

OBSAH

ŠTÚDIE

Jana DUDKOVÁ: „Cyklický čas“ a vzťah filmu <i>Underground</i> k srbskému politickému etnomýtu	191
Elena KNOPOVÁ: Televízia a televízna dramaturgia	218
Rudolf MRLIAN: <i>Ludská a umelecká podoba Ivana Rajniaka</i>	230
Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: <i>Divadelný Leopardi</i>	277
Dagmar ROBERTSOVÁ: <i>Katastrofická a apokalyptická téma</i> v slovenskej dráme 1945 – 1949 (P. Karvaš, J. Barč – Ivan, J. Váh)	285
Martin PALÚCH: O technickej reprodukcii	313
Oľga PANOVOVÁ: <i>Odkaz medzivojnovnej avantgardy v slovenskom</i> <i>divadle (70. a 80. roky 20. storočia a režisér B. Uhlár)</i>	319

ROZHLADY

Marián MATYÁŠ, Alexander PLENCNER: <i>Analýza a interpretácia</i> <i>fenoménu masovej kultúry v slovenskej a českej periodickej tlači</i>	334
Anton KRET: <i>Divadlo na Spiši</i>	345

PROFILY

Andrej MAŤAŠÍK: <i>Temperamentný majster ostrého pera</i>	350
---	-----

KRITIKA

Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: <i>Čas je zlatý prach</i>	356
Miloš MISTRÍK: <i>Teatrológia v kocke</i>	357
Mária VALENTOVÁ: <i>Ako interpretovať divadelné dielo</i>	359
Milan POLÁK: <i>Prvý pokus o portrét Pavla Haspru</i>	361
Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Pohyb drámy, protipohyby voči nej</i>	364

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

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

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: ++4212/ 54 777 193

Fax: ++4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v apríli 2006.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu v Bratislave, www.kustu.com a súkromného archívu K. Ducárovej.

„CYKlickÝ ČAS“ A VZŤAH FILMU *UNDERGROUND* K SRBSKÉMU POLITICKÉMU ETNOMÝTU

JANA DUDKOVÁ

Strata istôt: vzťah k prirodzenosti, príbehu a času

Medzi najdôležitejšie príznaky toho, čo v duchu francúzskej antropologickej tradície nazýva srbským politickým etnomýtom deväťdesiatych rokov, belehradský antropológ Ivan Čolović počíta „mýtickú, anti-historickú percepciu času“, ktorá môže zodpovedať cyklickosti (ČOLOVIĆ, 2000b, s. 21),¹ spätosť morálnych hodnôt národa s prírodou (tamtiež, s. 29-38) a uzatváranie politickej reči do koncíznej naratívnej formy podobnej krátkemu príbehu,² ako aj celkovú epizáciu reči (tamtiež, s. 11-20).³ Epika v politickom mýte, ale aj v periférnych literárnych žánroch už v Čolovićových textoch z osemdesiatych rokov mala význam pseudofolklorizmu,⁴ ktorého funkciou malo byť stmelenie pomyselných väzieb medzi príslušníkmi spoločného etnika. Kým prvé dva príznaky vo filme *Underground* Emir Kusturica zdanlivo rešpektuje, aj keď ich vzťahuje na celkom odlišné koncepty „prírody“ a „cyklického času“ – t.j. v prvom rade na esencialistické „pravdy“ o Balkáne, akými sú na jednej strane opakovanie dejín (chápané v rámci paradigmy večného návratu – dejiny ako opakovanie udalostí typu „exemplárnych vzorov“), a na druhej strane „prirodzená“ nespútanosť balkán-

¹ Upozornovaním na cyklické štruktúry času v srbskom politickom etnomýte sa Ivan Čolović vzpierá alarmom niektorých „intelektuálov“, vyvolaným domnienkou, že nacionalistický „diskurz“ nabáda k návratom do minulosti. Podľa Čolovića čas, do ktorého je národ povolaný, nie je minulosťou, ale „večnou prítomnosťou, alebo večným návratom rovnakého“ (ČOLOVIĆ, 2000b, s. 21). V nasledujúcom texte ukážem, že *Underground* spochybňuje práve takúto cyklickosť, „večnú prítomnosť“ či „večný návrat rovnakého“.

² Srbské slovo „priča“ sa obvykle prekladá ako „rozprávanie“, no v každodennom používaní môže znamenať aj kratšiu uzavretú naratívnu formu, či príbeh. V nasledujúcom texte budem rátať s touto možnou ambivalenciou.

³ Najpodrobnejší „zoznam“ a analýzu týchto „príznakov“, alebo príznakových štruktúr, podáva Čolović v ČOLOVIĆ, 2000b, s. 9-110. Termínom „politický etnomýtus“ nadväzuje na vnímanie politických rečí ako súčasti istého „občianskeho náboženstva“ (Jean Jacques Rousseau), ktoré sa pokúša získať a udržať si moc nad oblasťou symbolična (táto myšlienka sa v novej dobe stala aktuálnou hlavne v súvislosti s reflexiou totalitných režimov, napríklad u Ernsta Cassirera). Tamtiež, s. 5.

