psychologicko-realistických postupoch odvodených zo Stanislavského systému. Mejerchoľdova cesta bola z tohto stranícko-politického pohľadu iba nevhodným poblúdením, dokonca ho komunistickí ideológovia začali ostrakizovať a stavať do radov protisovietskeho a protikomunistického umenia. Hoci vieme, že to v skutočnosti nebola pravda, naopak, Mejerchoľd bol odpočiatku jedným z najzarytejších prívržencov sovietskej revolúcie z roku 1917 a jeho filozofia tvorby nemala za zámer ideologickú subverziu voči revolúcii. Ibaže v tom čase už patril medzi tých, čo si uvedomovali nebezpečenstvo stalinskej verzie komunizmu, a práve toto sa mu stalo osudným. Paradoxom dejín sa dostal na druhú stranu barikády a hovorili mu, že bude vyhlásený za nepriateľa. Čo sa napokon aj stalo a roku 1940 bol popravený. Aj z týchto širších politických dôvodov sa ešte roku 1935 chytil vynikajúcej príležitosti návštevy Mej Lan-fangovho súboru, aby sa prihlásil k jej inšpirácii a aby tak sa vlastne pokúsil takmer na poslednú chvíľu ukázať, že jeho divadlo nie je ničím odtrhnutým od reality, tým menej nepriateľským, ale že je súčasťou určitého nadnárodného a nadkultúrneho hnutia obraznosti a metaforickosti. Ako sme povedali, do svojej správy toto hlavné poslanstvo vložil dosť nenápadne, iba na niekoľkých riadkoch, ale dostatočne jasne. Poznajúc už dnes jeho neskorší osud a napokon aj osud celej sovietskej avantgardy, môžeme teraz dobre precítiť v jeho slovách tú hasnúcu nádej a skryté zúfalstvo, ktoré ho muselo ovládať pri písaní viet: „Objavenie sa divadla doktora⁹ Mej Lan-fanga je u nás udalosťou ďaleko väčšieho významu, ako môžeme pripustiť.“¹⁰

Mejerchoľd zhrnul dojmy a inšpirácie z Mej Lan-fanga tesne po tom, ako videl jeho predstavenia. Sergej Ejzenštejn písal svoju štúdiu *Čarodejníkovi z Hruškoveho sadu* pre bulletin, ktorý mali k dispozícii diváci už počas moskovského a leningradského

⁷ Ref. 1, s. 170.

⁸ RISUM, Janne. *Mei Lanfang: A model for the theatre of the future*. In. PICON-VALLIN, Béatrice (ed.). *Meyerhold, la mise en scène dans le siècle*. Moskva : O.G.I, 2001, s. 258-283. ISBN 5-94282-047-3

⁹ Doktorské tituly mu udelili americké univerzity vo Washingtone a Chicagu.

¹⁰ MEJERCHOLD, Vsevolod. *O pohostinských vystúpeniach Mej Lan-fanga v Moskve*. In Ref. 1, s. 167.



Mej Lan-fang
a Vsevolod Mejerchol'd.
Moskva 1935. Snímka
archív autora.

turné, teda nemohol reagovať priamo na hereckú prácu na scéne, ale písal o hercovi, jeho divadle a tradičnom čínskom umení zo všeobecného hľadiska, teoreticky a historicky. Avšak v podstate riešil ten istý problém ako Vsevolod Mejerchol'd – vykreslil, ako abstraktné, obrazové čínske umenie môže byť alternatívou k ruskému realizmu, alebo ako ho môže obohatiť: „My v našej umeleckej praxi veríme v realizmus, čo viac – v najvyšší stupeň rozvoja realizmu, teda socialistický realizmus. Vzniká teda otázka, čo nám môže priniesť symbolické umenie, úplne konvencionálne a, ako sa zdá, celkom v protiklade voči nášmu spôsobu myslenia?“¹¹

Povinný realizmus a po roku 1932, keď sa zjavil v úvodníku Literaturnej gazety nový termín – socialistický realizmus – nemohol vyhovovať mnohým umelcom a najmänej príslušníkom avantgardy, ku ktorej patril aj Sergej Ejzenštejn. Pre Vsevoloda Mejerchol'da už asi nebolo úniku od tragického konca, pre Segeja Ejzenštejna však návšteva pekingského divadla poskytla priestor, aby výkladom princípov čínskeho herectva rozširoval obzory vtedajších divákov a nedal im zabudnúť, že popri socialistickom realizme je viacero iných foriem umeleckého vyjadrenia. V tom, ako sa témy ochotne ujal, nemôžeme nevidieť istý druh odporu voči reglementácii celého umenia na jednu ideologickú platformu.

Sergej Ejzenštejn postupoval obozretne a jeho argumentácia bola presvedčivá a ťažko vyvrátiteľná. V prvom rade zdôraznil, že čínske divadlo má veľmi dlhú minulosť a že je postavené na bohatej tradícii. Mej Lan-fang urobil novú syntézu, zaviedol modernejší kostým, popri speve opäť prinavrátil významové hodnoty tanečno-choreografickej zložke a inovoval konvencionálny štýl aktualizáciou hier a ich zosúčasnenou tematizáciou. Mej Lan-fang teda nie je žiadny feudálny spiatočník, naopak ide s dobou a cíti sociálne napätia (napríklad podporuje hnutie za oslobodenie vykorisťovaných žien). Avšak pritom sa nevzdáva bohatosti formálneho jazyka divadla.

¹¹ Sergej Ejzenštejn v štúdií *Čarodejníkovi z Hruškového sadu*. In Ref. 1, s. 164.

Niektoré z postupov Sergej Ejzenštejn popisuje a analyzuje. Tak upozorňuje na abstraktný pohyb a symbolické gestá hercov. Napríklad spánok sa zobrazí sklonením hlavy. Súboj prebieha bez dotyku zbraní iba v bleskovo sa meniacich a prísne synchronizovaných rytmických pohyboch. Jedenie sa nikdy priamo nezobrazuje, nahradí ho pieseň alebo tóny flauty. V zložke scénografie si všimol, že stôl na scéne môže zobrazovať všeličo – buď je naozaj stolom, alebo aj celou čajovňou, súdnou sieňou či oltárom. Vylezením naň sa symbolizuje cesta nahor, preskočením sa prekonáva múr. Takýchto príkladov Ejzenštejn prináša viacero a my, asi rovnako ako vtedajší čitateľ, si nemôžeme pritom nespomenúť na avantgardné predstavenia, rozvíjajúce podobné princípy obrazovej reči divadla, ktorým napríklad Jindřich Honzl hovoril pohyb divadelného znaku. Ruský filmový a divadelný režisér, aby dokázal zotrvačnosť opísaných metafor a symbolov v čínskom divadle, odvíja ich od čínskeho znakového písma, ktoré odráža dávnú históriu krajiny a je jedným z najdôležitejších pilierov, na ktorých stojí nielen vzájomné dorozumievanie členov veľkého národa, ale aj samotná podstata čínskosti, Číny ako takej. (Toto nezmení ani skutočnosť, že práve v jazykovednej exkurzii urobil Sergej Ejzenštejn vo svojej štúdií veľa omylov, že jeho túžba oprieť sa o výklad najpevnejšieho základu Číny bola niekedy silnejšia, ako jeho skutočná znalosť tejto problematiky.¹²)

Výklad Ejzenštejna, týkajúci sa umenia pekínskej opery možno čítať aj ako osvetľovanie jej postupov, aj ako apologetiku avantgardného divadla. Veď napríklad všetky špecifiká čínskej hry, ktoré popisuje, sa využívali tam aj tam. Hovorí: „Slovo, znak, predmet či veta nestabilizuje žiadny konečný význam. Kým západná logika smeruje k ustanoveniu pevného zväzku medzi obsahom a znakom, čínsky znak spĺňa celkom inú úlohu. Čínske hieroglyfy slúžia predovšetkým na podnietenie emocionálneho dojmu, ktorý sa vníma až spolu s celým súborom súvisiacich dojmov. Cieľom hieroglyfu alebo symbolu (tu vidíme, že Ejzenštejn nehovorí iba o čínskom hieroglyfickom písme, ale aj o symbole všeobecne, aby mohol naznačiť širší kultúrny súlad Východu aj Západu – pozn. autora), teda nie je presné podanie pojmu, ale naopak, dodanie približného obrazu, ktorý nebude percipovaný jednoduchým a jednoznačným spôsobom. Taký obraz umožňuje, aby bol vyplnený vlastnou emocionálnou skúsenosťou a viazaný susednými obrazmi pomocou najvšeobecnejších kategórií.“¹³

Svojím, žiaľ, nepresným výkladom čínskeho písma prichádza Sergej Ejzenštejn k všeobecnej charakteristike čínskeho divadla, kde čitateľovi môže chýbať viac konkrétnej explikácie zložitých a Európanovi nezrozumiteľných znakov (v maske tváre, v schematických konaniach, vo významoch mizanscén) – pochybujeme, že by bol celkom povolaným vykladačom detailov pekínskej opery. Avšak zároveň Ejzenštejn na príklade pekínskej opery prichádza k výkladu princípov obrazového, znakového a nerealistického divadla Západu, ktoré v dvadsiatych a tridsiatych rokoch existovalo v európskej inovatívnej, tvorivej avantgardnej línii.

Stále sa držiac svojej základnej otázky – ako môže prispieť Východ sovietskemu umeniu, Ejzenštejn odpovedá: „Rýchlo sme sa naučili vytvárať psychologické náčrty postavy, a predsa nás v ďalšom rozvoji čaká veľa práce. Tu sa môže ukázať najväčšou pomocou tá najzaujímavejšia stránka čínskej kultúry, teda divadlo. Obraznosť

¹² Pozri odborné poznámky k štúdiu Sergeja Ejzenštejna *Čarodějnikovi z Hruškového sadu* od Norberta Kordeka. In Ref. 1, s. 159-163.

¹³ Sergej Ejzenštejn v štúdiu *Čarodějnikovi z Hruškového sadu*. In Ref. 1, s. 162.



Sergej Ejzenštejn,
Erwin Piscator, Mei
Lan-fang. Moskva 1935.
Snímka archív autora.

čínskeho divadla sa prejavuje v ústupe od konkrétneho, je akosi opačným smerovaním zrkadlového odrazu (na ktorý sa odvolávala marxistická estetika v prípade socialistického realizmu – pozn. autora) – kým naše umenie sa stále oň opiera“ ... „My sme urobili krok k realizmu a čínske umenie urobilo už niekoľko krokov za hranice realizmu.“¹⁴ Znova si to preložme – Ejzenštejn tu nehovorí iba o čínskom umení, ale skryto o medzivojnových avantgardách, ktoré odmietli psychologický realizmus (Stanislavského a iných) a hľadali vlastnú obrazovú reč. Sergej Ejzenštejn hovorí, a to dosť odvážne v dobe komunistickej totality, že nerealistické čínske divadlo a s ním podobne aj európska avantgarda je o vývinový krok ďalej ako realizmus! A ďalej sa spytuje: budú sa dať tieto dve smerovania divadla nejako zladíť? Odpovedá, že určite áno, hoci s naším súčasným historickým odstupom by sme s ním už asi nesúhlasili. Podľa neho totiž dve krajné polohy by mali vytvoriť najlepšie vzorce realizmu, a to preto, že čínska tradícia ponúka také myslenie, cez ktoré v určitej etape má prejsť každá kultúra. Tu chce Ejzenštejn harmonizovať nezlučiteľné, avšak v kontexte vtedajšej stalinskej doby by sme mu to nemali až tak vyčítať. Veď o niečo podobné sa v tom čase pokúsil aj Vsevolod Mejerchol'd, keď napísal sebakritickú štúdiu *Mejherchol'd proti mejerchol'dovčine*.¹⁵ Ibaže on napriek tejto sebakritike a pokusu o akýsi návrat k psychologickému realizmu neskončil dobre. Ejzenštejn mal možno šťastnejší lós. Tiež síce patril k avantgardným umelcom, ale dokázal prekonať vzdialenosť od svojho pôvodného umeleckého presvedčenia, prejavovaného hlavne v mladšom veku, k ideologickému smerovaniu, danému oficiálne od tridsiatych rokov a – prežil. Určite aj preto, že vedel síce neustúpiť, alebo iba čiastočne zo svojich umeleckých pozícií, ale zároveň vyložiť umelecký zápas tvorivých ideí aj ako syntézu najrôznejších podnetov vedúcu k realizmu. A pritom – koľko pravdy a faktov dokázal pod týmto krytom vypovedať o avantgarde umení, divadle.

¹⁴ Sergej Ejzenštejn v štúdiu Čarodejníkovi z Hruškoveho sadu. In Ref. 1, s. 164-165.

¹⁵ MEJERCHOLD, Vsevolod. *Mejherchol'd protiv mejerchol'dovščiny*. In MEJERCHOED, Vsevolod Emil'jevič. *Stat'ji, pisma, reči, besedy*, časť 2 (1917-1939). Moskva : Iskusstvo, 1968, s. 330-347. A-01290

Aj keď sa Ejzenštejn mýlil v možnosti, že by sa socialistický realizmus mohol nejako zhodnúť s nerealistickým, konvencionalizovaným umením Východu, urobil čínskemu tradičnému divadlu a prostredníctvom neho avantgardnému európskemu divadlu dobrú službu ich vyzdvihnutím na rovnocennú rovinu s tým, čo bolo vtedy v Sovietskom zväze oficiálne vnučované. A tento stav rovnocennosti zároveň eo ipso spochybnil výlučnosť a dominanciu stalinistickej predstavy socialisticko-realistického umenia.

Čínsky a nemecký odcudzovací efekt

V Rusku Mej Lan-fangove predstavenia mali nielen estetický a umelecký vplyv, ale aj ideový a ideologický význam. Ideový v tom, že takpovediac všeobecne potvrdili podobné umelecké princípy, aké vyznávali v tom čase avantgardní umelci a ideologický v tom, že samotná existencia takej formy tradičného divadla mohla sa ponúknuť ako alternatíva k oficiálnemu sovietskemu umeniu.

Spomenuli sme už, že predstavení v Moskve sa zúčastnil aj nemecký režisér a dramatik Bertolt Brecht. Aj preňho bol Mej Lan-fang mimoriadnym impulzom. Tento impulz však preňho nemal iba akýsi rámcový význam, ale premenil sa na konkrétnu predstavu týkajúcu sa princípu hereckej tvorby, ktorý Brecht nazval *Verfremdungseffekt*, teda odcudzovací efekt. Čínsky podnet sa mu pretavil do jedného z najzákladnejších pilierov celej vízie epického, antiiluzívneho divadla.

Nemecký divadelník napísal krátko po odchode pekinského súboru z Moskvy štúdiu *Poznámky k čínskemu hereckému umeniu*, ktorá vyšla aj v slovenskom preklade.¹⁶ Bolo to jeho prvé vyrovnávanie sa s danými podnetmi. Približne o rok neskôr, keď si všetko ešte lepšie premyslel a keď urobil z čínskeho typu herectva inšpiráciu pre svoju koncepciu, napísal pozmenenú, rozšírenú a podrobnejšiu štúdiu *Efektívne odcudzenia v čínskom hereckom umení*. Táto vyšla v českom preklade,¹⁷ ako aj v poľskom¹⁸ a v ďalších jazykoch.

Brecht už určitý čas pracoval na svojej verzii epického divadla, rozvíjal nearistotelovskú dramatikú a bojoval proti hereckému prežívaniu podporujúcemu divákovo vciťovanie sa do osudov postáv. Objavenie sa pekinského divadla v Moskve preňho prišlo v najlepšom čase. Potvrdilo mu to, čo už sám predtým navrhoval a posunulo jeho predstavy ku konkrétnosti. Bol to práve čas, keď sa zaoberal novým typom herectva (približne roky 1935-1937), čas, ktorý zavíril štúdiu *Krátky popis hereckej techniky, ktorá vyvoláva odcudzovací efekt*¹⁹ z roku 1940. Čínske Mej Lan-fangove herectvo sa stalo teda jedným z podstáv Brechtovho poňatia odcudzovacieho efektu. Ktoré príznaky odcudzovacieho efektu našiel Brecht v čínskom divadle?

Predovšetkým čínsky herec podľa neho nehrá akoby tri steny dopĺňala aj štvrtá, a teda akoby preňho neexistoval divák. Naopak, neustále ukazuje, že vie, že publikum sa naňho práve v danom momente pozerá. Tým rozbíja základnú ilúziu, akoby

¹⁶ BRECHT, Bertolt. *Poznámky k čínskemu hereckému umeniu*. In BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. Bratislava : SVKL, 1959, s. 85-89. A-574159.

¹⁷ Český preklad vyšiel In BRECHT, Bertolt. *Myslenky*. Praha : Československý spisovatel, 1958.

¹⁸ Najnovšie poľské vydanie, o ktoré sa opierame v tejto štúdii, nájdeme In Ref. 1, s. 173-184.

¹⁹ Po slovensky In BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. Bratislava : SVKL, 1959, s. 149-165. A-574159.

život na scéne existoval sám pre seba. Čínsky herec si neskryvane vyberá práve také pozície, vďaka ktorým sa najlepšie ukáže divákovi. Zároveň s tým, ako bez prestania berie na vedomie svoje publikum a hrá preň, neustále vníma sám seba, akoby sa díval na seba. Kriticky sa pozoruje, niekedy dokonca aj sám pochváli. Sledovanie samého seba ho obráni pred vciľovaním sa do postavy. Môže sa to niekomu javiť ako chladný prístup k hre, avšak čínsky herec iba nie je emocionálne zaangažovaný, ale zato vie zobrazit' silné emocionálne procesy. Pocit chladu vyplýva aj z toho, že herec hľadá odstup od postavy a chce, aby sa s postavou neidentifikoval ani divák. Dosiahne sa to tým, že neprichádza k celkovej premene živého človeka v umelecký obraz, iba k akejsi citácii. Brecht pripomína čitateľovi svojej štúdie, ako sám Mej Lan-fang vedel počas odborného stretnutia v slabo osvetlenej prednáškovej miestnosti a oblečený iba do civilného smokingu, predviesť základy svojej hereckej praxe, a pritom nepotreboval nijakú zvláštnu atmosféru, ani vnútornú excitáciu, stačili mu vlastné technické prostriedky a chladná hlava.

Na podporu takéhoto tvorivého postupu v čínskom herectve a rovnako aj u Bertolta Brechta sa hľadajú špecifické techniky. Predovšetkým odmieta sa emocionálny tranz herca i diváka. Psychologická monolitnosť postavy sa narúša. Herec akoby v priebehu predstavenia stále vypadal z roly. Počas deja sa vymieňajú dekorácie pred očami divákov. Hru je možné kedykoľvek prerušiť alebo i prediskutovať. V čínskom divadle ide o veľmi precízny proces, všetko je vypracované do detailov a dôsledne schematizované. Čínsky herec vzbudzuje dojem tajomnosti, akoby ukrýval podstatu svojho remesla, ale vďaka efektu odcudzenia tajomstvo potom odkrýva, prezentuje, zviditeľňuje. Jeho technika má svoje korene v mágii, ale to, ako sa dotýka podstaty prírody, nesie v sebe aj čosi vedeckého. Umenie vlastným spôsobom sa podieľa na spoločnom úsilí ovládnutia života.

Bertolt Brecht zdôrazňuje, že jeho odcudzovací efekt sa vyvinul celkom samostatne, ešte pred tým, ako sa zoznámil s čínskym tradičným herectvom. Ako sa však ukázalo pri jeho popise, Mej Lan-fangove postupy sú niekedy takmer navlas podobné tomu, čo zamýšľal Brecht. Ak je v nemeckom avantgardnom divadle oproti Číňanom niečo predsa len viac zdôraznené, je to aspekt historických súvislostí a spoločenskej angažovanosti. Epické divadlo malo od počiatku úlohu oslobodzovať diváka od iluzívneho delíria, ktoré na scéne vytvárali predošlé divadelné formy. Pre racionálne, kritické poznávanie je vyhovujúcejší triezvy, pýtajúci sa, antiiluzívny pohľad a odstup od vecí. Brecht chcel divadlom prehľbovať poznanie, zlepšovať pochopenie historických a sociálnych súvislostí doby, nie zabávať, ani emocionálne znásilňovať svojich divákov. Umenie preňho, tak ako pre väčšinu avantgardistov, bolo súčasťou spoločenského zápasu proti prežitým formáciám. Hľadanie novej formy pre Bertolta Brechta, rovnako ako pre Vsevoloda Mejerchoľda, Sergeja Ejzenštejna a ostatných v rôznych európskych krajinách nemalo cieľ samo v sebe, hoci sa im to často vyčítalo. Nová podoba divadelného umenia, nové „izmy“ mali vyjadriť novú dobu, byť bližšie k publiku a mali napomôcť revolučnej zmene spoločnosti. Pekinská opera, hoci v tom čase bola už modernejšou podobou tradičného poňatia čínskeho divadla, projekt sociálnej revolúcie neobsahovala. Príslušníci avantgardy to v nej nehľadali, ani nemohli nájsť. Našli však také formálne technické postupy, ktoré podporili ich vtedajšie vlastné hľadania, alebo dokonca v prípade Brechtovho odcudzovacieho efektu pomohli mu ich sformulovať. Tak sa Mej Lan-fang ako argument obranný – v prípade Mejerchoľda a Ejzenštejna – rozrástol až do argumentu tvorivého, keď

pomohol pri dopracovaní Brechtovho typu hereckej techniky. Ako sa ukazuje z jeho pohľadu na čínske herectvo, odcudzovací efekt čínsky a nemecký má prakticky tožnú technickú podobu, herec pekínskej opery a herec Berliner Ensemble používajú mnohé podobné techniky, ktoré vymyslel Brecht vychádzajúc z vlastných teoretických predstáv o neiluzívnom divadle, ako aj z Mej Lan-fangových podnetov. Máme tu takto jeden z najvýznamnejších dôkazov prelínania divadla Východu a Západu v 20. storočí, hoci inak tradícia aj ciele nemeckého a čínskeho modelu herectva a divadla boli veľmi odlišné.

Význam v sile

Je známe, že na dosiahnutie svojich cieľov neváhali avantgardní umelci využívať moment provokácie. Týkalo sa napríklad dadaistov, futuristov, ale aj surrealistov. Princíp novosti, rúcanie tradícií, volanie po revolučných zmenách nielen v umení niesol v sebe vždy provokatívne prvky. Mejerchoľdova biomechanika provokovala svojím odmietnutím psychologického realizmu prívržencov Stanislavského. Brechtovo epické divadlo svojimi myšlienkami provokovalo nemecké meštiacke divadlo. Burian provokoval surrealistickou metaforickou javiskovou rečou tradičné české divadlo, Voskovec a Werich politickými výpadmi celú spoločnosť prvej republiky. Nové, nerealistické, metaforické, abstraktné, dynamicky premenlivé herectvo v syntetickom divadle sa presadzovalo do života s ťažkosťami. Tradičné divadlo, aj jeho bulvárne formy, ich meštiacke publikum, za spoluúčasti totalitných ideológií často politicky prenasledovali avantgardných umelcov a bránili novým smerom. Na druhej strane avantgarda obľubovala výzvu, zápas, konflikt s dobou, hľadala slobodu vyjadrovania, obsahu i formy umeleckých experimentov. Hoci, nezamľme ani to, že sama sa niekedy dávala do služieb niektorej z európskych totalít (napr. v Taliansku, Sovietskom zväze). V podstate však nové trendy prvej polovice 20. storočia priniesli radikálnu premenu umenia a participovali aj na premene západnej spoločnosti. Východná inšpirácia nebola provokatívna. Bola pokojná, a tak ju mohli akceptovať aj iní, nielen avantgardní umelci. V Rusku napríklad Konstantin Stanislavskij, Vladimír Nemirovič-Dančenko, inde Edward Gordon Graig. Čínske divadlo teda nemohlo podporiť útočnosť ani provokatívnosť, také typické vlastnosti pre avantgardu v Európe. Jeho vplyv bol v samotnej jeho existencii, ako živej ukážky vyspelej starej kultúry založenej na rovnakých princípoch, aké sformulovala avantgarda. Sila inšpirácie pre Západ bola v sile dokonalosti a v historickej zakotvenosti Číňanov. Teda, povedzme to trochu heslovite: význam divadla Východu bol v jeho inšpiratívnej sile. Bol v tom, že bolo a že sa predstavilo aj na Západe.

Tento výstup je súčasťou grantovej úlohy VEGA, číslo 2/0218/09 – Teória modernej drámy.

MEI LAN-FANG AND THE EUROPEAN AVANT GARDE**MILOŠ MISTRÍK**

From the early 20th century onwards, the West became much more intrigued by oriental theatre cultures. In several instances they became a source of inspiration for avant garde stage directors. For the proponents of avant garde drama the theatre performances originating in Bali, China, Japan and India gave credence to their own artistic way. Among the theatre professionals having a profound impact upon the European avant garde was Mei Lan-Fang, one of the premiere performers of Beijing Opera. His guest performances in the USA (1930) and the Soviet Union (1935) were received with great enthusiasm by Stanislavsky, Meyerhold, Eisenstein, Brecht, Chaplin, and others. We have been left with their testimonies of appreciation of his art and mention of the profound impact it had upon their own creation. In several cases, notably in Soviet Russia, Mei Lan-Fang's performances served as a model example of the existence of the metaphoric, sign and poetic theatre alongside the official socialist realism theatre.

FILM V OPERE NA PRÍKLADE OPERY BOHUSLAVA MARTINŮ *TRI PRIANIA*

MILOSLAV BLAHYNKA

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Vo svojom príspevku by som sa chcel zamyslieť nad tým, ako nové médium – film – ovplyvnilo dramaturgiu opery Bohuslava Martinů *Tri priania* a aký inscenačný potenciál film v Martinů opere prináša.

Martinů v tejto opere reagoval nielen na umelecké a dramaturgické možnosti nového filmového média, ale aj na nové dobové umelecké smery. Libretista opery Georges Ribemont-Dessaignes reprezentoval z tohto hľadiska vyhranenú osobnosť. Bol prívržencom a vyznavačom dadaizmu. Tento umelecký smer charakterizoval pikantným vtipom: „Dada kašle na umenie a robí ho. Pľuje do vzduchu a to, čo vám padne do oka, je umenie.“¹ Pre Martinů predstavoval Ribemont-Dessaignes libretistu, ktorý sa odkláňa od tradičných operných a dramatických šablón a prináša nové, často prekvapujúce alebo experimentálne podnety. Martinů si spoluprácu s Ribemontom-Dessaignesom vysoko vážil. Bezprostredne po tom, ako dostal libreto konštatoval, že je s ním spokojný. Predpokladal, že mu poskytne dostatok podnetov na zhudobnenie rozmanitých situácií. V liste svojej snúbenici Martinů výstižne zhrnul dejovú osnovu libreta a naznačil funkciu filmu v zamýšľanej opere: „Titul je *Tri priania alebo Vrtkavosti života*. Rozpráva sa tu o jednom pánovi, ktorý v lese stretol vílu, priviedol si ju domov, a tá víla ho vyzvala, aby vyslovil tri želania. Chcel zbohatnúť, a tak so svojou ženou odíde na Zlatý ostrov. Všade samé zlato, prší aj zlatý dážď. Loď naberie na váhu a začne sa potápať. Tu si muž uvedomí svoj omyl, vysloví želanie, aby jeho žena omladla. Stane sa to, ibaže žena mu odíde s mladíkom. Zostáva teda sám a želá si, aby aj on bol milovaný. Ale nanešťastie príbehne škaredé krívajúce dievča a vrhne sa mu okolo krku. Je žiarlivá a panovačná a počas hádky ho udrie do hlavy. Hrdina zomiera, nariekajúc, že život je ťažká vec. Nie je to pekné?“, pýta sa Martinů v liste. „Urobím to celé akoby to bol film. Ale bude tu ešte tretie dejstvo, ktoré ti popíšem nabadúce, musím vymyslieť nejaké moderné zarámovanie.“²

Filmové zarámovanie príbehu je tým prekvapujúcim momentom. Korešponduje napríklad s myšlienkami Emilia Filippa Tomassa Marinettiho. Chápal prekvapenie ako podstatný prvok súčasného umenia. V divadle musí podľa neho prekvapenie zasiahnuť divákovu senzibilitu veselým spôsobom. Má mu vsugerovať sled iných komických nápadov a priviesť ho k nepredvídaným slovám a gestám. Každé prekvapenie tak spôsobuje ďalšie nové prekvapenie.³ Úsilie Martinů o dramaturgické

¹ Citované podľa MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 53.

² Ref. 1, s. 54.

³ Bližšie MARINETTI, Emilio Filippo Tomasso. Doppo im Teatro Sintetico e il Teatro della Sopresa noi inventiamo il Teatro Antipsichologico Astratto di puri Elementi e il Teatro Tattile. In *Noi, Rivista d'Arte Futu-*



Bohuslav Martinů: *Tri přání aneb Vrtkavosti života*. Volkstheater Rostock, 2007. Snímka archiv J. Ne-kvasila.

ozvláštnenie korešponduje i s myšlienkami ruského avantgardného divadelníka Aleksandra Tairova. Tairov zdôrazňoval, že divadlo má diváka osloviť svojimi špecifickými umeleckými postupmi. Nemá nahrádzať ani činnosť ústavu pre experimentálnu psychopatológiu, ani sa nemá stať populárnym sprievodcom dejinami literatúry. „Každá nová forma diváka znepokojí, zbavuje ho meštiackej pohody, toho estetického močiara, v ktorom tak rád zotrúva.“⁴ Umelecké dielo s takou formou je práve opera *Tri priania*. Martinů v súlade s poetikou a filozofiou dadaizmu v divadle a v opere prekonáva schillerovské a ibsenovské chápanie drámy. Skladateľ aj jeho libretista odmietajú konvenčnú dramatickosť. To sa prejavuje aj v hudbe. Martinů v *Troch prianiach* odmieta romantické poňatie citovosti. Niekoľko rokov po vzniku tejto opery formuluje svoje predstavy o estetike a poetike novej opery v štúdiu *Prežila sa opera?*⁵ Vychádza v nej zo základného poznatku: „Princípy romantickej opery prestávajú byť pre nás evanjeliom, a tí, ktorí všetkým svojim úsilím predlžujú tieto podmienky, preukazujú scénickej tvorbe zlú službu.“⁶ Varuje pred tým, aby sa od opernej hudby požadovalo vyjadrenie vecí, ktoré nie je schopná vyjadriť.⁷ Poukazuje

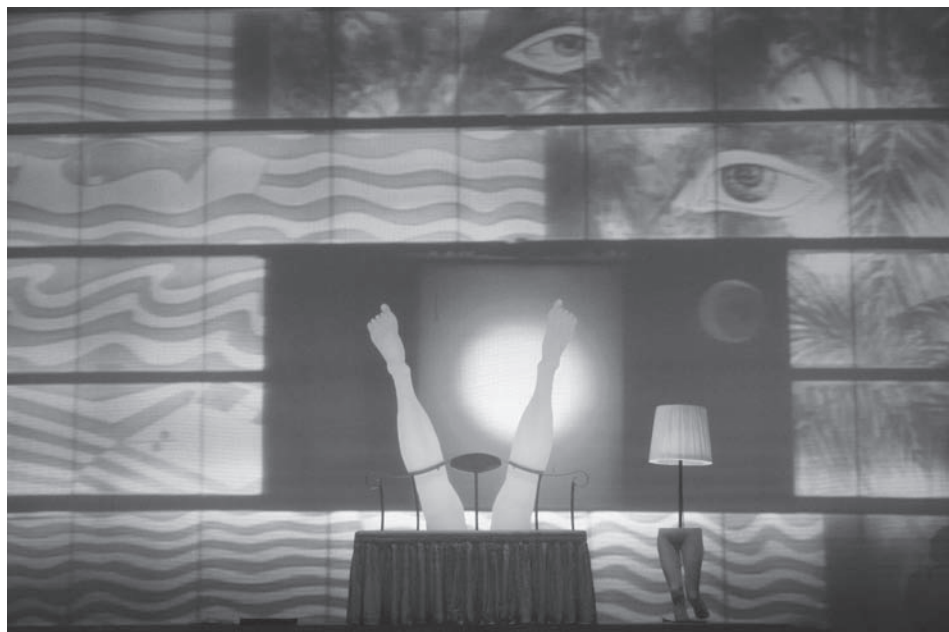
rista. Numero Speciale. Roma : 1924. Citované podľa: PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha : Orbis, 1965, s. 90-91.

⁴ TAIROV, Alexander. *Odpoutané divadlo*. Praha : Akademie múzických umění, 2005, s. 63.

⁵ MARTINŮ, Bohuslav. *Prežila se opera?* In *Přítomnost*, roč. 12, 1935, č. 7 (20.9.1935). Novšie uverejnené in ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Editio Supraphon, 1979, s. 224-230.

⁶ Citované podľa ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Editio Supraphon, 1979, s. 225.

⁷ Ref. 6, s. 226.



Bohuslav Martinů: *Tři přání aneb Vrtkavosti života*. Volkstheater Rostock, 2007. Snímka archiv J. Nekvasila.

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

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

Libretista ponúkol skladateľovi niekoľko svetov. Prvý z nich je civilný. Formou koláže zobrazuje pripravované nakrúcanie, k nemu patria vzájomne sa prelínajúce hlasy režiséra, telefonistky i flirtujúcich hercov; ďalej svet filmovej premiéry a popremiérového banketu (tretie dejstvo). Druhým svetom je svet rozprávkového-revualného príbehu, do ktorého vstupujú prvky morality. Operný režisér Jiří Nekvasil hodnotí charakter a štruktúru operného príbehu: „Príbeh nie je ani tak persiflážou či citáciou libreta dobového filmu, ako skôr rozprávkovou fantazijnou alegóriou s prvkami koláže v dadaistickom až surrealistickom duchu. Príbeh je plný symbolov a významo-



Bohuslav Martinů: *Tři přání aneb Vrtkavosti života*. Volkstheater Rostock, 2007. Snímka archív J. Nekvasila.

vých rovín, nezaprie inšpirácie v oblasti psychoanalýzy. Na prvý dojem pôsobí ako košatá básnická improvizácia, ide o veľmi rafinovane vypracovanú mnohvrstevnú a mnohovýznamovú štruktúru.⁸

Niektoré scénické poznámky libretistu Georgesa Ribemonta-Dessaignesa otvárajú otázku, či filmové zábery nemali byť súčasťou inscenácie? Podobne s filmovým médium ako súčasťou javiskovej podoby opery ráтали Darius Milhaud a jeho libretista Paul Claudel v opere *Krištof Kolumbus* (*Christophe Colomb*; premiéra 1930, Berlín). Ribemont-Dessaignes predpisuje veci a zázraky doslovne divadelnými prostriedkami nerealizovateľné. Napríklad, aby zo semienok v kvetináčoch začali zrazu rásť rastlinky a aby mali tvar srdiečok a rúk, v inom výstupe má priletieť krdel vtákov, má zakrúžiť nad loďou a nakoniec sa zniesť na palubu. Na oblohe sa súčasne zjaví zlaté slnko a zlatý mesiac.⁹ Tieto scénické predstavy provokovali nielen skladateľovu fantáziu, ale do určitej miery určovali výsledný dramaturgický tvar opery. Martinů v ňom používa techniku koláže. Táto technika sa používa aj v kinematografii.

Každá z inscenácií *Troch priani* riešila problém filmu v opere iným spôsobom. Na svetovej premiére v Brne v roku 1971 (42 rokov po vzniku diela) režisér Evald Schorm filmový rozmer opery kreoval ako chaplinovskú grotesku. Nakrútil ju starou filmovou technikou z čias nemého filmu. Postupoval presne podľa časových dispozícií

⁸ NEKVASIL, Jiří. Opera Three Wishes. In *Bohuslav Martinů Newsletter*, roč. 7, 2007, č. 1, s. 11. Vydáva Nadace Bohuslava Martinů a Institut Bohuslava Martinů. Citované z internetovej stránky http://www.martinu.cz/data/docs/0000072_d.pdf (ku dňu 21. 12. 2010).

⁹ Bližšie ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha : Editio Supraphon, 1979, s. 173–178.

hudby. Záver opery koncipoval ako pohreb hlavného hrdinu. Za rakvou sa zjavujú osoby z filmu vo svojej civilnej podobe.

V ostatnej inscenácii *Troch prianií*, ktorú pripravil český režisér Jiří Nekvasil v Rostocku (Volkstheater Rostock, 2007)¹⁰, sa javisková podoba opery usilovala formou farebnej divadelnej koláže nájsť korešpondenciu s autorskými požiadavkami Martinů. Hlavným bodom na začiatku a na konci predstavenia je prázdny priestor čierneho javiska. Divák si môže doň projektovať čokoľvek. Prichádza režisér so svojim štábom. Javisko postupne zaplňajú ľudia aj dekorácie. Nekvasil so scénickým výtvarníkom Danielom Dvořákom v súlade s autorskými poznámkami nechali režiséra a filmárov prítomných iba na začiatok a potom až na záver druhého dejstva. Vtedy sa vráti režisér, kamera a štáb tesne pred posledným stop, ktoré ukončí nakrúcanie. Celý príbeh „filmu“ vyjadрили kontinuálne. Výklad Martinů opery bol nonkonformný a jemne aktualizovaný, avšak nikde nedochádza k deštrukcii diela. Poetiku filmu režisér a scénograf približujú prostredníctvom videoprojekcie, ktorá je takmer neustále prítomná a nedáva divákovi zabudnúť, že vnímaný príbeh, je vlastne filmovým nakrúcaním.

Hlavným estetickým východiskom pre výtvarnú stránku inscenácie v Rostocku bola koláž, inšpirovaná estetikou avantgardného výtvarného umenia konca dvadsiatych rokov dvadsiateho storočia. Inscenačná koláž tak korešponduje s kolážou v hudobnej štruktúre opery. Martinů uplatnil s originálnou melodickou invenciou a novátorsky prvky z oblasti jazzovej hudby, berlínskeho kabaretu a amerického muzikálu. Obrazy sú poskladané z viacerých prvkov. Prelínajú sa do seba i pred seba. Priam fascinujúco v inscenácii pôsobí vyváženosť meniacich sa magických obrazov, scénického náznaku a symbolu. Inscenátori sa vyhýbali realistickej popisnosti. Dekorácie nie sú realistické filmové stavby, ale z fragmentov zložené kolážové obrazy. Je to svet snov a rozprávky. Stále sa pred našimi očami mení. Je to zároveň hravý divadelný svet fantazijného „oslobodeného divadla“. Použitie prostriedky smerovali k neuchopiteľnosti, nejednoznačnosti a mági, ktoré umocnila kombinácia divadla a filmu. Režisér využíval takmer v celej opere live videoprojekcie z čelnej a hornej kamery. Kamery snímali hercov na meniacich sa kobercoch. Na základe toho vznikala na zadnej projekčnej ploche ilúzia dekorácií. V duchu koláže a hry boli koncipované aj herecké akcie. V niektorých výstupoch herci pracovali s určitým zveličením s konvenciami filmového herectva dvadsiatych rokov.

Pre filmovú verziu príbehu zvolil režisér formu animovaného filmu. Ožili v ňom kostýmové návrhy k inscenácii. Film vyjadril rovnaké situácie inými prostriedkami.

Martinů opera *Tri priania* je živým hudobným divadlom. Môže byť mnohovrstevnou zábavnou hudobným divadlom. Patrí k doteraz nedoceneným skvostom opernej tvorby 20. storočia. Svojou výstavbou má blízko ku klasickému muzikálu. Film v opere *Tri priania* predstavuje Martinů ako vyznavača životnej energie, ktorá pochádza zo základných zdrojov tohto sveta a je obsiahnutá aj v procese umeleckej tvorby. Aj po takmer osemdesiatich rokoch sa môžeme stotožniť s hodnotením tohto diela z pera Georgesa Ribemonta-Dessaignea: „Osobne pokladám Martinů za jedného z najväčších hudobníkov prítomnosti. Je to tvorca, ktorý robí kúzla s novými svetmi,

¹⁰ Bohuslav Martinů: Tři přání aneb Vrtkavosti života. Libreto Georges Ribemont Dessaignes. Réžia Jiří Nekvasil. Dirigent Peter Leonard. Scéna Daniel Dvořák. Kostýmy Mike Hahne. Dramaturgia Juliane Pionteková, Zbormajster Hans-Christiph Borck. Preklad do nemčiny Marcus Gamell. Premiéra 20. 1. 2007 vo Volkstheater Rostock. Snímka archív Jiřího Nekvasila.

prinúti ich, aby vstúpili do vašej myslí sluchom. Takto, ruka v ruke, vyzbrojení len jedným plniacim perom, vytvorili sme dielo, ktoré nestálo s rozpakmi pred starými formami. Pred divákmi sa tu premiešava kinematograf, rozprávka aj hra divadelných technikov. Ale to všetko by nič neznamenalo bez mimoriadnej rozmanitosti Martinů hudby – a čo v nej dokázal!“¹¹

Tento výstup je súčasťou grantovej úlohy VEGA, číslo 2/0218/09 – Teória modernej drámy.

MOVIE IN OPERA IN EXAMPLE OF MARTINŮ'S THREE WISHES

MILOSLAV BLAHYNKA

The paper elucidates the effect of a new media (movie) on the dramaturgy of Martinů's opera *Three Wishes* and ponders over the potential of film, which is put to use in the staging of Martinů's operatic piece. The opera *Three Wishes* is not only a reaction to the artistic and dramaturgic potential of film, but also a reaction to new artistic movements. The opera librettist, Georges Ribemont-Dessaignes, was a follower of dadaism and the libretto to this opera also has a dadaistic dimension. Martinů and his librettist oppose conventional dramatics. This feature can also be found in his music. In his opera *Three Wishes*, Martinů refuses the romantic concept of emotionalism and the gradation of dynamism of the latter half of the 19th century.

Each of the stagings of *Three Wishes* captures the issue of opera movie in a different way. Evald Šchorm, director of the world première of this operatic piece in Brno, in 1971 (forty-two years after the opera was composed), produced a cinematic dimension of the opera along the lines of Chaplin's grotesque. The last staging of *Three Wishes* by the Czech director Jiří Nekvasil in Volkstheater Rostock, in 2007, was produced as a colourful theatre collage. The opera *Three Wishes* is a multilayer entertaining musical theatre. Its tectonics are close to classical musical.