⁴ Pozri napríklad ČOLOVIĆ, 1985. Vďaka svojmu záujmu o periférne literárne žánre sa Čolović stal aj jedným z tých, ktorí „intelektuálnu“ verejnosť upozornili na význam smútočných oznámení v novej subkultúre kriminálnikov. Tieto oznámenia z dennej tlače sa neskôr stali populárnou, až štandardnou súčasťou registra symbolov spojených so spomínanou subkultúrou v rôznych mediálnych obrazoch, vrátane kinematografických reprezentácií (pozri napríklad dokumentárny film *Vidimo se u čitulji* /Stretneme sa v smútočnom oznámení, 1995, r. Janko Baljak/ ale aj cynické spájanie smútočného oznámenia s postavami kriminálnikov v Dragojevićovom filme *Rany*).

ských národov⁵ – posledný príznak je v tomto Kusturicovom filme už omnoho zreteľnejšie relativizovaný. Je relativizovaný v prvom rade (premenlivou) dĺžkou filmu a jeho epizodickou štruktúrou. *Underground* sa preto nejaví ako pevne štruktúrovaný a časové i priestorové väzby medzi epizódami sú v ňom postavené do druhého plánu – hlavne vo verziách pre kiná sa preto objavuje niekoľko diskontinuit v následnosti situácií a akcií, ale najmä v afektívnom, emocionálnom „plynutí“ (napríklad diskontinuit v zmysle náhlych prechodov z euforickej do melancholickej „nálady“, z vitalistického k ťažkomyselnému hodnoteniu situácií a pod.).

Okrem toho, už sama skutočnosť, že *Underground* nadväzuje na viacero diskurzov, ale tiež na viacero kultúrne a historicky ukotvených symbolických systémov a zahmlieva tak svoje ideologické a významové pozície, upozorňuje na problematizovanie štruktúry krátkeho poučného príbehu (naopak, takýchto príbehov je vo filme viac, už Kovačević a neskôr aj Kusturica sám štruktúrujú jednotlivé situácie ako exemplá – i keď s nestabilnými ideologickými funkciami). Narácia vo filme *Underground* je k tomu založená na nepretržitej možnosti križovania balkanizmu a srbského etnopolitického mýtu – ako dvoch interpretačných rámcov, alebo dvoch politicky rozdielných, v niektorých prípadoch až kontradiktických diskurzívnych typov.⁶

V tejto podkapitole sa budem venovať niektorým z aspektov spomenutého križovania, a to tým, ktoré môžu poukázať na kritický postoj k domnejšej „kríze“ tradičných reprezentácií Balkánu ako reprezentácií „prichádzajúcich zvonka“, z post-osvietenského „Západu“ – a spojených s vôľou ovládať svoj objekt reprezentácie.⁷ Najprv však pripomeniem niektoré ďalšie charakteristiky srbského politického etnomýtu tak, ako ich interpretuje a popisuje Ivan Čolović, a ako sa naopak dostávajú do analyzovaného Kusturicovho filmu.

V diskurzoch, ktoré má na mysli Čolović, sa napríklad pod pojmom prírody a pri-

⁵ Pojem „prírody“ je tu komplementárny s pojmom „povahy“, pričom súčinnosť povahy, túžob, správania, gest a celkovej telesnej expresivity (teda súčinnosť „tela“ a „duše“) každej konkrétnej postavy udáva vo filme tón jej morálnemu hodnoteniu. Prvý dojem prirodzenosti ako nespitanosti, ktorá je hodnotená ako morálne vysoko pozitívna, sa tak rozplýva v rôznych koncepciách prirodzenosti a v rôznych formách morálky.

⁶ Práve neschopnosť určiť hranice medzi tým, čo ešte patrí do balkanizmu, a tým, čo patrí k nacionalistickým postulátom, bola jedným z hlavných dôvodov ostrých polemík, ktoré sa okolo tohto filmu vyvinuli po jeho uvedení a ocenení na MFF v Cannes.

⁷ Téza, podľa ktorej je tradičná sebareflexia a sebareprezentácia balkánskych národov ovplyvnená Balkánom ako jedným z „moderných vynálezov“ západnej Európy, je jednou z najdôležitejších, s ktorými pracujú dnešné kritické reflexie balkanizmu. Keďže – ako ukazuje v súvislosti s východnou Európou Larry Wolff (WOLFF, 1994) a v súvislosti s Balkánom Maria Todorova (TODOROVA, 1999) – pri konštruovaní geopolitických a kultúrnych oblastí, vnímaných ako „Iné Európy“, mali jednu z východiskových úloh cestopisy západných diplomatov, odborníkov, dobrodruhov, neskôr novinárov, pozorovateľov a pod. – teda cestovateľov v najširšom slova zmysle – jedným z dôležitých balkánskych naratívov sa stal práve taký, v ktorom je rozprávanie legitimizované postavou cestovateľa, reprezentujúceho „pohľad zvonka“ (o tom IORDANOVA, 2001, s. 55-70 – kapitola „Narrating the Balkans“). Práve takúto postavu *Underground* nemá: funguje naopak ako druh klietky, v ktorej je uväznený určitý počet ľudských typov. Tí z nej nielen, že nemôžu vyjsť, ale až v závere filmu sa dostávajú do kontaktu so „svetom“ – v podobe príslušníkov mierových síl (koncept „sveta“ je totiž v prvých dvoch častiach filmu prítomný len v archívnych dokumentárnych záberoch, ktoré paradoxne fungujú ako fiktívnejšie než tie fiktívne – alebo tiež prostredníctvom hrozivého, neľudského bombardovacieho lietadla, ktoré prenasleduje strážcu zoologickej záhrady podobne ako poľnohospodárske lietadlo prenasledovalo agenta v Hitchcockovom filme *Na sever severozápadnou dráhou* (North by Northwest, 1959).