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

TALIANSKA OPERNÁ TVORBA NA DOSKÁCH SND (1920 – 1938)

PAVEL UNGER

hudobný kritik a historik

Uvádzanie talianskej opery je fenoménom, ktorý zaujímal kľúčovú pozíciu v dramaturgii deväťdesiatročného Slovenského národného divadla od jeho založenia podnes. V korelácii so svetovými trendmi bol premenným ukazovateľom len akcent na priority, či už z hľadiska výberu skladateľov a diel, alebo ich realizačnej poetiky. Objem a pestrosť talianskeho repertoáru prechádzali bratislavskou scénou v kolísavej krivke. Fázy dominantnosti v programovej ponuke sa striedali s periódami, v ktorých sa ocitali skôr v polohe divácky vďačného, než kreatívnosť tvorcov podnecujúceho materiálu. Obdobie prvej československej republiky malo pre slovenské operné dianie zásadný význam. Umožnilo – za pomoci českých umeleckých a organizátorských kruhov – konštituovať profesionálnu hudobnú a divadelnú kultúru. Vznikom Slovenského národného divadla sa začali kreovať skutočné dejiny slovenskej opery, a to aj napriek tomu, že po necelé dve desaťročia ich písali prevažne českí umelci.

Pri založení Slovenského národného divadla roku 1920 nevstupovala talianska tvorba na panenskú pôdu. V niekdajšom hlavnom a korunovačnom meste Uhorska bola prebrázdnená už dávno pred vznikom tejto inštitúcie, hlavne prostredníctvom rozmanitých hosťujúcich operných spoločností. Priaznivý trend v rozmachu divadelného života Bratislavy nastal za vlády Márie Terézie. Talianske operné spoločnosti bratov Mingottiovcov, Pilotiho ml. či Girolama Bona v polovici 18. storočia oboznamovali verejnosť so základnými dielami v žánri opera buffa a opera seria. Po nich Ján Erdödy so svojím kolektívom obohatil bratislavský operný život o 53 noviniiek, okrem iných z pier vtedy žijúcich autorov, akými boli Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa či Niccolo Picinni. V období pred otvorením nového Mestského divadla (dnešná Historická budova SND) roku 1886 sa o prienik diel talianskych autorov zaslúžil divadelný riaditeľ Augustin Stöger (uviedol napríklad Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* a *Semiramide*), súbor Františka Pokorného uviedol Belliniho *Normu* a *Puritánov* i Rossiniho *Otella*, ale s repertoárovými novinkami prišli aj operné spoločnosti Luigiho Merelliho, v polovici 50. rokov 19. storočia Eduarda Kreibiga a Leopolda Kottauna a iné.

Pre etablovanie talianskej opery v novej budove architektov a staviteľov Helmera a Fellnera mal význam riaditeľ Emanuel Raul, v ére ktorého sa striedali tituly už poznané s novými. Medzi nimi bola Rossiniho posledná opera *Viliam Tell*, rad opusov Giuseppe Verdiho (od *Ernaniho* po *Aidu*) a novinky predstaviteľov verizmu. K takým patrila Mascagniho *Sedliacka časť*, Leoncavallovi *Komedianti* či Pucciniho *Bohéma*. Prvé desaťročie 20. storočia bolo v bratislavskom divadelnom prostredí, ovplyvnenom permanentným bojom o preferenciu maďarského či nemeckého divadla, na operu skúpe. Dostala sa do postavenia skôr doplnkového žánru a o jej čiastočný rozvoj sa

postaral až riaditeľ K. Polgár od sezóny 1911/12. Podľa Štefana Hozu „početná a umelecky na výške stojaca spoločnosť“¹ prezentovala pestrý repertoár z tvorby Giuseppe Verdiho, veristov, ale aj Vincenza Belliniho a Gioachina Rossiniho. V období prvej svetovej vojny síce príslovie „inter arma silent musae“ neplatilo doslovne, no divadelný život, vrátane operného, sa ocitol v prirodzenom útlme.

Prvý marec 1920 otvoril úvodnú stránku dejín Slovenského národného divadla. Talianska operná tvorba doň vstúpila s nezanedbateľnou „predhistóriou“. Na návrat nejedného z titulov, uvedených pred vznikom SND sa čakalo dlho, alebo dosiaľ k nemu nedošlo. Celému obdobiu rokov 1920 – 1938 však so 45 titulmi dominovala česká opera, po nej nasledovala nemecká a tesne za ňou s 27 uvedenými opusmi spisba talianska. V nej, z pohľadu preferencie autorov, viedol desiatimi naštudovanými opusmi Giuseppe Verdi, nasledovaný Giacomom Puccinim (sedem titulov), Gioachinom Rossinim a taliansko-nemeckým Ermannom Wolf-Ferrarim, zastúpeným u každého z nich tromi dielami. Po jednom titule sa uplatnili reprezentanti verizmu Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo a Umberto Giordano. Dramaturgickou raritou bolo prvé uvedenie opery *Dibuk* (1937) z pera žijúceho skladateľa Lodovica Roccu. Verdiho tvorbu, v súlade s dobovým trendom, reprezentovali prevažne opusy strednej a neskorej periódy. V tom čase svet na renesanciu tzv. raného Verdiho a tragických opier belcantových autorov ešte nepomýšľal. Podobne baroková hudobnodramatická literatúra nebola objektom záujmu dramaturgov a operných šéfov.

Prvým talianskym titulom, ktorý sa odohral v novovzniknutom SND bola 27. marca 1920 *Tosca* v tom čase žijúceho Giacoma Pucciniho. Dielo, premiérové uvedené roku 1900, nebolo pre Bratislavu novinkou, spoznala ho už skôr prostredníctvom hosťujúcich spoločností. Prvú *Toscu* v histórii SND dirigoval František Vaněk a réžiu mal Bohuš Vilím. Hlavné postavy stvárnila Hana Kramperová (*Tosca*) a Leon Geitler (*Cavaradossi*), ktorí boli protagonistami aj v otváracom predstavení Smetanovej *Hubičky*. Dobová kritika pochválila hru orchestra, výprava pochádzala z Jeřábkovho divadelného fundusu. Bohuš Vilím bol autorom réžie aj troch ďalších talianskych opier úvodnej štvormesačnej sezóny (1. 3. 1920 – 4. 7. 1920), *Komediantov* Ruggera Leoncavalla (hrali sa spoločne s Blodkovou jednoaktovkou *V studni*), *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniho a *Rigoletta* Giuseppe Verdiho. Bohuš Vilím je v dejinách slovenskej opery postavou veľmi dôležitou, pôsobiacou v Bratislave – s výnimkou šiestich sezón v Olomouci – od roku 1920 do 1951. Režiroval všetko, čo mu prevádzka pridela (Smetanu, Verdiho, Wagnera, R. Straussa, Musorgského, Prokofieva), pričom jeho zreteľnou devízou bolo, že vždy vychádzal z jednoty hudby a slova. V tom čase stáli pred operou SND neľahké koncepcné úlohy, vyplývajúce zo sociálnych, politických a ekonomických postulátov doby, ale aj z estetických špecifik a kritérií vkusu.

Po úvodnej krátkej sezóne ďalšia (1920/21) už bola kompletná, na čele s novým šéfom Milanom Zunom. Skúsený dirigent, ktorý viedol súbor tri sezóny (na rovnaký post sa vrátil v rokoch 1946–51) sa pokúsil vtisnúť personálne nedobudovanému ansámbli výraznejší dramaturgický profil. Spočiatku uprednostňoval najmä českú a francúzsku tvorbu, vo svojej tretej sezóne však posilnil aj taliansky repertoár. Z verdiovských titulov sa pod hudobné naštudovanie podpísal len v prípade *Aidy* a väčšmi sa zamerl na diela Giacoma Pucciniho. V ďalších operách Giuseppe Verdi-

¹ HOZA, Štefan. *Opera na Slovensku I*. Bratislava : Vydavateľstvo Osveta, 1953, s. 94.

ho (*Maškarný bál*, *Traviata*, *Rigoletto*) prenechával dirigentský pult zväčša Františkovi Vaněkovi či Jaroslavovi Židovi. Do tohto obdobia sa datuje naštudovanie veristických dvojčiek Mascagniho *Sedliackej cti* (1921) a Leoncavallových *Komediantov* (1920), neuvádzali ich však počas jedného večera. *Sedliacku časť* po prvý raz sprevádzala Blodkova jednoaktovka *V studni*, po druhý balet. *Komedianti* sa viazali buď so spomenutou Blodkovou operou a v sezóne 1922/23 s buffou Ermanna Wolff-Ferrariho *Zuzankino tajomstvo*. Z predverdiavskej tvorby sa k slovu dostal Rossiniho *Barbier zo Sevilly*, podpísaný dirigentom Ferdinandom Ledvinom a režisérom Josefom Peršlom.

Režijné posty v talianskych tituloch počas Zunovej éry zaujímala trojica Josef Peršl, Josef Bártl a Josef Munclinger. Všetci boli pôvodne spevákmi, prvý a tretí basistom, druhý barytonistom. Hoci na režijnú a výtvarnú stránku predstavení sa v tom čase nekládol veľký dôraz, Zuna spoluprácu s inšcenátormi nikdy nepodceňoval a usiloval sa o jednotu vizuálneho a hudobného vnemu. Ak k réžiám stále aktívneho speváka Josefa Peršla (*Barbier zo Sevilly*, *Madame Butterfly*, *Sedliacka časť*, *Maškarný bál*, *Rigoletto*) kritika poznamenávala, že rešpektoval jednoduchú logiku vzťahov a situácií, neznelo to v dobovom kontexte pejoratívne. Takisto v Bártlových inšcenáciách (aj on pôsobil súčasne ako sólista) pochádzali kulisy z Jeřábkovej zásobárne dekorácií a postavenie režiséra sa obmedzovalo na základné aranžmány. V tretej Zunovej sezóne dostal viac príležitostí Josef Munclinger, ktorý spoločne s Milanom Zunom pripravil *Bohému* a *Toscu*, *Komediantov* so *Zuzankiným tajomstvom* a ich kooperáciu korunovala vo februári 1923 Verdiho *Aida*. Stala sa, popri Wagnerovom *Tannhäuserovi* a Janáčkovej *Káti Kabanovej*, treťou profilovou inšcenáciou Zunovej éry. Kritika v superlatívoch hodnotila nielen výkony orchestra, posilneného zboru a protagonistov (Pírkovej *Aidu*, Ježicovej *Amneris* a Hübnerovho *Radamesa*), ale vyzdvihla tiež monumentálnosť a farebnú opulentnosť výpravy. Úspešná premiéra vyznela ako „oduševnená manifestácia šéfovi opery M. Zunovi.“² Hoci Zuna musel čeliť finančným problémom divadla i návštevnickej kríze, jeho prvá éra v kresle šéfa opery je s odstupom času považovaná za etapu stavania pilierov profesionalizácie operného divadla na Slovensku.

Nástup Oskara Nedbala ako súkromného podnikateľa do čela SND 1. 8. 1923 bol spätý s nádejou na zmenu. Očakávalo sa od neho zintenzívnenie prevádzky, otvorenejšia dramaturgia a dobudovanie súboru. Medzinárodne rešpektovaný symfonický dirigent však veľa skúseností v opernej sfére nemal. Post šéfa opery zveril dirigentovi Pavlovi Dědečkovi, ktorého po roku vystriedal Bedřich Holeček. V rokoch riaditeľovania Oskara Nedbala sa orientácia dramaturgie výrazne nezmenila. Pretrvával akcent na českú tvorbu, svoj priestor si obhájili francúzski i nemeckí skladatelia a pre slovenskú operu významnou udalosťou bolo prvé uvedenie Bellovho *Kováča Wielanda* (1926). Talianska opera sa z hľadiska kvantity v rokoch 1923-28 rozšírila iba minimálne. Šesť titulov zastupovalo Giuseppe Verdiho (novými boli *Otello* a *Sila osudu*), z diela Giacomo Pucciniho sa priradil k trojici *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Bohéma* naturalistický *Plášť* a komický *Gianni Schicchi*. Veristický repertoár posilnil Giordanov *Andrea Chénier*, po prvýkrát sa spoločne objavila *Sedliacka časť* s *Komediantmi* a z belcantovej spisby to bol opäť iba *Barbier zo Sevilly*. V talianskych tituloch ani optika režisérov nezaznamenala pohyb v zmysle odklonu od prvoplánového aranžovania a iluzívneho výtvarného plánu. Zo siedmich angažovaných režisérov dominovali štyria. Traja režirujúci speváci

² Ref. 1, s. 293.

a jeden choreograf. Kostýmy tenorových hrdinov si za režisérsky civil zmenili Zdeněk Knittl, ktorému patrila takmer celá sezóna 1924/25 a Roman Hübner. Z roly basistu si za režisérsky pult presadol Zdeněk Ruth-Markov. Z pôvodnej profesie tanečníka a choreografa sa rekvifikoval rímsky rodák Achille Viscusi.

Spoločným menovateľom tejto skupiny boli praktické skúsenosti s javiskom, divadelný rozhľad a solídna miera vkusu. Akákoľvek ambícia názorovo prekročiť rámec konvencie chýbala. Napokon, pokiaľ by aj vzišla, musela by čeliť obmedzeným technickým i finančným možnostiam vtedajšieho SND. Viscusimu sa ušiel dramaturgicky zaujímavejší repertoár než jeho kolegom, keď z Verdiho sa po *Aide* vysporiadal s prvým *Otelloom* a *Silou osudu* v análoch divadla. Pozitívnejší názor než na jeho verdiovské inscenácie však vyslovila kritika na podobu Giordanovho *Andrea Chéniera*. V ňom ocenila masové scény, ale aj výjavy tribunálu a zobrazenie revolučných momentov. Zhoda recenzentov panovala v tom, že výprava vo Viscusiho inscenáciách bola opäť poskladaná z heterogénnych kulís divadelného fundusu. Podľa Ladislava Čavojského „pre zrod profesionálneho baletu Viscusi znamená v dejinách nášho divadla veľa, pre opernú réžiu podstatne menej.“³ Zdeněk Knittl a Zdeněk Ruth-Markov v režisérskych pozíciách nezanechali na talianskej pôde badateľnú stopu. Roman Hübner sa špecializoval najmä na opery Giacomu Pucciniho, kde mohol zúročiť svoju plodnú sólistickú prax a premietnuť ju do poňatia diel cez prizmu vokálneho interpreta. Išlo väčšmi o aranžovanie, než o výklady predlôh. Verizmus, ako aktuálny štýl v dvadsiatych rokoch minulého storočia, mal v programovej ponuke SND pomerne silné zastúpenie a tešil sa priaznivej diváckej odozve. Odlišná však bola mienka kritiky. Ivan Ballo, prvý slovenský profesionálny kritik, vyslovoval voči novému slohu vážne výhrady. Pucciniho považoval za skladateľa útočiaceho v prvom pláne na city a *Bohému* neváhal označiť za šláger. Za dramaturgicky opodstatnené nepovažoval ani prvé naštudovanie jednoaktoviek *Plášť* a *Gianni Schicchi* (1927/28), hoci k hudobnému naštudovaniu Zdenka Folprechta a do istej miery aj k Hübnerovej réžii bol zhovievavejší, než k samotnej voľbe titulu. Ďalší kritici v Robotníckych novinách a Slovenskom denníku volili zmierlivejší tón.

Riaditeľská éra Oskara Nedbala pootvorila kontakty Bratislavy so zahraničím. Z historického hľadiska významné bolo hosťovanie Pietra Mascagniho, ktorý dirigoval vlastnú *Sedliacku časť*, Leoncavallových *Komediantov* a Verdiho *Aidu*. Pôsobilo motivačne nielen autentickosťou taktovky, ale aj vypracovaním výrazových a farebných detailov. Do inscenácií SND prichádzali hosťovať poprední sólisti Viedenskej štátnej opery, ako napríklad Mária Németh (*Tosca*, *Aida*), Koloman Pataky (*Tosca*), Josef Groenen (*Rigoletto*), v *Traviate* a *Barbierovi zo Sevilly* sa predstavila svetoznáma Poľka Ada Sari, stálym hosťom bol Jurij Baklanov. V domácich obsadeniach sa v talianskom repertoári uplatňovali české sopranistky Marie Žaludová, Dobřena Šimáňová, Marie Šponarová, z mezzosopránov Mária Peršlová a Marta Krásová. K dispozícii bola trojica spoľahlivých tenoristov (Knittl, Hübner, Chorovič), barytonista Géza Fischer či basista Zdeněk Ruth-Markov. Riaditeľ Oskar Nedbal angažoval prvých slovenských operných spevákov, Helenu Bartošovú (ako 20-ročná spievala titulnú postavu v *Madame Butterfly*) a Dr. Janka Blaha, tenoristu s právnickým vzdelaním, v speváckej profesii školeného súkromne u Kristíny Morfovej a v Miláne u Stefana Stevu. Obaja

³ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Zrod a rozvoj opernej réžie. In. *Slovenské divadlo*, roč. 48, 2000. č. 2-3, s. 101.

boli po dlhé roky piliermi sólistického ansámbľu bratislavskej opery. Na rozdiel od nich prvý slovenský scénograf Ladislav Hradský, povestný novátorskými postupmi, v talianskom repertoári nemal veľa príležitostí uplatnenia. Obdobie Oskara Nedbala dnes treba posudzovať vyvážené a v súvislosti so zložitými kultúrno-estetickými, spoločenskými a ekonomickými špecifikami danej doby. Tento triezvy a pragmatický šéf bol, slovami Miloslava Blahynku, „zástancom multikulturality v čase, keď tento fenomén ešte zďaleka nebol aktuálny.“⁴

Príchodom Oskarovho synovca, dirigenta Karla Nedbala, na post šéfa opery, začína sa desaťročie výrazného rozvoja bratislavského operného života (1928-38). Vniesol do činnosti divadla princíp koncepcnosti, dramaturgiu pootvoril smerom k súčasnej svetovej tvorbe a uvoľnil priestor moderne cítiacim inscenátorom. Hoci jeho vkus a estetika inklinovali väčšmi k českej a nemeckej sfére, rešpektujúc kontinuitu uvádzania francúzskych autorov, Karel Nedbal nezanedbával ani terén taliansky. Najmä po roku 1930 rozšíril divácky obzor o dve opery Giacoma Pucciniho, *Dievča zo Západu* a *Turandot*, k tradičným verdiovským číslam priradil *Simona Boccanegra*, *Dona Carlota* a *Falstaffa*, jediným titulom zastúpenú rossiniovskú ponuku osviežil zaradením *Talianky v Alžíri* a *Viliama Tella*. Objavili sa tiež dve ďalšie diela taliansko-nemeckého skladateľa Ermanna Wolff-Ferraiho, komédie *Štyria grobiani* a *Zvedavé ženy*. Dramaturgické ambície vtedajšieho vedenia vyvrcholili naštudovaním víťazného opusu skladateľskej súťaže milánskej La Scaly z roku 1934, *Dibuka*, z pera súdobého talianskeho skladateľa Lodovica Roccu. Popri uvedených ďalších noviniak opernej literatúry, Prokofievovej *Láske k trom pomarančom* a Šostakovičovej *Ruskej lady Macbeth*, išlo o ďalší počín zvyšujúci prestíž divadla a priťahujúci pozornosť zahraničia.

S príchodom Karla Nedbala sa po šesťročnej pauze vrátil režisér Bohuš Vilím, hlavnými dirigentmi ostali aj naďalej Zdeněk Folprecht a Josef Vincourek. Práve oni sa venovali aj štúdiu a prevádzkovaniu talianskeho repertoáru, zatiaľ čo Nedbal k nemu pristúpil v obmedzenom rozsahu (*Falstaff*, *Zvedavé ženy*) až v neskorších sezónach. V prvej fáze šéfovania Karla Nedbala (1928-30) bolo talianskych naštudovaní poskromne. Silnejšie, hoci kontroverzne, zarezovala iba skutočná novinka, operný western Giacoma Pucciniho *Dievča zo Západu* (1930). Naša kritika počastovala dielo, ktoré dve desaťročia pred bratislavskou premiérou žalo triumfy v newyorskej Metropolitan opere s Emou Destinnovou a Enricom Carusom v hlavných rolách, nelichotivými a dehonestujúcimi prívlastkami. „Úpadkový výplod“ a podľa mienky recenzentov ovplyvnených českou estetikou dielo odsúdené na zánik, však vo svete žije dodnes. Zhovievavejší postoj zaujala tlač voči obnoveniu Verdiho *Maškarného bálu*, kde sa pochvala ušla „šľavnatému“ hudobnému naštudovaniu Josefa Vincourka, sopranistke Dobřene Šimáňovej (bola tiež prvou Minnie v *Dievčati zo Západu*) a rozvíjajúcemu sa talentu Dr. Janka Blaha. Počas vianočných sviatkov roku 1931 sa v Záhrebe samovraždou končí život Oskara Nedbala. Predchádzali jej zdravotné problémy fyzického i psychického rázu a v neposlednom rade komplex problémov, v ktorých sa SND nachádzalo. Karel Nedbal vnímal strýcovu smrť ako tragický záver procesu

⁴ BLAHYNKA, Miloslav. Oskar Nedbal a predpoklady modernej opernej dramaturgie v SND. In CHALUPKA, Lubomír (ed). *Receptia súčasnej európskej hudobnej tvorby v slovenskej hudobnej kultúre 1. polovice 20. storočia*. Zborník z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2002. Bratislava : FF UK. Slovenská muzikologická asociácia pri SHU, 2003, s. 39.

a nedostatok ochoty „pomôcť nepraktickému, hospodárskym neúspechom zdolanému umelcovi z bezradnej situácie.“⁵

Taliansky repertoár na doskách SND (Pucciniho *Madame Butterfly*, *Plášť + Gianni Schicchi*, Verdiho *Trubadúr*) sa iba obnovoval a väčšiu pozornosť si vydobyl azda len Rossiniho *Barbier zo Sevilly* v debutujúcej réžii popredného sólistu Arnolda Flögla. Pozoruhodné v obsadení premiéry bolo, že dve basové postavy vytvorili dvaja spievajúci režiséri, Flögl bol Basiliom a Zdeněk Ruth-Markov Bartolom. Dirigent Josef Vincourek obnovil spievané recitatívy, predtým nahrádzané prózou a do hlavných postáv obsadil slovenský pár Helenu Bartošovú (Rosina) a Dr. Janka Blaha (Almaviva), Figarom bol vedúci barytonista súboru Karel Zavřel.

Stojaté vody talianskej opery na bratislavských doskách sa pohli až pod riaditeľskou taktovkou Antonína Drašara, ktorý v sezóne 1931/32 prevzal vedenie SND ako súkromný podnikateľ. Prvým impulzom bolo premiérové naštudovanie Pucciniho „labutej piesne“ *Turandot* (1931). Po nej prišiel Verdiho *Simon Boccanegra* (1932) a ambícia Karla Nedbala na tomto poli kulminovala v sezóne 1932/33 premiérami Verdiho *Falstaffa* a Rossiniho *Viliama Tella*. Uvedenie *Turandot* päť rokov po smrti jej autora (pod naštudovanie sa podpísal tandem Zdeněk Folprecht – Bohuš Vilím) dokonca čiastočne rešpektoval aj voči verizmu vyhranený kritik Ivan Ballo. Nevyhol sa však tvrdeniu, že Puccini bol už za zenitom a v porovnaní s predchádzajúcimi operami „*Turandot* je z invenčnej stránky zväčša len ich odleskom, neraz matným.“⁶ V dirigentskom výkone Folprechta sa kritika zhodla, že je špecialistom na daný sloh, z Vilímovej réžie a výpravy J. M. Gottlieba ocenili zmysel pre pompéznosť a efektnosť masových výjavov. Titulnú postavu spievala hosťujúca Máša Kolárová, Calafa alternoval Slovinec Peter Burja s Romanom Hübnerom, Liu stvárnila Helena Bartošová. Na jednej z prvých repríz triumfovala v role *Turandot* Mária Németh z Viedenskej štátnej opery.

V nastávajúcich riaditeľských sezónach Antonína Drašara sa otvorila dramaturgia operetnému žánru, a to nielen klasickému, ale aj operete revuálneho typu. Výnosy z obľúbeného žánru, tečúce vo väčšej miere do divadelnej pokladne, sa na druhej strane investovali do rozšírenia repertoárového spektra. To siahalo od Glucka po Šostakoviča, nevynímajúc ani závažné opusy Richarda Wagnera (*Zlato Rýna*, *Tristan a Izolda*, *Parsifal*) a Richarda Straussa. Na prelome rokov 1932 a 1933 zaznamenala aj talianska spisba, ktorá inak nebola hodnotovou preferenciou šéfa opery Karla Nedbala, historicky významné prínosy. Išlo o posledné operné diela dvoch skladateľských veľikánov, *Falstaffa* Giuseppe Verdiho (1932) a *Viliama Tella* Gioachina Rossiniho (1933). Na návrat prvého nich potom čakalo Slovensko 57 rokov a druhé z menovaných sa opätovného uvedenia dosiaľ nedožilo. V kontexte neustáleho opakovania populárnych titulov strednej tvorivej periódy Verdiho a po doznení boomu Pucciniho oper, ktoré sa v posledných šiestich Nedbalových sezónach už neobnovovali, išlo o signál progresu. Vo *Falstaffovi* sa po prvýkrát vo verdiovskej premiére predstavil Karel Nedbal, *Viliama Tella* hudobne pripravil osvedčený Zdeněk Folprecht, oba tituly režíroval Bohuš Vilím.

Kritická reflexia *Falstaffa* a jeho bratislavského naštudovania bola jednoznačne pozitívna. Ivan Ballo podčiarkol, že práve Nedbal bol „dušou predvedenia, dal mu

⁵ NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : SNKL, 1959, s. 211.

⁶ BALLO, Ivan. Puccini: *Turandot*. In *Slovenský denník*, roč. 14, 1931, č. 255 (6. 11. 1931), s. 5.

svižný spád a esprit.“⁷ V ďalších recenziách sa písalo o večere, ktorý sa zapísal do dejín divadla zlatými písmenami. Na margo réžie Jindřich Květ vyzdvihol, že Vilím „pohybovo vychádzal z rozkošnej hudby a vycítil všetky jej jemnosti.“⁸ Slová chvály padali aj na scénografiu Jána Ladvenicu, maľujúceho akoby z hračiek zostavené roz-tomilé mestečko. Šťastné bolo aj sólistické obsadenie premiéry s Karlom Zavřelom v titulnej postave. Jediným tieňom premiéry sa stalo – a to už v čase hospodárskej krízy – nedostatočne navštívené divadlo.

Operný odkaz Gioachina Rossiniho na bratislavskom javisku kopíroval krivku jeho uvádzania vo svete. Zatiaľ čo zopár komických opier sa na plagát vracalo pravidelne, vážne opery sa začiatkom 20. storočia z repertoárov vytratili. V zahraničí ich prinavracala až vlna renesancie belcantovej opery seria. *Viliam Tell* má v skladateľovej tvorbe osobité postavenie, patrí do parížskeho obdobia, písaný je na francúzsky text a špecifická je aj jeho hudobná poetika. Prvé a dosiaľ posledné slovenské uvedenie poukázalo na viacero diferencií v recepcii diela zo strany divákov a kritiky. Ostentatívne ho odmietol Antonín Hořejš, používajúc pripodobnenie, že ide o kompozíciu „naskrz nemocnú, ktorá má miesto červených krviniek len samé biele.“⁹ Na rozdiel od jeho náhľadu, reprezentujúceho hodnotový rebríček českej hudobnej estetiky, slovenskí kritici Ivan Ballo a Alexander Moyzes rozpoznali umelecké hodnoty diela. Vnímali ho ako predzvesť žánru francúzskej grand opery a zdroj inšpirácií pre talianskych (Giuseppe Verdi) a iných skladateľov. Moyzesovi síce prekážala rozvlácnosť predlohy, všimol si však jej melodickú, harmonickú a inštrumentálnu jedinečnosť. V posudku Ivana Ballu nachádzame konštatovanie, že *Viliam Tell* síce „nemá bezprostrednosť, švih a jas, ktorým okúzľuje *Barbier*“, no oceňuje autorovu pružnosť a hľadanie nových ciest. V zhodnom tóne opisujú recenzenti režijnú prácu Bohuša Vilíma, najmä efektne vystavané ansámblové scény, ale aj náladovo štylizovaný výtvarný rámec Jána Ladvenicu. V hudobnom naštudovaní Zdenka Folprechra sa v hlavných rolách predstavili Karel Zavřel (*Viliam Tell*), Žofie Napravilová (*Mathilda*) a Roman Hübner. Na rozdiel od časti kritiky sa premiéra stretla u publika s veľkým úspechom.

V nasledujúcich sezónach došlo v prezentácii veristickej literatúry k totálnemu útlmu. Od *Turandot* z roku 1931 sa nová pucciniovská inscenácia (*Bohéma*) objavila až v septembri 1939. Verdiovský javiskový odkaz vo výbere titulov tiež podliehal stereotypu. Vybočením z kliše boli uvedenia dvoch komických opusov Ermanna Wolf-Ferrariho, *Štyroch grobianov* (1934) a *Zvedavých žien* (1937). Obe opery, skomponované na námety Carla Goldonihho, sa stretli s vľúdnym prijatím v tlači. Ivana Ballu v *Štyroch grobianoch* zaujala „duchaplná hudobná ilustrácia divadelne veľmi živo a účinne postavenej hudby, vtipne imitujúcej taliansku komédiu z 18. storočia.“¹⁰ Priaznivej odozvy sa dočkalo aj hudobné naštudovanie Zdenka Folprechta a typologická kresba postáv v režijnom pláne Bohuša Vilíma. V plejáde osvedčených sólistov sa mihlo meno 23-ročnej Margity Česányiovej, neskoršej primadony dramatického odboru. Výnimočnosťou naštudovania *Zvedavých žien* bol fakt, že sa ich ujal v tomto žánri zriedka vídaný Karel Nebal. Z pera Ivana Ballu vyšla nadšená kritika, vyzdvihujúca zvukomalebnosť orchestrálneho partu a jej presné rytmické členenie. Ešte

⁷ BALLO, Ivan. Premiéra Verdiho Falstaffa. In *Slovenská politika*, roč. 13, 1932, č. 243 (22. 10. 1932), s. 3.

⁸ KVĚT, Jindřich. Giuseppe Verdi: Falstaff. In *Robotnícké noviny*, roč. 29, 1932, č. 241 (23. 10. 1932), s. 7.

⁹ (-jš) = HOŘEJŠ, Antonín. Rossini: Viliam Tell. In *Robotnícké noviny*, roč. 30, 1933, č. 15 (19. 1. 1933), s. 3.

¹⁰ BALLO, Ivan. Štyria grobiani v SND. In *Slovenský denník*, roč. 17, 1934, č. 282 (12. 12. 1934), s. 5.

pred *Zvedavými ženami* obohatila taliansky repertoár na doskách opery SND Rossiniho *Talianka v Alžíri* (1935). Opäť polarizovala mienku kritiky, keď časť ju označila za bezcennú a úpadkovú, zatiaľ čo iní vyzdvihli ohnivosť hudby a zdôraznili, že z hľadiska speváckeho zvládnutia partov ide o mimoriadnu skúšku zdatnosti súboru. Vo Vilímovej réžii vytvoril skvelú figúru komického beja Mustafu Zdeněk Ruth-Markov, všestranný Dr. Janko Blaho bol Lindorom a s mezzosopránovou koloratúrou Isabelly sa popasovala sopranistka Margita Česányiová.

V záverečnej etape éry Karla Nedbala sa ešte dvakrát vrátilo operné dedičstvo Giuseppe Verdiho v nových naštudovaniach. Po dlhšom čase to bola *Aida* (1936) a po prvý raz zaznel *Don Carlos* (1938). *Aidu* po hudobnej stránke pripravil v talianskom teréne zdatný a overený Josef Vincourek, réžiu mal v rukách Josef Turnau. Vychádzajúc z reflexie inscenácie v tlači, došlo k určitému prelomu konvencií, najmä vo využití práce so svetlom a priestorom. Pozitívne bol prijatý aj *Don Carlos* (réžia Bohuš Vilím, dirigent Zdeněk Folprecht) a k Vilímovmu poňatiu sa viaže postreh o „vyostrení dobovo a ideologicky zdôvodnených kontrastov“.¹¹ Vysoko boli hodnotení protagonisti, najmä Arnold Flögl ako Filip II. a Milada Formanová v úlohe Alžbety. Zatiaľ čo taliansku literatúru zveroval Nedbal praktikovi, no v priebojnosti divadelného myslenia limitovanému Vilímovi, pre exkluzívnejšiu dramaturgiu mal od 30. rokov k dispozícii z činoherného prostredia prichádzajúceho, avantgardne orientovaného Viktora Šulca a scénografa Františka Trösterera. Z ich spoločnej dielne vyšli inscenácie historického významu, ako Šostakovičova *Ruská Lady Macbeth* či Beethovenov *Fidelio*. V spolupráci so scénografom S. Kuttnerom to bola zasa Mozartova *Čarovná flauta*.

K najpozoruhodnejším prácam Viktora Šulca patrilo spracovanie nového operného diela 42-ročného talianskeho skladateľa Lodovica Roccu, „leggenda drammatica“ *Dibuk* (1937). Víťazná opera medzinárodnej skladateľskej súťaže milánskej La Scaly z roku 1934, ktorú medzi milánskou a bratislavskou premiérou spoznalo aj publikum autorovho rodného Turína, Ríma (spievali v nej legendárni barytonisti Tito Gobbi a Giuseppe Taddei), Chicaga, New Yorku, Varšavy a Záhrebu, vznikla na námet rovnomennej drámy Shaloma Anského. Inšpirácia historicko-religióznou témou z východožidovského prostredia a pôsobivá inštrumentácia partitúry s prvkami neskorého verizmu pôsobili príťažlivo. Neskôr sa *Dibuk* vytratil z repertoárov, sporadicky ho oprášili v 80. rokoch, no dnes by sme tento titul na plagátoch divadiel hľadali márne. Zrejme šťastím pre prvé uvedenie na scéne SND bola voľba Viktora Šulca, odchovanca berlínskeho Reinhardtovho seminára a autora inscenácií, ktoré boli „moderné, spoločensky zacielené, metaforické a dynamické“.¹² Bratislavský *Dibuk* vzišiel zo spolupráce Šulca so scénografom Františkom Zelenkom a v hudobnom naštudovaní Zdenka Folprechta. Recenzie vyzdvihovali sugestívnu kresbu atmosféry s realistickými znakmi (synagóga, náboženské spevy) na strane jednej a prvkami fantastickosti a mystickosti na strane druhej. Muzikológ Max Herzfeld v komparácii inscenácií z Milána, Varšavy a Bratislavy si na našej obzvlášť cenil, že bola „každým dychom tvorivá, nekonečne mnoho hovoriaca a až do údesu výrazná. Jeho synagóga nemá steny, iba línie a krivky, jeho stavba má tragický úškľab pekelných haravary.“¹³ Aj

¹¹ ZAGIBA, František. Don Carlos v SND. In *Slovenský hlas*, roč. 1, 1936, č. 71 (26. 3. 1936), s. 9.

¹² BLAHO, Jaroslav. *Cesty k slovenskej opere*. In MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 299.

¹³ MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. *Viktor Šulc. Cesta režiséra*. Bratislava : Tatran, 1984, s. 212.

ďalšie dobové svedectvá hovoria o Šulcovej schopnosti narábať s výtvarnou skratkou, svetlom a venovať sa individuálnej práci s interpretmi. Tento prístup sa zrkadlil vo vybrúsených kreáciách Mílady Formanovej (Lea), Karla Zavřela (Sender), Arnolda Flögla (rabín Ezriel), Dr. Janka Blaha (Hanan) a ďalších. Československá premiéra Díbuka sa vo vypredanom hľadisku opery SND stretla s nečakaným úspechom.

Dramaturgia Karla Nedbala, ktorá v svetovej opernej literatúre siahala od reformátora Glucka po súčasníka Šostakoviča, mala v úmysle načrieť aj hlbšie do hudobnej histórie. Avizovanému uvedeniu *Korunovácie Poppey* od Claudia Monteverdiho v sezóne 1938/39 však zabránili politické udalosti jesene 1938. Prínos Karla Nedbala, ktorý sa s operou SND rozlúčil v predstaveniach Janáčkovej opery *Z mŕtveho domu* a Smetanovho *Tajomstva*, teda v dielach pilierových skladateľov tejto historickej epochy, treba vnímať aj v otvorení kontaktov so svetom a začlenením bratislavskej opery do stredoeurópskeho kontextu. Najmä vďaka partnerstvu s Viedňou a recipročných výmenách inscenácií, spoznalo naše publikum napríklad Verdiho *Sicílske nešpory* alebo Wagnerovu *Valkýru*. Samostatnou kapitolou tejto historickej etapy sú individuálne hosťovania zahraničných umelcov. Z Viedenskej štátnej opery k nám prichádzala do talianskych titulov dramatická sopranistka Mária Németh, jej lyrickejšie kolegyně Jarmila Novotná a Zdenka Ziková, či špičkové koloratúrne sopranistky Maria Gerhart a Adele Kern. Z tenoristov to boli nemenej významní umelci ako Koloman Pataky, Richard Tauber, Alfred Piccaver, Todor Mazaroff, Anton Dermota, či slovenský rodák Imrich Godin. Nemožno opomenúť ani barytonistov, napríklad Josefa Groenena, Alfreda Jergera či Alexandra Svéda. Hoci pohostinské dirigovanie Richarda Straussa (v SND uviedol vlastné opery *Elektra* a *Gavalier s ružou*) stoja mimo témy talianskej opery, jeho význam bol historický a slová „ansámbel je famózny“¹⁴ znamenali viac než zdvorilostnú frázu.

Umelecké dotyky s neďalekou Viedňou boli obohatením, inšpiráciou i dôkazom medzinárodného rešpektu, získaného pod Nedbalovým vedením. Viedenská štátna opera, ktorú v tomto období a v ťažkých rokoch rozpadu monarchie viedol tandem Richard Strauss – Franz Schalk (1919-1924), po ňom Franz Schalk, Clemes Krauss či Felix von Weingartner, nebola síce priekopníkom uvádzania talianskych titulov (hrali sa len ťažiskové opusy Verdiho a veristov), no pôsobila ako zdroj silných vokálno-interpretačných podnetov. Z nich čerpala aj bratislavská umelecká a divácka obec. Bez zaujímavosti nie je ani komparácia dramaturgie éry Nedbalovcov s pražskými opernými domami. Porovnanie s tamojším Národným divadlom za vedenia Otakara Ostrčila (1920-1935) a Václava Talicha (1935-1948) nevykazuje v talianskom repertoári podstatné rozdiely. Ani tam diapazón hraných titulov neprekračoval strednú a zrelú periódu Giuseppe Verdiho a z belcantovej literatúry (s výnimkou Rossiniho *Vilijama Tella* a Belliniho *Normy*) sa hrali iba buffy. Benefitom Ostrčilovej éry bol azda len Cherubiniho *Vodnár* (čo je väčšmi „parížska“ než talianska opera) a Talichovej Boitov *Mefistofele*. Pražské Národné divadlo malo však v tom čase veľmi silného konkurenta a rivala v Novom nemeckom divadle. Paradoxne, vzhľadom na jeho pôvodné zacieľenie na nemeckú spisbu, v ňom sa núkal bohatší rez talianskou tvorbou. Na časovej osi 1920-1938 sa medzi trinástimi Verdiho operami objavili z raného obdobia *Ernani*, *Macbeth* a *Luisa Miller* a popri takmer kompletom Puccinim zaujal aj výber novíniek

¹⁴ NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha : SNKL, 1959, s. 261.

súdobých skladateľov. Hrali sa popri Andrea Chénierovi aj ďalšie opusy Umberta Giordana (*La cena delle beffe a Il re*), *Arlecchino* reformátora Busoniho, Malipierova *Filomena e l'infatuato*. Ich kvalitu zabezpečovali dirigentské osobnosti svetového mena (Zemlinsky, Széll, Votto) a speváci formátu Marie Jeritzky, Rose Pauly, Zinky Kunc-Milanov, z tenoristov napríklad Miguela Fletu, Jana Kiepuru, Benjamina Gigliho, Tita Schipu, Giacoma Lauri-Volpiho či Jussiho Björlinga.

Operný život v Bratislave v medzivojnovom období umelecky formovali tri dominantné osobnosti: Milan Zuna, Oskar Nedbal a Karel Nedbal. Príspevok každého z nich bol špecifický, spätý s kultúrno-estetickou, spoločenskou a ekonomickou realitou. Bol to čas budovania súboru, hľadania metodiky riadenia, čas boja o národnú identitu inštitúcie, hierarchizáciu hodnôt. Že piliere boli postavené pevne, dokladá deväť desaťročí existencie Slovenského národného divadla.

BARYTONISTA BOHUŠ HANÁK V DOKUMENTOCH A SPOMIENKACH

TERÉZIA URSÍNYOVÁ
divadelná a hudobná kritička

Barytonista Bohuš Hanák (nar. 8. 1. 1925 v Bánovciach nad Bebravou – zomr. 14. marca 2010 v Bazileji, Švajčiarsko) patrili od r. 1947 do r. 1968 k prvoradým osobnostiam sólistického súboru Opery SND v Bratislave. Absolvoval Štátne konzervatórium v Bratislave (1943-1948), kde študoval najprv u Arnolda Flögla a absolvoval u Anny Korínskej – Kornhauserovej, od r. 1951 pokračoval v štúdiu spevu na VŠMU u Imricha Godina a Jána Strelca.

Už ako študent (od 1. 8. 1943 do 1. 4. 1944) bol členom zboru Opery SND a ešte pred skončením konzervatória (v 3. ročníku) sa stal sólistom Opery SND. Tu pôsobil od 15. 8. 1947 do 31. 7. 1968 – s menšou prestávkou angažmán v Landestheater Linz – Rakúsko (15. 8. 1958 – 15. 8. 1960), vrátane hosťovania v Drážďanoch a Berlíne (Komická opera), ale aj na iných zahraničných scénach. Ako prvý barytonista národnej opernej scény Slovenska vytvoril počas vyše dvadsiatich rokov 70 postáv svetového i slovenského repertoáru. V roku 1966 sa stal zaslužilým umelcom.