rodzenosti myslí predovšetkým na spojenie človeka so zemou, s pôdou posvätenou krvou predkov. Keď v Kusturicovom filme *Underground* opíca Sony privedie Ivana k podzemnej chodbe, po ktorej múroch steká krv, a keď spoločne vystúpia „hore“, Ivan pochopí, že vojna (znova) trvá. Krv je usvedčením „realnosti“ násilia. Nemá ploditeľský význam ako v „tradičných“ ideológiách „Blut und Boden“. Má však s krvou chápanou podľa týchto ideológií spoločné postavenie zápisu v pôde, čo v prípade Kusturicovho filmu metaforicky znamená aj zápis v nevedomí (a to tak individuálnom, ktoré má vplyv na individuálny osud, ako aj v kolektívnom nevedomí, ktoré má vplyv na osud národa, resp. iného, bližšie neurčeného, nadnárodného pomyselného spoločenstva – akým môže byť tak spoločenstvo Balkáncov, ako aj spoločenstvo „Juhoslovanov“).⁸ Krv na múroch

podzemnej chodby doslovne vedie Ivana k šokujúcemu odhaleniu, ktoré ho neskôr podnieti k dvom smrteľným hriechom,⁹ ale zostáva aj ako varovný signál pre celé ľudstvo, pripomínajúci zem ako živel spojený s pamäťou.

Je možné pripomenúť ďalšiu paralelu s fungovaním krvi a jej spojenia s pamäťou v srbskom etnopolitickom mýte. Na začiatku deväťdesiatych rokov dochádza k emergencii pseudovedeckých teórií národného charakteru, ktoré upozorňovali na substancialitu duchovného dedičstva národa, na jeho materiálnu prítomnosť v genetických kódoch. Tieto teórie nadviazali na etnopsychologické a charakterologické štúdie tzv. „juhoslovanských“ národov z medzivojnového obdobia, pričom *Charakterológia Juhoslovanov* Vladimira Dvornikovića (DVORNIKOVIĆ, 1939) im mohla slúžiť



Štúdia ilustrujeme snímkami z filmu *Underground*, www.kustu.com

⁸ Pojem „imagined community“, ktorý vypracoval Benedict Anderson na začiatku osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia (pozri ANDERSON, 1983), je dodnes mimoriadne vplyvný v teórii národov a nacionalizmov. Je však možné aplikovať ho aj na ďalšie spoločenstvá, ktoré nie sú založené na spoločnej etnickej príslušnosti – z čoho napokon Andersonovo originálne videnie národa aj vychádza. V tejto štúdiu používam prevažne termín „pomyselná komunita“, resp. „pomyselné spoločenstvo“ v súlade s českým prekladom prvej kapitoly jeho knihy (pozri HROCH, 2003, s. 239-269).

⁹ Ivan sa onedlho po odhalení bratovej lži pokúsi zabiť ho a neskôr zabije aj seba. Nedá sa povedať, že v tomto prípade sa krv zapísala do jeho nevedomia ako vytesnený obsah, keďže ju má ešte v živej pamäti, ale skôr, že obraz krvi urýchlil odsunutie jeho vedomia, jeho zatemnenie nihilistickými vášňami.



ako mimoriadne vplyvný, a v deväťdesiatych rokoch aj mimoriadne často pripomínaný, ba priamo reaktualizovaný vzor (omnoho príťažlivejší než napríklad „zakladajúci“ *Balkánsky polostrov* Jovana Cvijića, či práce jeho ďalších nasledovníkov).¹⁰ „Prírodnosť“ sa v týchto teóriách formovala ani nie tak na základe jednoduchej naturalizácie dejinných faktorov v Barthesovom zmysle, t.j. ani nie tak na základe figúry „nepri-