Jeho najvýznamnejšie úlohy boli: Escamillo (*Carmen*, 1948, 1954), Galickij (*Knieža Igor*, 1952), Tomeš (*Hubička*, 1952), Scarpia (*Tosca*, 1957), Vladislav (*Dalibor*, 1957), Přemysl (*Libuša*, 1961), Eugen Onegin (1952, 1963), Igor (*Knieža Igor*, 1962), Tomskij (*Piková dáma*, 1964), Don Giovanni (1956), Figaro (Rossiniho *Barbier zo Sevilly*, 1960), verdiovské postavy: Posa (*Don Carlos*, 1956), Jago (*Otello*, 1958), Rigoletto (1961), Gróf Luna (*Trubadúr*, 1963), Renato (*Maškarný bál*, 1964), Nabucco (*Nabucco*, 1966), *Macbeth* (1968). Wagnerov Holanďan (*Blúdiaci Holanďan*, 1960) bol v časoch Hanákovho pôsobenia v SND iba exkurziou do sveta wagnerových opier, ktorým sa neskôr v Bazileji venoval v oveľa väčšej miere. Z diel 20. storočia naštudoval Kráľa (Orff: *Miadra žena*, 1961), Cardillaca (Hindemith: *Cardillac*, 1964) a Charlesa Gérarda (Giordano: *André Chénier*, 1967). Bohuš Hanák bol pri zrode modernej slovenskej opery. Začal Hríňom v svetovej premiére Suchoňovej *Krútnavy* (1949, v novom naštudovaní 1965), pokračoval Uhorčíkom (Cikker: *Juro Jánošík*, 1954), Richtárom (Cikker: *Beg Bajazid*, 1957), Geľom (Andrašovan: *Figliar Geľo*, 1958), Mojmírom II. (Suchoň: *Svätopluk*, 1960) a do histórie slovenskej opery sa zapísal aj nezabudnuteľným Nechľudovom (Cikker: *Vzriesenie*, 1962). Jeho poslednou veľkou postavou v SND bol Michéle v Pucciniho *Plášti* (1968). Bohuš Hanák vtedy netušil, že sa touto rolou lúči s Bratislavou...

Spevácky, výrazovo a herecky strhujúci umelec sa ešte pred okupáciou Československa r. 1968 rozhodol s manželkou Boženou Suchánkovou-Hanákovou a dvoma synmi (vtedy 12 a polročným Radoslavom a 8 a polročným Mojmírom) zostať vo švajčiarskom Bazileji. Dôvodom bolo čoraz zložitejšie vybavovanie potrebných vízových dokumentov pre pôsobenie v zahraničí. V opernom dome v Bazileji (Basler Theater) pôsobil Bohuš Hanák 20 rokov (1968-1988) ako prvý barytonista. Okrem toho bol počas emigrácie aktívny vo Svetovom kongrese Slovákov, kde áriami i piesňami umelecky pozdvihoval zasadnutia a stretnutia tejto zahraničnej organizácie Slovákov.

Hanákovci – pojem v slovenskom umení

Hanákovská rodina je v slovenskej kultúre prameňom talentov. Bohuš Hanák na to roku 1968 spomínal takto: „Z členov rodiny by sme dnes mohli utvoriť celkom



Bohuš Hanák ako Scarpia
v *Tosce* (SND, 1957).
Snímka archív Mojмира
Hanáka.

slušnú opernú spoločnosť – iba tenor nám chýba. Moja manželka Božena Suchánková – Hanáková je sopranistkou Opery SND, sestra Oľga je mezzosopranistkou Opery SND, Jozefína je zasa sólistkou Vojenského umeleckého súboru, rovnako ako jej manžel, teda môj švagor Jozef Šesták. Brat Ján je síce scénografom v košickom divadle, no mne sa vidí, že má z našej rodiny najlepší hlas. Raz sa dohadoval s členmi košickej opery o tom, za aký čas možno naštudovať operu a napokon sa staval, že za štrnásť dní naštuduje Osmina z Mozartovej opery *Únos zo serailu*. Nielenže vyhral túto stávk, ale dokonca sedemkrát spieval Osmina v košickej opere... Aby ste mi verili, že by naša operná spoločnosť nemala chudobné obsadenie, môžem pokračovať: Jánova manželka – sopranistka Božena Hanáková – Kustrová je sólistka košickej opery (pozn. aut.: Ich dcéra Danica Hanáková je v Štátnom divadle v Košiciach kostýmovou výtvarníčkou), mojou sesternicou je niekdajšia sólistka operety Renáta Šimanová a v rodine máme aj operného režiséra, Oľginho manžela – Mira Fischera.“¹

Umelecké gény však boli v rodine Hanákovcov už pred touto, Bohušom Hanákom spomínanou, rodinnou generáciou divadelníkov – a pokračujú podnes. Otec

¹ V rozhovore s redaktorkou Magdou Šubovou. In *Panoráma*, Bratislava, 1968, č. 12.

speváka – Bohuš Hanák st. – bol akademický maliar. Chcel, aby všetky hanákovské deti pokračovali umeleckým smerom, čo sa i stalo – ako spomínal jeho najstarší syn Bohuš. „Na prázdniny sme z Bánoviec chodievali do Hájnej Novej Vsi a tam sme sa pokúsili o viachlasý spev: sestry, brat, sesternica Irena a ja. Náš otec bol akademický maliar – maľoval po kostoloch oltárne obrazy. Ale spev mal veľmi rád, dokonca aj pomocníkov prijímal podľa hlasu. Pamätám sa na jedného, volali ho Gandhi. Bol to náramne lenivý mládenec, ale otec by ho ani za svet nebol vymenil, lebo – ako vra- vieval – Gandhi síce do roboty nie je, ale má nádherný tenor! Keď sme s bratom pod- rástli, brával si nás otec na výpomoc. Radi sme mu miešali farby i maľovali, čo nám prikázal, lebo sme si mohli zaspievať a boli sme nadšení, ako monumentálne znela pod kostolnou klenbou naša *Santa Lucia* či *O, sole mio...*“²

K maliarstvu sa Bohuš Hanák napokon vrátil po skončení profesionálnej spevác- kej kariéry. Začiatky výtvarného vzdelávania mal nielen v rodine, ale aj na škole: „Keď som mal štrnásť rokov, mojou túžbou bolo stať sa maliarom. Veľmi som obdivo- val otca. Ten bol rád, že ho chcem v profesii nasledovať, a tak som sa ako 15-ročný, po skončení meštianky, dostal na Vysokú školu technickú – oddelenie kresby a maľby, do rúk profesora Ivana Schurmana (portrét), Gustáva Mallého (krajinomaľba), Jozefa Kostku (sochárstvo) a Dezidera Millyho, v tých časoch asistenta na výtvarnej katedre a Jána Mudrocha. Moje výtvarné vzdelávanie trvalo asi jeden a pol roka. Po vojne som začal chodiť ešte k Cyprianovi Majerníkovi. No naďalej som aj spieval. Len som sa hanbil. Najradšej som zaliezol do kúpeľne, a keď nebol nikto doma, nasadil som forte – tam to znelo! Pred mamičkou som sa však spievať nehanbil. Ona ma vlastne neskôr nahovorila, aby som sa zapísal na konzervatórium. Bol to akýsi kompromis: mal som naďalej študovať maliarstvo a súčasne si školiť hlas. Pán profesor Mudroch mi však hovoril: „Já ti to neradím. Nechaj to spívaní a radši maľuj...!“³ O konci štúdia maliarstva Bohuš Hanák spresnil informácie r. 1998, pri návšteve Bratislavy: „Ako rodák z Bánoviec nad Bebravou som býval v Bratislave u staršej príbuznej, ktorá ne- bola veľmi naklonená vtedajšiemu režimu a neustále chcela so mnou diskutovať na politické témy, ktoré ma v tých časoch vôbec nezaujímali. A tak som si jedného dňa zbalil kufre a odišiel k rodičom naspäť do Bánoviec.“⁴

Tak skončilo Hanákovo mladistvé maliarske štúdium...

Časom sa Hanákovci presťahovali do Bratislavy, kde opäť začali žiť umeleckými plánmi svojich detí. Matka Bohuša rada a pekne spievala, otec – okrem maliarstva – bol aj výborným flautistom. Keď rodičia uvideli plagáty Hudobnej a dramatickej aka- démie v Bratislave, ktorá pozývala na talentové skúšky, prihlásili na ne Bohuša a jeho sestru Oľgu. Výsledok? Sestru prijali – Bohuša nie. Basista SND Arnold Flögl, ktorý bol v skúšobnej porote, rodičom vysvetlil, že hlas ich syna musí dozrieť – a o rok sa má prihlásiť znovu. Zatiaľ Bohuš začal chodiť na spev k Ružene Chovancovej, man- želke vtedajšieho rakúskeho konzula na Slovensku. Po roku opäť zašiel k Flöglovi. Po predspevaní mu basista hlas odobril – a po talentovej skúške ho prijali na vysnívanú Hudobnú a dramatickú akadémiu v Bratislave, neskoršie Štátne konzervatórium.

² Ref. 1.

³ Ref. 1.

⁴ HANÁK, Bohuš – URSÍNYOVÁ, Terézia. Môj život v umení. Rozhovor s Bohušom Hanákom. In *Teatro*, roč. 4, 1998, č. 9.



Don Giovanni v Mozartovej rovnomennej opere (SND, 1956). Snímka archív Mojmíra Hanáka.

Študentské roky

Spočiatku bol žiakom legendárneho sólistu Opery SND Arnolda Flögla, ktorý sa nádejal, že vychová nového basistu, svojho nástupcu. Keď Flögl z konzervatória odišiel, spevácke vzdelávanie Bohuša prebrala prof. Anna Korínska – Kornhauserová, ktorá zistila, že jej žiak je talentovaný – barytón. A pritom už zostali. Raz B. Hanákovi povedala, že v SND hľadajú barytonistu, aby sa prihlásil na konkurz. Keďže nemala vplyv na Andreja Bagara, ktorý bol intendantom divadiel na Slovensku a umeleckým riaditeľom SND, pomohol mu opäť Arnold Flögl: prihovoriť sa za nadaného chlapca. Bohuš Hanák však protekciu ani nepotreboval. Zkrátka predspieval pred komisiou áriu Escamilla z *Carmen*, páčil sa a od roku 1947 (ešte pred absolvovaním konzervatória v r. 1948), priamo z tretieho ročníka sa stal sólistom SND. Tu vytvoril svoje veľké roly, spevácky aj výrazovo dozrel, ľudsky a názorovo

sa vyvíjal, absolvoval početné zájazdy a vystúpenia v zahraničí (nielen v rámci SND, ale aj s Lúčnicou a ako sólista) – ba našiel si aj životnú partnerku.

Manželka Bohuša – Božena Suchánková – Hanáková (nar. 19. 9. 1923 – zomr. 26. 2. 2006) bola od roku 1948 dvadsať rokov sólistkou (dramatickou sopranistkou) v SND, kde vytvorila cca 40 úloh, niektoré aj ako javisková partnerka svojho manžela (spievala Libušu v rovnomennej Smetanovej opere – B. Hanák Přemysla, Sentu v *Blúdiacom Holand'anovi* – B. Hanák Holand'ana...) Bola pozoruhodnou Santuzzou v *Sedliackej cti*, dramatickou Katrenou v Zacharovej réžii *Krútnavy* či Turandot v Kriškovej inscenácii Pucciniho rovnomennej opery...

Manželská dvojica Hanákovcov darovala hudobnému svetu dvoch synov – tiež umelcov: staršieho Radoslava – barytonistu, ktorý pôsobí v opernom dome v Zürichu a mladšieho Mojmíra – skladateľa, ktorý sa po rokoch života v zahraničí (Švajčiarsko, Nemecko...) rozhodol po 1989 roku vrátiť na Slovensko, kde žije a tvorí ako slobodný umelec v Bratislave. Na mená synov si B. Hanák takto zaspomínal: „Keď sa narodil náš starší syn, manželka mi telegrafovala do Bulharska, kde som bol na zájazde s Vysokoškolským umeleckým súborom, aby som poslal meno pre prvorodeného syna. Ešte som nevedel, že syn bude čiernovlasý po mne, ale zapáčilo sa mi meno – v Bulharsku také časté – Radoslav. Nuž poslal som manželke blahoželenie s priáním, aby sa takto volal náš prvorodený. Mladší syn sa volá Mojmír – po postave,

ktorú som práve vtedy vytváral v Suchoňovej opere *Svätopluk*. Mojmír je svetlovlasý po mamičke...“⁵

Spomienky zo soirée

Osobnosť Bohuša Hanáka a jeho umenie sme si naposledy pripomenuli na soirée s umelcom a jeho manželkou Boženou Suchánkovou – Hanákovou v historickej budove Opery SND 5. apríla 1998. O nevšedný zážitok sa zaslúžil usporiadajúci Kruh priateľov opery SND. Dojmy zo stretnutia boli umocnené rozhlasovými nahrávkami s áriami v interpretácii Bohuša Hanáka a Boženy Suchánkovej – Hanákovej. Uchovali sa vďaka odvahe anonymného pracovníka Slovenského rozhlasu, ktorý ich – napriek príkazu vedenia Slovenského rozhlasu po r. 1968 („...zmazať všetky nahrávky s emigrantami“) – zachoval ako vzácny dokument. Okrem operných árií (a populárnej *Pieseň tuláka*) v podaní Bohuša Hanáka a jeho manželky Boženy je zachovaná aj nahrávka Šostakovičovho oratória *Stenka Razin* (z r. 1962) so sólistom Bohušom Hanákom, Slovenskou filharmóniou, Slovenským filharmonickým zborom a dirigentom Ladislavom Slovákovičom. Z diela vyžaruje na poslucháča nielen sila Šostakovičovej hudby, ale aj výstižná interpretácia s našimi poprednými telesami a v naštudovaní znalca hudby D. D. Šostakoviča Ladislava Slováka. Zvlášť expresívna je interpretácia sólového partu Bohušom Hanákom, ktorá zanecháva v poslucháčovi priam fascinujúci dojem.

Škoda, že spevák takých mimoriadnych kvalít, akým bol Bohuš Hanák, sa k 85. narodeninám nedočkal vydania profilového CD zo zachovaných unikátnych zvukových dokumentov.

* * *

Roku 1998 som sa stretla s Bohušom Hanákom v kaviarni Gremium, kde sa zvykol ubytovať počas návštev Bratislavy po novembri 1989. Tu vznikol aj rozhovor pre časopis Teatro – a zopár fotografií speváka, ako aj sprostredkovanie fotoreprodukcí z jeho olejomalieb, neskôr pripojených k interview. Po skončení speváckej kariéry sa totiž B. Hanák opäť intenzívne venoval maľovaniu a z obrazov usporiadal viacero úspešných výstav v Bazileji i v ostatných mestách Švajčiarska.

Životné náhody

Spevák rád spomínal na mladosť a žičlivým osudom zrežirované začiatky svojej kariéry. Roku 1947 prišiel do Bratislavy slávny taliansky barytonista Giuseppe Taddei, ktorý ho očaril svojím umením. Zhodou okolností viedenský impresário G. Taddeiho – J. Stark – neskôr sprostredkoval účinkovanie B. Hanáka v Linzi a predspevanie vo Viedni a v Grazi. Tu B. Hanák spoznal ďalších manažérov – najvýznamnejším bol pre jeho budúcnosť Ioan Holender, dlhoročný intendant Štátnej opery vo Viedni. (Na pamätnom zázname Lúčnice v Južnej Amerike r. 1956 bol sólistom Bohuš

⁵ Ref. 1.



Rodrigo Posa vo Verdiho *Donovi Carlosovi* (SND, 1956). Snímka archív Mojmirá Hanáka.

Hanáka. Na koncerte počas plavby loďou si ho vypočul dirigent Joseph Grielen z viedenskej Staatsoper. Ten ho odporučil J. Starkovi. Náhoda robí niekedy neuveriteľné kúsky...

Roku 1957 (15. mája – 12. júna) účinkoval B. Hanák v piatich operných domoch a na piatich koncertoch v ZSSR (významný bol najmä koncert, ktorý z Moskvy vysielali všetky rozhlasové stanice bývalého Sovietskeho zväzu). Zástupcovia vtedajšieho Ministerstva kultúry ZSSR si Hanáka – priamo v Bratislave – vybrali na hosťovanie v Rige (dve operné predstavenie – *Eugen Onegin* a *Carmen*, a to v divadle, kde kedysi začínal R. Wagner a často hosťoval F. Šaľapin + dva koncerty), Leningrade (*Don Giovanni* – v Kirovovom divadle), v Petrozavodsku a v Moskve (Veľké divadlo). Hanák – okrem klasického piesňového repertoáru – predniesol na koncertoch aj úryvky z opery *Beg Bajazid*.⁶ Veľmi si vážil tieto hosťovania a rád na ne spomínal.

LINZ

V Landestheater Linz pôsobil Bohuš Hanák od 15. 8. 1958 do 15. 8. 1960. Hneď otváracie predstavenie sezóny prinieslo Hanákovi neobyčajný úspech. Spieval rolu Mandryka v Straussovej opere *Arabella*. V Neues Österreich krátko po premiére napísali: „Je to formát hodný viedenskej štátnej opery“ (pozn. aut.: bez bližšieho udania autora, len na základe osobných poznámok B. Hanáka). Po premiére dostal niekoľko ponúk do Mníchova, Viedne a na dva roky do Kolína nad Rýnom. Odmietol ich, lebo – podľa vtedajšieho vyjadrenia v tlači – „...sa chcel opäť venovať práci v bratislavskej opere a príležitostne vystúpiť v Budapešti.“ Nad týmto zdôvodnením sa dnes možno iba pousmiať. Je pravda, že v novembri 1960 mal v Erkelovom divadle v Budapešti veľký úspech (a ovácie) ako *Don Giovanni* a *Eugen Onegin*, ale o inom zahraničnom účinkovaní B. Hanáka (najmä na Západe) nechceli počuť tí, ktorí mali v rukách osud slovenských umelcov.

V Linzi účinkoval okrem *Arabelly* aj v *Bohème*, v opere *Čarodejný ostrov* – zostavenej zo Schubertových piesní, v *Aide*, *Madame Butterfly*, v *Škole žien*, *Otellovi*, v *Španielskej hodinke* – a svoje pôsobenie ukončil Scarpiom v *Tosce*.⁷

Po rokoch bola zverejnená táto história z Hanákovho umeleckého života: „V Linzi ma počul slávny nemecký dirigent Wolfgang Sawalisch, ktorý vtedy pôsobil v Kolíne nad Rýnom. Hneď mi ponúkol zmluvu na dva roky. V SND som teda požiadal o po-

⁶ In *Slovenská hudba*, roč. 1, 1957, č. 4-5.

⁷ In NOVÁČEK, Zdenko. Chvíľa s B. Hanákom. [Interview]. In *Pravda*, 16. 5. 1965.

volenie. Zasadala stranická komisia, ROH a vedenie opery. Čakal som na chodbe ako malý školák, keď sa konečne otvorili dvere a vyšiel Rudolf Mrlian, ktorý mi povedal: „Bohuš, ja som bol proti tomu. Tvojou psou povinnosťou je spievať nášmu pracujúce-
mu ľudu a nie tým imperialistom. Nikam ťa nepustíme.“

Aby ma šéfovia trochu odškodnili, umožnili mi hosťovať v Kazani, Ufe pod Uralom, Petrozavodsku, ale i v Budapešti, Prahe, Drážďanoch – až kým neprišiel socializmus s ľudskou tvárou a mohlo sa viac cestovať...“⁸

V Berlíne hosťoval Bohuš Hanák v polovici šesťdesiatych rokov v slávnej Felsensteinovej inscenácii *Pikovej dámy*, kde vytvoril grófa Tomského. V National Zeitung recenzent zdôraznil, že B. Hanák „...dal Tomskému silnú škálu hlasovú i hereckú“ a v Neue Zeit kritik vyzdvihol „nádherne prúdiaci barytón Bohuša Hanáka“.⁹

V roku 1967 B. Hanák pôsobil dva mesiace v rakúskom Klagenfurte, kde pätnásťkrát spieval v novej inscenácii *Rigoletta*.

Problémy s vycestovaním

Aj predspievanie Bohuša Hanáka v Grazi roku 1968 výstižne dokrešuje situáciu, ktorá vládla v socialistickom Československu a zvlášť v českom Pragokoncerte, ktoré zmarilo angažmán viacerým slovenským umelcom. Bohuš Hanák sa uchádzal o dlhodobšie pôsobenie v zahraničí – po dvadsiatich rokoch účinkovania v SND a úspešnom, prácou nabitom dvojročnom pôsobení v Linzi. Napriek dubčkovskej ére pretrvávali ťažkosti s vybavovaním vycestovacích doložiek pre umelcov do zahraničia. B. Hanák päťkrát posielal telegram do Grazu, že príde predspievať, no nikdy mu Pragokonzert nevybavil načas vycestovaciu doložku. Keď konečne – na šiesty raz – pricestoval do Grazu, dozvedel sa, že komisia na čele s intendantom ho síce čakala päťkrát, no keďže neprišiel, angažovali barytonistu z Austrálie... Hanák – celý nešťastný a rezignovaný – telefonoval svojmu manažérovi do Viedne, že so zahraničím končí. Ten mu však odkázal: „V žiadnom prípade! V Bazileji zháňajú basbarytonistu. Musíte tam vycestovať!“ Ale ako? Vycestovacia doložka bola len do Rakúska, aj to na vymedzený čas. Húževnatý agent však umelcovi sľúbil, že on to všetko vybaví na švajčiarskom konzuláte. Hanák mal iba čakať pri vlaku, ktorý pôjde z Grazu do Viedne. Vzápätí dodal: „Pán Hanák, pas dáte do rúk rušnovodičovi, ktorý bude na vás kývať. On ho sprostredkuje mne. Keď všetko vybavím na konzuláte, dám vám vedieť – a vy prídete k ďalšiemu vlaku, kde vám iný rušnovodič odovzdá pas s potrebnými švajčiarskymi vízami. Potom vycestujete do Bazileja na predspievanie.“ Vyzerá to ako nevydarená detektívka, ale tak sa to – podľa rozprávania umelca – stalo. Hanák sa dostavil načas na predspievanie do Bazileja – a spolu s ním ďalší piati barytonisti, ktorí už prešli sitom výberu vo Viedni. Bohuš Hanák zaspieval po taliansky prvú strofu z *Rigoletta* – a od vysokého „g“ prešiel z taliančiny do nemčiny. Komisii sa ospravedlnil, že mal deň predtým v Grazi predspievanie v nemčine, preto tá jazyková chyba. „To nevedí“ – povedali – „my sme boli zvedaví len na vysoké g...“ Po predspievaní Bohušovi Hanákovi oznámili, že ho od 1. augusta 1968 angažovali na rok do bazilejskej opery.

⁸ ŠEBOVÁ, Elena. Barytónová paleta. In *Slovenská republika*, 1995, č. 76, 24. 3. 1995.

⁹ Výstrižky z rodinného archívu, oba výňatky bez bližšieho udania autora a dátumu.



Rigoletto v rovnomennej Verdiho opere (SND, 1961). Snímka archív Mojmíra Hanáka.

Tak sa začalo – ešte pred vstupom vojsk do Československa – pôsobenie Bohuša Hanáka vo Švajčiarsku. Neušiel, nebol exulantom či emigrantom – stal sa ním až neskôr, pod vplyvom vývoja politických udalostí u nás a na základe predĺženia zmluvy v Bazileji. Ročné angažmán sa zmenilo na trvalé. Medzitým dostal ponuku aj z Viedne. Ale v Bazileji mu vytvorili vynikajúce podmienky pre prácu a život celej rodiny, nuž, rozhodol sa zostať natrvalo vo Švajčiarsku. Problémy s legalizovaním trvalého angažmán v zahraničí sa skomplikovali so zostrujúcou sa politickou situáciou v Československu – a tiež so schválnosťami konania nášho konzulátu v Berne. Hoci mal Bohuš Hanák zo Slovkoncertu povolenie na predĺženie legitímneho angažmán, z Pragokoncertu mu po dlhom čase odkázali, že sa musí vrátiť. Nasledovalo vyškrtnutie jedného syna z manželkinho pasu, keď s ním prišla do Bratislavy na skúšky v slovenskej škole. A tak sa Hanákovci napokon definitívne rozhodli zostať vo Švajčiarsku. Keď sa československé úrady dozvedeli, že Bohuš Hanák účinkoval aj na podujatiach Svetového kongresu Slovákov v Toronte, Chicagu, Ríme a Mníchove – bol oheň na

streche. Napokon mu odňali štátne občianstvo. Spievaním slovenských ľudových piesní či prísahy Mojmirá II. z opery *Svätopluk* – vraj – zvädzal k diverznej činnosti voči štátu...

Manželke B. Hanáka odňali občianstvo bez zdôvodnenia. Odvolal sa, ale v odpovedi mu napísali, že obvinenia sa zakladajú na pravde.

„Nakoniec som si povedal – už nič viac nepodniknem. Korešpondenciu som založil – sú jej dve zásuvky. Dodatočne ma vyškrtili aj z koncertnej sekcie Zväzu slovenských skladateľov. V tejto ťažkej duševnej kríze sa mi náhodou dostal do rúk citát bývalého švajčiarskeho prezidenta: „Domov je tam, kde sa človek cíti slobodne a kde nemusí mať nijaký strach.“ Stále viac som sa nad tým zamýšľal, až som si uvedomil, že dostávam s celou rodinou – novú domovinu... Zo začiatku bola túžba po domove taká silná, že spočiatku sa mi často snívalo, že som doma, v Bratislave. Na toto obdobie nemám najlepšie spomienky.“¹⁰

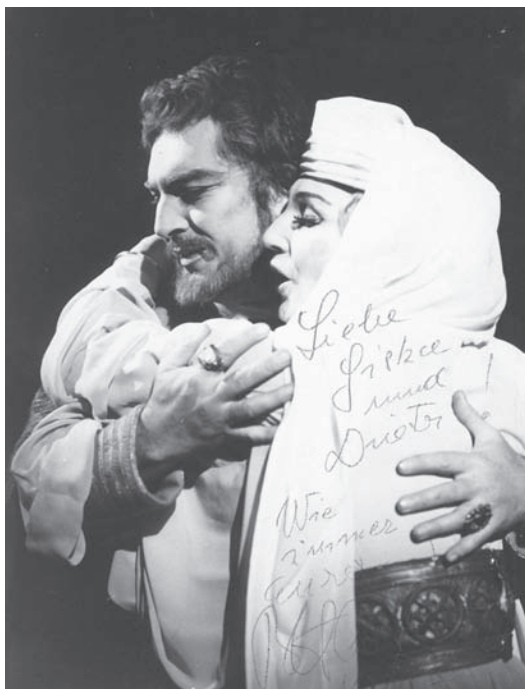
Na udelenie občianstva vo Švajčiarsku čakali manželka Hanákovci 15 rokov – u synov to išlo ľahšie.

Po „nežnej revolúcii“ pozvali manželov na Slovensko, kde ich rehabilitovali a napäť udelili súdne odobraté slovenské občianstvo. A tak mal nakoniec Bohuš Hanák občianstva dva: slovenské i švajčiarske. Jeho manželka Božena Suchánková – Hanáková, žiaľ, 26. februára 2006 vo Švajčiarsku zomrela... Syn Mojmir žije trvale v Bratislave – a má tiež dve občianstva, syn Radoslav pôsobí a žije naďalej v Zürichu.

Bohuš Hanák s manželkou Boženou sa po smrti predsa len natrvalo vrátil do Bratislavy: 13. septembra 2010 uložil syn Mojmir urny oboch rodičov do hrobu na bratislavskom cintoríne Slávičie údolie.

O umení a živote v cudzine

V Bazileji je po Zürichu druhý najvýznamnejší operný dom vo Švajčiarsku (Basler Theater). Bazilejská opera je architektonicky i veľkosťou podobná bratislavskému SND. Bohuš Hanák tu počas dvadsiatich sezón spieval podstatnú časť veľkého ne-



V Smetanovej opere *Dalibor* (ako Vladislav) s Máriou Kišonovou-Hubovou (Mílada) – (SND, 1957). Snímka archív Mojmirá Hanáka.

¹⁰ In GÁFRIKOVÁ, Oľga. Všetko, čo som spieval, spieval som rád... *Nové slovo*, roč. 32, 1990, č. 24.



Návšteva v Bratislave.
Snímka archív Mojmíra
Hanáka.

meckého i talianskeho repertoáru, ktorý mal v repertoári už v Bratislave. Pravda, všetky veľké úlohy preštudoval do jazyka originálu. K tomu doštudoval dramatické basbarytónové roly vo Wagnerových operách v nemčine. „Ostať dvadsať rokov na jednom mieste vo veľmi silnej konkurencii nebolo vonkoncom ľahké... Nikto tu nemá zaistené angažmán na celý život. Ale na druhej strane, ak sú s vami spokojní, ak sa im páčite, sami vám ponúknu predĺženie zmluvy. V divadlách pracuje tzv. Studienleiter, čiže ten, ktorý je zodpovedný za naštudované diela. Teda nielen obyčajný korepetítor. Všetko sa spieva v origináli. Zvlášť Wagnera nemožno spievať tak, aby bolo počuť: toto je Angličan, toto je Maďar. Všetko sa musí doslova vydrieť. Až keď vedúci naštudovania povie, že súbor je pripravený, začína sa s hereckou prípravou a režijnou prácou.“¹¹

Bohuš Hanák aj vo Švajčiarsku často účinkoval ako hosť na iných zahraničných scénach (Ženeva, Neapol, Mníchov – okrem Kanady a USA, kde býval hosťom Svetového kongresu Slovákov...)

Po skončení speváckej kariéry si s manželkou otvorili súkromné spevácke štúdio, v ktorom mali približne tridsať žiakov. Pokúsili sa v ňom vychovávať novú švajčiarsku generáciu spevákov. Neskôr k tomu pristúpili záujemcovia z radov dospelých. Istým okruhom jeho žiakov boli kňazi, učitelia, ktorí mali problémy s hlasom – bolo im ho treba uvoľniť, dať do rezonancie. Na hlasovú rehabilitáciu posielali Hanákovci svojich žiakov k univ. prof. MUDr. Jozefovi Sopkovi, foniatrovi, žijúcemu vo Švajčiarsku. Mnohí bývalí žiaci Hanákovcov spievajú na koncertoch ako sólisti, ďalší pôsobia v zboroch. Hanákovým žiakom je napríklad aj vynikajúci fínsky basista Sami Lehtinen.

Bohuš Hanák sa začal čoraz viac venovať i dávnej láske – maľovaniu.... V čase speváckej kariéry nemal na to čas. V mladosti chodil do ateliéru C. Majerníka – do

¹¹ Ref. 10.

budovy vedľa SND, kde je dnes Ľudová banka. Zo Švajčiarska chodili Hanákovci so synmi na dovolenky do Španielska, Talianska. Tam maľoval umelec more, kvety, prírodné scenérie, ale aj zaujímavé typy ľudí. Veľmi ho to bavilo. V Bazileji mal veľmi intenzívne obdobie, kedy maľoval jeden obraz za druhým, ba usporiadal i viacero výstav (Bazilej, Zúrich), ktoré mali pekný ohlas. Veľa obrazov rozdal i rozpredal.

Korene a výrastky

Mladšieho syna Hanákovcov – Mojmíra inšpirovalo od detských rokov komponovanie. Na hudobnej akadémii vo Švajčiarsku vyštudoval hudobnú teóriu a kompozíciu. Starší syn – Radoslav je basbarytonista – ako otec, dokonca s ešte hlbšou hlasovou polohou. Študoval v Mníchove, Miláne, chodil do medzinárodného operného štúdia v Zúrichu, dostal ponuky ako sólista. Napokon sa rozhodol pre Zúrich, kde predspieval Sarastro a Figara. Mojmír po štúdiách viac rokov vyučoval hudobnú teóriu v Luzerne a Schaffhausene a krátko po r. 1989 sa rozhodol vrátiť na Slovensko, kde našiel aj svoje životné šťastie. Hovorí po nemecky, španielsky, taliansky, francúzsky, je všestranne vzdelaný, zdedil pekný hlas po otcovi, ale najviac ho oslovila hudobná kompozícia. Z jeho tvorby uviedla diela Slovenská filharmónia a Štátny komorný orchester.

Hanákovci si doma udržiavali slovenské povedomie – so synmi hovorili zásadne po slovensky, hoci v divadle sa museli prispôbiť. Synovia sa učili na švajčiarskych školách, no na Slovensko nikdy nezabudli. Cítia sa Slováckmi každým kúskom tela. Po roku 1989 chodili manželia Hanákovci pravidelne na Slovensko, navštevovali rodinu, priateľov, operu SND, kde prežili toľko krásnych rokov aktívnej umeleckej práce!

O Svetovom kongrese Slovákov

Bohuš Hanák pôsobil aktívne aj vo Svetovom kongrese Slovákov, ktorý mal do roku 1989 vysoké renomé v zahraničí. Za to mu vlastne odobrali aj občianstvo – československé orgány to posudzovali ako jeden z jeho „hlavných hriechov“ po r. 1968. Poburovalo ho, že všade vo svete, kde chodil – či už s Lúčnicou, alebo ako operný sólista – sa na našich zastupiteľských úradoch hovorilo len po česky. Akoby Slovensko neexistovalo. Na stretnutiach Svetového kongresu Slovákov – v Chicagu, Toronte, Mníchove, Ríme – bola vždy aj kultúrna časť programu, kde Bohuš Hanák veľmi často spieval prísahu Mojmíra II. a slovenské ľudové i národné piesne (najmä z tvorby Mikuláša Schneidra -Trnavského).

Ak človek žije vyše štyridsať rokov v zahraničí, spravidla stratí kontakt s domovom, „aklimatizuje sa“. Hanákovci si však napriek cudzím vplyvom zachovali národné povedomie a vštepili ho aj svojim synom.

Záver

Po smrti manželky B. Suchánkovej žil Bohuš Hanák v penzióne v Bazileji, kde ho pravidelne chodili navštevovať jeho dvaja synovia. Tu – dva mesiace po svojich 85.



Ako Mojmír vo *Svätoplukovi* (SND, 1960). Snímka archív Mojmíra Hanáka.

narodeninách – aj zomrel (14. 3. 2010). Oficiálna rozlúčka s umelcom, mimoriadne obľúbeným u operných návštevníkov v Bazileji, bola nielen v tomto meste, ale aj v Historickej budove Slovenského národného divadla. V Bratislave je Bohuš Hanák aj pochovaný – na cintoríne v Slávičom údolí – spolu so svojou manželkou Boženou.

* * *

Jeho odchodom sa zatvára opona za ďalšou veľkou osobnosťou našej opernej histórie – predstaviteľom tzv. zlatej generácie slovenských operných sólistov, z ktorých mnohí dosahovali európske parametre, ale kvôli spoločenským okolnostiam svojej doby iba málokedy prekročili hranice smerom na Západ. Bohuš Hanák to dokázal – za cenu straty rodnej domoviny, občianstva, dlhoročného pretrhnutia všetkých koreňov k vlasti a svojim príbuzným, čo sa mu spočiatku zdalo nemožné. Jeho silná osobnosť prekonala aj túto nepriazeň. Zostáva pre nás stále veľkým slovenským umelcom, ktorý kultúrou hlasového prejavu, farbou svojho prekrásneho, širokého, tmavého „talianskeho“ barytónu, ale aj hereckým talentom a mimoriadnym javiskovým zjavom, osobným mužným šarmom, hĺbkou charakteru a nezlomnosťou presvedčenia sa stal pre kultúrnu históriu Slovenska nikým nenahraditeľnou osobnosťou. Vytvoril všetky veľké postavy svojho hlasového odboru – a naplnil tak ľudský aj umelecký údel. Krása a ušľachtilosť jeho zjavu, syntéza speváckeho a hereckého prejavu, dramatickosť a precítenosť spevu v každej fráze i tóne – a tým nezabudnuteľný vklad na vytváraní interpretačnej histórie našej národnej opernej scény, ako aj osobné spomienky na divácke stretnutia s Bohušom Hanákom v časoch jeho vrcholnej kariéry v SND do roku 1968, ale aj osobné dojmy počas interview po r. 1989 – boli inšpiráciou pri vytvorení tejto spomienkovej kapitoly o jednej veľkej postave Slovenského národného divadla.

KEĎ KOŠICE BOLI KASSA A DIVADLO SZINHÁZ¹ (Divadelné dianie v medzičase 1938 – 1945)

TIBOR FERKO
teatrológ

Ad: Kassa. Preukazovanie maďarského pôvodu názvu Košíc poukazovaním na to, že slovo Kassa je maďarského pôvodu, odmietol ako neopodstatnené O. R. Halaga, spolu s ním a pred ním aj rad iných historikov, a to nielen našich.² Na margo frazeologického spektra v historickom kontexte (Kossa –Kassa, Casscha, Casch, Caschov, Caschouia-Cassovia) upozorňuje Halaga na zistenie viedenského historika F. X. Kronesu, „ktorý už v roku 1864 správne zistil, že pôvodne sa v listinách vyskytoval len názov Cassa (dnes vieme, že aj Kossa, až neskôr Cassovia a Kaschau).“³ Z praxe používania maďarského jazyka vieme, že názvy a skratky sa v ňom vyslovujú foneticky, takže Cassa sa číta ako Kašša. Po zabratí Košíc v rokoch 1939 -1944 v maďarskej tlači sa objavilo množstvo článkov o maďarskom pôvode mesta, resp. jeho maďarskosti. Maďarská historiografia v lokálnom aj celoštátnom rozsahu horlivo živila takouto propagandou verejnú mienku. Nejedna zmienka o tom, ako v súvislostiach so súčasnými tendenciami a propagandou bola reflektovaná priam osudová zviazanosť mesta s maďarskou identitou⁴ nemá za cieľ identifikovať ako prejav nacionalistickej a iredentistickej vládnej politiky všetko, čo sa v danom čase dialo na miestnej divadelnej scéne, ale bez tohto kontextu by ani nemalo význam sa vracieť do čias, keď boli Košice poznačené stigmou Viedenskej arbitráže.

1938 – 1939 – 1940

V roku 1938 Janko Borodáč projektoval budúcnosť Východoslovenského národného divadla (VND) vedený ešte aktuálnou myšlienkou jeho zachovania, zveľadenia a skvalitnenia. „Poukážem na zaujímavý symptóm: SND, myslím s týmto pomenovaním, funguje v Bratislave od roku 1920; teda celých osemnásť rokov. A celkovo je v Bratislave sedem činohercov Slovákov a v Košiciach myslím štyria. Dovedna jedenásť. Ani herečiek nie je viac. Prosím: za osemnásť rokov slobodného rozvoja! (...) Nejdem podávať plán pre stavbu košického divadla, ale v krátkosti niekoľko slov o tom, ako ho mali zrekonštruovať pre nový život – podľa mojej mienky. Nezačínať sezónu bez základného hereckého materiálu. Túto sezónu ešte by sme boli v Koši-

¹ Repertoár v prehľade jednotlivých sezón nie je vyčerpávajúci, t. j. neobsahuje všetky uvádzané tituly. Ich výber so značnou prevahou reálne uvedených diel dostatočne charakterizuje nielen súveké dramaturgicko-inscenačné zámery a ambície tvorcov, ale aj ich orientáciu na ideologicky utilitárnu a komerčnú stránku produkcie divadla v čase prerušenej kontinuity s obdobím po roku 1918.

² HALAGA, Ondrej H. Vývoj názorov na počiatky Košíc. In *Počiatky Košíc a zrod metropolity*. Košice : Mesto Košice, 1992, s. 27.

³ Ref. 2, s. 82.

⁴ Kassa magyarsága/ Maďarskosť Košíc. *Felvidéki Ujság*, 21. december 1938.

ciach my vyplnili. (...) A začiatkom budúcej sezóny mohli mať Košice pevný káder pre slovenskú činohru. (...) V dvadsiatom roku oslobodeného života tak treba stavať, aby po niekoľkých rokoch zvadou a haštereníím nebolo treba staré búrať.“⁵

Takto azda aj mohlo byť, ibaže všetko bolo ináč.

Ešte v marci 1938 bolo možné konštatovať: „Prvá sezóna VND, ktoré si Košice húževnate vybojovali, je práve pred ukončením. Riaditeľom bol Drašar, jeho zástupcom F. Devínsky. Sezóna, ktorá sa začala 2. septembra, trvala 7 mesiacov. S orchestrom zamestnávalo VND 92 hercov. Za celú sezónu sa hralo 43 hier v 250 predstaveniach, z nich bolo 12 operiet, 1 opera, 22 činohry, 8 detských predstavení.“⁶ VND bolo po košickej sezóne na zájazde v Užhorode, Berehove a Mukačeve, ale sa už ohlasovali aj Jóbove zvesti: „VND neudržalo členov slovenskej činohry. (...) Pokiaľ ide o opere-tu, z popredných členov odchádzajú k iným divadlám pani Hartmanová, Mecna-rovský, Vašíček. Ešte horšie to bude s činohrou. Do divadla v Plzni odchádza pani Kovaříková. Teraz sa dozvedáme, že zmluvu inde podpísali aj sl. Matoušková a O. Ornest, sú to herci, ktorí sa už naučili dobre po slovensky.“⁷ V septembri sa uverej-ňuje oznam o rozhodnutí, že „maďarská divadelná spoločnosť bude v K. namiesto doterajších troch mesiacov účinkovať päť mesiacov – z toho tri mesiace v Mestskom divadle a dva mesiace v sieni Veritas.“⁸ Podľa oznámenia novín Slováč v októbri „po-licia na pokyn štátnych orgánov zatkla Antona Drašara, riaditeľa bratislavského ND a VND.“ Dňa 15. septembra riaditeľ VND Ferdinand Hoffman plný odhodlania a ná-deje otvára novú sezónu.⁹ Otváracím predstavením bola veselohra Jency Locherovej *Vzbura v rodine* v réžii Ivana Licharda. Hrali v nej Eva Deylová, Blažena Potužníková, Anna Kovaříková, Olga Ledererová, Štefan Figura, Fero Dadej, František Greguš a i. Opereta začínala *Stratenou vartou* od Járy Beneša. Nielen divadlo žilo predsavzatím zotrvať v pôvodnej štátnej štruktúre proti snahám o zmenu hraníc. Noviny v danom čase uverejňujú síce okrem cenzurovanej časti doslovný text mníchovskej dohody,¹⁰ ale oznamujú tiež, že „východné Slovensko víta novú slovenskú vládu“ a súčasne prognózujú, že „Košice, boli, sú a budú slovenské“¹¹, ešte aj dva týždne pred pádom mesta mohli obyvatelia čítať, že „Košice zostanú naše“¹². 25. októbra bola v divadle premiéra Tajovského *Hrdinu* s posunutým začiatkom predstavenia o 18 h, ale po otvorení sezóny zostávalo divadlu iba šesť týždňov na to, aby po obnovenom začiatku svojej samostatnosti dohralo svoje 18 rokov trvajúce účinkovanie uvádzaním čes-kých a slovenských inscenácií. Posledný hrací deň, 1. november, pripadol na dátum podpísania Viedenskej arbitráže – popoludní opereta J. Beneša *Za naším salašom*, ve-čer Tajovského *Hrdina*¹³, ktorá bola súčasne aj poslednou premiérou VND. Ako krutý, ale príznačný paradox sa javí skutočnosť, že už 11. novembra na bielom koni víťazne prešiel slávobránou pred hotelom Schalkház regent krajiny Miklós Horthy.

⁵ BORODÁČ, Ján. Problém košického divadla. In *Slovenské pohľady*, roč. 54, 1938, č. 2, s. 111.

⁶ Podľa denníka *Novosti*, 27. 3. 1938.

⁷ *A-Zet*, 14. 5. 1938.

⁸ *Kassai Ujság*, 8. 9. 1938.

⁹ Časť prejavu a správu o otvorení sezóny uverejnili *Novosti*, 17. 9. 1938.

¹⁰ *Novosti*, 2. 10. 1938.

¹¹ *Novosti*, 11. 10. 1938.

¹² *Novosti*, 22. 10. 1938.

¹³ Humorne vyznieva skutočnosť, že slovenský denník *Novosti* avizuje 21. 10. premiéru *Hrdinu* dňa 25. 10. a ako autora hry uvádza namiesto J.G. Tajovského Ferka Urbánka.

Zložité vzťahy a problémy, ktoré mali maďarské spoločnosti nielen so subvenciami, ale aj s prevádzkou a umeleckou úrovňou, zďaleka nevyriešilo anektovanie Košíc a južných území Slovenska, po maďarsky Felvidéku, keď už starosti, a tiež úžitok z divadla sa preniesli na „hostiteľský“ štát Maďarsko.

V nových pomeroch zavládli nové móresy a súčasne s nimi aj ich dôsledky. Už v decembri sa v správach o divadle vyskytuje sťažnosť na miestne publikum: „Je nepochopiteľné, že diváci, ktorí v kritických situáciách ukázali, čo znamená pre nich maďarské divadlo, no teraz pri sviatku Zmŕtvychvstania, keď sa stalo maďarské divadlo slobodné, najlepšie hry sa hrajú pred tupou prázdnotou hľadiska.“¹⁴

V novembri pokračovala v činnosti maďarská divadelná spoločnosť Andora Sereghyho, ale nezačala ešte hrať v Mestskom divadle. Inscenáciu hry *Obsitos* ako úvodné predstavenie v novonadobudnutom štátnom útvere (1. 11. 1938) hrala v sále Veritas. Pri príležitosti okázalého príchodu regenta Miklósa Horthyho 11. novembra spoločnosť uvádzala Katonovu hru *Bánk bán* v budove Mestského divadla, ktoré už potom fungovalo pod názvom Nemzeti Színház. Budapešť pomohla rozbiehať maďarské divadlo v meste aj tak, že poslalo sem na hosťovanie operné divadlo, ktoré (19. a 20. 11.) uviedlo Lisztovu *Legendu o sv. Alžbete* a ukážky zo spevohry *János vitéz/ Víťazný Ján*. (Predtým naposledy vystupovala v Košiciach maďarská opera 29. 10. 1906). Košiciam sa pomoc ponúkala aj iným spôsobom. Celoštátna organizácia maďarských spisovateľských spolkov prišla s odporúčaním, aby každé mesto, ktoré má stále divadlo, vyhlasovalo ročne „tisíc pengöví“ súťaž na pôvodné divadelné hry určené pre vidiecke divadlá a aby každé mesto uviedlo v miestnom divadle víťaznú hru.¹⁵

Predstavenie operety Mihálya Erdélyiho *Legyen úgy, mint régen volt/ Nech bude tak, ako bolo dávno* a hru Imre Farkasa *Túl a Nagykrivánom/ Ďalej cez veľký Kriván* v prvý vianočný deň sa už hralo pred vypredaným hľadiskom. Hrali v nej komici Artur Vágó, József Antalffy, Klári Lakos, Klári Gelért. Réžia Artur Vágo, scéna Tibor Bercsényi¹⁶. Na Silvestra hrali večer operetu I. Farkasa *Nótás kapitány/ Spevavý kapitán* a pred polnocou komédiu *Csókpirulák/ Pilulky bozku*. Tendenciou sa tieto hry zhodovali. Kým opereta Erdélyiho sa vyznačovala iredentistickými odkazmi, Farkasova akcelerovala maďarský nacionalizmus. Ostatne, nie je to nič nové v starých ani novších dejinách nielen maďarského divadla.¹⁷

Iná správa hovorí o tom, že v Košiciach zostali fungovať štyri slovenské ľudové školy a slovenské reálne gymnázium pod vedením profesora maďarského gymnázia Ferenc Ferenc.¹⁸

Koncom roka sa divadelné publikum ešte dozvedá, že riaditeľ Sereghy pripravuje

¹⁴ *Kassai Ujság*, 27. 11. 1938.

¹⁵ *Felvidéki Magyar Hírlap*, 21.12. 1938.

¹⁶ *Felvidéki Ujság*, 27. 12. 1938.

¹⁷ Divadlá za svojej existencie neraz pragmaticky poslúžili na demonštrácie falošného vlastenectva, keď aktuálne forsirovali umelecky väčšinou menej hodnotnými dielami nepriateľské posolstvá vládnucej ideológie. Takáto charakteristika sa teda nevzťahuje len na toto obdobie.

¹⁸ *Felvidéki Ujság*, 29. 12. 1938. Pomaďarčovanie predstavovalo okrem toho takýto stav: V novembri 1938 študovalo na slovenských gymnáziách a reálke 3 tisíc žiakov a na maďarskom gymnáziu 641 žiakov. V septembri 1938 vyučovalo na gymnáziách viac ako 200 profesorov. Po zákroku Maďarskej národnej rady v Košiciach a maďarského mestského veliteľstva v novembri 1938 väčšina z nich musela mesto opustiť, zostali len profesori maďarských gymnázií. Čsl. štátnu obchodnú akadémiu (590 žiakov) evakovali do Prešova, Čsl. vyššia poľnohospodárska akadémia po jej odsťahovaní do Sabinova zanikla (Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 183).

Madáchovu hru *Az ember tragédia/ Tragédia človeka* a ako veľká udalosť sa ohlasuje hra Józsefa Nyiróa *Jézus faragó ember/ Človek, ktorý vyrezáva Ježiša*. Podľa tých istých novin je žiaduce, aby divadlá v Pešti uviedli svoje premiéry v Košiciach ešte predtým, ako ich predstavia doma. Prím by v tom mali mať Nemzeti Színház a Operet Színház.¹⁹

Divadelná spoločnosť Sereghyho od 1.11. 1938 do 30. 4. 1939 odohrala v Košiciach 234 predstavení, v repertoári mala 21 činoherných inscenácií a 24 operiet. Do konca sezóny štandardne striedal Sereghy tituly v intervale 3 – 4 dní. Ich príťažlivosť obohačoval hosťovaním hercov z Pešti. Tak to bolo aj v prípade najpopulárnejšej maďarskej herečky Margit Dayk v inscenácii Lászlóovej hry *Mindig a nók kezdik/ Vždy začínajú ženy*. V apríli vystupuje v inscenácii *Macbeth* Ferenc Kiss z NSz v Budapešti (réžia Béla Borth, scéna István Báthy). V máji má premiéru ľudová dráma Jánosa Kodolányiho *Földindulás/ Pohyb zeme*. Súčasne v máji 1939 sa spoločnosť Sereghyho rozpadla.

V popredí záujmu znova sa nájdeného Veľkého Maďarska však nefigurovalo preferovanie Felvidéku len v parciálnej oblasti kultúry. Súčasne sa oživoval aj duch starej vlasti Maďarov nostalgickými návratmi k stratám, ktoré ich znovunadobudnutím mali prezentovať aktuálny územný stav štátu ako prirodzený, resp. historicky spravodlivý. V novinách bolo možné si prečítať, že „za tisíc rokov mohlo maďarstvo narásť na 102 miliónov.“²⁰ Otvorili priestor pre šovinistické a rasistické štvanie a aktuálna politická frazeológia znela fašisticky: „Česi von! To je heslo na Podkarpatsku!“²¹, „Ani jedno percento židov nehlasovalo za Maďarov“ s podtitulom „Bola to katastrofa, že v Košiciach pod 20 percent klesol počet Maďarov, lebo židia sa odvrátili od nás, keď dali viac sto miliónov na národnú ochranu Čechov“²², „70 percent židov Felvidéku je v službách protimaďarskej politiky“²³, „v r. 1786 žilo menej židov v Maďarsku ako na Slovensku“²⁴, „Slovenský protižidovský zákon vstúpil do platnosti“²⁵, „Bez ochrany Nemcov by bolo Slovensko zaniklo“²⁶, „Nemecko garantuje hranice Slovenska na 25 rokov“²⁷, „V župe Abuj-Torna 11 tisíc jutier katastrof prejde od židov do maďarských rúk“²⁸. Propaganda fungovala aj v periodiku, ktorý košický Nemzeti Színház vydával nepravidelne už pätnásť rokov ako svoj úradný vestník. Čítame v ňom: „Po dvadsiatich čiernych mesiacoch urobme prekvitajúcim košické maďarské divadelníctvo.“²⁹ Národnému obrodeniu divadla v meste prichádzali na pomoc poprední herci z centra nielen tým, že pohostinsky vystupovali, ale aj deklaratívne vyjadrovali nadšenie z pripojenia Košíc do predtrianonskej geografie krajiny. Známa osobnosť, jedna z hereckých legend súvekeho maďarského divadla vyjadroval obdiv: „Nádherná práca prebieha v košickom divadle, povedal Pál Jávör, ktorý košickým nadšencom bol nútený viackrát ďakovať.“³⁰

¹⁹ *Felvidéki Ujság*, 30. 12. 1938.

²⁰ *Felvidéki Ujság*, 21. 4. 1939.

²¹ *Felvidéki Ujság*, 19.2. 1939.

²² *Felvidéki Ujság*, 1. 3. 1939.

²³ *Felvidéki Ujság*, 10.3. 1939.

²⁴ *Felvidéki Ujság*, 18. 2. 1939.

²⁵ *Felvidéki Ujság*, 20. 4. 1939.

²⁶ *Felvidéki Ujság*, 7. 6. 1939.

²⁷ *Felvidéki Ujság*, 21. 3. 1939.

²⁸ *Felvidéki Ujság*, 18. 7. 1942.

²⁹ *Színházi Ujság*, r. XV., č. 26, 25. december 1938.

³⁰ *Színházi Ujság*, r. XVI., č. 8, 25. február, 1939. Okrem citovaného textu sa ďalej píše: „Mohol som prísť do Košíc s nejakou hrou so spevmi, ale najprv som sa tu predstavil ako člen Nemzeti Színházu. Vlni o takom

Vyrovňovanie sa s minulosťou bolo na dennom programe a zodpovedali tomu aj sprievodné texty k niektorým uvádzaným hrám, ktoré predtým cenzúra nedovolila hrať. Za takú označili hru Ferencza Herczegza *Ocskay brigadéros/ Brigadir Ocskay a Nótás kapitány/ Spevavý kapitán*.

Divadelná sezóna 1939 – 1940 významne predznamenal vývojový trend v košickom divadle v nasledujúcich rokoch. V tejto sezóne sa tu vystriedali štyri maďarské spoločnosti, dve činoherné a dve operetné. V iných intervaloch to tak zostalo až do konca roku 1944. Iba hostovanie činoherného súboru G. Kardosa v decembri 1939 a januári 1940 zostalo epizódou, lebo sa už tu neobjavil. Hoci základ repertoáru tvorili maďarskí autori, uviedol zo svetovej drámy Ibsenovho *Peera Gynta*³¹ a hru G. Maughama *Eső/Dážd'*. Bola to súčasne jediná spoločnosť, ktorá nepozývala hercov z Budapešti a obsadzovala hry vlastnými silami. Spomedzi domácich účinkujúcich vyzdvihovali Ilonu Bánhidi, Erzsébet Sz. Szabó.³²

Keďže z Košíc odišla veľká časť obyvateľstva a zostávajúce sa návštevám divadla vyhýbalo, Sereghy mal čo robiť, aby záujem divákov motivoval aj cenami vstupevník, ktoré sa pohybovali od 24 halierov po 1, 20 pengő (pri mesačnej mzde radového robotníka 60 pgő to však nebolo málo). „Situáciou v košickom divadle sa 4. 4. 1939 zaoberal aj municipálny výbor mesta Košíc. Ktorý o. i. vyčítal divadelnej spoločnosti, že jej predstavenia nepôsobili na mládež výchovne, skôr deštruktívne a že neúspech Sereghyho spoločnosti netreba pripisovať len nezaujmu košického obecnstva, ale aj vysokému vstupnému. Už pri tejto príležitosti municipálny výbor mesta vyslovil požiadavku, aby sa v Košiciach zabezpečila 8 mesačná divadelná sezóna (od 1. 10. do 31. 5.) a súčasne odhlasoval ročnú podporu pre košické divadlo vo výške 17. 000 pgő a ďalších 17. 000 pgő pre mestského divadelného inšpektora a na opravu divadelnej budovy.“³³

Napriek priaznivo hodnotiacej práci ani v prípade zachovania spoločnosti Ödön Sereghy nebol mohol pomýšľať na to, že dostane licenciu na ďalšiu sezónu. V Budapešti ustanovená Celoštátna divadelná komora sa v marci rozhodla riešiť situáciu divadiel na vidieku. Dohodla sa na stagionovom systéme vidieckych divadiel, ktoré by získali možnosť študovať inscenácie taký dlhý čas ako divadlá v hlavnom meste. V prvej skupine stagionu boli riaditelia – Róbert Bánky, Géza Kardos, Andor Tolnay a Aladár Ihász. Pre Košice boli prijateľní všetci štyria riaditelia, no do mesta ako prvú delegovali stagionovú skupinu, ktorú tvoril operetný súbor Andora Tolnaya s tým, že sem pricestuje 15. septembra, dva týždne bude skúšať a 1. októbra začne dvojmesačnú operetnú sezónu. Po nej príde s činohrou Géza Kardos, ktorého bude strieďať s operetou Ihász Aladár, sezónu napokon zavŕši činohra víteza Róberta Bánkyho,

čas som cestoval do Tatier a v Košiciach som mal hodinu času. Pozrel som si divadlo a priateľom povedal: „Bárs by už bolo naše toto nádherné divadlo. Mój sen sa uskutočnil. Košice a košické divadlo sú znova naše a teraz je mojou túžbou to, aby aj vo Varadine, Kluži, Arade a Subotici čím skôr som mohol zahrať rolu Mihályja Sámsona s pôvodným víťazným výstupom. (...) Taký riaditeľ, ako je Andor Sereghy, nie je v žiadnom inom vidieckom divadle. Nádherná práca prebieha v Košiciach a zariadenie divadla a jeho vybavenosť je taká, akou sa môže pochváliť len málo divadiel v Budapešti.“ Pál Jávör sám neuvádza v akej hre účinkoval v Košiciach, Lajos Szilay však napísal, že v hre *Süt a nap/Slnko svieti*, hral Mihályja Sámsona, trvalo ho hral v Košiciach Zoltán Németh, réžia Lajos Várady.

³¹ Ibsen drámai kolteményének felújítása/ Obnovenie Ibsenovej dramatiky, *Felvidéki Ujság*, 24. 1. 1940.

³² Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 436.

³³ Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 421, *Felvidéki Ujság*, 3. 5. 1939, *Felvidéki Ujság*, 6. 5. 1939.

ktorý mal prísť do Košíc už s vybudovaným súborom. Bánky angažoval Mariku Hal-lasy z Debrecína, ktorú považovali za najlepšiu činohernú herečku vo vidieckych sú-
boroch, Lucy Moóry, košické publikum ju poznalo už z minulej sezóny, rovnako aj
Anci Nagy. Senzáciou spoločnosti mala byť naivka Sári Feleky, z mužov angažoval
Pála Homokaya³⁴.

Dňa 1. júla 1939 začali búrať na Horthyho (predtým Alžbetinom) námestí budovu
kina Uránia, postavenú Talianmi v roku 1908. Bola to údajne prvá kinosála v Európe,
no čas ju poznamenal nielen lichotivým prívlastkom prvá. Ludovo sa hovorilo o pot-
kaňom kine, lebo počas premietania filmov sa objavovali pod nohami divákov potka-
ny. Búranie bolo preto opodstatnené. Malo sa stavať nové sídlo kina v projektovanom
obchodnom centre, resp. v tržnici, ale vojnové časy takýmto plánom nežičili. Búranie
tak zostalo aj synonymom tejto epizódnej etapy v päťročnom medzičase dejín mesta.
No pokiaľ ide o prítomnosť či tolerovanie slovenskej kultúry v meste, likvidácia bola
takmer stopercentná.

1940 – 1941

Minister kultúry vyznamenal Čestným diplomom riaditeľa Andora Tolnaya, kto-
rý svoj prvý divadelný úspech tu dosiahol v čase, keď bol v Košiciach riaditeľom
Ödön Faragó. „Teraz sa úspech opakoval ešte v žiarivejšom svetle v prostredí nad-
šeného košického publika.“³⁵ V počiatkoch prejavene nadšenie pre maďarský diva-
delný život v Košiciach nemalo dlhé trvanie. Keď v auguste prišiel do mesta uviesť
niekoľko predstavení súbor Róberta Bánkyho, záujem publika bol neočakávane malý.
Takto zostalo aj začiatkom sezóny 1939-1940, ktorú otváral operetný súbor Andora
Tolnaya, striedala ho činohra Gézu Kardosa. Návštevnosť sa udržiavala na úrovni
50-tich percent. No nielen samotný repertoár hosťujúcich súborov mohol byť príči-
nou stagnácie návštevnosti divadla a umelecká kríza pokračovala aj v sezóne 1940-
1941. Hoci miestna tlač avizovala otvorenie sezóny 15. septembra, ktorá mala trvať do
30. apríla, Tolnayov súbor v čase ohláseného začiatku ešte vlastenecky manévroval
ako „frontové divadlo“ v prinavrátanom Sedmohradsku a až v druhom októbromom
týždni otvoril brány divadla v Košiciach. Otváracím predstavením bol *Tokaji aszú/
Tokajské asu*, opereta autorov Szilágyiho (libreto) a Eisemanna (hudba) v réžii Győző
Danissa. V jeho naštudovaní nasledovala aj pôvodná premiéra operety Z. Bertala-
na a Tibora D. Szemerjayho *Hajnalka huszárja/ Husár úsvitu*. Ako obnovené premiéry
operiet ohlásili *Leányvásár /Trh dievčat*, *Sybill*, operetná revue *Divat és szerelem /Móda
a láska, Sortűz/ Paľba dávkami*. Medzi vrcholy v tomto intervale patrilo vystúpenie naj-
väčšej hviezdy hudobného divadla Sári Fedák v *Tokaji aszú/Tokajské asu* (6.11). Má
význam poznamenať, že pomocou siedmich budapeštianskych spevákov uviedlo di-
vadlo 21. apríla 1940 operu *Barbier zo Sevilly*, v auguste zas stagionový operný súbor
Gounodovu operu *Faust*.

V októbri 1940 pripomenuli 150. výročie maďarského divadelníctva, v ktorom aj Ko-
šice hrali významnú rolu. Maďarské slovo na javisku dlho bojovalo s nemčinou. Značný
bol podiel hercov a riaditeľov na presadení maďarského repertoáru. V aktuálnom čase

³⁴ Podľa *Felvidéki Ujság*, 30. 8. 1939.

³⁵ *Felvidéki Ujság*, roč. VI, č. 17, 14. 10. 1939.

sa vyzdvihovalo hlavne prvé uvedenie Belliniho opery *Norma* v Košiciach 12. apríla 1836, v nej titulnú rolu Normy hrala slávna herečka Déryné, Adalgisu Nina Mogyorósy, Severa Ferenc Hubenay, Orovesa József Szerdahelyi, Flavia Endre Latabár, kráľovský vojenský orchester dirigoval Heszmann. Inscenácia zožala obrovský úspech.³⁶ Nadšenie bolo veľké aj preto, že sa tento titul po maďarsky uvádzal po prvýkrát. Prvé maďarské predstavenia začali však v K. koncom roku 1816 v budove Vigadó na Hlavnej ulici.³⁷ Stály súbor tvorila divadelná spoločnosť budapeštianskeho NSZ. Na tento dátum sa viaže vznik národnej divadelnej kultúry, ktorej aktualizácia po 150-tich rokoch mala čo odkázať prítomnosti i do budúcnosti. No súčasne v roku aktualizovaného výročia sa do dejín zapisuje vice versa v lokálnom rozmere ako búranie kultúry v meste zostávajúcej slovenskej minority (oproti rokom 1918-38, keď sa o budovu Mestského divadla delili divadelné spoločnosti, české, slovenské i maďarské).

Dňa 4. decembra vystriedal Tolnayovu spoločnosť činoherný súbor Róberta Bánkyho otváracím predstavením hry F. Herzega *Bizánc*. Nasledoval rad inscenácií maďarských autorov, ako boli G. Vaszary (*Az ördög nem alszik/ Čert nespí*), M. Asztalos (*Alterego*), s účasťou autora na premiére, L. Szalay (*Farsangi esküvő/Fašiangová svadba*), V. Inocent (*Vadmadár/ Divoký vták*). Napokon v januári prišlo už aj na klasiku, bol to Molièrov *Lakomec*³⁸. V decembri sa začala séria hostí z Budapešti v činohre: Ferenc Kiss, Katalin Karády³⁹, Pál Jávör, Ida Turay, Éva Szörényi, László Ungváry, Zita Szelecky, Antal Páger a Julia Komár. V januári 1941 sa predstavil v Košiciach Hungária balet s 23 tanečnými číslami. Dňa 10. februára Róbert Bánky v meste končí, lúči sa operetou *Szeres még/ Ešte ma miluj* a činohrou *Hajnalodik/Svitá*. Od 14. februára preberá divadlo súbor Aladára Ihásza, ktorý päť dní hrá husársku operetu *Bécsi gyors/ Viedenský rýchlik. Vig özvegy/ Veselá vdova* je príležitosť na hlavnú rolu pre Anna Sándor, *A cigány szerelem/ Cigánska láska* ponúkla možnosť na hosťovanie bonvivánovi z Operet Színházu Józsefovi Kovácsovi, obnovená je *Marica grófnő/ Grófka Marica, Mágnás Miska/ Veľmož Miško* a veľká klasická opereta *Dankó Pista nótafája/ Hudobný strom Pištu Dankóa*, právo na jej uvedenie v Pešti získal Ihász. V dňoch 7. a 8. apríla uvádza súbor *Passiójáték/ Pašiovú hru*. Ešte 26. apríla hrajú obnovenú operetu Ihászovu *Varázskerिंगöl/ Čarovný valčík*, 28. apríla *A postás fiú és hugát/ Chlapca pošťára a jeho sestru*, potom už odchádza, aby v mestskej štvrti Ujpešt zaujal svoje letné parkovacie miesto.

Košický divadelný kritik Zoltán Kassai charakterizoval situáciu košického profesionálneho divadla v rokoch 1939-1942 ako krízu systému výmenných divadelných spoločností (stagionového systému), ktorému hrob vykopalí tí, ktorí chceli byť jeho

³⁶ Színházi emlékönyv. *Felvidéki Ujság*, 26. 10. 1940.

³⁷ Színházi emlékalbum/ Divadelný pamätník. *Felvidéki Ujság*, 17. 9. 1939.

³⁸ V tejto súvislosti je potrebné uviesť, že práve táto hra bola ako prvá preložená Kristofom Simaim do maďarčiny a súčasne aj v Košiciach uvedená po prvýkrát v maďarskom divadle. Takisto aj *Hamlet* preložený Ferencom Kazincym. Vydanie prekladu už r. 1787 oznamuje Lőrinc Orczy a Kazinczyho preklad z nemčiny sa potom hral 40 rokov. (In KOVÁTS, Miklós. *A Város és az író*, s. 38.). Obom patrí primát prekladu klasikov v rozsahu bývalého Uhorska.

³⁹ Katalin Karády aj napriek neskorším denunciačným nálepkám bola aj zostala prvou dámou maďarskej kabaretnej scény. Tak ako Marlen Dietrichová chodila k spojeneckým vojakom a dojímalá ich nostalgickou piesňou *Lily Marleen* (úvodnými slovami *Ver der Kasaren, vor dem grossen Tor*), takisto aj Karády dojímalá maďarských vojakov ibaže na opačnej strane frontu transponovanou verziou tejto piesne, ktorej úvodné slová sa zhodovali s pôvodinou – *Kivül a kaszányán, kint a kapunál/ Mimo kasárne, vonku pri bráne*. Táto pieseň má však svoj pôvod vo filme nemeckého režiséra Josefa von Strenberga *Modrý anjel* (1930), rolu Lily Marleen v ňom hrala Marlen Dietrichová.

apoštolmi. (...) Aj v Košiciach účinkujúce štyri divadelné spoločnosti mohli mať menej členov, študovať menej divadelných hier. Pri vidieckom divadle kedysi protagonist mal naštudovať aj 80 úloh v jednej sezóne, v prípade výmenných spoločností stačilo, keď naštudoval približne 20 rol. (...) V skutočnosti však každý súbor využil delbu repertoáru na to, že zamestnával 4-6 dobre platených hercov a ostatné miesta obsadil adeptmi herectva, často však osvedčených zboristov prekvalifikovali na sólistov. (...) Podľa Kassaiho divadelné spoločnosti nezapustili v Košiciach korene, nezískali ani pôdu pre vážnu prácu. (...) Apríl 1939 (koniec sezóny spoločnosti A. Sereghyho) považoval za uzavretie historickej etapy maďarského divadelníctva na Hornej zemi. Podľa neho len samostatný divadelný súbor v Košiciach môže vyriešiť krízovú situáciu, do ktorej sa košické divadlo dostalo.⁴⁰

Košický denník *Felvidéki Ujság* sporadicky reflektoval kritický stav divadelníctva v meste, ale viac živil čitateľov nacionálne a iredentisticky ladenými článkami: *Kassa város magyar lelke a XIX. század irodalmában és táncban* / *Maďarský duch mesta Košice v literatúre, hudbe a tanci XIX. Storočia*⁴¹, *A felvidéki Magyar Szinpártoló Egyesület kultúr-munkája a csehszlovák megszállás 20 éve alatt* / *Kultúrna práca Jednoty maďarských priateľov divadla počas 20 ročnej československej okupácie*⁴² – podobné články slúžili propagande štátnej politike a iredentistickej ideológii ešte skôr, ako sa prejavila jej obludná fašistická orientácia v dikcii Szálásiho. Systematicky upevňovali v ľuďoch vlastenecké vnímanie súčasnej reality. Aj v citovanom hodnotení Z. Kassai sa objavili obavy z toho, že reformou maďarského divadelníctva robili opatrenia, aby muselo odísť všetko nemaďarské, každý, kto nebol Maďar a zámerom bolo aj odstránenie židov z divadelných spoločností, tiež diel židovských autorov. Hoci nebolo zámerom stagionového systému, aby divadlá vo vidieckych mestách nemohli sa umelecky vyhraňovať, práve to sa stalo. Divadelné spoločnosti poobohrávali naštudované hry na určených zastávkach, komerčne vyťažili repertoár až na doraz, a preto aj keď sa vracali na prechodné miesta pobytu, často len opakovali to, čo už tu predtým hrali. Platí aj o nich to, čo v inej súvislosti sa hovorilo o Bourbonovcoch: Nič sa nenaučili a nič nezabudli.

1941 – 1942

Noviny v máji 1941 ohlasovali, že v budúcej sezóne oproti terajšiemu systému v Košiciach a Miškolci budú divadlo prevádzkovať dve spoločnosti. V týchto mesiacoch vystriedajú súbory Róberta Bánkyho a Andora Tolnaya a v intervale štyri – štyri mesiace budú odteraz uvádzať nielen operety, ale aj činohry. Pri novom rozdelení sa takto dostali Košice a Miškolc do jednej skupiny.

Otváracím predstavením Tolnayho súboru v novej sezóne bola 10. októbra vlastenecká spevohra *Gyergyóibál* / *Gyergyóvsky ples*, premiéra husárskej operety *Gyöngyvirágos* / *Perla ako kvet mala podľa novín plný úspech* aj na druhej premiére, za veselohrou *2000 pengős férfi* / *Muž za 2 tisíc pengö* nasledovala s veľkým záujmom očakávaná košická premiéra hry Sándora Máraia *Kaland* / *Dobrodružstvo*, ocenená cenou M. S. Vojnitsa, ktorá v Budapešti mala 300 repríz. Kassai Zoltán v recenzii napísal, že „Máraiho

⁴⁰ Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 424, 425.

⁴¹ *Felvidéki Ujság*, 21. 8. 1940.

⁴² *Felvidéki Ujság*, 14. 9. 1940.

pozornosť sa s otriasajúcou energiou sústreďuje hlavne na dve postavy, profesora medicíny a jeho manželky. Z nich je profesor vedúca osoba a chrbtová košť hry.⁴³ Podľa recenzenta ide o drámu naplnenú tmnou hĺbkou zrážky v láske. Medzi tituly hodné pozornosti patrí klasika uvedená koncom novembra v režii A. Tolnaya. Bola to inscenácia Molièrovho *Dandina Györgya/Georgea Dandina*.

Začiatkom decembra 1941 inscenuje spoločnosť, ktorá sa nešpecializovala na čínohru, dlhšie avizovanú historickú drámu *Kassai biról Košický richtár*, ktorej dej sa odohráva v roku 1686 počas Thökölyho povstania. Je to príbeh mučeníckej smrti košického richtára Davida Feju, jeho postavu stvárnil Ladislav Gárdonyi. Autor hry Ladislav Vannay, ktorý bol v minulosti člen rasistického hnutia Rongyos gárda. Táto orientácia autora sa premietla aj do ideologickej roviny inscenácie.⁴⁴

Na 18. decembra bolo ohlásené účinkovanie doživotného člena NSZ Ferenc Kissa v obnovení premiéry Rostandovej hry *Cyrano z Bergeracu*. Viacerí divadelní riaditelia oznámili svoju účasť na premiére (9. 1. 1942) spevohry *Déryné*, ktorej libreto podľa denníka herečky napísal L. Bekényi, (dirigent a hudba K. Fischer, režia Gy. Danis, v titulnej role Irén Erdész). Operná diva Déryné, alias Róza Széppataki, prišla do Košíc so spoločnosťou Dávid Kilényi r. 1823 a prvýkrát na tunajšej scéne spievala rolu Rosiny v Rossiniho opere *Barbier zo Sevilly*, po maďarsky ju hrali v meste po prvýkrát.⁴⁵ O mimoriadnom význame podujatia svedčí aj to, že predstavenie na druhý deň večer vysielal v živom prenose rozhlas z miesta, kde operná diva mala svoj košický debut a strávila tu najplodnejšie roky hereckého života.

K významnejším premiéram (13. 2.) sa radí opereta Curta von Lessena a Alexandra Steinbrechera *Bécsi gyémántok/ Viedenské diamanty*, v ktorej titulnú rolu Márie Terézie spievala Mária Lázár z peštianskeho Madách Szinházu. Pôvodnou novinkou bola tiež druhá dráma Sándora Máraia *Kassai polgárok/ Košický mešťania*, ktorú pred uvedením v hlavnom meste najprv v Košiciach premiéroval činoherný súbor Nemzeti Szinházu v Budapešti. Aj túto inscenáciu vysielal naživo rozhlas. Za pozornosť stojí tiež premiéra (11. 3.) historickej drámy F. Hercega *Híd zo života Istvána Széchenyiho*,⁴⁶ napokon za zmienku stojí aj hudobná veselohra podľa Zsigmonda Móricza *Nem élhetek muzsika nélkül/ Nemôžem žiť bez muziky* (premiéra 13. 3.). Pál Jávör, nekorunovaný kráľ maďarského divadla a filmu vystupoval v tejto inscenácii po tri dni s partnerkou rovnako zvučného mena Évou Honty. Vo Verdiho opere (18. 3.) *Rigoletto* spievala kráľovná maďarskej opery Ilonka Szabó, aj ďalší hostia boli z budapeštianskej opery – Béla Csóka, Konstatantin Liontas a Tilda Rác. Režisér István Szabó zo Segedína uviedol cez veľkonočný týždeň v premiére (30. 3.) *Az igazi Passiol Pravdivá pašia*. Inscenácia bola pripravená podľa textovej knihy nachádzajúcej sa v budapeštianskej knižnici NSZ. Ako obnovenú premiéru (26. 3.) uviedla spoločnosť komédiu Luigiho Pirandella *IV. Henrik/ Henrich IV.* v režii riaditeľa Madách Szinházu grófa Istvána Károlyiho. Hlavnú rolu hral hosť z Miskolca Miklós Nagy.

⁴³ *Felvidéki Ujság*, 30. 10. 1941.

⁴⁴ Pozri Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938–45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 438.

⁴⁵ Nie je celkom istý dátum prvého maďarského predstavenia v meste. Szinházi emlék album (*Felvidéki Ujság*, 17. 9. 1939) uvádza, že „už r. 1816 zazvučalo maďarské slovo a hudba na košickom javisku,“ ale tie isté noviny (3. 1. 1940) oznamujú v titulku ten istý text, ale iný rok – „1823 – ban csendült fel először magyar szó és magyar muzsika a kassai szinpadon.“

⁴⁶ Po roku 2000 s podobným názvom nakrútili o Széchenyím v Maďarsku aj u nás známy aj uvádzaný celovečerný film.

Začiatkom roka 1942 ožila aktivita so slovjackou indentitou spriaznených ľudí. V novoročnom vydaní ich časopisu *Naša zástava* publikuje Gyula Szilágyi z proveniencie pápežskej komory vyznanie o bratskom vzťahu Slovjakov k maďarskému národu, čo sa v maďarskej tlači interpretovalo ako národnopolitický postoj slovjackého ľudu⁴⁷. Kým o akejkolvek slovenskej realite bolo zvykom referovať predpojato a negatívne, odrodilej odnoži akéhosi slovjactva bez relevantnej väzby k slovenskému národu sa v tlači nadšene aplaudovalo. Pre politický kolorit vojnou zvrátenou dobou bola propagácia takejto náklonnosti viac než len príznačná. Naplňovali sa ňou ambície asimilácie zvyškov slovenskosti, ktoré sa tu ešte trpeli.

Začiatkom februára 1942 začína svoje účinkovanie spoločnosť Gejzu Földessyho uvedením Madáchovej *Tragédie človeka*. Režisérom je člen súboru víťaz Zoltán Zemplényi. Adama hral Arvéd Téry, Evu Eva Hotty, Lucifera Szegedi Szabó. Földessyho spoločnosť vystupovala v Košiciach do konca mája, ale sporadicky ešte uviedla aj začiatkom júna niekoľko predstavení. Za štyri mesiace predstavila košickému publiku maďarskú klasiku, ako bola ľudová hra *Sárga csikó/ Hnedák*, historická hra F. Herczega *A híd / Most* – ako hosť titulnú rolu grófa Széchényiho hral Pál Jávör, Gárdonyiho *Bor/ Víno*, Katonov *Bánk bán*, titulnú rolu stvárnil Ferenc Kiss a.h., s dobrým ohlasom sa stretla inscenácia Pirandellovej drámy *Henrich IV.* ako aj hra *Nem vándollak/ Nebovine* autora Gyulu Szönyeiho, ktorý dlhý čas žil v Košiciach. Földessyho spoločnosť oficiálne ukončila v máji 1942 svoj košický pobyt uvedením hry M. Erdélyya *Ved le a kalapot a honvéd előt/ Sním klobúk pred vojakom*. Hra s hudbou zobrazovala život maďarských vojakov na ruskom fronte a znamenala apel na vlastenecké cítenie ľudí.⁴⁸

Dňa 27. júna mimoriadne rokovalo mestské zastupiteľstvo, po ktorom mešťanosta barón Péter Schell vyhlásil, že sa 26. jún zapíše do dejín mesta ako deň smútku. Stalo sa to na základe bombového náletu na mesto na pravé popoludnie, ktoré si vyžiadalo ľudské obete a bola zničená časť poštového paláca. Vo vyhlásení baróna Schella sa hovorí, že kým „ náš štát bojuje za lepšiu a spravodlivejšiu budúcnosť, nepriateľ najpodlejším spôsobom nás napadol.“⁴⁹ Pravdaže, útok bol pripísaný sovietskemu letectvu, pričom sa už v zainteresovaných kruhoch vedelo o tom, že to bola provokácia nemeckých spojencov, po boku ktorých bojovali Maďari „za lepšiu a spravodlivejšiu budúcnosť“. Sám Miklós Horthy vedel o falošnej verzii bombardovania.⁵⁰ Politické súvislosti s divadelnými oživil článok o divadelno-historickej knihe košického autora Vilmosa Benczura *A Kasai játékszin*. Časť knihy venuje autor zisteniu, že košické divadlo sa často vyskytovalo v tajných policajných hláseniach pre viedenskú centrálu. Viedenský kancelár Metternich na tieto hlásenia reagoval slovami, že „lepšie je, keď sa nezrelý ľud zhromažďuje v theátrume ako na pôde sprisahania.“⁵¹

Rok 1942 je v divadelných súvislostiach znova prelomový. Treba však uznať,

⁴⁷ „Sú tomu tri roky – píše sa v článku – čo sme sa vrátili k našej dobrotivej matke, k milovanej maďarskej vlasti, ktorá jediná je schopná zabezpečiť nášmu ľudu šťastnú budúcnosť. Strana slovjackého ľudu pracuje za túto šťastnú budúcnosť. V našej práci je vedúcou myšlienkou to, že my Slovjaci sme pokrvnými bratmi Maďarov a vedno s nimi vytvárame jeden národ.“ *Felvidéki Ujság*, 3. 1. 1942.

⁴⁸ Pozri Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 441, 442.

⁴⁹ *Felvidéki Ujság*, 28. 6. 1941.

⁵⁰ Horthy píše o správe, v ktorej Molotov okrem ponuky na neutralitu Maďarska rozhodne odmietol tvrdenie, že Moskva nariadila proti maďarským mestám bombardovanie. HORTHY, Miklós. *Emlékirataim*, s. 251.

⁵¹ A kassai magyar színház a bécsi titkos levéltár elsárgult aktáiban, *Felvidéki Ujság*, 6.4. 1941.

že aktuálny stav mal už aspoň v náznakoch či ambíciách charakter dramaturgicky koncipovanej sezóny, spoločnosť Andora Tolnaya nebrázdila len vody populárnych operiet a bulvárnych komédií. Na novú sezónu však bola pripravená nová pasca reorganizácie. „Úplne nanovo organizovaná veľká spoločnosť začne košickú divadelnú sezónu.“⁵² Okrem toho výbor Divadelnej komory sa rozhodol zriadiť komisiu, ktorej členovia výhradne z hlavného mesta budú aspoň raz mesačne navštevovať predstavenia vidieckych spoločností bez toho, aby im to vopred oznámili. Inšpekcia sa mala robiť na základe vypracovaného plánu, ktorého zámer však presnejšie nebol definovaný. Rozhodlo sa ďalej o tom, aby na zabezpečenie zodpovedajúcej umeleckej úrovne bol jednotlivým kategóriám vidieckych divadiel stanovený maximálny počet inscenácií, ktoré v danej sezóne môžu uviesť a minimálne koľko skúšok sú povinné realizovať.⁵³ Poznávame, že nielen Meternichovi posielali v minulosti oznámenia o divadlách, ale aj vlastná profesijná organizácia sa nechávala informovať o divadle, či to však bolo len o stave profesie alebo aj o inom, to sa azda bolo možné dozvedieť o pár rokov až po vojne.

1942 – 1943

Budúci riaditeľ divadla Zoltán Kőrössi striedal odchádzajúceho Andora Tolnaya, ktorého stagionová spoločnosť tu účinkovala v štandardných intervaloch po tri roky. On sám prijal miesto riaditeľa kina Budai Apolló v Budapešti, a preto navrhol na post košického riaditeľa Kőrösiho, ktorý však neprihádza na neznáme miesto. Pred rokmi tu účinkoval so spoločnosťou Sándora Ivána ako tanečný komik, rád sa predvádzal mimickými kreáciami á la Chaplin. Do Košíc prišiel opúšťajúc post v revuálnom divadle Royal v hlavnom meste. Ako nový riaditeľ košického divadla pred novou sezónou predložil vyhlásenie o svojich zámeroch miestnym novinám.⁵⁴ Hovorí v ňom o. i. aj o dohode s riaditeľom Madách Szinházu, že divadlo svoje premiéry uvedie najprv v Košiciach, až potom v Pešti, účelom tohto poradia je to, aby skúškou ohňom prešli inscenácie najprv tu. Ohlasuje aj tituly premiér – otváracím predstavením sedemmesačnej sezóny bola 2. októbra rozprávková hra Mihályja Vörösmarthyho *Csongor és Tünde*. Avizované tituly: *Nero, Caesar, Bolond Ásvayné/Šialená Ásvayová, Tűzvész/ Ohnivá skaza, Niskavuori asszonyok/ Ženy z Niskavuori, Peer Gynt, Roninok kincse/ Poklady Roninovcov, Szentiványi álom/ Sen noci svätajánskej, Botcsinálja doktor/Lekárom proti svoje vôli, Négy apának egy lánya/ Dcéra štyroch otcov*, dve sedmohradské novinky z repertoáru NSZ a i.