tomnosti dejín“ (BARTHES, 2004, 149), ako na základe akejkoľvek pomyselnej biologizácie dejín. Osobitné chápanie „archetypov“ u psychiatra a básnika Jovana Strikovića, o ktorého bizarnú teóriu a prax sa pri rekognoskovaní nových foriem biologizácie a substancializácie dejín opiera Ivan Čolović, je v tomto prípade len jedným z najexplicitnejších príkladov používania jazyka exaktnej vedy vo formuláciách etnopolitického mýtu. Podľa Strikovića sú „archetypmi“ jednotlivé historické udalosti a osobnosti, prenášajúce sa ako súčasť priam „fyzického substrátu vrasteneho do centrálnej nervovej sústavy“ z generácie na generáciu, na každého príslušníka určitého etnika. Medzi rôznymi etnikami sú takto (zároveň neurologicky a psychoanalyticky) interpretované „archetypy“ neprenosné (ČOLOVIĆ, 2000b, s. 23-24). Čolovićove postrehy o substancializácii, prípadne biologizácii dejín i národného charakteru pôsobia z pozície postromantických diskurzov o národnom charaktere z prvej tretiny dvadsiateho storočia (teda z pozície diskurzov opierajúcich sa ešte vždy, i keď s odstupom, o aspekty duševna, „duše národa“ – pozri napríklad úvod v DVORNIKOVIĆ, 1939, s. 2), na prvý pohľad prekvapujúco. Napriek tomu by neexistovali bez nich.¹¹

Underground upozorňuje na do istej miery kompromisné vnímanie „prírodnosti“ a teórie podobné spomenutým podvracia vlastným chápaním „večného návratu“. Ako prirodzené špecifikum národa je v ňom prezentovaná predovšetkým jeho energickosť a odolnosť (ktorej symbolom je Čierneho tvrdá hlava). Práve tieto charakte-

¹⁰ Kniha *Balkánsky polostrov* vyšla pôvodne v Paríži, v symbolickom roku 1918 (prvé „juhoslovanské“ vydanie je z roku 1922 a vyšlo v Záhrebe – CVIJIĆ, 1922). Práve ňou začína v kontexte skúmania „povahy“ južnoslovanských národov obdobie navracania strateného a spochybného vedeckého statusu etnopsychológie (viac o tom JOVANOVIĆ, Bojan: *Srbi u ključu nacionalne karakterologije*. In: JOVANOVIĆ, 1992, s. 5-22, hlavne s. 17). Dvornikovićova rozsiahla, viac ako dvadsať rokov pripravovaná kniha, ktorá vyšla tesne pred druhou svetovou vojnou, zostala však jednou z najsystematickejších a zároveň v určitom zmysle aj jednou z najprístupnejších – a to aj napriek snahe o používanie vedeckého jazyka a metód. Nová vlna záujmu o etnopsychológiu, resp. charakterológiu južnoslovanských národov je v srbskom i celosvetovom kontexte datovaná koncom osemdesiatych a najmä začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia, a Dvornikovićova kniha jej slúži ako jeden z nie vždy priznávaných, zato samozrejmych vzorov.

¹¹ Porovnaj s úsilím o vystopovanie kolektívnej pamäte v súvislosti s rôznymi dejinnými skúsenosťami – akými sú napríklad dávne stretnutia národov a ich kultúrna, ale i genetická výmena. Zdôrazňovaním „stretnutí národov“ Dvorniković obhajuje svoju vieru v pamäť oscilujúcu na tenkej hranici medzi biologickým a duchovným dedičstvom (tamtiež, s. 290-318, – pozri najmä záverečné poznámky o „stratigrafii juhoslovanskej rasy“, s. 316-318).

ristiky si spoločenstvo zachováva aj v epilógu, zatiaľ čo na tragické dedičstvo krvi vsiaknutej v pôde naopak zabúda.

Stopy glorifikácie spomenutých dvoch vlastností nachádzame v niektorých zahraničných balkanistických diskurzoch, ale aj v opise „dinarského psychického typu“ u Cvijića a napokon v typoch novších politických prejavov, akými sa zaoberá Čolović. Ak by sme ich násilne zbavili v deväťdesiatych rokoch posilneného bojovného „patriotizmu“,¹² priblížili by sme sa k rozšírenému spôsobu interpretovania balkánskej „povahy“, ktorý „prirodzenosť“ spája so spontánnosťou a autenticitou, ale aj odolnosťou, umožňujúcou znášať nekončiace násilie – teda k spôsobu interpretovania, ktorý na vedeckej pôde upevnila práve medzivojnová charakterológia. Znak energetickej a odolnosti sú však v *Undergrounde* vnímané ako morálne ambivalentné a namiesto od všeobecnej balkánskej povahy sú odvodené od dejín srbského partizánskeho odboja (v ktorom robotnícka a sedliacka vrstva podľa rozšírenej interpretačnej tradície tvorila pevné „jadro“). Sú to neustále sa vyprázdňujúce a zároveň naturalizované označenia, ktoré sa vzťahujú hlavne na balkánsku/srbskú robotnícku odolnosť Petra Poparu Čierneho, hoci psychická odolnosť a energická rozradostenosť spôsobuje aj ďalším, telesne menej zdatným postavám, smútky z neautenticity. Nie sú však vnímané ako v pravom slova zmysle odveké.