Veľký dôraz kladie Kőrössi na činohru a v tejto súvislosti spomínanú dohodu na spoluprácu s riaditeľom Madách Szinházu Andorrom Püsköstim. V tejto spolupráci sa uviedla hra Ferenca Felkayho *Nero*, ktorá sa vyznačovala značne antifašistickým zameraním. Samotný autor pred premiérou svojej hry napísal o nej v miestnych novinách, že „Nero nebol duševne chorý, ale zlomyseľný, mimoriadne márnomyseľný diletant, ktorý zneužíval svoju moc, zavraždil, či dal zavraždiť každého, kto nebol

⁵² *Felvidéki Ujság*, 19. 8.1942.

⁵³ *Felvidéki Ujság*, 6. 7. 1942.

⁵⁴ Kőrössi Zoltán szinzigazgató nyilatkozik a Felvidéku ujságnak/Zoltán Korossy vyhlasuje pre Hornozemské noviny, *Felvidéki Ujság*, 14. 9. 1944.

ochotný uznať jeho básnického génia.⁵⁵ Nielen z výkladu autora, ale z inscenácie bolo jasné, že ide o kritiku Hitlera. Postavu Nera hral Tibor Mester. Už na druhý deň publikuje recenziu tejto inscenácie košický kritik Zoltán Kassai.⁵⁶

O tom, v akých úzkostiach prevádzkoval Kőrössy košické divadlo, svedčí článok publikovaný v deň premiéry *Nera*, v ktorom sa divadlo obracia ku košickému publiku s výzvou, aby pomáhalo splniť jeho poslanie národnej výchovy.⁵⁷ Už aj predtým deklarovalo vedenie divadla potrebu získať 100 stálych permanentiek na to, aby bolo možné zabezpečiť stále fungovanie divadelnej spoločnosti.⁵⁸ Dokonca aj mešťanosta Dr. Sándor Pohl publikoval výzvu ku košickému obyvateľstvu, aby podporou divadla vyjadrilo svoju národnú súdržnosť.⁵⁹

V spolupráci Madáchom sa okrem ďalších maďarských hier uviedli v tejto sezóne aj tituly zo zahraničnej literatúry: G. Senečič: *Csodabogár/Zázračný chrobák*, G. Hauptman: *Naplemente előt/ Pred západom slnka*. V apríli hosťoval v Košiciach Új magyar Színház/ Nové maďarské divadlo s Molièrovou komédiou *Tartuffe*. V sérii operetných titulov figurovali aj pôvodné premiéry a ich živý rozhlasový prenos. Prišlo aj na operu, keď 6. novembra uviedlo divadlo Verdiho *Trubadura* s hosťami Máriou Németh, Konstatinou Liontas, Hildou Joob, Lászlóom Magyarom a Péterom D. Szöt-som. Bol to prvý titul v ohlásenom opernom cykle. Dve predstavenia týchto hostí boli na počesť pripojenia Košíc k Maďarsku. Ďalším slávnostným predstavením k tejto udalosti bola opera *Bánk Bán*, ktorá rezonovala o to silnejšie, že jej košická prapremiéra bola v r. 1833. S Máriou Németh a Losonczym sa spája aj uvedenie opery *Tosca* 13. januára '43. V marci správa o uvedení opery Ferenc Erkela *Hunyadi* uvádza súčasne aj pohostinské vystúpenie budapeštianskych spevákov.⁶⁰ V apríli takisto pomocou hostí z hlavného mesta sa uviedla opera *Komedianti*, v apríli a máji *Barbier zo Sevilly*.

Kőrössy vyhlásil, že hodlá „ponúknuť také divadlo, ktoré požaduje 156 ročná tradícia košického Nemzeti Színházu“ a „na tom si zakladám, aby som nároky košického publika splnil na sto percent.“⁶¹ Hodlal uviesť mesačne jednu operu v spolupráci s opernými umelcami v Pešti a Kluži. V Košiciach sa pustil do práce spolu s orchestrom 88 členný súbor. Divadlo na svoju obnovu dostalo od mesta 50 tisícovú podporu, malo sa začať aj s vybudovaním točne, to sa však, ako vieme ex post, sa stalo skutočnosťou až o 50 rokov neskôr.

Popri tituloch, ktoré neboli avizované, objavil sa na repertoári obnovený *Hamlet*. Dňa 13. januára 1943 v ňom hral hlavnú rolu herec Národného divadla v Pešti a Kluži Ferenc Táray a podľa tlače bola to jeho najlepšia herecká kreácia. „Čudné, ale tak sa stalo: obnovili nie hru, ale hereckú rolu a dve – tri lepšie, presnejšie lepšie vydarené roly. (...) Ferenc Táray... a to nie je prehnané je dnes jediný maďarský herec, ktorý s touto úlohou zvedie zápas a Hamleta hrá nielen prijateľne, zrozumiteľne, ale aj pekne a často pripomína umenie najväčších klasikov,“ píše kritik.⁶² Ferenc Táray vystupoval a. h. aj v obnovení premiéry hry Georga Kaisera, ktorá sa odohráva v čase

⁵⁵ Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 441-442.

⁵⁶ Néró. *Felvidéki Ujság*, 3. 12. 1942.

⁵⁷ *Felvidéki Ujság*, 2. 12. 1942.

⁵⁸ *Felvidéki Ujság*, 30. 11. 1942.

⁵⁹ *Felvidéki Ujság*, 22. 10. 1942.

⁶⁰ *Regeli Magyarországi*, 14. marca 1943.

⁶¹ *Felvidéki Ujság*, 6. 9. 1942.

⁶² Zoltán Kassai v *Felvidéki Ujság*, 16. 1. 1943.

francúzskej revolúcie, *Aszonyáldozat/ Obetovanie ženy*. Aj ďalší hosť je z plejády popredných filmových a divadelných hercov, Artur Somlay v hlavnej role hry Gerharda Hauptmana *Naplemente előt/ Pred západom slnka* (22. a 23. 2. pri príležitosti 80. narodenín autora). Obnovená bola (12. 2.) *Tosca* v réžii Dr. Viktora Dalnokoho a v lesku premiéry (15.3.) so sólistami maďarskej kráľovskej opery sa objavila opera Ferenc Erkel *Hunyady László*. O dva dni skôr uviedla spoločnosť detskú operetu riaditeľa Zoltána Kőrössyho *Alibaba és a 40 rablól/ Alibaba a 40 zbojníkov*. Potom v apríli *Tartuffe, Passio* (autorom textu bol člen súboru Gyula Seres). Ešte pred koncom sezóny prišiel si zahrať Pál Jávör vo veselohre Michela Durana *Boleró*.

Budapeštianska kritika aj miestny kritik Z. Kassai negatívne hodnotili prvú sezónu Kőrössyho spoločnosti v Košiciach. Už otváracie predstavenie Vörösmarthyho rozprávkou bol takpovediac debakel. Prišlo len asi 90 divákov, a tak aj riaditeľov prejav, v ktorom oznamoval heslo „mravné, kresťanské, maďarské národné divadlo“ vyznelo pred takmer prázdnyh hľadiskom skôr zúfalo než povzbudivo.

1943 – 1944

Otváracím predstavením sezóny bola premiéra Máraiho hry *Kassai polgárok/Košickí mešťania*. Bola to však v pravom slova iba premiéra tejto spoločnosti, lebo v Košiciach už Máriaha historickú drámu hral súbor Národného divadla z Budapešti vo februári 1942, ako predpremiéru pred jej prvým uvedením na domácej pôde v decembri 1942. Dej hry sa odohráva v Košiciach roku 1311 v čase vzbury košických mešťanov proti Omodejovcom. Pri obrane mestských práv vzbúrenci zavraždili nádvovníka, zástupcu uhorského kráľa. Hlavnú rolu rezbára hral a. h. Artúr Somlay.

Ani v tejto sezóne sa nezmenila orientácia Kőrössyho spoločnosti, uvádzala predovšetkým súčasnú maďarskú drámu a známe tituly súčasnej európskej dramatickej tvorby. Z maďarských hier o. i. to boli – S. Hunyady *Fekete száru cseresnye / Čerešňa s čiernou stopkou*, J. Bokay *Az utód /Potomok*, K. Vándor *Idegen aszony/ Cudzía žena*, J. Vaszary *Ártatlan vagyok/Som nevinná*, P. Barabás *Gazdátlan aszony/ Žena bez gazdu*. Pravdepodobne aktuálne zapadla do vojnu inšpirovanej nálady v meste hra M. K. Kissa *Az első /Prvý*, keď predčasne už v marci rezonovala v pravicových kruhoch ako vrchol sezóny. Rovnako aj v máji uvedená hra M. Mikesa *Ott, ahol a Dnyeszter vize zúg/ Tam, kde hučí voda Dnestra* bola reakciou na prebiehajúcu vojnu. S priaznivým ohlasom divákov sa registrovali inscenácie hier F. Herczega *Kék róka/ Modrá líška* a *Déryné ifjaaszony/ Mladá pani Déryová*, ale aj L. Zilahyho *Tüzmadár/ Vták ohnivák* a z klasiky E. Szigligetiho *Csikós /Koniar*.⁶³ V októbri zaznamenáva tlač premiéru opery *Madame Butterfly* s hosťami z kráľovskej opery. Znamenalo to prvé predstavenie košickej opery v novej sezóne. Rovnako s hosťami nasledovalo v decembri *Rigoletto*. V decembri bola za účasti autora premiéra pôvodnej hry Lajosa Bibóa *Vinníci/Hibások*.⁶⁴

Z cudzej dramatickej literatúry uviedla spoločnosť o. i. Shakespearovu hru *Velencei kálmár/ Kupec benátsky*, A. Dumasa *Kaméliáš hölgy/ Dáma s kaméliami*, G. Hauptmanna *Henschel fuvaros/ Povožník Henschel*. V tejto inscenácii ako hosť hral titulnú rolu Ferenc

⁶³ Pozri Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 443.

⁶⁴ *Esti újság*, 4. 12. 1943.

Kiss. Záverečnou inscenáciou sezóny bola hra bulharského autora N. Rodinova *A férj csak férj marad/ Manžel ostane len manželom*.

Košice v novembri 1943 pripomenuli 5. výročie anexie aj vydaním publikácie *Kassa hazatért/ Košice sa vrátili domov* s predslovom mešťanostu Dr. Sándora Pohla. V jednotlivých kapitolách sa premieta minulosť Košíc, predovšetkým ich duchovný a spoločenský rozkvet po roku 1938, no výhradne len to, čomu autori pripisovali maďarskú identitu.

V júni 1944 publikoval barón József Feidler rozhovor v domácom prostredí so známym hercom Národného divadla Ferencom Kissom, ktorý prišiel práve hosťovať z bombardovaného Varadína a Debrecína. V interview hovorí, že: „prirodzene, je potrebné kolportovať primeraným spôsobom propagandistické hry (...) súčasné divadlo sa musí odovzdať do služby národu.“⁶⁵ Je to jeden z mála, ak vôbec nie jediná úvaha v miernejšom ladení, aké sa zvykli publikovať, inak to ani nemohlo byť, keďže autor rozhovoru ani interviewovaný nemohli vyjsť na verejnosť s otvorenou rebéliou proti prejavom fašizmu, ba ani len latentne pochybovať o správnosti kurzu maďarskej štátnej politiky vo vleku Hitlera. Vlastenectvo bolo jediným kritériom na možnosť ešte akceptovateľnou formou prejavíť miernejšiu formu kolaborácie, ale aj dištancu v medziach politickej propagandy. Bez možnosti si overiť pravý profil F. Kissa je otázka, či mohlo prekvapiť, že ho v októbri po abdikácii riaditeľa Nemzeti Színházu v Budapešti B. Aladára Kovácha poverili vedením divadla práve Ferenc Kissa, ktorý sa mal stať aj vládnym splnomocnencom pre divadelné umenie a v jeho kompetencii by bolo potom vybrať nového riaditeľa.⁶⁶

Noviny skoro denne publikovali rôzne kriminálne príbehy, ktorými varovali pred vykrádaním opustených bytov po židoch, alebo odhalenia skôr politického charakteru, ako bolo to, čo sa uverejnilo pod titulom *Objavili tajné úkryty najbohatších košických židovských milionárov*.⁶⁷

V dusnej politickej klíme bolo aj divadlu dusno. Nacionálne orientované maďarské divadelné spoločnosti sa ani len nepokúsili vyslovovať pochybnosti či klásť otázky o správnosti kurzu centrálnej vládnej politiky. Správca krajiny Miklós Horthy v nej figuroval skôr ako zajatec vlastných zrád a kompromisov než muž, ktorý by prekročil rubikon svojich zlyhaní. Ani vtedy, keď z Hitlerovskej koalície náhle vyskočil, nebol muž hrdinského činu, bol to čin muža na úteku.

1944 – 1945

Už skôr, ako sa aktuálna sezóna preklonila do roku 1945, výrazne sa vyhrotila politická kríza v spoločnosti, ktorá po boku nemeckých vojsk viedla vojnu na východnom fronte proti Sovietskemu zväzu a doma proti opozícii reprezentovanej Ferencom Szálásim. O tom, aký veľký vplyv mal tento fašistický lúzer, všeobecne označovaný za vodcu národa, svedčí skutočnosť, že 4. januára 1944 pripomenuli v divadle na slávnosti pred predstavením 48. narodeniny tohto košického rodáka. Denník *Felvidéki*

⁶⁵ *Felvidéki Ujság*, 7. 6. 1944.

⁶⁶ *Felvidéki Ujság*, 30. 10. 1944.

⁶⁷ *Felfedték a legazdagab kassai milliomos zsidók rejtek helyét, resp. A rögtönítélő tanács a rendes birság elé utalta a két kassai szidólakásfosztogató ügyét. Felvidéki Ujság*, 24. 8. 1944.

ujság deň na to uverejňuje báseň Gézu Alfölda *A vezér/Vodca*, súčasne aj výzvu *Kitartás: Eljen Szálasí! Vydřžať: Nech žije Szálasí* (Kitartás bol oficiálny fašistický pozdrav). Apelom na vlastenecké cítenie a úctu k národným tradíciám bola premiéra (15. 1. 1944) veľkolepej historickej spevohry *Petőfi*. Dej autorov Cserhátiho a J. Szerdahelyiho sa odohráva v revolučných rokoch 1848-49 a reflektuje tiež veľkú lásku básnika k Julii Szendrey. 22. januára hosťoval v Košiciach francúzsky súbor ochotníkov s hrou Molièra *Le Médecin Malgré lui/Lekárom proti svojej vôli*. Pri tejto príležitosti stredoveký žart *La Farce du chandronier* zahrali členovia košického spolku Alliance Française.

Charakter divadla nemohol byť bez stopy rozkolísanej politickej atmosféry, ktorá už za Horthyho spravovania štátu mala fašistický charakter. „Každého žida vysídlime z krajiny,“ oznamoval štátny tajomník László Baky, keď preberal čestný diplom obce Zagyvarakés.⁶⁸ Pochvaľoval si, že na východ od Tisy odviekli do koncentrákov 320 tisíc židov a konečný cieľ je sa zbaviť všetkých. „Objavili tajné skrýše najbohatších milionárov košických židov.“⁶⁹ „Hitler: Túto vojnu víťazne ukončíme.“⁷⁰ „Maďari, ktorí pred Columбом chodili v severnej Amerike.“⁷¹ V tejto súvislosti stojí za pripomenutie, že podobnými objavmi propagovali svoje nálezy „vedecké“ expedície, ktoré Hitler posielal na výskumy, aby – napríklad – dokázali, že Árijci už pred 10 tisíc rokmi dobyli Himaláje. Stávalo sa národným zvykom predkladať mýty ako pravdu.

Nielen z dnešného hľadiska často vyjadrovali titulky článkov s fašistickým obsahom veľmi presne charakter doby. A to ešte nebolo všetkému koniec. Denne tiež bojovalo divadlo o diváka, ktorý sa však viac potácal medzi existenčnými problémami a dramatickými udalosťami vojnových dní, ako medzi výberom divadelných ponúk. Aj v tomto prípade však bolo napokon všetko ináč.

Hoci sa riaditeľstvo divadla a herci sa lúčia s Košicami až v júli a v júni 1944 už hrá Kőrösyho spoločnosť v mestskej štvrti Ujpešt, riaditeľ nenechal Košice bez divadla. Na jedenásť dní zariadil sériu predstavení budapeštianskeho Villámrevue, ktorá pozostávala zo 14 revuálnych atrakcií. Na 4. október 1944 bolo ohlásené otvorenie novej sezóny.⁷² Hostovanie revuálnej show z hlavného mesta nebolo pre Košice novinkou, lebo to isté už tu bolo počas jedenástich dní od 1. júla 1943.

Úvod sezóny bol ohlásený na 4. októbra a otváracím predstavením bola Gárdonyova hra *Bor/Vino*. Riaditeľom divadla zostal Zoltán Kőrösy, ktorý už 20. marca dostal od mesta poverenie viesť divadlo ďalšie tri roky s podmienkou, že zvýši umeleckú úroveň divadla a pravidelne bude uvádzať aj opery. Nič také sa nestalo, spoza Košíc už bolo počuť hrmenie kanónov a front bol už na Dukle, ale riaditeľstvo trúfalo si ešte stanoviť na sezónu 1944/1945 nový permanentkový systém na 45 predstavení. V ohlásenom repertoári činohry je 34 titulov, niektoré z nich už boli, či mali byť uvedené v minulej sezóne, ako napríklad *Peer Gynt*, iné sú proponované po prvýkrát: *Ármány és szerelem/ Úklady a láska; Romeo és Júlia; Képzelt beteg / Zdravý nemocný; Ami kiss városunk / Naše malé mestečko*. Činoherný program počítal aj s novinkami, ktoré sa uvedú v hlavnom meste. Opera sľubovala štyri tituly – *Faust és Margaréta, Traviata, Szökletés szerálybol/ Únos zo Serailu; Hegyek alán/ Pod horami; Mignon*. 24 opretných

⁶⁸ *Felvidéki Ujság*, 17. 5. 1944.

⁶⁹ *Felvidéki Ujság*, 24. 8. 1944.

⁷⁰ *Felvidéki Ujság*, 7. 8. 1944.

⁷¹ *Felvidéki Ujság*, 1. 7. 1944.

⁷² *Felvidéki Ujság*, 18. 9. 1944.

titulov a dva balety mali tvoriť kompletnú sezónu, ako však bolo známe z minulosti, z ohlásených hier zďaleka nie všetky sa aj uviedli, aktuálne či núdzovo sa menil avizovaný program. Napokon žiadna opera ani balet, iba výlomky zo sľubovaného repertoáru sa dostali pred svetlá divadelnej rampy.

Na rok 1944 bol pripravený nový systém subvencovania desiatich vybraných divadiel. Podľa toho mali dostať ročne – Kluž 960, Segedin 840, Debrecín, Košice, Varadín, Miškolc, Pécs, Subotica, Kispest, Ujpest po 720 tisíc pengö (spolu 7 560 000). Základom tohto programu malo byť, aby 15 miliónov obyvateľov platilo ročne a na hlavu jeden pengö ako kultúrnu daň.⁷³ Predtým navrhol košický mešťanosta Pohl, aby mesto od roku 1945 na každú osemmesačnú divadelnú sezónu prispelo sumou 24 000 pengö.⁷⁴ Ministerstvo vnútra pritvrdovalo súčasne režim rôznymi zákazmi, napr. zhromaždení, ale aj divadelných predstavení. Všetko však bolo naopak. Vyvrcholením politickej krízy bol štátny prevrat 15. októbra 1944. Miklós Horthy abdikoval, vedením štátu poverili Ferenc Szálasiho. Divadlo sa vrátilo k svojim povinnostiam opäť 19. 10. 1944, postupne uviedlo sedem premiér, no v decembri sa znova niekoľko dní nehralo. Napokon vôbec poslednou v Košiciach naštudovanou inscenáciou bola hudobná veselohra hra *Urilány szobát keres*, uvedená 15. januára 1945. Noviny oznamovali síce predstavenia ešte na 17. – 21. januára, dokonca aj zámer ešte v meste zotrúvajúcich členov spoločnosti uviesť 17. a 20. januára obnovenú operetu M. Erdélyiho *Dorozsmai szélmalom/ Veterný mlyn v Dorožme*, ale 19. januára boli už Košice oslobodené a „padla opona“.⁷⁵

Dňa 5. januára 1945 sa odohrala jedna z najhanebnejších udalostí v dejinách mesta, keď mestský šéf nyilasšov Darabos vydal príkaz pristaviť nákladné auto, na ktoré naložili dvanásť väzňov. Na korbe auta im poviažali ruky a nohy a keď sa auto pohlo, pred bývalým železiarskym obchodom na Hlavnej ulici, obetiam navliekli na krk slučku a postupne ich vešali na stromy pozdĺž ulice. Keďže v tom istom čase sirény oznámili fingovaný letecký poplach, ulice boli ľudoprázdné. Dva dni pred oslobodením Košíc, 17. januára, pri Ťahanovskom tuneli popravili príslušníci Nyilas keresztes pártu/ Šípovej kresťanskej strany ďalších 17. osôb. Iní prisluhovači režimu už v roku 1944 deportovali z mesta do koncentračných táborov asi 12 tisíc židov, z nich sa málokto vrátil. Tragedia la finita!

Spolkové ochotnícke divadlo

Maďarské ochotnícke divadlo v predmníchovskom čase malo ambície byť alternatívou profesionálneho divadla, ale po roku 1938 už nebolo reálne sa o to usilovať, lebo divadelné spoločnosti saturovali v každom ohľade národné potreby v tejto oblasti kultúrneho života. V Košiciach počas celého trvania anektovania fungoval Katolícky tovarišský spolok/Kat. Legényegylet, v ktorom sa agilne prejavovala jej divadelná

⁷³ *Felvidéki Ujság*, 4. 5. 1944.

⁷⁴ *Felvidéki Ujság*, 18. 1. 1944.

⁷⁵ Pri tomto konštatovaní treba povedať, že správy v jedinom mestských denníkoch, ktoré vyhádzali v rokoch 1939 – 1944 a ešte aj začiatkom januára 1945, nevyznačovali sa presnosťou spravodajských informácií a špeciálne o divadle. Niektoré oznámené udalosti sa napokon vôbec nestali, no spätne sa to už v novinách neobjavilo.

zložka. Činohra sa zameriavala hlavne na hry s náboženským obsahom. Hrali hry domácich autorov, ale aj svetovú klasiku, ako to bolo v prípade uvedenia Calderonovej hry *A nagy világ színháza/ Velké divadlo sveta* po prvýkrát v júli 1939, potom znova v marci 1941.⁷⁶ Na vlastenecké pocity v čase prebiehajúcej vojny apelovala hra Lajosa Marosa *Egyszer majd mind visszatértek/Raz sa všetci vrátite* (premiéra 5. 9. 1942), ktorú napísal aj režíroval vedúci divadelného odboru spolku. Maďarská učňovská mládež hrala v divadlo v rámci košického samovzdelávacieho krúžku, aj na pôde polovojenskej organizácie Levente, v ktorej členstvo pre mládež v dorasteneckom veku bolo povinné. Táto organizácia mala svoju bázu v bývalej sokolovni na Tyršovom námestí, tu sa uvádzali aj divadelné predstavenia. Divadlo hrali aj skautskí ochotníci združení väčšinou v organizácii Pázmány Péter cserkész csapat/ Skautský oddiel Pétera Pázmányana. „Za vyvrcholenie aktivity maďarských ochotníckych divadiel považovali v tej dobe inscenáciu 14 živých obrazov zo života slávnych košických žien pod názvom *Kassai legenda* od košického spisovateľa Štefana Darkóa. (...) Predstavenie zorganizovala košická organizácia Svetové zväzu maďarských žien Pro Hungaria.“⁷⁷ Do štruktúry ochotníckeho divadelníctva treba zaradiť aj bábkové divadlo. Zaslúžili sa o to študentky Ústavu pre výchovu zdravotných a sociálnych sestier Zeleného kríža v K. Študentky naštudovali viacero scénoh v októbri 1940. Bábkový súbor študentiek navštevoval so svojím programom školské a kultúrne zariadenia.⁷⁸

Už pred rokom 1938 boli slovenskí divadelní ochotníci nielen aktívni, ale aj úspešní v rámci celoslovenských divadelných pretekov. V r. 1938 získali putovný pohár ÚSOD-u ako prvú cenu na martinských celoslovenských divadelných závodoch. Za zmenených podmienok však bola ich aktivita pribrzdená. Kým v období československého štátu sa v Mestskom divadle delili o možnosť hrať maďarské, české a slovenské divadelné spoločnosti, v aktuálnom čase nebolo ani pomyslenie na to, aby sa slovenským aktivitám preukázala priazeň, už vôbec nie aj možnosť vystúpiť v majestátnom kamennom divadle. Ak v minulom období maďarské spoločnosti uvádzali sporadicky hry K. Čapka či F. Langera, v rokoch 1938 -1944 ani jeden český titul sa neobjavil v repertoári maďarských hosťujúcich spoločností. „K prvým slovenským ochotníckym predstaveniam patrilo vystúpenie slovenských dievčat v rámci Mariánskej kongregácie 28. 6. 1939 s hrou *Pre matičku*, ktorú nacvičil Andrej Kapušanský a odohrala sa v sále Veritas.“⁷⁹ K aktivitám Mariánskej kongregácie patrí tiež naštudovanie Urbánkovho *Rozmajrínu* (7., 8., a 15. 9. 1940) v réžii A. Harčara. Ako ochotníci vystúpili aj študenti Odbornej učňovskej školy združení v samovzdelávacom krúžku, dňa 1. 11. 1939 uviedli Urbánkov *Kamenný chodníček*. Samovzdelávací krúžok Hviezdoslav pri slovenskom gymnáziu zahral (9. a 10. 3. 1940) v sále Veritas hru M. Gontku *Hora volá* v réžii profesora Dr. E. Böhma. V minulosti vydávali študenti gymnázia svoj časopis *Iskra*, v ktorom publikovali vlastné literárne práce.

V snahe sústrediť roztrieštené sily a záujmy ochotníkov vytvorili platformu Slovenského katolíckeho kruhu. Ich pokus vystúpiť v Mestskom divadle zmaril mešťanosta Pohl a tak zostala im aj naďalej možnosť hrať v sále Veritas. Slovenskí divadelní ochotníci sa od roku 1941 zoskupili v dramatickom odbore Slovenského katolíckeho

⁷⁶ *Felvidéki Ujság*, 25. 6. 1939.

⁷⁷ *Felvidéki Ujság*, 25. 1. 1941.

⁷⁸ Pozri Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice : Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 459.

⁷⁹ *Slovenská Jednota*, 7. 9. 1940.

kruhu. Ich prvým predstavením 11. 5. 1941 bola Urbánkova *Pytliakova žena* v réžii Dr. E. Böhma.⁸⁰ Za dramatických okolností uvádzali (16. 11. 1941) slovenskí ochotníci hru I. Stodolu *Bačova žena*. Maďarskí študenti sa pokúsili prekaziť predstavenie hádzaním kameňov.

Dramatický odbor Slovenského katolíckeho kruhu nacvičoval aj iné podujatia, ako boli divadelné predstavenia. Dňa 10. 5. 1942 sa predstavil *Večerom slovenskej poézie*, recitovali sa verše Hviezdoslava a Lermontova, v dramatisácii predstavili Sládkovičovho *Detvana*. V predvianočnom čase v r. 1942 ponúkol dramatický odbor deťom *Gašparkove Vianoce*.⁸¹ V tomto čase sa však už z existenčných dôvodov odišli z Košíc niektoré opory ochotníckeho divadelného diania, ako boli L. Soták (po vojne jediný zostavovateľ miestnej divadelnej bibliografie), K. Lévy, M. Lehotský, M. Ráczová. Zmrákal sa tak aj nad slovenským ochotníctvom. V réžii Antona Harčara⁸² uviedli 7. 3. 1943 vo Veritase slovenskí divadelníci hru A. F. Hríza *Čo sa to robí?*, bola to však podľa dostupných prameňov vôbec posledná inscenácia Dramatického odboru SKK. Názov hry významovo zodpovedal tomu, čomu sa dalo čudovať. No nešlo to robiť verejne, pomery to boli síce čudné, a kto si trúfol na odboj v utajení skončil za mrežami, alebo, ako už bola zmienka o tom, odvisol na konároch stromov v centre mesta. Trúfalosťou bolo už aj to, čo spočiatku nemohli zakázať slovenskej minorite v meste, hrať divadlo. Takto treba hodnotiť aj činnosť nadšencov pre slovenské divadlo. Nehrali moderný repertoár, no hrať slovenských autorov nebolo nmoderné. Napokon aj skromná bilancia ochotníckeho divadla v medzičase okupácie Košíc tvorí významnú kapitolu kultúrnych dejín mesta.

Slovo okupácia používala maďarská tlač vo význame „českej“ okupácie územia v Karpatskej kotline, na ktorú si Maďari neprestali uplatňovať historický nárok. Ibaže postrianonské obdobie bolo tiež historickým vyrovnaním sa v územnom zmysle pre tisíc rokov trpenú slovenskú menšinu v Rakúsko-uhorskej, resp. v Uhorskej geografii. S prihliadnutím na spiacu evolúciu, ako zvyknú hovoriť historici prirodzenému vývinu, nie sú na tomto území bez svojich územných nárokov ani Slovania, resp. Slováci. Takže, keď povieme, že v medzičase 1938-44 boli Košice okupované Maďarskom, bude to zodpovedať postrianonskému statusu quo. V geológii sa tomu hovorí „zvrät vegetačného pásma,“ ibaže v ňom ide o trvalý stav anomálie, kým diktátom nanútený stav nezostal v dejinách nikdy trvalý. Okrem toho: všeobecne platí, že Slovania boli na tomto území už pred Avarmi. Na spoločnom území sa tvorila slovenská kultúrna tradícia a kým do jej evolúcie nezasahovali represie režimov nepriateľsky sa správajúce proti inonárodným bytostiam a ich kultúram v ich vlastnom domácom prostredí, tradície sa vzájomne obohacovali a tie sú aj podnes produktívne. Šesť rokov maďarskej kultúry na viedenským diktátom zabraných územiach, v našom prípade Košíc, tvoria, žiaľ, len selektívnu kultúrnu tradíciu národa ovládajúceho menšinu iného národa, keďže tu a vtedy trpená slovenská minorita sa k slovu vlastne ani nedostala. Aj v takom prípade však obraz Košíc v divadelnom retro dianí môže byť úplný až vtedy, keď bude historicky celý. O to sa usiluje aj táto parciálna štúdia o miestnych divadelných dejinách. Ako jej autor som si vedomý, aj sa hlásim k tomu,

⁸⁰ *Slovenská Jednota*, 24. 5. 1941.

⁸¹ Pozri Kol. *Kultúrny život v Košiciach v rokoch 1938-45*. Košice: Štátna vedecká knižnica, 1985, s. 464.

⁸² Mons. ThDr. Anton Harčar, pedagóg a kultúrny dejateľ Košického regiónu bol jediným slovenským kňazom v košickom prostredí počas okupácie Košíc Maďarmi v rokoch druhej svetovej vojny.

čo už podrobne reflektoval na báze kultúrnej minulosti Košíc Dr. Michal Potemra. Prikladám však k novým údajom aj nové súvislosti, ba miestami aj iný pohľad. Aj v modernej historickej vede platí spektrum názorov a smerov, pokiaľ si niekto vyberie len jeden, to už nie je veda, ale ideológia.

AUTORSKO-HERECKÁ POETIKA DARIA FOA V STREDOEURÓPSKOM KONTEXTE (Dario Fo a jeho *Malý manuál herca v kontexte jeho divadla*)

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Na úvod treba vysloviť niekoľko osobných postrehov v súvislosti s témou, ktorou je pre mňa Dario Fo a jeho divadlo. Začala som sa mu venovať v intenciách grantu, ktorého téma bola širšia, než len Dario Fo a jeho dielo, a to *Migrácia talianskej a nemeckej kultúry v stredoeurópskom kontexte*, ktorý sa sústreďoval aj na iných vybraných autorov (Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco). S veľkým nadšením som našla pomerne rozsiahlu divadelnú a kritickú recepciu Daria Foa a jeho diela na Slovensku a v Čechách, od samých začiatkov od štyridsiatych rokov minulého storočia, až po súčasnosť, a to aj napriek mnohým kritickým a pre vtedajší politický systém neprijateľným názorom, ktoré Fo tlmočil svojimi občianskymi postojmi. Výsledky prvej časti tohto výskumu som uverejnila pod názvom *Prečo je Dario Fo nositeľom Nobelovej ceny?*¹. Viedlo ma to k predpokladu, že mnohostranný umelecký zjav, aký predstavuje Dario Fo, by si zaslúžil väčšiu pozornosť a podrobnejšie spracovanie. K tomuto predpokladu ma okrem Foovoho dramatického diela viedla aj jeho rozsiahla teatrologická a teoretická literatúra, v ktorej opísal rôzne herecké techniky a čiastočne spracoval teatrologický slovník termínov, ale predovšetkým sa vyjadril k vytváraniu svojej vlastnej hereckej poetiky, založenej na modernej reprodukcii jokulátorského herectva a špecifickom integrovaní tradičných prvkov talianskeho divadla.

V teatrologickej literatúre Daria Foa nachádzame termín „herecká poetika“, a používajú ho aj iní režiséri, napríklad Luca Ronconi. „Vďaka hereckej poetike sa technika stáva štýlom,“ napísal Dario Fo v knihe *Toto'. Manuale dell'attore comico*. A práve to, k čomu sa presunula moja pozornosť v priebehu výskumu, je herecká poetika Daria Foa a ako sa odráža na jeho autorskej tvorbe, teda herecko-autorská poetika.

Jednou zo skutočností, ktorými sa odlišuje talianske divadlo od iných divadelných kultúr, je tá, že nejestvuje jednotný divadelný taliansky jazyk. Nakoľko je divadelný jazyk veľmi variabilný, nemá autenticnosť a nedá sa oň oprieť ako o kritérium pravdy, preto boli vždy herci viac nútení pracovať na spôsobe, akým sa interpretuje postava.

Okrem dramatických diel je Dario Fo autorom mnohých esejí, rozhovorov, článkov, v ktorých odhaľuje korene a zložky svojej divadelnej poetiky a čo nám spolu s vizuálnymi záznamami pomáha rekonštruovať jeho poetiku.

Mnoho indícií o herectve Daria Foa možno nájsť v jeho knihe *Toto'. Manuál komického herca*, kde Fo analyzuje hereckú techniku talianskeho komika Totoa a uvádza špecifický termín „poetika herca“. Práve vďaka individuálnej poetike herca alebo presnejšie v tejto poetike nadobúda technika obsah a význam a stáva sa štýlom.

¹ SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. Prečo je Dario Fo nositeľom Nobelovej ceny? In *Slovenské divadlo*, roč. 57, 2009, č. 4, s. 337-343.

A rovnako v prípade Daria Foa ide o to, čo je špecifickým foovským štýlom, čo ho charakterizuje a ako sa to zapája do celkového kontextu talianskeho divadla prelomu 20. a 21. storočia.

Na okraj chronologického vymedzenia by som chcela povedať, že by som nechcela zamerať svoju prácu historicky, ale aktuálne, teda zamerať sa na to, čím Foova herecká poetika a štýl prechádzajú do 21. storočia, prečo si nachádzajú mnohých divákov a vďaka čomu sa aj začleňujú, ale aj vynímajú z kontextu talianskeho komického divadelníctva.

Úvahu o Totovej poetike, ale aj o svojej vlastnej divadelnej skúsenosti odvíja Fo od tradičného divadla masiek. Čo je to maska?, pýta sa Fo vo svojej knihe *Toto'. Manuale komického herca*². „Je to vo vlastnom slova zmysle rozmer, ktorý osobnosť prijíma, keď nezvláda náboj, ktorý má v sebe. Nastane chvíľa, keď osobnosť cíti v sebe priveľa vnútorného náboja, ktorý nemôže funkčne a hospodárne využiť pre postavu, ktorou je. A tak tú nadmieru, to „naviac“, fixuje do dimenzie masky a akcia, ktorá nasleduje, je reprezentačný moment toho, ktorý sa stal maskou.“³

Predpokladáme, že Fo preto tak dobre opísal, ako si Toto' vytvoril svoju masku komika, lebo sám išiel tou istou cestou. On sám si nielenže vytvoril svoju hereckú poetiku a štýl, ale tiež urobil ten ďalší krok navyše a jeho výraz sa stal maskou. Jej výraz sa takmer nemení: tvár užasnutého klauna s vypúlenými očami a otvorenými ústami, s energickými pohybmi.

Dario Fo medzi Konstantinom Stanislavským, Bertoltom Brechtom, Lucom Ronconim a Jerzym Grotowskim

Ak by sme mali porovnať Foovu hereckú techniku s klasickou Stanislavského hereckou školou – systémom hereckej tvorby a jej psychologickou metódou, ukáže sa posun, ktorý Fo urobil od Stanislavského mysticismu: je to štýl, ktorý netvorí úplné prevtelenie sa herca do hranej postavy. Bertold Brecht⁴ analyzuje tento štýl z hľadiska modernosti taktiež prostredníctvom Stanislavského slovníka: preosobňovať sa (premieňať sa), vžiť sa do psychiky, preduševniť sa⁵, svätosť umenia, herec v službách umenia, koncentrácia ako ponorenie sa do seba samého. Brecht dáva týmto technikám prívlastok mystické.

U Foa nenájdeme mysticismus Stanislavského metódy, aj preto nie, lebo jeho metóda nevychádza zo skúsenosti s dramatickými dielami. Mysticismus v zmysle mystického odovzdania sa herca jeho tvorivej hereckej misii nie je integrovateľný do Foovej poetiky komika – jokulátora. Jeho herectvo je odmystizované, je občianske, ľudové, civilné. Dramatickosť, ktorá je v Stanislavského divadle vyjadrená mysticky, je u Foa nahradená jokulátorským herectvom, v ktorom zapája všetky možné nástroje týchto ľudových rozprávačov a fabulátorov: predstavivosť, vnútorný zrak, telo, gesta, mimiku, všetky hlasové tonality a zvukové imitácie, spev.

² FO, Dario: *Toto'. Manuale dell'attore comico*. Torino : ADELPH Editore, 2001, s. 15.

³ Tamže.

⁴ BRECHT, Bertolt. *Scritti teatrali I., Teoria e tecnica dello spettacolo. 1918 – 1942. (Schriften zum Theater)*. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1962, 1975.

⁵ MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : VEDA, 2003, s. 29.

Kontext talianskeho divadla, ktorý vysvetľuje mnoho z Foovej hereckej techniky, ilustruje známy taliansky režisér Luca Ronconi vo svojej knihe *Lezioni per l'attore di teatro (Lekcie pre divadelného herca)*⁶, kde upozorňuje na talianske špecifikum, ktorým je to, že v Taliansku neexistuje taliansky divadelný jazyk. Jednotný divadelný jazyk zaručuje nielen istú legálnosť, ale aj autentickosť. Talianski herci podľa neho ustavične zápasia s jazykom, ktorý nevyjadruje pravdu. Originalita talianskeho herectva podľa Lucu Ronconiho spočíva v tom, že nakoľko je to jazyk veľmi variabilný, boli herci nútení viac pracovať na spôsobe, akým sa interpretuje postava. „Verím, že základom talianskeho divadla vôbec nie je realizmus, ako je to v Rusku alebo v Amerike, kde sa nie náhodou a práve v súlade s touto tradíciou uchytili Brecht a Stanislavskij. Je to práve realizmus, ktorý vedie herca k požiadavke, aby „ukázal“ postavu (ako Brecht) alebo „bol“ postavou (Stanislavskij). Žiadam od autora, aby „interpretoval postavu“, čo je presný opak efektu odcudzenia. Interpretovať, podľa mňa, je proces poznávania, ktorým prechádza herec vo vnútri a navonok postavy a ktorý vrcholí v imitácii, ktorá nie je výrazom mimetickej schopnosti kopírovať, ale schopnosťou absorbovať iného, asimilovať iného, dať mu autentickosť a pravdu vo forme komunikácie.“⁷

Luca Ronconi je zakladateľom divadelnej školy a riaditeľom Teatro Stabile di Torino, v ktorom zmenil perspektívu Stanislavského metódy: psychologické stotožnenie uňho nie je východiskom, ale cieľom. Považuje za korektnejšie dosiahnuť ho cez znaky, cez správanie. Nepovažuje za potrebné psychologicky imitovať niekoho, ale hýbať sa a hovoriť spôsobom, aby sa odovzdávali aj psychologické informácie. Okrem toho Ronconi venoval pozornosť aj práci režiséra, kde za základ považuje čítanie textov, čo ho zblížuje s Foom.

Malý manuál herca

Celá historicko-teoretická esej Daria Foa – *Malý manuál herca* – je rozdelená na dni. Rozdeľuje ju do šiestich dní, ako je počet dní stvorenia sveta, bez siedmeho dňa odpočinku.

Prvý deň venoval commedii dell'arte a nástrojom, ktoré s ňou súvisia, a to je maska, improvizácia v protiklade k metóde a štýlu, úloha herca. Za jeden z najdôležitejších aspektov commedie dell'arte považuje masku, ktorá nielenže umožňuje rôzne hlasové tonality, ale diktuje telu rôznu gestikularitu. Vychádza zo štúdií ruského antropológa z čias Lenina, Plechanova, ktorý študoval gestualitu rôznych národov a ktorý došiel k názoru, že ju ovplyvňuje vzťah k spôsobu prežitia: „...rytmus, tempo gesta pri vykonávaní práce alebo série základných remesiel potrebných na prežitie, určujú základnú konfiguráciu správania človeka, *attitude*, ako hovoria Francúzi, alebo správanie, ktoré potom majú aj pri vykonávaní iných činností, tvoriacich doplnok k životu, ako je tancovanie, spievanie, hranie sa, formy viazané na remeslo, ktoré ľudia vykonávajú na prežitie. V tomto ohľade je významný príklad výrobcov povrazov na Sicílii.“⁸

⁶ RONCONI, Luca. Una sfida al teatro che non vuole professionisti. In. *Lezioni per l'attore di teatro*. Torino : Fiomovelli Editore, 1997.

⁷ RONCONI, Luca. Nuova sfida al teatro che non vuole professionisti. In. *Lezioni per l'autore di teatro*. Torino : Fiomovelli Editore, 1997, s. 16.

⁸ FO, Dario. *Manuale minimo dell'attore*. Torino : Einaudi, 2001, s. 42.

Ďalej Fo opisuje pohyb týchto výrobcov lán a spev, ktorý im pri tejto práci pomáhal, aby udržiavali rytmus práce a nevytvárali sa uzly na povrazoch. Ich pohyb je veľmi podobný tancu tarantella a iným stredozemnomorským tancom. Podobne študuje pohyb veslárov v Benátskej lagúne a analyzuje vlastné pohyby, keď sa naučil kosiť. „Ako mladý chlapec som sa naučil kosiť trávu s kosou. Na začiatku sa mi to zdalo ľahké, tak som si zarezal do nohy. Ale ten, kto to vie robiť, vykonáva tento pohyb s maximálnou rovnováhou a zachováva si rovnováhu pri striedaní pohybov: treba meniť pozíciu a prenášať rovnováhu, vyrovnávať rovnováhu pri otočení, keď jedna ruka tlačí na kolík a druhá ruka ťahá palicu. Keď nevieš vytvoriť tento pohyb nadvihnutia, ako som to kedysi nevedel ja, špička nohy ti zostane zaseknutá a riskuješ, že druhou nohou skončíš na čepeli. Nie je to len otázka rytmu a tempa, ale je to polopád tela dopredu, ktoré vykonáva potrebný tlak a tlačí čepel, aby sa kĺzala po tráve a kosila. Nie sú to natoľko ramená, ktoré tvoria pohyb, ale boky a nohy. Keď sa sústredíme len na pohyb rúk, po troche námahy, ho pochopíme. Na tomto geste sa však musí zúčastniť celé telo ustavičným ohýbaním, takmer tancom.“⁹

Na príklade tohto štúdia pohybu rozvádza ďalej Fo v úvahe význam pohybu hruďou a končatinami ako základným nástrojom v divadelnej príprave. Kriticky sa vyjadruje na adresu americkej hereckej školy (Actor's Studio), ktorá podľa neho vytvorila „mimeticko-gestové východisko zo situácie“ na subnormálnej úrovni: „...gestá sa stvárajú v sekvencii paranoických tikov, ktoré nemajú vzťah k realite a často smerujú len k zdôrazneniu úplne abstraktnej virtuozity.“¹⁰

Z uvedených poznámok môžeme odvodiť vo vzťahu k herectvu Daria Foa, že jeho vlastné štúdium pohybu a gestualita vychádzajú práve zo vzťahu k realite.

Túto štúdiu však rozvíja Fo vo vzťahu k maske, ktorá neumožňuje nijaký pohyb tváre, ale práve vďaka gestualite celého tela jej herec dokáže dať výraz a pohyb.

V knihe *Manuál komického herca* Dario Fo upresňuje, že keď hovorí gesto, myslí tým celý postoj tela, tón hlasu, výraz tváre. Z týchto poznámok tiež vyplýva, že herecká škola Daria Foa sa nestotožňuje s turínskou školou Luca Ronconiho, ktorý práve popieral realizmus v talianskom herectve a žiadal od hercov asimilovať postavu, dať jej autentickosť a pravdivosť vo forme komunikácie.

Jazyk

Druhý deň je venovaný jazyku, a to zvlášť grammelotu, čím potvrdzuje, že v jeho hereckých vystúpeniach má grammelot významnú úlohu, ale ako dodáva, ťažko určiť jeho pravidlá, treba sa nechať viesť intuíciou, on sám sa inšpiroval charlotom Charlieho Chaplina. Nakoľko v Taliansku nejestvuje jednotný kodifikovaný taliansky divadelný jazyk, ale zaužívalo sa, že v každom regióne sa hrá v miestnom dialekte, grammelot má oveľa významnejšiu funkciu, lebo jednak môže nahrádzať jednotný jazyk, ale možno v ňom aj realizovať všetky dialekty. Práve v tomto dni sa dostáva k nosnej technike svojej hereckej poetiky, a to je oživené jokolátorstvo.

Na otázku, či má grammelot použitie v modernej dobe, odpovedá, že on sám ho použil ako imitáciu americkej angličtiny, keď vytvoril postavu vzdelaného fyzika,

⁹ Tamže, s. 47.

¹⁰ Tamže, s. 50.

veľkého technokrata, ktorý vysvetľuje vedu o robotoch, čím chcel vytvoriť satiru na toto rozvíjajúce sa impérium. Neskôr rozvinul grammelot, keď napodobňoval rôzne situácie: onomatopoickosť grammelotu mu umožnila imitovať vojnu a jej efekty v hre *Jokulátor svätý František*.

Jokulátorstvo je súčasťou talianskej literárnej a poetickej tradície. Najstaršie poeticke texty sicílskej básnickej školy vznikli na to, aby ich predvádzali jokulátori gestami, akciami, použitím fiktívnych scénických prvkov. „Ale čo je to jokulátor? Je to mím, ktorý používa gesto, ale aj slovo a spev a ktorý vo väčšine prípadov nepíše vlastné texty, ale ústne ich podáva, často sa spolieha na svoju pamäť a často improvizuje.“¹¹

Texty jokulátorov nezapisovali samotní jokulátori, ale pisári, klerici a notári. Sú zapísané v notárskych spisoch. Zachovali sa dodnes nie preto, že by ich boli považovali za také dôležité, ale preto, že sa nachádzajú na rube nejakej notárskej listiny, zmluvy, testamentu a podobne.

Takisto Fo sa situuje do úlohy jokulátora, ktorý improvizuje, nezapisuje svoje texty, jeho notárom je manželka Franca Rame, ktorá sa vždy postará o ich zapísanie. Ako svoj vzor uvádza jokulátora Ruggiera Pugliese zo Sieny v 13. storočí, ktorý v jednej svojej *ballate* uvádza zoznam všetkého, čo má vedieť robiť jokulátor: dvoriť, spievať, chytať na leš, zavádzať, zosmiešňovať pôvab, podvádzať v kartách a v koc-kách, falošne prisahať, spievať posmešnú serenádu, hovoriť falošnou latinčinou, pravou gréčtinou, vedieť ukázať pravdu ako faloš a takmer faloš ako pravdu. Podstatu jokulátorského umenia predstavuje neurčitosť a protirečenia stálych a uznávaných hodnôt. Ale neznamená to, že jokulátor bol vždy hlasom svedomia, boli jokulátori na strane ľudu, ale boli aj takí, ktorí boli v službách moci – a boli aj takí, ktorí prehadzovali kabát, ako sa im hodilo.

Samotný Dario Fo si vyberá pozíciu hlasu svedomia ľudu proti moci, a techniku herca-jokulátora a jeho herecké nástroje: hlas, spev, zavádzanie, zosmiešňovanie vžitých a ustálených šablón, vedieť ukázať pravdu ako faloš a vedieť presvedčiť, že takmer faloš je pravda, z toho všetkého sa skladá Foova satira, tak ako ju rozohral vo svojich majstrovských dielach *Mistero buffo*, *Jokulátor svätý František* (1999) a *Svätý Ambróz* (2005) v Miláne (Piccolo Teatro G. Strehlera).

Tretí deň

Tretí deň vo Foovej príručke je venovaný situácii. Fo sa odvoláva na Sartrovu štúdiu *Ludové divadlo*, *divadlo situácie* a dokazuje, že bez situácie neexistuje divadlo. Okrem mnohých príkladov z klasickej drámy, ako *Hamlet* a *Romeo a Júlia* uvádza Dario Fo analýzu vlastnej hry *Mistero buffo* – scénu vzkriesenia Lazara, kde vystupuje mnoho postáv, ale hrá len on sám a vytvára sled situácií: vytvára ilúziu prítomnosti inej osoby. Ďalší postup je „líškanie sa“, technika, ktorá pochádza ešte z *commedie dell'arte* a prevzali ju klauni – získať si publikum tak, že sa vytvorí situácia spoločného tajomstva, ktoré sa nesmie dozvedieť niekto cudzí („Ale nech to zostane naše tajomstvo...“). Na analýze scény odhaľuje vlastné herecké prostriedky a prácu s publikom, ktoré podľa neho herec dokáže prinútiť zmeniť uhol pohľadu. „Ak herec alebo

¹¹ Tamže, s. 113.

skupina hercov ovláda svoje remeslo, vedia prinútiť divákov, aby poslúchali všetky ich impulzy, ktoré k nim vysielajú hraním.“¹²

Minimalizovaním gest ich napríklad prinúti k väčšiemu sústredeniu, naťahujú krk, aby lepšie videli, to čo on ako herec minimalizuje.

Publikum

K publiku sa Fo vracia pri všetkých zložkách divadla, o ktorých hovorí. Podľa Foa v divadle sú „znaky-špióni“, ktoré sú významné pre herca, lebo hovoria o tom, ako publikum prijíma jeho vystúpenie: škripanie sedadiel, kašeľ, považuje za znaky, ktoré sú horšie ako vypískanie, lebo sú prejavom nudy.

Sekvencia náznavu, syntéza

Syntéza je invencia, ktorá zapojí fantáziu a intuíciu diváka, je to spôsob, ako rozbiť všetku deskriptívnosť, ktorá oslabuje rytmus a napätie. Fo to demonštruje na scéne, keď vyberač lístkov za stoličky pre divákov na zázrak vzkriesenia Lazara urobí len náznak zdvihnutia stoličky.

Vsuvku venuje vzdelanému hercovi – to je pojem, o ktorom hovorí aj Luca Ronconi vo svojej knihe *Lekcie z herectva* – ale Fo pridáva požiadavku, aby sa herec vrátil k pôvodnému, ľudovému herectvu, a tak našiel svoje kultúrne korene.

Publikum nepovažuje za pána situácie, priznáva, že často sa nájde aj odporné publikum a konzervatívni diváci. Spolu s Francou Rame si vypracovali spôsob sondáže publika tak, že pred každé predstavenie začlenia improvizovaný prológ, v ktorom pomáhajú divákovi usadiť sa, akoby „roztopiť sa“. Fo preruší predstavenie, osloví priamo diváka, ktorý má nejaký problém a snaží sa mu pomôcť, využíva interaktívnu metódu. Toto sondovanie mu pomáha potom pri hre buď urýchľovať alebo spomaľovať, neraz vďaka nemu odhalil hluché miesta v texte, alebo málo jasné a zrozumiteľné.

Tak v knihe o komikovi Toto', ako aj v *Malom hereckom manuáli* zdôrazňuje Fo „úlohu pleca“. Myslí tým hodnotu načúvania, hodnotu druhého herca, hovorí o význame tých hercov, ktorí majú úlohu pleca a načúvania a odovzdávania. Celú kapitolu venuje v knihe o Totovi úlohe „pleca“: Obdivuje na Totovi, že v týchto hercoch, ktorí hrali úlohu pleca, dokázal rozvinúť istú dimenziu, dokonca bravúru, ktorú mnohí z nich ani nemali. A v tom bolo podľa Foa jeho tajomstvo: „...vedieť podržať druhého, situovať sa voči nemu ako tyč na skok do výšky, ktorá svojou elasticitou dá oporu a umožní ostatným vyhodiť sa do vzduchu, prekonať prekážku.“¹³

Na záver sa vrátíme k otázke, ktorú som sa pokúsila položiť na začiatku: z čoho sa skladá a čo tvorí hereckú poetiku Daria Foa, ktorá sa potom spätne projektuje do jeho autorskej poetiky. Z jeho hereckých príručiek sa nám podarilo vyťažiť isté herecké technicky, ktoré používa, jokulátorskú techniku práce s telom a hlasom, syntézu gesta, prácu s publikom, ktorá je potom dôležitá aj pri jeho autorskej práci. Fo sa hlási

¹² Tamže, s. 146.

¹³ FO, Dario. *Toto'. Manuale dell'attor comico*. Torino : ADELPH Editore, 2001, s. 43.

ku kultivovanému herectvu, teda k vzdelanému hercovi, o ktorom hovoril už Bertold Brecht. Jeho spôsob hrania iste nie je psychologickým stotožnením, ale ani odcudzením. Je pravým opakom efektu odcudzenia – historické fakty a postavy naopak, oživuje a približuje, svätý František z Assisi, či Svätý Ambróz z Milána (2009) sa v jeho podaní stávajú ľuďmi z mäsa a kostí.

Foovi musíme priznať a obdivovať na ňom vynikajúce ovládanie hereckej techniky, ktorú obohatil mnohými svojimi novými vylepšeniami, ale aj svojské spracovanie iných významných techník, z ktorých prevzal prvky: zo Stanislavského stotožnenie bez mysticismu, z Brechta vzdelaného herca bez efektu odcudzenia, z chudobného divadla zase prevzal jednoduchosť svojho kostýmu a spojil to svojou ľudskosťou, s hlboko ľudskou interiorizáciou. U Foa je to nielen schopnosť vcítiť sa do ľudskej podstaty postáv, ale cez sériu znakov ju vedieť aktualizovať, preniesť do súčasnosti a urobiť z historických postáv dnešných ľudí s ich prejavmi, priblížiť ich.

Nenašli sme nikde, že by sám nejako pomenoval túto svoju hereckú poetiku, možno by sa dala nazvať Foova herecká poetika približovania, prípadne by sme si mohli pomôcť výrazom interaktívno-interiorizačná poetika, kde efekt a účinok smiešneho nastáva v momente stretu kanonizovaných šablón a aktualizáčného približenia.

Tento výstup je súčasťou grantovej úlohy VEGA, číslo 2/0120/09 – *Migrácia inonárodných kultúr (talianskej a nemeckej) do stredoeurópskeho kultúrneho spoločenstva: Dario Fo, Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco.*

**THE AUTHOR-AND-ACTOR POETICS OF DARIO FO
IN THE CENTRAL EUROPEAN CONTEXT
(Dario Fo and his *Little Actor's Manual* in the context of his theatre)**

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

The paper is a continuation of *Prečo je Dario Fo nositeľom Nobelovej ceny? (What Makes Dario Fo the Nobel Prize Winner?)*, published in Slovak Theatre No. 4/2009. This time, the author-and-actor poetics of Dario Fo is in the centre of attention; it is analysed and recreated against the backdrop of the comparisons with theatre theoreticians, such as Konstantin Stanislavsky, Bertoldt Brecht, Luca Ronconi, and also Jerzy Grotowski. What one finds in Dario Fo is Stanislavsky's identification with the character, however, without the mystic element, Brecht's educated actor, however, without the effect of alienation, the simplicity of costumes and the stage typical of the poor theatre. This blend, or collage if you will, of several well-known 20th century theatre techniques, enriched with internalisation and currentness and the updating of the jocular theatre technique, add a flair of originality to Fo's author-and-actor poetics.

SLOVENSKÝ FILM *HRANICA* A PROBLÉM KONŠTRUOVANIA KOLEKTÍVNEJ IDENTITY

JANA DUDKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Ernest Renan vo svojej známej prednáške *Čo je to národ?* (*Qu'est-ce qu'une nation?*, prednesenej na Sorbonne v roku 1882) nastoľuje otázku národa ako entity, založenej na akte slobodného rozhodnutia určitého spoločenstva. Národ je v duchu dobového slovníka „dušou, duchovným princípom“ a tvorí ho aktívna väzba na minulosť i prítomnosť – „spoločné vlastníctví bohatých vzpomínek (...) a *nynější* (zvýraznila J. D.) souhlas, přání žít pospolu, vůle navázat na společně přijaté dědictví.“¹ Národ nesúvisí s používaním rovnakého jazyka, nie je vymedzený prírodnými hranicami, náboženstvom ani rasou, dokonca ani spoločnými záujmami – súčasťou národa sa *stáva* a zostáva na základe slobodnej voľby jednotlivcov identifikovať sa ako príslušníci daného národa, ale aj na základe pestovania určitého obrazu vlastnej minulosti, ktorý je pre dané spoločenstvo prijateľný. Ide o identifikáciu skôr emocionálnu, než racionálnu, pričom niektoré Renanove pasáže pripomínajú východiská o storočie mladších konštruktivistických teórií. Vety, ktoré nasledujú, sú dobre známe: „Podstatou národa je, aby všichni sdíleli mnohé a také aby všichni leccos zapomněli“,² resp. „zásadním činitelem pro vznik národa je zapomnění.“³ Národ sa teda nevyhnutne spája s prepisovaním dejín, hoci pre Renana stále ide skôr o nezámerne „historické omyly“.⁴

Renanova esej je jedným z prvých príkladov antiesencialistického uvažovania o národe, ale naznačuje aj mnohé aktuálne dilemy, týkajúce sa práva jednotlivých národov na vlastný štát. Pripravila pôdu antikoloniálnemu hnutiu, rovnako ako dnešným problémom okolo uznávania nezávislosti jednotlivých post-socialistických štátov. Ak však odsunieme otázku práva akéhokoľvek národa na vlastný štát a nahradíme ju otázkou násilia páchaného náhlymi zmenami štátnych hraníc, problémy nastolené v súvislosti s „podstatou“ národa Ernestom Renanom môžeme aplikovať aj na spoločenstvo osadníkov dediny, ktorou sa zaoberá dokumentárny film *Hranica* (2009) slovenského režiséra Jara Vojteka. Renan ako jeden z prvých upozornil na dôležitosť emocionálnej identifikácie s národom, aj na dôležitosť konsenzu (na spoločnej identifikácii a spoločných dejinách národa). A obidva javy stoja aj v centre Vojtekovho filmu.

Hranica je druh skupinového portréту osady, rozdelenej v roku 1945 medzi vtedajšie Československo a Sovietsky zväz. K rozdeleniu došlo po tom, čo sa v novembri

¹ RENAN, Ernest. Co je to národ? In HROCH, Miroslav (ed.). *Pohledy na národ a nacionalismus*. Praha : SLON, 2003, s. 33.

² Ref. 1, s. 27-28.

³ Ref. 1, s. 27.

⁴ Ref. 1.

1944 sovietske vojská dostali na Podkarpatskú Rus a na zjazde Komunistickej strany v Užhorode bolo odhlasované jej pripojenie k ZSSR. Po následnej anexii územia bola nakoniec 29. 6. 1945 uzavretá sovietsko-československá dohoda, ktorá tento stav potvrdila. Presná hranica tým nebola určená. K tomu, že bola nakoniec stanovená naprieč osadou údajne prispel aj vtedajší skorumpovaný starosta Slemeniec, dozvedáme sa to z úst jedného z najmenej dôveryhodných protagonistov filmu, pána, žijúceho v prvom dome na ukrajinskej strane, hneď vedľa hraničnej čiary – Vince Tótha, ktorého dokonalá dikcia je výsledkom faktu, že je v skutočnosti stvárnený hercom košického divadla Thália Pálom Bocsárszkym. Táto jemná manipulácia divákovi zapadá do kontextu súčasnej dokumentárnej tvorby na Slovensku a Vojtek sa ju pokúša legitimizovať postupmi svojich generačných vrstovníkov. Nezámerne však súvisí aj s odhaľovaním fenoménu subjektívnych dejín, ktoré sa medzi jednotlivými časťami Slemeniec začínajú líšiť, a tým aj prispievať k formovaniu odlišných kolektívnych identít, a to aj napriek (alebo popri) zdieľaniu spoločnej časti minulosti či príslušnosti k rovnakému národu.

Film sa presným skúmaním historických súvislostí nezaobera. V náznakoch necháva hrozbu vojenského zásahu (úloha Červenej armády pri anexii), explicitnejšie sa dotýka (v rozprávaní viacerých protagonistov) prospechu jednotlivcov, ktorým hranica uprostred dediny prišla vhod nielen kvôli uchovaniu dobrých vzťahov s obojmi stranami, ale aj kvôli možnosti pašovania – a to nielen v minulosti, ale aj v súčasnosti (tá totiž s tesne povojnovým obdobím vo filme uzatvára pomyselný kruh na viacerých úrovniach vzťahu medzi sprisňovaním dozoru a rozrastaním možností na obchádzanie pravidiel).

Obyvatelia dediny Slemence, ktorá sa po roku 1919 stala súčasťou Československa (a po roku 1938 počas horthyovskej okupácie pripadla Maďarsku), boli definitívne rozdelení v noci 30. 8. 1946. Bezpečnostné opatrenia zabráňujúce ich bližším kontaktom (guľomety, strážne veže, elektrický prúd v ostatných drôtoch) pribudli hlavne v roku 1949. Hranica, ktorá ich rozdelila, sa tak prakticky stala nepriechodnou. Prípade dediny však nepripomína len zložitú dejiny podkarpatských krajín, ktoré kedysi patrili Rakúsko-Uhorsku a v polovici 20. storočia sa ocitli na hranici medzi „Východnou“ a „Západnou“ Európou. Absurditu tohto prípadu totiž podčiarkujú aj iné skutočnosti. Obyvateľstvo, náhle rozdelené medzi dva *slovanské* štáty, sa dnes hlási prevažne k maďarskej národnosti. Ostro strážená hranica neoddeľovala dva geopolitické bloky, ale Sovietsky zväz a jeho „satelitný štát“. A v neposlednom rade – hranica pretrváva dodnes. V roku 2005 bola otvorená pre peších a cyklistov, 21. 12. 2007 sa stala hranicou Schengenskej zóny a je znova monitorovaná pohraničnými strážami, ale aj kamerami, umiestnenými po celej jej dĺžke. Zavedenie vízovej povinnosti pre Ukrajinu a recipročná odpoveď Ukrajiny znova zmenili prechod cez hranicu na zdĺhavý proces, začínajúci opakovanými cestami do najbližšieho okresného mesta.

Hoci na atraktívnu tému hranice v Slemenciach bol v čase premiéry Vojtekovho filmu nakrútený už jeden film, maďarsko-fínsky dokument *Last Bus Stop* (2007, r. Zsuzsa Böszörményi a Kai Salminen), *Hranica* získala viaceré medzinárodné ocenenia a vybrali ju aj do selekcie MFF v Rotterdame, v ktorej sa dokumentárne filmy objavujú len výnimočne. Zdôvodnenie programového tímu festivalu⁵ sa oprelo práve

⁵ Pozri <http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/films/hranica/>

o efektívnu metaforu pretrvávajúceho berlínskeho múra, ktorá sa objavuje aj v press kite a na internetovej stránke filmu.⁶ Vojtekov film sa tak zaradil k viacerým ďalším medzinárodne úspešným slovenským dokumentom, s ktorými zdieľa mnohé spoločné znaky. V úvode tohto príspevku ich v krátkosti pripomeniem a následne sa budem venovať samotnej *Hranici*.

Zameranie časti (väčšinou nezávislej) produkcie na celovečerný dokument je totiž, ako na to upozornili aj Martin Palúch a Mária Ferenčuhová,⁷ v slovenskej kinematografii novým javom. Dokumentárne filmy tejto metráže sa v nej objavovali len sporadicky (napr. *Psychodráma*, r. Jozef Zachar, 1964), a ako pripomína Mária Ferenčuhová⁸ aj prvý porevolučný celovečerný dokument sa objavil pomerne neskoro a dlho zostal osamotený (*Papierové hlavy*, 1995, r. Dušan Hanák). „Boom“ celovečerných dokumentov začal s Kerekesovým celovečerným debutom *66 sezón*⁹ a súvisí so snahami mladšej generácie tvorcov, ktorí skončili VŠMU v priebehu deväťdesiatych rokov a vzhľadom na kolaps Koliby a nezáujem väčšiny producentov, vrátane štátnej i súkromných televízií o autorský dokument, nemali sa kde autorsky uplatniť. Práve k tejto generácii, nazvanej Pavlom Brankom Generácia '90,¹⁰ patrí aj Jaroslav Vojtek (narodený 1968, absolvoval VŠMU v ročníku Dušana Hanáka v roku 1999). Generácia obohatila dokumentárny film na Slovensku nie ani tak o nové témy či autorské rukopisy – tie vo veľkej miere vychádzajú z tradícií slovenskej dokumentaristiky predchádzajúcich období¹¹, ale najmä o nové spôsoby produkcie a distribúcie.

Neplánované generačné gesto spočíva aj v tom, že žánrom všetkých celovečerných dokumentov Vojtekovej generácie je spomínaný skupinový portrét,¹² jedným z ďalších dôležitých spoločných znakov zas dominancia prípadových štúdií periférnych oblastí či menšinových spoločenstiev. Oblúbená je tiež konfrontácia subjektívnych a objektívnych dejín, resp. poukazovanie na peripetie súčasných dejín ako významného faktora, ktorý často určuje atraktivitu až exotickosť Slovenska ako novej krajiny Európskej únie – prechádzajúcej zrýchleným procesom globalizácie, ale aj transformácie sociálnej štruktúry obyvateľstva a meniacej sa politiky vo vzťahu k menšinám – z ktorých niektoré zanikajú, iné sú v procese často násilnej integrácie do majoritnej spoločnosti, a ďalšie sa len začínajú objavovať. Prvé slovenské celovečerné dokumenty po *Papierových hlavách* sa objavujú práve vo chvíli zdôraznenia procesov európskych integrácií, tesne pred vstupom Slovenska do únie. Aj šesť rokov po vstupe je v nich – či už vďaka dlhodobému procesu výroby, alebo vďaka meniacej sa klíme v spoločnosti – zreteľné viac alebo menej kritické prijímanie hesla EÚ „jednota

⁶ Pozri tiež <http://www.hranica.sk/htm/eng/story.html>

⁷ PALÚCH, Martin. Autorské koncepcie v slovenskom dokumentárnom filme. In *Vlna*, roč. 12, 2010, č. 45, s. 50-55. ISSN 1335-5341; FERENČUHOVÁ, Mária. *Metráž a médium: niekoľko poznámok o mladom slovenskom dokumentárnom filme*. Rkp. Referát prednesený na konferencii „Fenomén kreativity: kreativita, umelecké myslenie, estetické hodnotenie a intermedialita“ (4.-5. 6. 2009, VŠMU, Bratislava).

⁸ FERENČUHOVÁ, Mária. Ref. 7.

⁹ Nasledovali debuty ďalších režisérov Kerekesovej generácie: *My zdes* (r. Jaro Vojtek, 2005), *Iné svety* (r. Marko Škop, 2006), *Slepé lásky* (r. Juraj Lehotský, 2008), *Babička* (r. Zuzana Piussi, 2008).

¹⁰ BRANKO, Pavel. Slovenský dokumentárny film – Generácia '90. In: *Straty a nálezy 2*. Bratislava: Fotofo – VŠMU – SFÚ, 2005, s. 47- 50.

¹¹ Ide často o nadväzovanie na postupy Dušana Hanáka, pedagóga zmienenej generácie. Porov. Ref. 10 a Ref. 7.

¹² Ferenčuhová, Mária. Ref. 7. Výnimku by mohla tvoriť *Babička* Zuzany Piussi, aj tú je však možné vnímať ako skupinový portrét milencov hlavnej protagonistky.

v rozmanitosti“. Spomínané spoločné znaky svedčia totiž nielen o zmene paradigmy myslenia, ale najmä o prechode na grantový spôsob financovania filmov¹³ a o potrebe koncipovať efektne sformulované problémy, ktoré by v podobe projektov mohli zaujať medzinárodné grantové komisie a zapadnúť do rozptylu tém, nimi podporovaných. Exotizmus, ktorý je častým výsledkom tohto procesu, zostáva uchovaný aj v prípade recepcie domácim publikom, keďže sa veľká časť realizovaných projektov upriamuje na perifériu samotnej krajiny. *Hranica*, rovnako ako *66 sezón* Petra Kerekesa (2003) a *Iné svety* (2006), či *Osadné* (2009) Marka Škopa, zobrazuje región východného Slovenska. Nezriedka je východ krajiny ponímaný v móde zdvojeného exotizmu, ako zreteľne ukazuje príklad Škopovho celovečerného debutu *Iné svety*. Región Šariša je v ňom možné čítať ako „východ v rámci (bývalého) Východného bloku“¹⁴, ako synekdochu Slovenska, ktoré samo reprezentuje východoeurópsku krajinu v období pokračujúcej tranzície a rastúcej „globalizácie“. Princíp metonymického označenia východu, resp. hranice Európy, zostáva funkčný aj u domáceho publika, ktoré nemá sklon vybranú vzorku protagonistov stotožňovať s obrazom Slovenska ako celku a berie ich skôr ako ukážku marginálnych identít. Metonymický exotizmus však nemusí byť zámerným trópom – ako v oboch Škopových celovečerných filmoch – na to aby sa stal súčasťou recepcie filmu. Vidno to na príklade popularity a frekvencie oceňovania spomínaných filmov na festivaloch v susednej Českej republike.¹⁵

Kategória iného a/alebo exotického je pre slovenské celovečerné dokumentárne filmy takmer pravidelnou súčasťou témy aj mimo etnickej a regionálnej inakosti. Film *Slepé lásky* (2008, r. Juraj Lehotský) sa zaoberá marginalizovanou skupinou zdravotne postihnutých, *Babička* sa dotýka tabuizovanej sexualita zrelej žien, a *Ako sa varia dejiny* (2009, r. Peter Kerekes) kombinuje príbehy vojenských kuchárov z rôznych európskych vojen 20. storočia.

O téme ako základnom kameni týchto filmov, ktorá v podobe námetu dokáže prežiť obdobie formulovania projektu, svedčia aj internetové stránky jednotlivých filmov. Na rozdiel od propagácie fikčných filmov,¹⁶ ktorá často stavia na zahmlievaní deja a lákaní diváka všeobecnými a efektnými notickami, či upozorňovaním na herecké obsadenie, dokumentárne filmy často potrebujú priblížiť svoj príbeh podrobnejšie – a to aj v prípade marketingových kampaní, inšpirovaných hraným filmom, akú mal napríklad film *Ako sa varia dejiny* s lákavým logom „6 vojen. 10 receptov. 60 361 024

¹³ Slovenskí dokumentaristi si vo väčšine prípadov zakladajú vlastné produkčné spoločnosti, čím sú však odkázaní na hľadanie nových zdrojov financií, predovšetkým zo zahraničných grantov.

¹⁴ Koncepcia Východu v tomto filme by nás mohla odviesť aj ďalej ako len k obdobiu studenej vojny. Týka sa vzťahu západnej Európy k východným časťam kontinentu, ktorý je odvodený od jej „vynálezu“ osvietenkými cestovateľmi v 18. storočí. Viac k tomu WOLFF, Larry. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford : Stanford University Press, 1994.

¹⁵ Slovensko je v českej kultúre tradične reprezentované a vnímané ako exotický „východ“ podľa podobného modelu, aký fungoval napr. vo vzťahu germánskych národov k Slovanom. Často sa objavuje obraz Slovenska ako skanzenu, pravidelne sa krajina chápe ako menej rozvinutá. Na druhej strane, vďaka príbuznosti jazyka ide o druh „iného“ a „exotického“, ktoré je ľahko pochopiteľné, priateľské a neškodné. Tento model vnímania nie je ťažké aktivovať ani v prípade štyroch spomenutých filmov. Pridáva sa k nemu zosilnenie jazykovej bariéry, na ktorú české publikum nie je zvyknuté. V Kerekesovom i Vojtekovom prípade ide totiž o maďarské komunity (v *Hranici* sa navyše takmer výlučne hovorí po maďarsky), u Škopa sa hovorí často v regionálnom dialekte, a v oboch jeho filmoch sa navyše objavuje aj rusínska komunita. Ide teda o filmy, ktoré pôsobia exoticky aj mierne odlišnou skladbou etnických menšín, než aká funguje v českom prostredí.

¹⁶ Za predpokladu, že sa neopierajú o reálne udalosti zo súčasnosti alebo z dejín.

mŕtvych“. Press kity a internetové stránky slovenských celovečerných filmov obsahujú pomerne podrobné informácie o historických i sociologických aspektoch problému, ktorý stojí v ich centre. Od filmu *Iné svety* sa tiež stalo pravidlom, že sa v nich objavujú príbehy jednotlivých protagonistov, nezriedka doplnené o informácie, ktoré v konečnom zostihu filmu chýbajú. Problém teda môže byť rovnako zaujímavý ako samotný film. Ten totiž svoj úspech čerpá z možnosti skratkovito, no dostatočne komplexne slovne vystihnúť problém, pričom divák sa o toto slovné vyjadrenie môže opierať, pripraviť sa na film alebo si po jeho pozretí doplniť chýbajúce informácie, či poskladať príbeh do súvislostí, ktoré mu unikli.

Pri dokumentárnych filmoch zo súčasnosti je pravidlom, že paralelne s filmom funguje širší kontext reality, resp. pokračujúci príbeh, ktorý režisér so svojim štábom odhalil, či pokračujúce osudy reálnych protagonistov. Mnohé dokumentárne filmy na Slovensku dnes z tejto situácie čerpajú. Ich prezentácia na jednej strane kopíruje osvedčené modely hraného filmu (vrátane sprievodných informácií na dovysvetlenie príbehu či prezentácií filmu v sprievode jeho protagonistov, ktorí sa tak stávajú obdobou hercov či až akýchsi lokálnych hviezd),¹⁷ a na druhej strane si tieto modely prispôsobuje tak, aby zdôraznila realitu existujúcu mimo filmu.

Na rozdiel od podávania dokumentárnych obsahov metódami, ktoré stierajú hranice medzi dokumentom a fikciou, aké prevláda u iných režisérov „Generácie '90“, Vojtekov film *Hranica* vznikol časozbernou metódou. Režisér nakrútil okolo 50-60 hodín materiálu v priebehu rokov 2001-2007. Výsledný tvar v mnohom závisel od pomoci šikovného a skúseného dramaturga,¹⁸ čo mu neubránilo žánrovo zostať viac na úrovni klasického reportážneho dokumentu, než na hrane medzi dokumentárnym a hraným filmom. Výnimočnosť Vojtekovej metódy v rámci súčasnej slovenskej kinematografie vedie práve k dôrazu na vývoj určitej východiskovej situácie v čase. Obvyklým postupom ďalších slovenských dokumentaristov je fixovanie protagonistov v určitej situácii, prípadne aj v určitej kolektívnej identite alebo diskurze. Využívajú rekonštrukciu, „inštalovanie“ protagonistov do zámerne prekomplikovaných (a často statických či frontálnych) kompozícií, používanie režisérovo hlasu, ktorý aktívne vstupuje do výpovede respondentov (a nezriedka im sugeruje svoje hodnotové či názorové stanovisko)¹⁹ a v posledných rokoch aj čoraz zreteľnejšie používanie nara-

¹⁷ Fenomén protagonistu dokumentárneho filmu ako lokálnej hviezdy sa objavil najmä po filme *Iné svety*, keď na veľkú časť prezentácií filmu po Slovensku cestoval aj vyše osemdesiatročný amatérsky etnograf Ján Lazorík. Ako nadaný rozprávač Lazorík u publika väčšinou vyvolával slušný ohlas. Jeho postavenie „lokálnej hviezdy“ korešponduje aj s prezentáciou protagonistov v press kite filmu. Tí sú totiž podľa vzoru hraného filmu nazývaní „postavami“, a samotný Lazorík je prezentovaný ako „hlavná postava“ filmu (pozri http://www.artileria.sk/sk/celovecerne_filmy/ine_svety/press/).

¹⁸ Marek Leščák spolupracoval aj s Jurajom Lehotským na filme *Slepé lásky*, a pred angažovaním na celovečerných dokumentárnych filmoch sa stal známym hlavne na základe spolupráce na scenároch hraných filmov Martina Šulíka (*Záhrada*, 1995, *Orbis pictus*, 1997, *Slnčný štát*, 2005).

¹⁹ Ide o jeden z obľúbených postupov Petra Kerekesa. Kerekesov hlas v jeho vlastných filmoch sa stal priam súčasťou špecifického autorského rukopisu. Nielen, že ním Kerekes vtípane pripomína prítomnosť inštancie „autora“ pri nakrúcaní, ale „podrývačnými“ a sugestívnymi otázkami sa z času na čas snaží zmiast svojich respondentov a vytrhnúť ich z plynulého toku diskurzu, ktorý si osvojili. „Kerekes veľmi často otvorene vstupuje do dialógu so svojimi protagonistami (...), čím interaktívne ovplyvňuje spôsob výpovede, pretože postavám podsúva vlastné hodnotové sudy“, tvrdí aj Martin Palúch (PALÚCH, Martin. *Inscenovanie reality za účelom odhalenia historickej paradigmy alebo alternatívny výklad minulosti v dokumentárnom filme*. In *Vlna*, roč. 11, 2009, č. 39, s. 25-26). Výstižným príkladom je chvíľa, keď sa jedného z nich vo filme *Ako sa varia dejiny* pýta: „sú recepty ako (vojenské) rozkazy?“

tívnych postupov hraného žánrového filmu, či dokonca filmu animovaného (*Slepé lásky*). Nie náhodou sa dnes väčšina kritikov a historikov zhodne v tom, že je možné hľadať súvislosti medzi postupmi Vojtekovej generácie a postupmi ich pedagóga z VŠMU Dušana Hanáka.²⁰

V takomto kontexte inovácie a dynamizácie dokumentárneho filmu prostredníctvom priznávania jeho príbuznosti s fikčným filmom pôsobia filmy Jara Vojteka takmer staromódne. Rovnako výnimočne pôsobí aj fakt, že film vznikol v nezávislej produkčnej spoločnosti LEON Productions, mimo produkčnej sféry organizovaných samotnými dokumentaristami. Vojtek pred rekonštrukciou uprednostňuje priamy kontakt so svojimi respondentmi, hoci sa vo filme výnimočne objavujú aj rekonštruované obrazy, ktoré majú podporiť emocionálne vyznenie rozprávania respondentov (napr. popri rozprávaní jednej z protagonistiek o tom, ako sa pred sobášom šla ukázať svojej mame v svadobných šatách, je použitý obraz dievčaťa v svadobnom výstroji, kráčajúceho rozoraným poľom k hranici). V rámci priameho kontaktu sa Vojtek nevyhýba ani scudzujúcim efektom vlastného „režisérskeho“ hlasu, používa ho však skôr vo forme akoby naivných otázok protagonistom a iba vo výnimočných situáciách, keď chce zo situácie vyťažiť maximum alebo podporiť jej zrozumiteľnosť pre diváka (zhodne napríklad s používaním hlasu režisérky vo filmoch Zuzany Piussi).

Príbehy jednotlivých respondentov Vojtek nakrúca v priebehu dlhších časových úsekov, čo umožňuje pracovať s meniacimi sa (aj historickými) podmienkami. Oproti filmu *Ako sa varia dejiny* Petra Kerekesa je *Hranica* málo dynamická, zachytáva však omnoho viac zmien v životoch svojich protagonistov. Na rozdiel od dôrazu na fixáciu (často v banálnych každodenných, alebo naopak umelo vytvorených situáciách), či na časté ironické nadužívanie stereotypov vo filmoch jeho generačných vrstovníkov, Vojteka zaujíma fixovaná východisková situácia, zdanlivo jednorazová a nemenná, ktorú však uchopuje presne opačným spôsobom a osudy svojich protagonistov priebežne sleduje aj niekoľko rokov.

Časozberná metóda ani v kontexte jeho opusu pritom nie je nová. Použil ju i vo svojom celovečernom debute *My zdes*, ktorý je s *Hranicou* aj tematicky príbuzný. Dá sa povedať, že obidva filmy sa zaoberajú mikrokomunitou, ktorá otvára otázku paradoxného vzťahu medzi etnicitou a štátnymi hranicami. Vo filme *My zdes* ide o príbeh slovenskej rodiny, ktorá sa z Kazachstanu presťahuje na Slovensko. Názov filmu je ruskou frázoou, ktorou otec rodiny prekvapil fotografa Andreja Bána²¹ v telefonickom rozhovore tesne po príchode. Fráza odzrkadľuje naivitu otca rodiny, ktorý emigráciu vidí ako pomerne jednoduchý presun z miesta na miesto a až postupom času začína chápať jej komplexnosť a túži po návrate do Kazachstanu. Fráza tiež signalizuje, že aj keď etnický pôvod rodiny je zhodný s pôvodom väčšinového obyvateľstva ich vysnívanej krajiny, títo ľudia sú aj tu „iní“, od začiatku vyčlenení a (ako oficiálni prisťahovalci) odsúdení žiť na okraji spoločnosti. Vojtek zámerne vyberá ako hlavnú postavu otca rodiny, ktorý sa so zmenou prostredia vyrovnáva ťažšie ako jeho deti.

²⁰ Nezanedbateľné sú tiež generačné priateľstvá medzi filmármi, ktoré vedú k príbuzným záujmom a k vzájomnej pomoci pri pripravách jednotlivých filmov. Marko Škop napríklad založil nezávislú produkčnú spoločnosť Artileria, v rámci ktorej vznikli viaceré filmy jeho bývalých spolužiakov. Z celovečerných filmov Artileria produkovala Škopove *Iné svety* a *Osadné*, ale tiež Lehotského film *Slepé lásky*.

²¹ Práve ten dal Jarovi Vojtekovi podnet k nakrúteniu filmu a v titulkoch i materiáloch k filmu je uvedený ako autor námetu.

Pred príchodom má o cieľovej krajine utopické predstavy (vtipným detailom je jeho predpoklad, že na Slovensku nie sú muchy), ale postupom času sa už štábu zveruje s nostalgickými a silne emotívnymi spomienkami na život v predchádzajúcej vlasti, na niekdajší dom či psa, ktorého pri neskoršej návšteve starého bydliska už nenachádza – čo v kontexte filmu evidentne signalizuje stratu domova.