Naturalizácia, ktorú Roland Barthes presvedčivo ilustruje príkladmi z francúzskeho kolonialistického exotizmu, ktorý jednotlivé atrakcie vníma ako odjakživa prítomné a pre danú oblasť špecifické (čo zhrňa práve jeho figúra „nepřítomnosti dejín“), v prípade balkanizmu zapája do hry aj dejiny – avšak opäť ako naturalizovanú súčasť katalógu regionálnych špecifik. Preto je dôležité upresniť, že ak Kusturica upozorňuje na určité vlastnosti ako sedimenty konkrétnych historických udalostí, ešte stále sa celkom nevzdáva od balkanizmu. Zato energetickej, „nespútanosť“, „prirodzenosť“, o ktorých ešte dnes hovorí množstvo jeho zahraničných i domácich fanúšikov, a ktoré vo filme *Underground* dostávajú voľný priechod predovšetkým v dlhej scéne svadby, Kusturica aspoň zakaždým zobrazuje s neskrývanou iróniou. Okrem toho, pre neho je dôležité intuitívne chápanie spätosti medzi spomenutými vlastnosťami a zábavou. Energetickej, spontánnosť, prirodzenosť, autenticita... sú vo filme *Underground* predovšetkým atribútmi spôsobov, akými si Balkánci ako pre „Európu“ tradične „iní“, organizujú svoje potešenia, ritualizované v špecifických spôsoboch zábavy.¹³ Na dôležitosť práve týchto „pohľadov zvonka“ skôr ako „zvnútra“ upozorňuje predovšetkým skutočnosť, že v Kusturicovom filme nejde o organizáciu vnútorne, telesne prežívaných slasť, ale o teatrálnu napĺňanie určitých očakávaní „Abendlandu“. Napriek tomu je efektívna „zahmleneného čítania“, o ktorom hovorí belehradská historička a teoretička filmu Nevena Daković (DAKOVIC, 1998, s. 385), dostatočne silná na to, aby aj napriek irónii spomenuté vlastnosti mohli byť chápané ako esenciálne a „balkánske“ (čo potvrdzuje rad reakcií divákov a kritikov na oboch

¹² Patriotickým rozmerom „prirodzenosti“ sa Čolović zaoberá v rôznych prácach o stratégiách upozorňovania na virilitu a silu srbských bojovníkov. Pozri ČOLOVIĆ, 2000a, a ČOLOVIĆ, 2000b (hlavne šiestu kapitolu prvej časti knihy, s. 63-74).

¹³ Pojem „zábavy“ tu treba chápať práve v náväznosti na psychoanalytický pojem „potešenia“ (*jouissance*, *Genuss*), neprekrývateľný s freudovským *Lust*. Hoci pojem *jouissance* Jacques Lacan odporúčal neprekladať, tuto zostávam miestami verná jeho slovenskému, nie veľmi šťastnému prekladu ako „potešenia“ – podľa ŽIŽEK, 1998.



stranách pomyslenej hranice Európa – Balkán, ale aj spôsob, akým o sebe a o svojich filmoch v rôznych druhoch výpovedí hovorí sám Emir Kusturica). V tomto špecifickom zmysle je zabávanie sa „iných“ vnímané ako afirmatívne a ako hodné obdivu a uznania príliš zdržanlivých „západniarov“, a teda Balkánci ako „iní“ sú vytrhnutí z paradigmy o „malom Inom“, ktorého spôsoby organizovania zábavy naháňajú rovnakú hrôzu ako všetko, čo je v ňom, lacanovsky povedané, „viac, ako on sám“.¹⁴

K ešte presnejším poznatkom o reflexii „prirodzenosti“ v *Undergrounde* by bolo možné dôjsť na základe diferenciacie typov postáv, ktoré sa v ňom objavujú. Postavy cynika Marka a živelného elektrikára Čierneho, ktorého charakteristickou vlastnosťou je jeho tvrdá, odolná hlava mimoriadne vhodná na odrovnávanie slabších, sú na-

¹⁴ V Žižekovej interpretácii Lacanovho „malého Iného“ je tento *fantazmatickou* konštrukciou na rozdiel od „veľkého Iného“, predstavujúceho *symbolickú* autoritu. Typickou figúrou „veľkého Iného“ je figúra vykastrovaného otca, figúrou „malého Iného“ je napríklad imaginárny Žid – *esenciálne odlišný*, ktorého nemožno vykastrovať, a teda čím viac podlieha ničeniu, tým mocnejšie pôsobí (podľa ŽIŽEK, 1996, s. 76). V tomto zmysle je zaujímavé, že Srbi / Balkánci majú v *Undergrounde* presne „orezané“ hranice priestoru, na ktorom sa môžu pohybovať, ale napriek tejto „vykastrovanosti“ úspešne potvrdzujú svoju autoritu rozradostenou bitkou, v ktorej porazia „figúrky“ fungujúce vo vzťahu k nim ako rozdielni „malí Iní“ – teda figúrky Chorváta a Slovinca, dištancujúce sa jemnými diferenciami v jazyku, oblečení i v celkovej upnutosti. Figúru skutočne hrozivého „malého Iného“ totiž *Underground* nemá. Zato má cynicky koncipované priestorové rozvrhnutie „veľkého“ a „malého“ Iného: „veľký“ Marko je hore a s potešením pozoruje potešenia „malého“ Čierneho z pivnice za pomoci periskopu. „Malý Iný“ je tu teda skutočne temným dvojníkom „veľkého Iného“, jeho dvojníkom z tieňa. Až na to, že tento tieň, toto *podzemie*, je doslovné a vôbec nevyvoláva pocity strachu – okrem iného aj preto, že ovládanie imaginárnym je tu uskutočnené jeho prevedením na symbolično: Marko napríklad v jednej chvíli z Čierneho urobí mŕtveho hrdinu, ktorému dokonca dá postaviť pomník.