Aj vo filme *Hranica* sa objavuje motív istej formy „bezdomovectva“ ľudí, ktorým je odopretá možnosť žiť tam, kde chcú, ktorých domov je obmedzený politikou štátnych hraníc. Obyvatelia Slemeniec sa, na rozdiel od rodiny z predchádzajúceho filmu, nechcú nikam sťahovať. Sú však zo dňa na deň navzájom rozdelení a prinútení žiť v rozdielnych štátoch. Mnohí prídu o domy, či ornú pôdu, ktorá sa ocitla priamo na hranici. Ich situácia viacnásobne problematizuje otázku samozrejmosti hraníc. V prvom rade ide o trvalé rozdelenie blízkych ľudí, priateľov, milencov i rodinných príslušníkov, ale aj o odcudzenie majetkov, čím sa akcentuje potenciálne násilný aspekt akejkoľvek zmeny už existujúcich štátnych hraníc. *Hranica* v Slemeniciach nie je výsledkom konsenzu ako v ideálnom post – „renanovskom“ prípade, nesúvisí s voľbou určitého kolektívu identifikovať sa s určitým štátom a prispôbiť mu svoje národné cítenie, a tým upozorňuje aj na utopickosť Renanovej teórie. Ak je rodina z filmu *My zdes* aspoň zo začiatku stotožnená so Slovenskom, krajinou svojich predkov, ktorá v ich predstavách aj ekonomicky viac prosperuje a ak sa jej deti pomerne bezproblémovo integrujú do novej spoločnosti, k maďarskej národnosti sa hlásiace obyvateľstvo Slemeniec akoby nemalo dôvod byť emocionálne stotožnené ani s jedným zo štátov, na ktorých hranici sa ocitlo. Rozdelenie v niektorých prípadoch dokonca vedie k prehlbovaniu pocitov národnej izolácie – ako vidíme pri krčmovej debatae po otvorení hranice v roku 2005, keď jednému z účastníkov napadne ponosovať sa na to, že pri otvorení nebola zahraná (okrem slovenskej a ukrajinskej) aj maďarská hymna.

Vďaka obmedzenej, ale pritom dostatočne rozmanitej vzorke životných príbehov, *Vojtekov* druhý celovečerný film poukazuje na viacero možných aspektov života priamo „na hranici“. Hoci niektorí obyvatelia majú z tohto života dočasné výhody (ako „pašujúci“ starosta, ktorého však neskôr zatknú), väčšina je násilne odtrhnutá od blízkych ľudí. Okrem ľudského aspektu rozdelenia rodín či ekonomických dôsledkov, slemenský prípad náhle zmeny štátnych hraníc mal vplyv aj na zvyšovanie kultúrnych rozdielov medzi obyvateľmi dvoch častí dediny. Rozdiely v životnom štandarde, no najmä politické represie, ktorým boli obyvatelia Malých Slemeniec – ukrajinskej časti dediny – vystavení,²² vzbudili na opačnej strane predstavy o „bráne pekla“. Nevyasfaltované cesty ešte aj počas návštevy v novom tisícročí vedú jednu z protagonistiek k nie príliš povzbudzujúcemu konštatovaniu, že ide o „koniec sveta“, na ktorom by za žiadnych okolností nechcela žiť.

Napriek tomu, že hranica nerozdeľovala dve geopolitické zóny, v skutočnosti v predstavách ľudí dodnes predstavuje medzu brániacu kontaktom „Východu“ so západným svetom. Zaujímavým aspektom filmu je odhaľovanie stratégií rezistencie, schopnosť obyvateľov zotrvať v kontakte aj napriek obmedzeniam. Často táto schopnosť súvisela s používaním maďarčiny ako jazyka, ktorému pohraničiarci nerozumeli. Asi najkrajším príkladom je oznamovanie správ o svadbách, úmrtiach a iných dôle-

²² Mnohí z nich boli v rámci Stalinových opatrení, zameraných na korigovanie etnickej štruktúry obyvateľstva, vysťahovaní a na ich miesto boli prisťahované ruské rodiny.

žitých udalostiach v dedine prostredníctvom spevu. Jazyk sa tak stáva prostriedkom oslobodzovania a pestovania spoločnej identity aj napriek rozdeleniu osady.

V samotnom filme sú ukážky komunikácie dedinčanov „cez plot“ doplnené o viacero formálnych postupov, ktoré naznačujú nesamozrejmosť hranice medzi dvomi časťami osady. Prechody z jednej do druhej časti sú naznačené titulkami v ľavom hornom rohu obrazu, vždy doplnenými o vysvetlenie, v ktorom štáte sa daná časť nachádza. Takmer totožný názov osady však efektne mátie diváka a naznačuje absurditu takéhoto delenia. Plynulé prechody z jednej do druhej časti v rámci striedania epizód filmu naznačujú ešte čosi iné: týmto spôsobom sa aspoň metaforicky stiera hranica, ktorá je v životoch protagonistov neustále prítomná. Film je totiž postavený na paradoxe prítomnosti hranice ako radikálnej bariéry a vynaliezavosti ľudí, ktorí ju prekračujú. To mu nebráni zdôrazniť najabsurdnejší aspekt tejto konkrétnej hranice: na jednej strane jej takmer náhodné, náhle ustanovenie, a na druhej strane jej trvalosť aj po rozpade niekdajších geopolitických štruktúr a nastolení nových.

Samo fyzické prekračovanie hranice má vo filme rôzne podoby, vrátane ilegálneho prechodu „na druhú stranu“, ku ktorému jeden z protagonistov vyzve štáb. Prekročenie sa odohrá v noci a trvá iba niekoľko sekúnd, predchádzajú mu však dohady o prekročení, aj ilustratívny záber muža, kráčajúceho poľom, čo evokuje nesamozrejmosť prechodu na druhú stranu a zdĺhavé odhodlávania, ktoré samotnému aktu predchádzali. Ďalší pár protagonistov sledujeme na ceste za rodinou na Ukrajinu. Hoci žijú od seba vzdialení len niekoľko metrov, vidíme zábery nakrútené pri jazde autom, naznačujúce dlhšiu cestu – matka so synom totiž prechádza cez hraničný prechod vzdialený 150 km, pričom použije mierny podvod, aby nemusela stáť v dlhom rade: syn si oblečie svoje kňazské rúcho, pripravený tvrdiť, že cestuje za biskupom.

Ako som spomenula, hranica naprieč dedinou bola stanovená z noci na noc. Vzhľadom na to, že sa nachádza v dedine, ktorej obyvateľstvo je vo vzťahu k obidvom susediacim štátom menšinové, pretrvala, t. j. nezmenila sa, hoci obe vlády poznali problémy, ktoré obyvateľstvu hranica spôsobuje. V určitých obdobiach – napr. v 50. rokoch a po vstupe Slovenska do Schengenskej zóny – bola však inštitúcia hraníc podporená aj ostrosťou nasledujúcich opatrení, zameraných na dozor, ale aj iné formy kontroly obyvateľstva (napr. spomínané presídľovanie maďarského obyvateľstva v ukrajinskej časti za účelom regulácie národnostnej štruktúry krajiny). Nie všetky súvislosti okolo foriem dozoru a kontroly sú jasné priamo z výsledného filmu (týka sa to práve napríklad presídľovania). Vojtek netrvá na pozornom sociologickom a historickom výskume, ale skôr na rozhovoroch s vybranou vzorkou zaujímavých respondentov, z ktorých príbehov sa do filmu tiež dostávajú len dramaturgicky najzaujímavejšie. Neprekvapí preto jeho občasný sklon k mystifikácii, či ilustrácii dejín osady subjektívnym rozprávaním, alebo len vyhranenými názormi jednotlivcov. Napriek tomu je z filmu jasná aspoň skutočnosť, že rozdelenie dediny viedlo k rozštiepeniu kedysi spoločnej kolektívnej skúsenosti. Rovnako aj to, že toto isté rozdelenie viedlo k prehlbovaniu národného sebauvedomenia i izolacionizmu, ako na to poukazujú viaceré vtipne vypointované epizódy z obdobia vstupu Slovenskej republiky do Európskej únie v roku 2004, či otvorenia hranice v roku 2005. V prvom prípade okolo štábu, čakajúceho pred dedinskou krčmou, prejde skupinka detí, nesúcich máj. Režisér sa dvojzmyselne pýta: „Čo oslavujete?“ (majúc na mysli dátum vstupu do EÚ, ktorý sa kryje s tradičnými oslavami prvého mája), no deti prejdú bez odpovede, smejú sa a šuškejúc si medzi sebou v maďarčine: „Ty mu rozumieš? Tak prekladaj!“.

Druhým príkladom je spomínaná krčmová debata po otvorení hraníc, na tému hrania maďarskej hymny.

Hranica naprieč dedinou dnes rozdeľuje nielen Slovensko a Ukrajinu, ale aj Európsku úniu a Európu mimo nej. Na premenách jej funkcií dobre vidno dosah tzv. „veľkých dejín“ na „malé dejiny“ – dejiny rodín, malých spoločenstiev či osôb.²³ Atraktivita témy filmu teda vyplýva zo stále pretrvávajúceho záujmu o alternatívne dejiny a ich kríženie s veľkými udalostnými dejinami vojen, štátov a ich politik. Časť jej atraktivity nesporne je práve v zdôraznení TRVALEJ nepriechodnosti hranice. Kým v úvode sú prezentované viaceré opatrenia sovietskej strany, zavedené kvôli lepšej kontrole hraničného priestoru, posledný obraz ukazuje starenku okopávajúcu záhon vo svojej záhradke.

Tento zdanlivo bezvýznamný obraz je naštylizovaný tak, aby pripomínal záber jednej z kamier, ktoré boli po vstupe Slovenska so Schengenskej zóny (21. 12. 2007) nainštalované v ešte prísnejšie stráženom hraničnom pásme. Nasleduje zoom „schengenskej“ kamery na babičku, sprevádzaný adekvátnym zvukom s konotáciou zaostrovania ostreľovača na svoju obeť. Záverečná metafora teda vyvoláva otázky, spojené s nezmyselnosťou dozoru a kontroly ako princípu fungovania hraníc medzi geopolitickými zónami. Film sa aj vďaka tomuto poslednému záberu posúva od prípadovej štúdie k podobenstvu o ľudstve, ktoré je z rôznych dôvodov rozdelené hranicami, a často vystavené násiliu spojenému s nimi.

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA, číslo 2/0190/09 – Subjektívne dejiny v českom a slovenskom dokumentárnom filme.

THE SLOVAK FILM *THE BORDER AND THE PROBLEM OF THE CONSTRUCTION OF COLLECTIVE IDENTITIES*

JANA DUDKOVÁ

The text deals with a documentary film directed by Jaroslav Vojtek and released in 2009, *The Border*. It itself is conceived as a group portrait of the residents of the village Slemence and raises several questions about constructing collective identities in areas divided by state borders. The village is currently divided between Slovakia and Ukraine. The split occurred in 1946 and remains actual. The absurdity of the Slemence case is emphasized by many factors. The inhabitants, suddenly divided between two *Slavic* states, are mostly of Hungarian nationality. Further, the closely guarded border didn't divide two geopolitical blocs, but the Soviet Union and an other socialistic state. Last but not least, the border remains in place today. Although

²³ Efektne to vystihuje internetová stránka dediny Veľké Slemence (slovenská časť), kde sa píše: „starší obyvatelia dvoch Slemeniec boli kedysi občanmi Rakúsko-Uhorska, Československa, Maďarského kráľovstva a Sovietskeho zväzu, a dnes sú občanmi Slovenska (a teda Európskej únie) a Ukrajiny, pričom väčšina z nich nikdy neopustila osadu, kde sa narodili“. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Veľké_Slemence (preklad z angličtiny autorka).

in 2005 it was opened for the use of cyclists and pedestrians, in 2008 it became the border of the Schengen zone and is now once again surveyed at least as closely as it was in 1949. The introduction of visa requirements for Ukrainians – and the Ukraine's reciprocal response – once again makes crossing the border a lengthy process, involving a journey to the nearest district town which often takes several hours. The text analyses all of these factors as well as some specifically filmic means of metaphoric crossing the border.

VARÚJ...! ALEBO PRÍPAD ONDREJ MURANICA

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Vladimír Bahna v jednom z dobových článkov charakterizoval ovzdušie príprav filmu *Varúj...!* nasledovne: „Uvedomte si, že ide o náš prvý film. Preto musí byť moderný – historický – veselý – smutný – svetový – domácky – mestský – dedinský – politický – nadčasový – farebný – čierno-biely – atď.“

Počas krátkej existencie Slovenského štátu (1938 – 1945), napriek pokusom (nedokončený film *Hanka sa vydáva*, r. Martin Hollý), sa nepodarilo v našich podmienkach nakrútiť celovečerný hraný film skôr ako v roku 1946. Je preto prirodzené, že tesne po skončení druhej svetovej vojny sprevádzali prípravy prvého majoritne slovenského filmu veľké očakávania. Pri jeho realizácii sa aktivizovali všetky profesionálne sily, ktoré mohli výsledok pozitívne ovplyvniť. Jeden zo strážcov estetiky filmu a puncu „slovenskosti“ bol aj zakladateľ našej národnej kinematografie etnograf a filmár českého pôvodu Karol Plicka. Divácky úspech malo zaručiť obsadenie titulnej úlohy Ondreja Muranica neprehliadnuteľným slovenským „obrom“ Paľom Bielikom, spoluautorom scenára a asistentom réžie. Na režisérsku stoličku napokon zasadol skúsený český režisér Martin Frič.

Bielik s Fričom sa veľmi dobre poznali už z minulosti. Nakrútili spoločne *Jánošíka* (1935) a jednu epizódku z poviedkového filmu *Hordubalové* (1937). Všetci traja vyššie menovaní zreteľne poznačili výslednú poetiku, estetiku i tvar celého filmu *Varúj...!*

Idealizovaná optika, majestátne obrazy prírody, romanticky prepiaty pohľad na slovenský ľud. Štylizácia záberov jasne poukazuje na poetiku filmu *Zem spieva*. Na autorský rukopis známy z Plickovej fotogenickej rapsódie o Slovákoch z roku 1933. Aj postavy filmu *Varúj...!* žijú na dedine usadenej v objatí rázovitých kopcov, podobne ako Slováci z Plickovho etnodokumentu. K rodnej zemi ich púta poctivá tvrdá robota. V hlbokom predklone vzdorujú silám prírody. Plickov medzivojnový folkloristický obraz o Slovensku prioritne čerpal najmä z exotiky miesta a neobsahoval žiadny nosný dramatický motív. Vo Fričovej filmovej verzii dominuje dráma od prvého momentu. Odzrkadľuje snahu tvorcov o vytvorenie divácky atraktívneho filmu. Dramatická nadstavba určuje logiku príbehu, motivácie aj konanie jednotlivých postáv. Ide o problém dobre známy z oboch filmových *Jánošíkov* (r. Siakeľ, 1921, r. Frič, 1935). Slováci vo *Varúj...!* sa v pomere k osudu nachádzajú v porovnateľnej situácii ako za Jánošíkových čias. Z tohto dôvodu sú nútení na začiatku nového storočia, v období prvej vysťahovaleckej vlny, odchádzať za prácou do Ameriky.

Filmový prepis pôvodnej divadelnej hry Ivana Stodolu *Bačova žena* sa opiera o štruktúru klasickej tragédie. Frič s Bielikom si ju však prispôbujú pre vlastné ciele. Najmä tým, že oproti predlohe presunuli dôraz z bačovej ženy Evy na hlavnú mužskú postavu baču Ondreja. Expozícia deja popisnou formou vykresľuje dobo-

vé pomery v Hornom Uhorsku. Slúži na charakteristiku prostredia, určuje základné vzťahy medzi postavami. Prvý moment napätia súvisí so scénou súboja baču Ondreja s medveďom, po ktorej nasleduje kolízia medzi ním a gazdami o kožu zabitého zvierata. Do krízy príbeh vyústi Ondrejovým odchodom do Ameriky, kedy opustí syna a svoju ženu Evu (Jiřina Štěpničková). Banské nešťastie sa stáva peripetiou. Ondrej (Paľo Bielik) stráca na dlhé roky pamäť a kamarát Mišo (Július Pántik) v domnienke, že je mŕtvy, Evu presvedčí, aby sa za neho vydala. Tesne pred katastrofou dochádza k poslednému obratu. Ondrej sa rozepamätá na svoj slovenský pôvod a z nevedomého stavu po návrate domov dospeje k finálnemu poznaniu, že Eva sa za Miša nevydala z nevery, ale v úprimnej viere, že už nie je medzi živými. Ku katastrofe napriek náznaku nedôjde, i keď si v rodnej chalupe Ondrej predstavuje ako z pomsty zabije Miša sekerou. Bielik s Fričom sa pod istým ideologickým tlakom nakoniec rozhodli, že drámu ukončia symbolicky – posolstvom určeným pre budúce generácie nového Slovenska.

„Filmový“ našinec od nepamäti statočne znáša svoj údel, čo je prejav typický pre malé, politicky neuvedomé národy v Uhorsku. Maďarskí zemepáni hanobia ich česť a hrdosť ako sa im zapáči. Frič a Bielik ich ukazujú v krátkej satirickej črte ako roztopašnú a dekadentnú šľachtu. Triedne rozdiely vplyvajú okrem roviny spoločenskej aj na sféru súkromnú, čo v konečnom dôsledku vyústi do tragédie hlavného hrdinu. Konflikt medzi pánmi a sedliakmi zachytáva film schematicky, čím sa v slovenskom filme vytvárajú stereotypy. Znakovo sa prejavujú už navonok. Na krojoch Slovákov dominuje čistá žiarivo biela, páni nosia fúziky, chodia civilne oblečení v tmavých farbách. Symbolické fúziky sú znakom príslušnosti k spoločenskej triede, tak ako snehobiele ľudové kroje. Réžia pri charakteristike triednych pomerov v Hornom Uhorsku nenecháva nič na náhodu. Používa presné ikonické symboly, ktoré typizujú spoločenské vrstvy a nepotrebuje dodatočné vysvetlenie. Napríklad vtedy, keď bližšie neurčený sedliak čistí medzi bodliakmi terén od skál. Záber odkazuje na neľahký údel Slovákov, ktorí v pote tváre obrábajú rodnú zem. Plody ťažkej driny si však privlastňuje šľachta podľa toho ako jej práve napadne. Vzájomný vzťah tried určuje feudálny princíp. Podgurážení páni sa po slovenských dedinách za zvukov cigánskej hudby prehánajú na vozoch tak divoko, že naše ženičky pod ťarchou košov zo senom nestíhajú odsakovať. Opakom bohabojného života na dedine sú hostiny v kaštieli. Páni sa napchávajú, usporadúvajú bujaré orgie, demolujú interiér kúrie fľašami od šampanského, pričom spí, neraz vystretí priamo na dlážke, či s tvárou v tanieri, váľajú sa po sebe ako hovädá.

V čierno-bielo vykreslenej atmosfére roku 1910 odohrá sa podľa úvodného titulku: „...prípád Ondreja Muranicu, jedného z milióna Slovákov roztrúsených za chlebom po svete...“ Ale bača Ondrej nie je obyčajný chlap. Je postava heroická, hrdá na svoj slovenský pôvod. Predstavuje pozitívny vzor z ľudu, niečo na spôsob slovenského Herkula. Idealizovaný stereotyp národného hrdinu bojujúceho za ideál, či proti nespravodlivosti osudu, sa Bielikovi s Fričom úspešne podarilo vštepiť už do *Jánošíka*. V miernych obmenách sa s ním stretávame aj neskôr (napr. *Rodná Zem* J. Macha z roku 1953). Muranica totiž nestelesňuje typ Slováka – milióna, ale idealizovanú predstavu o bohatierovi, rozšírenú o tragický rozmer ako základný predpoklad drámy.

Vo chvíli, keď pánski sluhovia prídu vyrabovať salaš od oštiepkov, bača Ondrej s valachom Mišom neúspešne prenasledujú škodnú – medveďa. Proti zbojstvu pánskych prísluhovačov Ondrej zaprotestuje najprv zmierlivo. Z lupu odoberie pár sy-

rov, len toľko, čo mu právom patrí, aby s ostatnými valachmi zahnali hlad. Keď má zaplatiť za strhnuté ovce, na znak vysvetlenia vyšle do kaštieľa Miša s mršinou zvierafa na pleciach, za čo si vyslúži šrám po biči na líci.

Vrcholná scéna prvej časti filmu zachytáva súboj Ondreja s medveďom. Rytmi-zovaná strihová sekvencia je zložená z dramaticky úsečných krátkych záberov. Obsahuje gradáciu napätia ako vystrihnutú z repertoáru žánru amerického westernu. Motívy sú rozvíjané dialekticky. Pokojné stádo sa mení na nepokojné, psi ozlomkrky upozorňujú na prítomnosť predátora. Muranica s valaškou v ruke sa zakráda nočným lesom vpred, v ústrety „skutočnej“ šelme. Sledujeme cieľavedomý pokus tvorcov o vytvorenie čo najrealistickejšieho dojmu. Ondrej medveďa najprv zraní, potom sa mu postaví s nožom v ruke, až ho nakoniec ubije úderom valašky. Čin hodný Herkula sa odohrá pred očami malého syna Ondrejka, ale baču čaká namiesto odmeny poníženie. Kontrapunktické rozvíjanie dejových prvkov je presné a premyslené, i keď herectvo, minimum dialógov, a prepiaty pátos pôsobia ťažkopádne. Kožu zvierafa si prídu vziať pánski lokaji, čo Muranica nedovolí a definitívne sa rozhodne opustiť odchodom do Ameriky na čas rodinu, aby si zarobil na vlastnú: „...fabriku.“ Podľa slov pesničky: „...nebojím sa bitia, nebojím sa žitia, nebojím sa pána...“, ktorú provokačne zaspieva na zábave počas rozlúčky so ženou Evou, vyznieva emigrácia ako vyvrcholenie národnostného útlaku a nie ako existenčná nevyhnutnosť. Po jeho odchode sa tlak maďarizácie začne na Slovensku stupňovať a kontinuálne sa prenáša z otca na syna Ondrejka, ktorého nútia v škole modliť sa po maďarsky.

Frič s Bielikom systematicky rozvíjajú a opakujú podobné motívy alebo zdvojujú identické prvky. S týmto zdvojovaním sa im darí poukazovať napríklad, ale nie len, na previazanosť generácií. S opakovaním rovnakých variácií sa vo filme stretávame pomerne dosť často. Väčšinou stoja oproti sebe v ostrých protikladných väzbách. Dialektické zdvojenia založené na princípe pozitív/negatív tvoria základ rozprávania a dramaturgickej skladby diela filmu *Varúj...!*

Ondrej, žena Eva a kamarát Mišo vytvárajú ústredný trojuholník vysťahovalcekej drámy. Muranica opúšťa rodinu z túžby zvíťaziť nad nepriazňou osudu. Motívacia Miša – slobodného mládenca – nie je adresná. Odchádza z kamarátstva a vo viere, že naplní sen každého vysťahovalca. Tragika hrdinu sa zrkadlovo prenesie zo Slovenska do americkej epizódy. Pobyť v Amerike vyznieva pre našich hrdinov negatívne. Všetko staré a známe je v ostrom kontraste s novým. Siluety hôr v ničom nepripomínajú klaustrofobickú architektúru mrakodrapov. Romantické predstavy strieda realizmus, hraničiaci s pesimizmom. Pokoj na dedine je neporovnateľný s industriálnym ruchom veľkomesta. Na salaši v kopcoch sa Ondrej zvykol dívať na svet pod sebou hrdo a pekne z hora. Pri drine v bani dominuje perspektíva potkana a pocit uväznenia. Aj tu vládnu spoločenské rozdiely. Pánov vystriedali magnáti vo frakoch, poddaných baníci – prisťahovalci, ktorí za nízku mzdu živoría v podzemných tuneloch bez svetla. Život už neohrozuje divá zver, ale banské nešťastia. Kvalitatívne prekonáva súboj s medveďom scéna zo zavalenej bane, z ktorej sa Ondrej vyplazí rúrou spod zeme na svetlo ako červ. Realistická kamera a plastický herecký prejav zdobia naturalisticky zachytenú situáciu, nakrútenú bez zbytočného patetického zveličovania. Boj o prežitie dynamizujú prestrihy na detail ciferníka retiazkových hodín odmeriavajúcich čas, čím sa v obraze kvantitatívne znásobuje rozsah Ondrejovho utrpenia počas jeho úsilia o vlastnú záchranu. Kým na dedine vyliečil z boľáčiek Ondreja starejší odvarom z prevarenej pálenky s bylinkami, v americkej

epizóde sú lekári bezmocní. Ondrej na dlhé roky stráca pamäť a ostáva uväznený v zajatí veľkomesta.

Frič na zobrazenie plynutia času použije konvenčnú strihovú sekvenciu poskladanú zo záberov z prvej svetovej vojny s číslicami rokov mihajúcimi sa na obraze ako titulky. Eva sa po naliehaní za Miša vydáva, čím sa zavŕši tragický rozmer Ondrejovej postavy. Tvorcovia od začiatku kladú dôraz na spochybňovanie motívácií postáv, čím sa im darí vyvolávať v divákovi otázky a očakávania. Mišo neustále spochybňuje význam cesty do Ameriky. Ondrejova matka kladením otázky, či jej synovi po nešťastí niekto zatlačil oči, spochybňuje Ondrejovu smrť i následnú svadbu. Nevedomá nevera, posilnená o existenčný podtext spôsobí, že sa v krátkom čase narodí novo-manželom dcéra. V tom istom čase muž bez identity blúdi ulicami veľkomesta, dívajúc sa na svet symbolicky, cez úzky priezor reklamného pútača na cigary, ktorý výrazne tvarovo pripomína rúru, únikovú cestu z bane. Najsilnejší moment filmu súvisí so spomenutím si Ondreja na svoje meno a pôvod, na Slovensko, na syna a na ženu. Sekvencia je zrkadlovým odrazom inej, čo je príznakové pre členenie tohto filmu. Ako svedok náhodného pouličného nešťastia zbadá Ondrej dve ľudské nohy trčiace zo zásypu. Rovnaké aké videl pri banskom nešťastí. V retrospektívnej skratke sa mu vybaví všetky zásadné okamihy z minulosti. S výkrikom: „Ja žijem“, roztrhá rukami obal pútača, symbolu zabudnutia, ktorý ho zvieral, a vyberie sa na spätočnú cestu domov. Americká epizóda sa opiera o premyslenú pointu a patrí k vrcholom snahy tvorcov o výpoveď založenú na obraze. I keď nadužívanie dvojitých expozícií pôsobí z dnešného pohľadu anachronicky.

Obrazové prostriedky vyjadrovania stoja na princípe dialektickej logiky, na re-fazení významových analógií a symbolických asociácií, ktoré pripomínajú v kompozícii viac záberových celkov impresionistickú montáž, známu z obdobia nemej kinematografie, o čom svedčí aj časté používanie dvojnásobných expozícií. Niektoré obrazové symboly sú jednoduché a naivne prvoplánové (sedliak, kamene, bodliak), iné komplikovanejšie a mnohoznačné, budované na konotatívnych vzťahoch (rúra, pútač). Cítiť z nich jasnú snahu o definovanie vzťahov obrazom. Premyslene montovaná obrazová výpoveď tvorí protiváhu k nedostatkom na slová skúpej dialógovej časti, i k určitej sošnosti herectva, pričom filmu sa dá vytknúť aj príliš čiernebiele, šablónovité, a prvoplánové videnie vzťahov, prostredia a postáv.

Záver filmu sa odohrá pod Kriváňom, kde dôjde k symbolickému prenosu múdrosti z generácie na generáciu. Je zrejmé, že komentár mieri na súčasníka, diváka povojnového Československa. Prvá slovenská filmová dráma skončí vďaka „osudu“ happy-endom. Ondrej Muranica prišiel o všetko. O domov, o matku, aj o rodinu. Ostali mu len dve zdravé ruky a vedomie, že v novom Československu môže začať odznova a na svojom. „Stratený“ otec a jeho syn sa v objatí vzdalujú smerom ku Kriváňu, symbolu Slovákov, za sprievodných slov starejšieho: „Choď za ním a povedz mu. Synu v tebe je pokračovanie života. V tebe je nádej, zdravie a sila. V tebe je všetko čo mi vzal svet. Miluj svoju zem a nezrad' ju lebo poblúdiš. Tak to povedz všetkým. Tak ich varuj!“

Štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA, číslo 2/0190/09 – Subjektívne dejiny v českom a slovenskom dokumentárnom filme.

WARN HIM...!, OR, THE CASE OF ONDREJ MURANICA**MARTIN PALÚCH**

The purpose of the paper entitled *Warn Him...!, or, the case of Ondrej Muranica* is to analyse the poetics and aesthetics of the first largely Slovak feature film produced shortly after World War II., in 1946. It focuses on the characteristics of formal means of expression with overreaches in the contents and national principles, which are brought to prominence in this first Slovak feature film. Emphasis is placed on the analysis of the stage, acting, and direction characteristics which are attributed to the actor and film director Paľo Bielik, founder of the Slovak feature film production. The feature film *Warn Him...!* is among the fundamental pillars of Slovak cinematography, which is markedly reflected in the construing of schemes and stereotypes typical of Bielik's feature film production and which are also to be found in the production of other Slovak film directors that followed suit.

POTEŠENIE Z KJÓGENU

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Keďže divadelný večer v priestore Divadla Astorka – Korzo '90 usporiadalo veľvyslanectvo Japonska v Slovenskej republike, na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že ide o typickú reprezentatívnu akciu, ktorá má cieľ predstaviť dva fenomény tradičnej japonskej kultúry: hráča na flautu šakuhači a frašku kjógen. V takomto prípade by moja správa o predstavení mala skôr informatívny charakter.

Ak sa však pokúsim venovať tomuto večeru krátku analýzu, je to preto, že v skutočnosti ide o pozoruhodnú divadelnú alternatívu. Navyše, nie je to jednorazový pokus – súbor Malé divadlo kjógenu z Brna sa tejto práci venuje už od roku 2001. A táto skutočnosť je mimoriadna aj v európskom kontexte.

Hoci podobné medzikultúrne fúzie zostávajú na okraji divadelnej prevádzky, teatrologia vidí ich podnetnosť pre divadelné myslenie, a tak venuje rozsiahly priestor experimentom, akými boli inscenácie *Hier pre tanečníkov* W. B. Yeatsa. Z najnovších pokusov v tomto rade spomeňme predstavenie hry *Pagoda* v Londýne, ktoré analyzuje Ivan Rumánek.¹

Aké sú motivácie divadla z Brna? Z rozsiahlej Zeamiho teoretickej práce si brnianski divadelníci volia krédo: „Každé predstavenie musí splniť tieto tri podmienky: „Prekvapiť zrak, potešiť sluch a rozoznieť srdce.“ Tu niekde cítiť aj dôvod ich zamerania na japonské divadlo. Títo herci majú ďaleko od elitárstva a múdro si volia ľudovejšiu z foriem japonského divadelného stredoveku. Na nej si môžu najlepšie overiť, nakoľko bezprostredne zasiahne ich predstavenie aj relatívne náhodné, nesofistikované publikum. Pretože, hoci bratislavské hľadisko bolo plné, až na pár výnimiek v ňom neboli nijakí divadelníci. A tak predstavenie recenzujem aj preto, aby som do pozornosti slovenských kolegov priviedla prácu tohto telesa.

Ako vyzeral večer v Astorke.

Hráč na šakuhači Oosaka v skladbách *Príprava na osvietenie* a *Mrazivý vietor* predviedol svoj nástroj v polohách blízkych tým, aké sprevádzajú čakanie na duchov a ich zjavenie sa v divadle Nó. Skladba *Volanie jeleňov*, pri ktorej mu chýbal partner, je založená na dialógu dvoch nástrojov. Zo sólového prednesu sme získali cenný argument pre tvrdenie, že mimézis, chápaná ako popisnosť, či naturalizmus, je japonskému umeniu cudzia.

Po vážne koncipovanej prvej polovici večera bola nutná pauza, keďže divadlo kjógen sa nesie v celkom inom tóne, a na rozdiel od nó, šakuhači do neho nepatrí.

V hrách divadla kjógen je postava pána spravidla oveľa menej zaujímavá ako

¹ RUMÁNEK, Ivan. Nó na Západe – japonský most cez jedno storočie. Od W. B. Yeatsa po Janette Cheongovú. In *Slovenské divadlo*, 58, 2010, č. 2, s. 159-161.

postavy sluhov. Námety sú naozaj prosté, ale ako dômyselne sú komponované ich mizanscény a ako je zvolený princíp dovedený do konca! Napríklad kjógen *Kučimane* (*Papagájovanie*) stavia na princípe mechanického opakovania: Pán si chce vypiť, hľadá spoločníka, no sluha mu privedie muža, ktorý je známy výtržníctvom po požití saké.

Keďže k samotnému aktu pitia ani nepríde, späťne sa zdá pánov hnev na sluhu len predstieraný. Pán akoby bol rafinovaným režisérom celého predstavenia. On síce musí zachovať formálnu zdvorilosť, ale prostredníctvom sluhu,



ktorého karhá a trestá za papagájovanie (a ten zasa ďalej karhá a trestá hosťa), sa napokon nevítaného hosťa zbaví bez toho, aby s ním mal konflikt, a teda, bez toho aby ublížil svojej povesti.

Hra kulminuje v situácii, z ktorej máme pocit, akoby to bolo napísané odzadu: Pán v záverečnej mizanscéne zbije sluhu, za ktorého neprístojné správanie sa hosťovi ospravedlní a sľúbi mu, že ho obslúži sám. Odíde po saké – čiže opustí javisko. Sluha však zostáva verný pánovmu príkazu (tak ako ho pochopil) aj v jeho neprítomnosti. Zbije hosťa, čo by v pánovej prítomnosti nemohol, a odíde po saké – opustí javisko. Na scéne zostáva nevítaný hosť. Herec akoby bol vyhodený zo situácie.

Pán: (*ke sluhovi*): Jára, to preštává všechno! Ty jsi ale lump, ty darebáku! (*Chytá sluhu za paži.*)



Tárokadža: Co to má znamenat?

Pán: Říkám, co máš dělat, a ty po mně zatím papouškuješ! (*Roztáčí sluhu po jevišti.*)

Tárokadža: Co to má znamenat?

Pán: Bídák jako ty zaslouží akorát takhle hodit na zem!! (*Hází sluhu na zem.*)

Tárokadža: Aita, aita, aita...

Pán: (*v seize, s poklonou, co nejzdvořileji k hostovi*) Račte si prosím udělat pohodlí. Sake vám bez meškání přinesu osobně.

Host: Ale to opravdu není nutné. (*Pán pryč.*)

Tárokadža: (*po pánově odchodu, zvedá se na jedno koleno, oprašuje si rukávy a do publika*) To se nám to pěkně zamotává. (*Stříhem startuje na hosta.*) Jára, to přestává všechno! Ty jsi ale lump, ty darebáku! (*Chytá hosta za paži, zvedá jej ze země a „přehazuje jej na druhou stranu jeviště.*)

Host: Co to má znamenat?

Tárokadža: Říkám, co máš dělat, a ty po mně zatím papouškuješ! (*Roztáčí hosta po jevišti.*)

Host: Co to má znamenat?

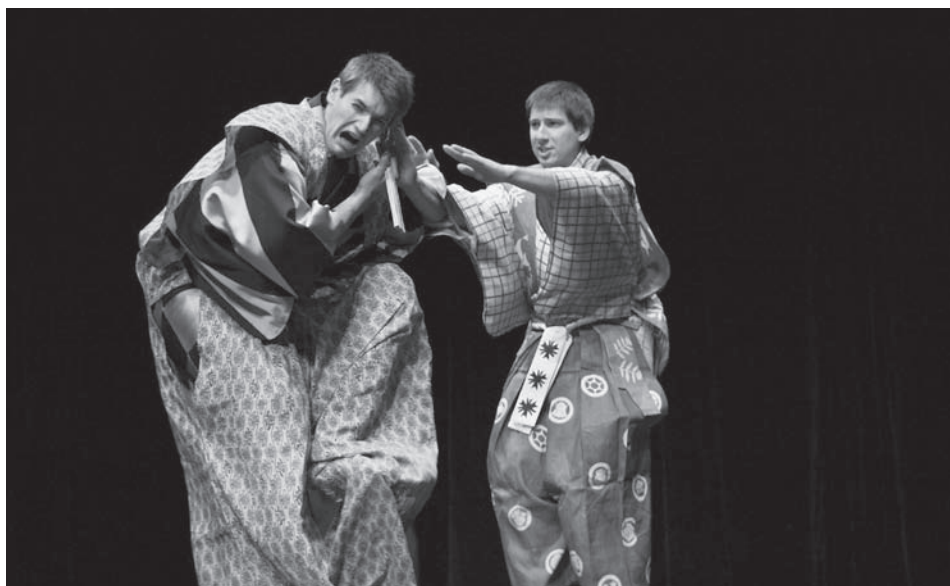
Tárokadža: Bídák jako ty zaslouží akorát takhle hodit na zem!! (*Hází hosta na zem.*)

Host: Aita, aita, aita...

Tárokadža: (*odchází na místo, kde se klaněl pán, sedá si do seizy a s poklonou, co nejzdvořileji k hostovi*) Wa! Račte si prosím udělat pohodlí. Sake vám bez meškání přinesu osobně. Nó, to mám na spěch, to mám na spěch; to mám ale na spěch, to mám ale na spěch..... (*T pryč.*)

Host: (*po odchodu T vstává na koleno, oprašuje se, do středu jeviště a do diváků*) To jsem si teda dal. (*Pryč.*)

Diváci mají satisfakciu z naplňaného očakávania, ktoré vzniká sluhovým opakováním pánovho partu, a zároveň ich prekvapuje neochvejnoscť sluhu a – na úrovni



fabule – radikálna vernosť zvolenému princípu. Pri takejto miere zaangažovania publika prebieha naozaj intenzívna komunikácia hercov s hľadiskom. A o tú brnianskym divadelníkom ide.

Je to tak dobre vymyslené, že akákoľvek aktualizácia by nemala zmysel. Prekostýmovanie? A načo? Vari ho divák potrebuje, aby pochopil, o čom je reč? V našom

kultúrnom kontexte (inak, bližšom súčasnému Japonsku) napokon vďaka kjógenovému kostýmu vzniká akási clona – vonkajšia odlišnosť, na pozadí ktorej sme ešte pohnutejší neexistenciou bariéry pri vnímaní hereckého konania.

O bezbariérovosť sa však brnenský herci postarali. A to o bezbariérovosť reči – kjógen hrajú v českom preklade, čím zároveň skúšajú možnosti javiskovej štylizácie češtiny na kjógenový spôsob. A to, pravdaže, má zmysel, lebo preklad kjógenu je možný. Veď v kjógene nie je až toľko rovnozvučných slov a slovných hier ako v Nó. Ba aj v analyzovanej hre bolo takéto slovíčko len zámienkou konštruovania dramatickej situácie – aj bez neho pochopíme, že na scéne ide o nedorozumenie.

Čo sa týka požiadavky modernosti, azda postačí, že v situácii, kedy má ísť o popíjanie sa napokon na scénu nedostane nijaký alkohol.

Čechov protestoval proti naturalizmu výrokom „ak je na scéne puška, musí vystreliť.“ V moderných inscenáciách sme svedkami iného princípu – hudobný nástroj na scéne často vystupuje zbavený akustickej funkcie a je premenený na znak. Kjógen si vystačí bez kulís a rekvizít. V jeho škole sa učíme, že podstatné je javiskové dianie a komunikácia s divákom. Lekcia, ktorú európske divadlo vyhľadáva v potrebe obnovenia toho podstatného.

Aby si prišiel na svoje aj Dionýzos, spomeňme ešte kjógen *Bóšibari (Pripútaný k tyči)*, ktorý rozohráva situáciu ako by sa smädní muži mohli dostať k pitiu. Je zábavné, aké prekážky sú dvaja spútaní sluhovia schopní prekonať, aby si vypili. Takí posilnení sú potom, po pánovom návrate, silnejší a bystrejší ako on, ktorý ich spútaných nechal strážiť dom.

Poznámka:

Fotografie Malého divadla kjógenu reprodukuje so súhlasom autora Tomáša Pavčíka.

AKTUÁLNE TENDENCIE STABILNÝCH SCÉN SÚČASNÉHO TALIANSKÉHO DIVADLA

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Divadelná jeseň v Padove sa niesla v znamení režijného rukopisu Alessandra Gassmana, syna známeho talianskeho herca, režiséra a divadelníka Vittoria Gassmana, ktorý významne ovplyvnil taliansky divadelný život minulého storočia. Alessandro Gassman sa pred šiestimi mesiacmi stal umeleckým riaditeľom Teatro Stabile del Veneto, ktoré má dve scény: Teatro Verdi v Padove a Teatro Goldoni v Benátkach. Divadelnú sezónu na obidvoch scénach otvorila 2. novembra 2010 inscenácia hry *Immanuel Kant* od Thomasa Bernharda. Samotný Gassman ho považuje za svoje osobné „prečítanie“ autora, ktorý už patrí ku klasikom 20. storočia. Vizionárske predstavenie prerozprávané meta-metajazykom navodzuje atmosféru filmového Titanicu, dalo by sa povedať, že ide o filmový jazyk na divadelnej scéne. Keďže už film Titanic bol prerozprávaný metajazykom novodobých amerických klíšé, vytvoriť z tohto filmového metajazyka ešte divadelný metajazyk možno považovať za naozaj odvážny čin mladšieho Gassmana.

Na scéne je rekonštrukcia lodnej provy a na pozadí sa premieta nebo, občas sa objaví Iadovec zo záberov zo Spielbergovho filmového Titanicu a na proscéniu sa premietajú morské vlny, ich odblesky zasahujú aj hľadisko. Vo všetkých úlohách, aj v ženských rolách, hrajú muži – postavu miliónárky, ktorej babka sa utopila so všetkými šperkami spolu s Titanicom, hrá herec Mauro Marno a Kantovu manželku, známy herec Paolo Fosso. Mužské obsadenie ženských rol nepôsobí rušivo, ale vtípne zdôrazňuje a podčiarkuje slabosť slabošských mužov ako Immanuel Kant. Z pochmurnej hry Thomasa Bernarda dokázal Alessandro Gassman vyťažiť jej grotesknosť a postavy na scéne sú karikatúrami našich vlastných slabostí, smiešností a malostí, ktoré sú však zobrazené s citom a vkusne, takže nás neurážajú, ale vnímame ich s úsmevom. Gassman opäť potvrdil svoj cit pre prácu s publikom: keď diváci postupne vchádzajú do hľadiska, herci sa v ňom už prechádzajú a vítajú ich – námorník sa ich spytuje, v ktorej triede majú kajuty, plavčíci chodia s gitarami a pospevujú, ponúkajú cukríky proti kašľu a boleniu hrdla, klobúky na ochranu pred slnkom na palube.