príklad vykreslené so zmesou zreteľnej parodizácie ich pseudo-národne špecifických vlastností a hyperbolizácie ich stavov zajatia v afektoch. Výrazy ich tváří, sila a príležitostne slabá artikulovanosť ich hlasov z nich robia karikatúry Balkánco/Srbov – pričom tu platí, že karikatúra ako druh amplifikácie (porov. MARCELLI, 2001, s. 126) reprodukuje určité rysy reprezentovaného objektu, a teda predlžuje aj životnosť určitej ideológie, no na druhej strane túto ideológiu podvracia a zosmiešňuje. Okrem toho, len postava Čierneho svojou impulzívnosťou, telesnou odolnosťou, fyziognómiou i patriarchálnosťou skutočne zapadá do predstáv o dinarskom type národného charakteru (CVIJIC, 1922), ako ho v rasových a fyziognomických špecifikách definuje aj Vladimir Dvorniković (DVORNIKOVIĆ, 1939). Postava Marka môže skôr naplniť predstavu o „inom“, odlišnom, ktorý sa zamaskoval na „nás“ (pričom ho môžeme vnímať ako „iného“ v zmysle „Balkánca“, ale aj v zmysle „Západniara“, podľa toho, či „my“ sa identifikujeme ako „Balkánci“ alebo ako „Západniari“ – jeho postava tak neustále osciluje medzi napĺňaním funkcií lacanovského „malého“ a „veľkého Iného“).

Kým tieto dve postavy pri nekritickom vnímaní pôsobia ako aktívne, tretia „hlavná“ postava, Natalija, predstavuje naopak reaktívny stereotyp ženy túžiacej po láske s výrazným sklonom k melanchólii a útrapám zo zlého svedomia (reaktívny teda v zmysle nietzscheovskej reaktivity ako odlišného postoja vo vzťahu k aktivite). Ani v tomto prípade však nejde o vyváženie jedného pohľadu na Balkán druhým, ktorý Balkánco prezentuje ako submisívnych. Natalijina napojenosť na tradičné typy pasívnych srbských/balkánskych žien je totiž slabá a jej meno odkazuje k francúzskej, no najmä ruskej literárnej „tradícii“. Dvojica bratov, Markov brat Ivan a Natalijin brat Bata, sú zas fyzicky či duševne postihnutí jedinci, ktorí nereprezentujú kvality národa ani rasy, či kultúry, ale naopak kvality ľudstva na jeho „primárnom“ inštinktívnom stupni. Zároveň sa tak stávajú alegorickými postavami, obrazmi jednotlivých aspektov Balkánu či „homo balkanica“. Vo filme je implikovaná možnosť, že práve stupeň „vývoja“, ktorý reprezentujú, je morálne hodnotnejší, čím vlastne dochádza k devalorizácii vyššie spomínaných vlastností, ktoré diváci pri ostatných postavách identifikujú ako esenciálne „balkánske“, a to v pozitívnom, afirmatívnom zmysle. Natalija a dvojica bratov sa teda spoločne vymykajú z tradičných esencialistických popisov Balkánco (čo neznamena, že nemôžu predstavovať „metaforické“ postavy Balkánco, schopné odkrývať jednotlivé sedimenty jeho významov), no zároveň spolu predstavujú akési mosty k interpretácii osudu národa prostredníctvom spochybnenia primárneho miesta resentimentu, nihilizmu a nedostatku vôle v pseudo-balkanistickom naratíve *Undergroundu*.

Tak, ako vo väčšine prípadov „kritiky balkanizmu“, aj v tomto prípade ide o prehodnotenie resentimentu, nihilizmu i nedostatku/dostatku vôle, k zváženiu „za“ a „proti“, pričom však miesto, ktoré resentiment (u Natalije), nihilizmus (u Ivana v poslednej tretine filmu), či nedostatok vôle (u Batu) zaberajú u týchto postáv zostáva u ďalších zaplnené ich opozitnými pármí – akými sú pokusy o cynizmus (Marko), o afirmáciu životnej radosti (Čierny), či o odmietnutie možnosti slobodnej vôle (Jovan). Na základe tohto okamžitého zaplnenia vyprázdnených miest, ale aj na základe vzájomnej protirečivosti spomenutých postojov môžeme predpokladať, že komunita, reprezentovaná vo filme, nemôže dospieť k afirmácii života (Gilles Deleuze napríklad nietzscheovskú afirmáciu chápe ako čosi, čo je spojené s tvorením nových hodnôt, teda nových „miest“, ktoré tieto hodnoty zaberú, nie však so zapĺňaním starých miest