Samotný Immanuel Kant, cestujúci na surrealistickej lodi do USA, kde získal čestný doktorát a kde, ako dúfa, znova získa zrak po úspešnej operácii glaukomu, mieša vo svojich prejavoch autentické citácie a dementné delíria, v ktorých sa prepletajú výroky priateľa Leibniza so spomienkami na katastrofu Titanicu.. Táto karikatúrna podoba Kanta odráža pôvodný zámer Bernharda zobrazíť génia, ktorý nemá dôveru v seba samého.

Tendenciu Alessandra Gassmana k divadelnému prerozprávaniu filmových snímok potvrdzujú aj ďalšie inscenácie v repertoári, ako je *Všetko o mojej matke* podľa majstrovského diela, ktoré napísal a režíroval (ako film) Pedro Almodóvar v roku



Federico García Lorca: *Donna Rosita nubile* (*Slobodná donna Rosita*). Réžia Lluís Pasqual. Scéna Ezio Frigerio. Kostýmy Franca Squarciapino. Snímka Attilio Marasco. Snímku publikujeme s láskavým súhlasom Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europe.

1999, a ktoré adaptoval do meta-divadelného jazyka Samuel Adamson. Sú tu prítomné všetky témy, ktoré sú vo filme, ale filtrované zmeneným kontextom: zápiskami, ktoré si píše syn Esteban do svojho denníka – zápisky o divadelnom texte, ktorý chce napísať o svojej matke.

Hosťujúcim súborom v tejto divadelnej sezóne v divadelnej Padove je Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europe s novým spracovaním Lorcovej poémy *Donna Rosita nubile* (*Slobodná donna Rosita*) alebo *jazyk kvetov*, ktoré režíroval známy katalánsky režisér Louis Pasqual a ktoré hrá tento súbor prvú sezónu. V jeho poňatí vidíme nie zdĺhavú pochmúrnú drámu, ale poetickú komédiu plnú vtipných replík medzi ôsmimi ženami na scéne. Kľúčovým sa v tejto Pasqualovej interpretácii stal „kvetinový tanec“, zvláštna, mimoriadne poetická a zároveň vtipná hudobno-tanečná vložka s pôvodnou hudbou Josepa Maria Arrizabalaga a nádhernou modernou choreografiou Montserrat Colomé Pujol. Na oslave menín donny Rosity sa zídu tri priateľky – všetko staré dievky s matkou vdovou, dve mladšie priateľky, jej teta a stará slúžka. Scéna vtipných prekáračiek medzi týmito ženami všetkých vekových kategórií vrcholí nádhernou piesňou o kvetoch a tancom všetkých žien, v ktorom vyjadrujú svoju túžbu povzniesť sa nad všetky starosti a trápenia.

V tomto poňatí ťaživosť a dramatickosť tridsaťročného čakania na vzdialeného snúbenca donny Rosity je oslabená fragmentáciou do viacerých poetických a vtipných scén. Vývoj príbehu podčiarkuje príbeh kvetu – *rosa mutabilis* – premenlivá ruža, ktorú pestuje strýko donny Rosity: ráno je červená, večer biela a v noci opadne. Nasvietenie scény kopíruje tento vývoj, na červeno je osvetlená ráno, večer je celá biela. Biele polopriesvitné panely akoby z mliečneho skla vytvárajú ilúziu palácov Granady, balkónov, terás a výklenkov. Panely sa priebežne posúvajú, scéna sa veľmi



Federico García Lorca: *Donna Rosita nubile (Slobodná donna Rosita)*. Réžia Lluís Pasqual. Scéna Ezio Frigerio. Kostýmy Franca Squarciapino. Snímka Attilio Marasco. Snímku publikujeme s láskavým súhlasom Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europe.



Federico García Lorca: *Donna Rosita nubile (Slobodná donna Rosita)*. Réžia Lluís Pasqual. Scéna Ezio Frigerio. Kostýmy Franca Squarciapino. Snímka Attilio Marasco. Snímku publikujeme s láskavým súhlasom Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europe.

nemení, hrá sa bez prestávky a na scéne zostávajú len biele panely, biely klavír, ktorý je kľúčový v scéne „kvetinového tanca“, a biele stoličky.

Režisér v úvode k programu priznáva nesmiernu náročnosť režijnej práce s takmer čisto ženským hereckým obsadením troch generácií. Najstaršia generácia zažila ešte prácu s režisérom Giorgiom Strehlerom, stredná generácia bola zase jeho študentkami v hereckej škole Scuola di Piccolo Teatro di Milano, a tá najmladšia generácia je odchovaná touto školou.

Výsledok spojenia originálnej poeticko-vtipnej vízie režiséra, ktorej korunou je kvetinový tanec, textu okoreneného vtipnými replikami a dedičstva Strehlerovej prepracovanej pohybovo-priestorovej techniky je očarujúci.

Spoločnou tendenciou, ktorá dominuje týmto predstaveniam, ako aj repertoáru Teatro Stabile del Veneto v réžii Alessandra Gassmana, je tendencia k divadelnému metajazyku, a to nielen na tematickej rovine, ako u Gassmana, ale aj v scénickom spracovaní. Ďalším momentom je istý odstup od reality a prenesenie váhy na situáciu, ktorá sa stáva metaforou reality. Tento jazyk vnáša pôvabné a vtipné tóny do hier, ktoré sme si už zvykli považovať za klasické.

KNIHA PRAVDY O HERECKEJ LEGENDE

(Ľubica Krénová. Ladislav Chudík. Bratislava: Vydavateľstvo SLOVART a Divadelný ústav, 2009, 431 strán. ISBN 978-80-8085-790-5)

Je požehnaním dlhý život. Ešte väčším darom je, keď ten požehnaný život ani na chvíľu nie je živorením. Herec Ladislav Chudík (1924) je takým šťastlivcom. Radosťou z jeho dlhého života a bohatej tvorby divadelnej, filmovej i televíznej sú obdarovaní aj jeho diváci. Rovnako na Slovensku, ako aj v Čechách. Väčší úžitok z neho malo slovenské divadlo než české. Vo filmovej kultúre je to vari naopak. Kapitán Dabač sa neposlušne hlási o prvenstvo v Chudíkovej filmografii s učiteľom Bednárom, plukovníkom Ludvíkom Svobodom, učiteľom národov Komenským, no svetová popularita primára Sovu má jednoznačný primát medzi všetkými ostatnými, prevažne vynikajúcimi televíznymi postavami. Nemocnica na okraji mesta je v centre obľúbenosti herca na oboch brehoch Moravy.

O Chudíkovi sa začali knižky písať, keď prešiel sotva polovicu umeleckej cesty. Prvú knižkočku vydal o ňom po česky Aleš Fuchs. Nazval ju jednoducho *Ladislav Chudík* (Praha : Orbis, 1965). Jedna charakteristika by umelcovu šírku nevystihla, viaceré by zbytočne rozšírili názov publikácie. Druhý Chudíka portrétoval dramaturg SND Anton Kret. Formátom väčšia brožúra než tá Fuchsova má iba jednoslovný názov *Herec* a širší podtitul *Umelecký a ľudský profil Ladislava Chudíka* (Bratislava : PRINT-SERVIS, 1994). V súpise postáv už chýba iba Účinkujúci v *Tančiarni* (2001) a 120-ročný Oskar z hry *Oskar a dáma v ružovom* (Divadlo Aréna, 2005). Autor bol vtedy akýmsi hovorcom zameľa a širšie než ten umelecký, sa usiloval zachytiť ľudský profil Herca. V Chudíkovom prípade slovo Herec znie hrdo. Preto veľké H. Posledné kapitoly *Byť účastný na veciach verejných* a *Politik Chudík* sú určite pre hereckú monografiu nezvyčajné. Kret v nich hľadal fažisko morálnych zásad a ľudských postojov svojho protagonistu. Vystihol človeka-umelca jednou vetou: „Chudík, muž, ktorý keď vstúpil do divadla, dal mu pečať života, ale keď vstúpil do života, zdráhal sa mu dať pečať divadla.“ Záver Kretovej

knižky tvorí záznam Chudíkovo vystúpenia v martinskom divadle 24. novembra 1989. Jeho misiu vystihol umelecký šéf divadla nad slnko jasnejšie: „Vaša prítomnosť a hlavne Vaše slová a sila osobnosti dokázali skrotiť tuhosť a primitívny fanatizmus.“

Dodnes Chudíkova prítomnosť povznáša všetkých prítomných. Slová už používa menej. No ako to AMEN v modlitbe aj jeho slovo býva vždy pointou akcií, na ktorých má účasť a ostatní česť byť s ním.

Bolo len otázkou času, kedy sa táto herecká legenda po neviazaných knižkách predstaví v celostnej ľudskej i umeleckej podobe v reprezentačnej publikácii. A zároveň v celoživotnej monografii. Kde umelec i človek jedno budú. Stalo sa. V júni 2009, niekoľko dní po 85. narodeninách umeleckej osobnosti a osobitého umelca, predstavili v Bratislave knihu pravdy o hereckej legende, reprezentačnú publikáciu Ľubice Krénovej *Ladislav Chudík*. Vydalo ju vydavateľstvo najpovolanejšie, Slovart, ktoré chce slúžiť umeleckému slovu, i slovenskému umeniu.

Chudík je umelec slova. Herec naslovovzatý. Nadchýňa počúvajúcich túžbou po kráse. Tak sme sa naučili Chudíka zbožne načúvať, že keby teraz iba mrmlal, považovali by sme to za tajnú chváloreč. Trinásť Chudíkova postava bola Smrť v Stodolovej hre *Básnik a smrť*. Potom mu prišlo do cesty veľa textov o básnikoch a smrti. On si z tých stretnutí urobil celoživotnú púť. Život v poézii a s poeziou. Ale aj spolutvorca nášho poetického divadla. Spolugarant úspešnej inscenácie *Pieseň našej jari*. Veľký mág prednesu (Kret). Často nám pripravil Sviatok ľudského hlasu (Krénová). Kret s Krénovou o tom takmer jednohlasne spievajú. A nielen oni. Všetci, čo sa Chudíka perom dotkli, túžili, aby jeho recitovanie a prednes, ktorý mal vždy pečať umenia, mohli opísať perom z krídla archanjela.

Krénová si tiež často namáčala pero do kalamára poézie. Pridržala sa však faktov, vecností, skutočností, života i archívov, kritik i spomienok, literatúry faktu i krásnej literatúry, názorov povolanych i krátkodobu vyvolených – ale slovo prenechala aj portrétovnému. Niekedy Chudíkovo slovo má v tejto knižke prevahu nad všetkými rečníkmi, ba aj autorka má občas iba druhý hlas.

V knižke má Chudík hlavné slovo. Spisovateľa zo seba nerobí. Zato zapisovateľa áno. „Laca Literáta“ v ňom objavili už v školských laviciach. Mal veľký úspech s referátom o periférnej literatúre na stretnutí gymnazistov zo samovzdelávajúcich krúžkov v Kláštore pod Znievom (s. 393). Literárnu úroveň majú aj jeho zápisníky. Dokladujú nielen čo sa stalo, ale aj prečo a ako sa to stalo, či sa to stať malo. Zápisníky „postupne menili svoje poslanie. Prestali byť spomienkami na odvrátenie čiernych myšlienok, stali sa svedníkom z každodenných radostí i starostí. Herca i človeka“ (s. 317). I svedectvá o podobe inscenácií sú v nich presné i pestré. Tak príťažlivú podobu Pietrovho *Richarda III.* nenájdete ani v jednej kritike (s. 317-320).

Zápisníky s láskavým humorom manželka a dcéra nazývajú „sťažníky“ (s. 324). Herec si však nie vždy fažkal, vedel ľudí pochopiť aj pochváliť. Napísal niekoľko medailónikov hercov, politikov. Prináša záslužné svedectvá o vedúcich osobnostiach divadla, odtajňuje tajomníka Földesa, zo srdca hovorí o svojom „Objavovateľovi“ dramaturgovi Sedlákovi. O televíznom dramaturgovi a hercovi Danovi Michaellim prezradil, že sa vedel „zdravo opiť“ (s. 234). Chudík, kráľ slova slovenského, je v týchto poznámkach nahý. Nezvyčajne úprimný. Svoje intímne zápisky dal autorke bez zábran na uverejnenie. Zveril jej svoju spoveď seba samému. Otvorene hovorí o svojich telesných chorobách i duševnom zdraví. O sile aj labilnosti. O láskach k ženám i k poézii. Ľudsky chápano píše o svojich nežičlivcoch, či dokonca nepriateľoch. Nad kritikov nemilosrdnejšie sám sa katuje (s. 241). Záľahu „čížmových“, vojenských postáv pripomína s humorom.

Divadelník a filmár Chudík jedno sú – a predsa sú to dve rozdielne umelecké osobnosti. Vedel, ako pozrieť do „oka“ filmovej či televíznej kamery, vedel, akými očami bude naň pozeráť rodina v obývačke, alebo obecenstvo v kinosále. Ináč nám ponúka nadosobné hrdinstvá kapitána Dabača, ináč osobné problémy primára Sovu. Divadelné a televízne, filmové roly hral vždy na iných husliach. Ináč zneli jeho slová z hĺbok ticha z javiska, ináč z obrazovky. Divadelný pátos nikdy nezaniezol do intímnych výpovedí. Jeho recitácie neboli romanticky rozvíchrené, nerecitoval ich

pri vatrách, zväčša pri sviečkach. Najčastejšie volil rozhovory z očí do očí. Najhlbšie do básne ho pozýval Milan Rúfus.

Jedna z kapitol Krénovej knihy sa pýta *Hrať, či byť?* Autorka odpovedá: neprestal „byť“ keď hral, no nikdy nehral v živote.

Zvláštna je to kniha. Od začiatku v nej znie múdrosť staroby, elán mladosti ani na konci nechabuje. Autorka opisuje udalosti vzájomnej previazanosti života a diela, stále pamätá na celý život umelca. Nič nie je vytrhnuté z kontextu. Všetko so všetkým súvisí. Chudíkov štýl rozprávania neprotirečí štýlu písania Krénovej. Nemáme v rukách šlabikár o populárnej osobnosti, celebrity, lež svedectve o ľudskom dozrievaní a umeleckom formovaní. Chudíkov život v umení – môžeme povedať so Stanislavským.

Z knižky vám pred oči vystúpi „elegantný muž o hlavu prečnievajúci ostatných kráčajúcich“ (s. 358). Muž, ktorého publicista Ernest Weidler pasoval za rytiera, vyhlásil za blahoslaveného, „za symbol čohosi takmer dokonalého: skvelý herec, humanista, trochu aj politik, čosi ako nevymenovaný, ale čítený prezident, činiteľ národný, ľudový bohatier, ale aj dôstojný intelektuál“ (s. 358). S ničím sa nedá polemizovať. Jediný by asi nesúhlasil menovaný. Trochu sa to podobá scenáru na nebovzatie.

Umelec, ktorý má dávnou za sebou výstup na slovenský herecký Olymp, chcel sa v požeňnanej starobe obzrieť po rodnom kraji z vrcholu Hájneho Grúňa. Z kopca nad rodiskom, nad Hroncom. Už nemal na to sily. Dali mu ikarovské krídla v podobe vrtníka. V scenári jeho manželky. Ženy, čo ho nikam neženie, zato všade vytrvalo sprevádza.

Chudíkovy stopy v divadelnom piesku zaveje čas. Málokomu na očiach zostane otláčok jeho ruky na tvrdej skale v tiesňave, kde sa nakrúcali *Vlčie diery*. Občas si obzrieme tabuľku s jeho menom na Moste slávy v Trenčianskych Tepliciach. Lahostajne prejdeme po jeho dlaždičke pred Hviezdoslavovým divadlom. Ale – *Litera scripta manet*. Napísané slová zostávajú. Je chvályhodné, že toľko Chudíkových slov a myšlienok sa vošlo do tejto monografie. Napriek tomu Chudíkovy zápisníky by sa mali vydať.

Ladislav Čavojský

MALÁ KNIŽKA O VEĽKOM HERECKOM TALENTE IVANA PALÚCHA

(GAVALIER, Peter, PALÚCH, Martin, DUDKOVÁ, Jana, BAKOŠ, Oliver, JABORNÍK, Ján. *Herec Ivan Palúch*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2008. 289 s. ISBN 978-80-85187-53-3.)

Slovenský filmový ústav vydal v roku 2008 v edícii Camera Obscura ďalšiu cennú knižnú publikáciu, tentokrát venovanú hercovi Ivanovi Palúchovi. Za vznikom knihy treba hľadať prvotný impulz a úsilie predovšetkým Petra Gavaliera. Cieľom bolo priblížiť osobnosť, hereckú tvorbu, ale aj životné osudy na Slovensku tak trochu zabudnutej a nedocenennej hereckej „hviezdy“ medzinárodného formátu, ako sa môžeme dočítať v úvodnej kapitole: „Hovorí o skutočných filmových hviezdach na Slovensku sa môže v súčasnosti zdať trochu bizarné, hoci boli časy, keď u nás naozaj existovali. Nebolo ich veľa, a o to viac mrzí, že ich umelecké zásluhy nie vždy boli docenené. Toto je zvláštny príbeh jednej z nich. Presnejšie povedané – pretože „prehrabávať“ sa v spletitých osudoch človeka je úloha mimoriadne náročná a zároveň nevďačná – toto je pokus o „rekonštrukciu“ príbehu jedného z mála slovenských hercov, ktorý siahal na hviezdy“ (Gavalier, s. 11).

Hoci sa na prvý pohľad môže zdať, že ide skôr o knihu esejí, opak je pravdou. Monografia pozostáva najmä zo siedmich vyčerpávajúcich analyticko-prehľadových štúdií autorov Petra Gavaliera, Martina Palúcha, Jany Dudkovej, Olivera Bakoša a Jána Jaborníka, ktorí sa pokúsili o reflexiu najvýznamnejších filmových a divadelných postáv, stvárnených hercom doma i v zahraničí. Reflexie majú podobu skôr vedeckých či odborných štúdií, ktoré sú však písané zrozumiteľným, pútavým jazykom. V knihe sú radené prehľadne, so zreteľom na tematické zameranie podliehajúce chronológii filmových a divadelných postáv stvárnených Ivanom Palúchom. Vnútorne sú zas koncipované s ohľadom na širší spoločenský a umelecký kontext daného dramatického diela, nie len na podoby, charakteristiky a definície konkrétnych hereckých či režijných postáv. Autori sa navyše pokú-

sili spoločne o presnú charakteristiku Palúchovho herectva – spôsobu, akým pristupuje k práci na hereckej postave a k spôsobu, akým spolupracuje s režisérom, ktorému sa ako herec úplne podvolí, aby mohol realizovať jeho predstavu. Dochádzajú k záveru, že Palúch, hoci bol väčšinou režisérmi obsadzovaný do konkrétnych rolí na základe jeho fyziognómie (nižší, ale dobre stavaný a mrštný) a naučených zručností (šerm, jazda na koni, nevšedné pohybové a pantomimické zručnosti) – teda do konkrétnych typov postáv – je herec, ktorý týmto postavám dokáže dodať vnútorný život a jeho devízou bolo herectvo pohľadu.

Peter Gavalier ponúka v úvodnej prehľadovej štúdií *Príbeh Ivana Palúcha* komplexný pohľad na životné i umelecké udalosti a medzníky Palúchovej hereckej kariéry, nevynechajúc nijaký dôležitejší detail, od jej začiatkov až po súčasnosť. Veľmi stručne oboznamuje s jeho detstvom a sústreďuje sa na jeho profesionálnu hereckú dráhu. Dočítame sa v nej o Palúchových ochotníckych začiatkoch, o vysokoškolských štúdiách na VŠMU (ktorú musel kvôli vrodenej očnej chybe z rozhodnutia vedúceho ročníka J. Pántika opustiť), o jeho divadelných začiatkoch v Spišskej Novej Vsi (na ktoré nadväzovalo neskôr jeho pôsobenie v iných divadlách, napr. v Prešove, Zvolene, Nitre, Banskej Bystrici), ale najmä o veľkých hereckých úspechoch v československom i európskom filme (spolupráca s režisérmi ako napr. P. Blumenfeld, M. Forman, F. Vláčil, V. Schlöndorff či A. Petrovič a mnohými ďalšími). Gavalier veľmi koncentrovane s presnými časovými, mennými a názvovými údajmi napísal štúdiu – bedeker, na základe ktorej sa čitateľ bez problémov orientuje vo zvyšných kapitolách.

V druhej štúdií nazvanej *Ivan Palúch v Markete Lazarovej: utváranie charakteru filmovej postavy Adama Jednoručku* sa Martin Palúch venuje celkovej charakteristike Vláčilovho videnia *Markety Lazarovej*, filmovej reči tohto filmu, ktorý dnes nesporne patrí do tzv. zlatej fondy našej kinematografie. Ďalej sa venuje hereckým predpokladom, vďaka ktorým Ivan Palúch získal rolu Adama Jednoručku a samozrejme analýze hereckej postavy a analýze metódy Vláčilovej aj I. Palúchovej tvorby filmovej postavy. Obaja totiž kládli dôraz na

nenútenú autenticitu hereckej akcie. „František Vlácil sa vo filme nepokúša len o interpretáciu vonkajšieho priebehu udalostí. Preniká priamo do vnútra svojich filmových postáv a sústreďuje sa na vytvorenie obrazovej štúdie ich vnútorného prežívania. Necháva ich v obraze samostatne myslieť a spomínať si, čím sa mu darí ukotviť rozprávanie do siete prítomného času. Vlácil častokrát prenáša vnútorné prežívania postáv do obrazovej roviny rozprávania“ (M. Palúch, s. 59). M. Palúch na konkrétnych príkladoch zároveň vysvetľuje zámer režiséra, metódu jeho tvorby a najmä to, akým spôsobom sa herecky podarilo Ivanovi Palúchovi naplniť režisérovu perfekcionistickú predstavu.

V štúdií Jany Dudkovej nazvanej *Nikde, to znamená tu* (Ivan Palúch a srbský film) sa autorka, ktorá vydala aj samostatnú monografiu venovanú balkánskemu filmu, zaoberá tvorbou oceneného režiséra Alexandara Petrovića. Zoznamuje čitateľa so širším kontextom Petrovićovej tvorby, jej postavením v rámci srbského filmu a jej typickými znakmi. Popri tom sa sústreďuje na dôvody, vďaka ktorým Petrović obsadil do úlohy pastiera Trišu vo filme *Čoskoro bude koniec sveta* práve I. Palúcha a v závislosti od režijného zámeru sa prostredníctvom komparatívnej analýzy dostáva k pomenovaniu Palúchovho herectva. „Jeho prvoradou úlohou bolo byť zjavom, prípadne sa prezentovať ako fyzicky zdatný, no vnútorne často nepreniknuteľný, nečitateľný muž. Vo filme *Čoskoro bude koniec sveta* ono ‚byť zjavom‘ dokonca viac než v *Markete Lazarovej* znamená – byť tvárou. Tvárou takmer nemou, ktorá však stále patrí k tomu v závere umučenému, kričiacemu telu (ktoré opäť raz muselo, čo sa týka hereckého vkladu, veľa vydržať)“ (Dudková, s. 80-81). Už z uvedenej citátu jasne vyplýva, že Dudková sa na Palúchovo herectvo pozerá nezúžene, cez celý rad filmových postáv, ktoré stvárnil v dielach renomovaných srbských i slovenských a českých režisérov. Presne definuje typické črty ich režijnej tvorby, ale i to, že Palúchovo účinkovanie v ich filmoch súviselo viac s charakterom roly, akú mal stvárniť, než s požiadavkou vlastnej hereckej kreácie charakteru postavy.

Štvrtá štúdia Petra Gavaliera *Kruhy, terče a osudy. Ivan Palúch ako nadporučík Arnošt*

vo filme *Zabitá neděle* je hĺbkovou sondou do hereckej postavy Arnošta v trezorovom filme Drahomíry Vihanovej. Gavalier približuje čitateľovi dej filmu s presahmi do spoločensko-politických dejín vtedajšieho Československa a Palúchovo konštruovanie a stvárnenie charakteru postavy nadporučíka Arnošta.

Autorom ďalšej štúdie je Martin Palúch. Má jednoduchý názov *Princ Bajaja* (*O adaptácii*) a zachytáva okrem podoby filmovej adaptácie rozprávky od Boženy Němcovej aj vznik netradične riešeného scenára Františka Pavlíčka, ktorý sa v čase vzniku filmu režiséra Antonína Kachlíka nemohol k autorstvu otvorene prihlásiť. Druhá časť štúdie približuje Ivana Palúcha ako predstaviteľa rozprávkového hrdinu – nemej tváre – Princa Bajaju.

V šiestej štúdií *Adam Šangala ako zamľčaný podnet* Oliver Bakoš analyzuje filmovú transkripciu románu Ladislava Nádašiho-Jégého, prihliadajúc na herecký vklad Ivana Palúcha a v závere štúdie upozorňuje na zakódované posolstvo ako odkaz vtedajšej pokrivenej dobe, ktorá znemožňovala slobodné autonómne konanie ľudí, ktorí v nej žili.

Posledná štúdia s názvom *Herecká cesta rapsodického nepokoja a presvedčivého talentu* je venovaná Palúchovým hereckým divadelným postavám. Ján Jaborník v nej popisuje všetky divadelné postavy, ktoré Palúch stvárnil na javiskách slovenských divadiel. Sústreďuje sa najmä na podoby hereckých postáv, dramatických osôb, režijných interpretácií, ktoré uvádza chronologicky, nevynechajúc širší divadelný kontext a diania v jednotlivých divadlách. Opiera sa o bohatý odkazový bibliografický materiál a osobné spomienky. Nájdeme v nej síce aj drobné nepresnosti a subjektívne – viac citovo podfarbené ako argumentačne podložené – tvrdenia, ale je to zrejme naddho jediná komplexná divadelná štúdia, ktorú vôbec niekto dokázal a dokáže o Ivanovi Palúchovi a jeho divadelnej hereckej ceste napísať. Škoda len, že J. Jaborník neurobil aj pokus o celkovú detailnú rekonštrukciu hereckých postáv, ktoré Ivan Palúch stvárnil – aspoň tých, ktoré boli v slovenskej inscenačnej tradícii istým spôsobom prelomové, ako napr. postava Romea v inscenácii režiséra Vladimíra Petrušku (1964) alebo postava Ďurka z Tajovského *Statkov-zmätkov* v inscenácii

Ondreja Rajniaka. Na Slovensku totiž po nedávnej smrti tohto teatrológa už nezostalo veľa možností, kto by sa na takúto náročnú úlohu podujal, keďže bol takpovediac Palúchov generálny rovesník a sledoval inscenácie nielen vo východoslovenskom regióne, ale mal prehľad i o tvorbe divadla vo Zvolene, Nitre či v ochotníckych súboroch.

Ďalšou dôležitou zložkou knihy *Herec Ivan Palúch* sú rozhovory s ním, očividne starostlivo pripravené pre potreby tejto publikácie. Badať v nich nemalú dávku odbornej prípravy. Okrem toho v nej môžeme nájsť aj súkromné spomienky jeho kolegov na spoluprácu s ním (*Pohľady na Ivana Palúcha*) – napr. Magdy Vášáryovej, Ladislava Balleka, Karola Čálika, ale aj Drahomíry Vilhanovej či Maria-

ny Čengel-Solčanskej. Knižná publikácia je doplnená aj bohatým, kvalitným ikonografickým materiálom a výborne spracovanými súpismi filmových a televíznych postáv, ktoré herec stvárnil i súpisom divadelných postáv na slovenských profesionálnych javiskách.

Knihá má potenciál vďaka vzácnej vyváženosti potenciál osloviť tak odbornú ako aj laickú verejnosť a prináša mnoho prekvapivých informácií o hercovi Ivanovi Palúchovi, ktoré stáli doposiaľ mimo centra záujmu v uvažovaní a písaní o slovenských hereckých osobnostiach.

Elena Knopová

Tento výstup je súčasťou grantovej úlohy VEGA, číslo 2/0218/09 – Teória modernej drámy.

ŠTÚDIE

Iryna ANTOŇUKOVÁ: „Mojžiš“ M. Skoryka ako výraz moderných kultúrno-spoločenských procesov na Ukrajine	460
Oliver BAKOŠ: Národné v spojení s divadlom v dielach nemeckej klasickej filozofie	444
Zuzana BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ: Národné divadlá – koncept a model?	238
Snježana BANOVIĆ: National Theatre and Cultural Policy in Croatia	440
Mária BÁTOROVÁ: Divadlo ako diagnostik svojho času	203
Oľga BERKIOVÁ: Tendencie rozvoja súčasného ukrajinského operného divadla na prelome tisícročí	497
Miloslav BLAHYNKA: Film v opere na príklade opery Bohuslava Martinů Tri priania	565
Miloslav BLAHYNKA: Idea národného divadla a slovenská operná dramaturgia	452
Miloslav BLAHYNKA: História a mytológia v Suchoňovom Svätoplukovi	73
Judit CSÁKI: Primus Inter Pares – The National Theatre in the 21st Century	250
Ladislav ČAVOJSKÝ: Je idea národného divadla dedičná?	365
Jana DUDKOVÁ: Slovenský film Hranica a problém konštruovania kolektívnej identity	619
Andrej FERKO: Virtuálny čas vo virtuálnom múzeu, sebakolonizácia namiesto „proej scény“ a slovenská dráma v disidentskom postavení	421
Tibor FERKO: Keď Košice boli Kassa a divadlo színház (Divadelné dianie v medzichase 1938 – 1945)	593
Tibor FERKO: Idea verzus ideál	488
Peter HIMIČ: Môže byť idea národného iba v Národnom?	332
Anna A. HLAVÁČOVÁ: Národné divadlo – paradoxy vteľovania idey	538
Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ: Tvorba Jána Romanovského v zrkadle ideologických peripetií	47
Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ: Integrácia tradičného bábkarstva v súčasnom divadle a bábkovosť v modernom divadle	130
Dagmar INŠTITORISOVÁ: O zmysle divadla (esej mnohými otázkami)	211
Peter KOVÁČ: Dišputa o národnom divadle	313
Lubica KRÉNOVÁ: Portréty zúfalých existencií v tvorbe Arthura Millera	13
Anton KRET: Národ a divadlo	351
Anton KRET: Scénograf v súradniciach javiskovej tvorby (Vladimír Suchánek a 90 rokov SND) ..	83
Anna KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: Teatr Narodowy w służbie publicznej – ciężar tradycji i wyzwania współczesności	
Eva KYSELOVÁ: Národné divadlo ako priestor pre formovanie modernej divadelnej réžie	512
Nadežda LINDOVSKÁ: Idea národného divadla a ruské divadlo	399
Andrej MAŤAŠÍK: Idea v dobe konzumu	191
Andrej MAŤAŠÍK: Slovenské herectvo na prelome storočí - odklon od mimetického princípu divadelnej tvorby	139
Miloš MISTRÍK: Mej Lan-fang a európska avantgarda	549
Miloš MISTRÍK: Moderné národné divadlo	357
Bohumil NEKOLNÝ: Idea národných divadel v Európe v úhlu pohľadu od Lipan	253
Matúš OLHA: Narušenie kontinuity v činohre Slovenského národného divadla	523
Martin PALÚCH: Prezentácia, aktuálnosť a autenticita	33
Martin PALÚCH: Varúj..! alebo prípad Ondrej Muranica	629
Zdenka PAŠUTHOVÁ: Národné divadlo ako manifest národnej identity	380
Dagmar PODMAKOVÁ: (Slovenské) Národné divadlo Mýty a skutočnosti (forma, obsah, názov)	300

Milan POLÁK: <i>Nerozhoduje názov divadla</i>	472
Magdalena RASZEWSKA: <i>245 lat Teatru Narodowego wobec trzeciego tysiąclecia</i>	409
Ivan R. V. RUMÁNEK: <i>Nó na západe – japonský most cez jedno storočie (od W. B. Yeatsa po Jannette Cheongovú)</i>	150
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: <i>Autorsko-herecká poetika Daria Foa v stredoeurópskom kontexte (Dario Fo a jeho Malý manuál herca v kontexte jeho divadla)</i>	612
Ján SLÁDEČEK: <i>Ivan Stodola – dramatik. Prológ - žartovanie</i>	3
Ján SLÁDEČEK: <i>Je idea ND v 21. storočí na Slovensku mŕtva?</i>	280
Martin TIMKO: <i>Nové milénium, slovenská národná klasika v Slovenskom národnom divadle</i>	532
Pavel UNGER: <i>Talianska operná tvorba na doskách SND (1920 – 1938)</i>	571
Terézia URSÍNIOVÁ: <i>Barytonista Bohuš Hanák v dokumentoch a spomienkach</i>	581
Jan VEDRAL: <i>Národní divadlo HansWurstů</i>	223
Josef VINAŘ: <i>K fenomenológii tváre herca</i>	38
Josef VINAŘ: <i>Idea Národního divadla v 21. století a Hannah Arendtová</i>	339
Viera ŽEMBEROVÁ: <i>Autentické a diferenčné v stratégii dramatického literárneho textu</i>	58

ROZHLADY

Anna A. HLAVÁČOVÁ: <i>Potešenie z kjógenu</i>	634
Anton KRET: <i>K idei „proletárskeho“ divadla v prvej republike</i>	65
Eva KYSELOVÁ: <i>Ako sa (ne)dělá Stodola? (k inscenáciám dvoch hier Ivana Stodolu)</i>	166
Dagmar SABOLOVÁ-PRINCIC: <i>List z Padovy. Aktuálne tendencie stabilných scén súčasného talianskeho divadla</i>	639

POZNÁMKY

Katarína DUCÁROVÁ: <i>Z výmeny názorov</i>	540
--	-----

KRITIKA

Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Kniha pravdy o hereckej legende (Lubica Krénová. Ladislav Chudík)</i>	643
Dana GÁLOVÁ: <i>Krívania v stopách Sarah Kane</i>	69
Elena KNOPOVÁ: <i>Malá knižka o veľkom hereckom talente Ivana Palúcha (GAVALIER, Peter, PALÚCH, Martin, DUDKOVÁ, Jana, BAKOŠ, Oliver, JABORNÍK, Ján. Herec Ivan Palúch)</i>	645
Mišo A. KOVÁČ: <i>Druhé martinské obzretie (Podmaková, Dagmar. Príbeh divadla /Divadlo, ktoré nezaniklo)</i>	178
Miloš ŠÍPKA: <i>Nechcených bratrov sviatky (Fehér, Mikuláš, Rusnák, Igor. Cestou k šesťdesiatke. Červená, Ľudmila. 50 rokov Štátnej opery v obrazoch a dokumentoch 1959 – 2009)</i>	182

TABLE OF CONTENTS
Slovak Theatre, 2010, Volume 58

PAPERS

Ирина АНТОНЮК: «Моисей» М. Скорика как отражение современных культурно-общественных процессов в Украине	466
Oliver BAKOŠ: <i>The National in Connection with Theatre in the Works of the Classical German Philosophy</i>	448
Zuzana BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ: <i>National Theatres – Concept and Model</i>	244
Snježana BANOVIĆ : <i>National Theatre and Cultural Policy in Croatia</i>	440
Mária BÁTOROVÁ: <i>The Theatre as a Diagnostician of Its Time</i>	207
Ольга БЕРКИЙ: Тенденции развития современного украинского оперного театра на рубеже тысячелетий	504
Miloslav BLAHYNKA: <i>Idea of the National Theatre and Slovak Opera Dramaturgy</i>	456
Miloslav BLAHYNKA: <i>History and Mythology in Suchoň's Opera King Svätopluk</i>	73
Miloslav BLAHYNKA: <i>Film in opera, the example of Martinů's opera Three Wishes</i>	565
Judit CSÁKI: <i>Primus Inter Pares – The National Theatre in the 21st Century</i>	250
Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Is the Idea of the National Theatre inheritable?</i>	372
Jana DUDKOVÁ: <i>Slovak Film The Border and the problem of construing collective identity</i>	619
Andrej FERKO: <i>Virtual time in a virtual museum, self-colonisation instead of "first stage", and Slovak drama in dissident position</i>	431
Tibor FERKO: <i>Idea versus Ideal</i>	492
Tibor FERKO: <i>The Days when Košice was called Kassa and the theatre was known as színház (theatre life between the years 1938 – 1945)</i>	593
Peter HIMIČ: <i>Can we find the idea of the national in the national theatre only?</i>	336
Anna A. HLAVÁČOVÁ: <i>National Theatre – paradox</i>	538
Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ : <i>Ján Romanovský's Creation Against the Backdrop of Ideological Turning Points</i>	47
Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ : <i>The Integration of Traditional Puppetry in Contemporary Theatre and the "Puppetness" in New Theatre</i>	130
Dagmar INŠTITORISOVÁ : <i>On the Sense of Theatre (A Many Question Essay)</i>	217
Peter KOVÁČ: <i>Disputation on the National Theatre</i>	322
Lubica KRÉNOVÁ : <i>The Portraits of Losers in Arthur Miller's Creation</i>	13
Anton KRET: <i>Nation and Theatre</i>	354
Anton KRET: <i>The Scene Designer in the Coordinates of His Work (Vladimir Suchanek and 90th Anniversary of SND)</i>	83
Anna KULIGOWSKA -KORZENIEWSKA: <i>National Theatre in public service – the burden of tradition and contemporary challenges</i>	295
Eva KYSELOVÁ: <i>National Theatre as Scope for Forming Modern Theatre Stage Direction</i>	517
Nadežda LINDOVSKÁ: <i>The Idea of National Theatre in Russian Theatre</i>	404
Andrej MAŤAŠÍK: <i>Slovak Dramatic Art at the Turn of the Centuries – A Departure from the Mimetic Principle of Theatre Production</i>	139
Andrej MAŤAŠÍK: <i>Idea at the Time of Consumerism?</i>	197
Miloš MISTRÍK: <i>Modern National Theatre</i>	361
Miloš MISTRÍK: <i>Mei Lan-Fang and the European avant garde</i>	549
Bohumil NEKOLNÝ: <i>The Idea of National Theatres in Europe From the Point of View from Lipany</i>	266
Matúš OLHA: <i>Interruption of Continuity in the Drama of the Slovak National Theatre</i>	527
Martin PALÚCH: <i>Presentation, Currentness, Authenticity</i>	33

Martin PALÚCH: <i>Warn Him..!, or, the case of Ondrej Muranica</i>	629
Zdenka PAŠUTHOVÁ: <i>The National Theatre as a Manifest od National Identity</i>	389
Dagmar PODMAKOVÁ: <i>(The Slovak) National Theatre Myths and Reality</i> (<i>form, contents, name</i>)	306
Milan POLÁK: <i>The Name of the Theatre does not Matter</i>	480
Magdalena RASZEWSKA: <i>245 years of the National Theatre versus the third Millennium</i>	415
Ivan R. V. RUMÁNEK: <i>Noh Theatre in the West – A Japanese Bridge Over One Century</i> (<i>from W. B. Yeats to Jannette Cheong</i>)	150
Dagmar SABOLOVÁ – PRINCIC: <i>The Author-and-actor poetics of Dario Fo in the Central</i> <i>European context (Dario Fo and his Little Actor’s Manual in the context of his theatre)</i>	612
Ján SLÁDEČEK: <i>Dramatist Ivan Stodola. Prologue - joking</i>	3
Ján SLÁDEČEK: <i>Is the Idea of a National Theatre in 21st Century Slovakia Dead?</i>	285
Martin TIMKO: <i>New millennium, Slovak national classics in the Slovak National Theatre</i>	535
Pavel UNGER: <i>The Italian operatic production on the Slovak National Theatre Stage</i> (<i>1920 – 1938</i>)	571
Terézia URSÍNIOVÁ: <i>The Personality of the baritone Bohuš Hanák in Documents</i> <i>and Reminiscences</i>	581
Jan VEDRAL: <i>The Hanswurst National Theatre</i>	230
Josef VINAŘ: <i>On the Phenomenology of an Actor’s Face</i>	38
Josef VINAŘ: <i>The idea of the national theatre in 21st century and Hanah Arendt.</i>	345
Viera ŽEMBEROVÁ: <i>Authenticity and Differentiability in the Strategy of a Dramatic</i> <i>Literary Text</i>	58

REVIEWS

Anna A. HLAVÁČOVÁ: <i>The delight of Kyogen</i>	634
Anton KRET: <i>On the Concept of a “Proletarian“ Theatre in the First Czechoslovak Republic</i>	65
Eva KYSELOVÁ: <i>How (not) to do Stodola? (On Staging of two plays by Ivan Stodola)</i>	166
Dagmar SABOLOVÁ – PRINCIC: <i>A Letter from Padova. Current trends of the permanent</i> <i>stages of contemporary Italian theatre</i>	639

NOTES

Katarína DUCÁROVÁ: <i>From diskusion</i>	540
--	-----

CRITIQUE

Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>A book of truth about an actor legend (Lubica Krénová.</i> <i>Ladislav Chudík)</i>	643
Dana GÁLOVÁ: <i>Limping in the Footprints of Sarah Kane</i>	69
Elena KNOPOVÁ: <i>A Little book about a big acting talent of Ivan Palúch (GAVALIER,</i> <i>Peter, PALÚCH, Martin, DUDKOVÁ, Jana, BAKOŠ, Oliver, JABORNÍK, Ján.</i> <i>Herec Ivan Palúch)</i>	645
Mišo A. KOVÁČ: <i>A Second Look at Martin (Podmaková, Dagmar. A Story of Theatre /</i> <i>A Theatre that Has Survived!)</i>	178
Miloš ŠÍPKA: <i>Unwanted Brothers’ Holidays (Fehér, Mikuláš, Rusnák, Igor. Towards 60th</i> <i>Anniversarz. Červená, Ludmila. 50 years of State Opera in Images and Documents</i> <i>1959 – 2009)</i>	182