náhradnými hodnotami – pozri DELEUZE, 2004, hlavne časť „Kritika“, s. 128-192). Natalija sa okrem resentmentu zmieta medzi nihilizmom a odmietaním nihilizmu, a jej párom v tomto zmysle je Ivan. Chvíľu zachraňuje zvieratá v zoologickej záhrade, chvíľu sa pokúša spáchať samovraždu. Nielen na úrovni diferenciacie jednotlivých postáv, ale aj na úrovni zmeny afektívnych stavov u každej osobitne, to isté miesto je striedavo zaplňvané binárne opozičnými postojmi. Nespútanosť, prirodzenosť a energickosť sú teda falošne afirmatívne a môžu sa kedykoľvek zmeniť na protiklad. Každý z hlavných protagonistov má okrem toho svoj pozitívny (podobný) i svoj negatívny pár. Pozitívnym párom Marka je v tomto zmysle Čierny a negatívnym Natalija, negatívnym párom Čierneho je Ivan, ktorý je zas pozitívnym párom Natalije. Ivan má však aj svoj vlastný „pár“: je ním Bata, s ktorým sú si podobní v retardácii motorických schopností. Bata reprezentuje človeka, u ktorého je subjektívny aspekt vôle zredukovaný na minimum, a vôľa ťažko dospieva k štádiu uvedomenia.¹⁵ Koktavý Ivan síce nie je retardovaný aj mentálne, zato však funguje ako symbol človeka, odsunutého na perifériu komunikačných možností. Obaja symbolizujú určitý aspekt spo-

¹⁵ Prítom však Kusturica intuitívne prijíma možnosť interpretovať vôľu ako „objektívny aspekt chovania“, v ktorom sa reflexné a inštinktívne spôsoby chovania integrujú do tzv. „purposive behavior“ (pozri RICOEUR, 2000, s. 449). Táto intuícia ho však nevedie k „abstrahovaniu od viny“, ktoré stojí za poznámkami Paula Ricoeura o fenomenológii vôle, ale naopak, nabáda ho upozorňovať na prelievanie viny od jednej k druhej postave. V jeho filme sú všetci *niečím* vinní, a ako otázka ostáva iba možnosť rozhodnutia, ktorí z protagonistov sa v ďalšom živote prehnú na vyšší stupeň „vývoja ľudstva“. Toto privilegium získajú len Ivan a Bata – jeden tým, že naberie rozvahy a zabudne na pomstu a zlé svedomie, druhý tým, že si zachová naivitu a „čistotu“ mentálne retardovaného a na oplátku získa motorické výhody, ktoré ako telesný invalid nemal.

ločentstva „Balkánov“, prostredníctvom nich sa naplňa predstava o invalidite celej spoločnosti, ktorá nemá len význam morálnej invalidity ako „objektívnej“ vlastnosti, ale predovšetkým poukazuje na zdanlivo blahosklonnú ale pritom znižujúcu stigmatizáciu jednotlivcov i komunit (ktorá je pravdaže jedným z najsilnejších aspektov pôsobenia moci „nadradených“, v tomto prípade „Európy“/„Západu“).

Takáto diferenciacia postáv a relativizácia ich balkánskych atribútov sa netýka len prípadov, keď vystupujú mimo kontextu kolektívnej zábavy. Paradoxnosť vnímania niektorých scén zábavy (predovšetkým vo forme svadby) ako výrazu nespútanej povahy Balkánov (Srbov), spočíva totiž práve v tom, že v samom vnútri väčšiny scén, reprezentujúcich špecifické spôsoby „zabávania sa“ daného spoločenstva, navzájom kolidujú reakcie viacerých odlišných, vedľajších i „hlavných“ postáv. Na jednej strane Kusturica teda favorizovaním scén zábavy zanecháva dojem, že individuálne postavy padajú za obeť určitej predstave o spôsoboch zabávania sa reprezentovanej pomyslenej komunity – na druhej strane je však práve táto ilúzia spoločnou zábavou stmelenej kolektívy podlomená pozornou diferenciáciou postáv.

Zábava ako spôsob organizácie pôžitkov, ktorý má za úlohu opakovane potvrdzovať identitu kolektívu je v prípade, že ju chceme vnímať práve ako špecificky balkánsku, problematiku aj v inom zmysle. Spôsob, ktorým sa spoločenstvo vytvorené z príslušníkov etnickej majority – Srbov – zabáva, je totiž organizovaný „druhými“, Rómami, ktorí sú týmto spoločenstvom akceptovaní, ale nie aj do neho naplno integrovaní. Rómsky orchester vo filme funguje ako priamy odkaz na organizáciu potešenia niekým „iným“, ako sme „my sami“ (kto „nás“ však môže reprezentovať). Aj keď tak tandem Kusturica-Kovačević len nadväzuje na idealizovanú predstavu o priateľskom spoluzití rôznych mentálne blízkych reprezentantov Balkánov, diferenciacia majority a minority je pre nich stále dôležitá.¹⁶

Podzemie, kde sa koná druhá a dlhšia svadba vo filme, napokon nie je priestorom návratu k „sebe“. Niektoré z postáv (Marko a Natalija) dokonca priamo počas svadby v podzemí prežívajú krízy identity, na ktoré poukazujú teatrálnymi „návratmi“ k svojim neexistujúcim ruským, „pôvodným“ identitám. Emir Kusturica podobne ako vo filme *Otec na služobnej ceste* (Otec na službenom putu, 1985), ale aj vo filme *Arizona Dream* (1993) prostredníctvom navodenia paralel s ruskou mentalitou poukazuje na tradíciu nostalgickej príťažlivosti Ruska u Srbov, ktorá však funguje aj ako dôsledok konkrétnych politických vzťahov (znovunastolenia diplomatických kontaktov medzi SFR Juhosláviu a Sovietskym Zväzom po smrti Josifa Visarionoviča Stalina) – a teda nielen ako dôsledok údajnej mentálnej blízkosti, prípadne literárnej tradície. I keď politická blízkosť jednotlivých balkánskych krajín s Ruskom bola v histórii veľakrát potvrdená, v kontexte tradičnej percepcie Balkánu pôsobí melancholický vzťah k Rusku ako čosi dodatočné, sekundárne, prípadne aj úplne vypadáajúce z mno-

¹⁶ Belehradská filmologička Nevena Daković a chicagský antropológ Marko Živković upozorňujú na odolnú tradíciu reprezentácie Rómov v bývalom juhoslovanskom a dnešnom srbskom filme. Podľa tejto tradície, ktorú tvoria režiséri prislúchajúci k etnickej majorite, Rómovia reprezentujú ideálne vlastnosti majority, ale aj jej periférnu pozíciu v rámci Európy. Fungujú teda v metaforických, no zároveň metonymických obrazoch, na jednej strane ako „iní“ vo vzťahu k etnickým majoritám Balkánu, fungujúci ideálnym spôsobom, akým „Balkánci“ môžu fungovať v „očiach“ Európy (Daković), ale na druhej strane ako „démon metonymickej reprezentácie, deklarujúcej Balkánov ako európskych Rómov“ (Živković, citované podľa IORDANOVA, 2001, s. 216-217).



hých tradičných balkanistických diskurzov. A to aj napriek tomu, že stále napĺňa predstavu o tajuplných vzťahoch (alebo aspoň podobnostiach) medzi balkánskymi národmi a ďalšími kultúrami i politickými konceptmi hraničných oblastí Európy, exkomunikovaných z moderného „vynálezu“ Západu.

Emirovi Kusturicovi (rovnako ako Dušanovi Kovačevićovi) teda nejde len o popretie alebo zneistenie balkanistických premís, ale predovšetkým o ich dôslednejšie nuansovanie.

Už som naznačila, že charakter „hlavných“ Kusturicových mužských postáv určuje osobitná telesná a (alebo) morálna a psychická odolnosť. Prvá, stelesnená v Petrovi Poparovi Čiernom, nesie význam ruralizácie meštiackeho človeka, prípadne jeho osudovej nemestskosti.¹⁷ Zároveň je aj parodickou verziou charakterologického klišé, týkajúceho sa tvrdohlavosti ako rozšírenej vlastnosti srbskej (balkánskej) mentality – pričom parodickosť môžeme vnímať ako základnú, najnižšiu úroveň kritického postoja vo vzťahu k balkanizmu v analyzovanom filme.

¹⁷ Tradičná percepcia, ale aj sebaurčenie Balkánu/Balkáncov vychádza práve z pretrvávajúceho predsudku o dominancii rurálnej kultúry u balkánskych národov. Pôvod tejto percepcie historička Maria Todorova vidí v neexistencii agrárnej šľachty na väčšine území Osmanskej ríše, v dôsledku čoho dnešné „balkánske národy“ vznikli prevažne z relatívne slobodných sedliakov a v menšej miere z intelektuálov a buržoázie (preto sa nositeľmi nacionalizmu stali títo druhí, a nie aristokracia ako v niektorých krajinách dnešnej Strednej Európy – pozri TODOROVA, 1999, s. 295-298). Todorova však odmieta nekritickú tendenciu vidieť ústrednú úlohu sedliakov v Osmanskej ríši ako dodnes živú časť „osmanského dedičstva“. Podľa nej omnoho živšie „dedičstvo“ zanechali demografické zmeny, vyvolané rušením hraníc medzi štátmi a feudami po ustanovení „pax ottomana“ na Balkáne, neskôr podporené rozsiahlymi migráciami, asimiláciou či emigráciami etnických minorít (tamtiež, 299-302).



Druhá, psychická, až amorálna odolnosť stelesnená v Markovi zas súvisí s menej balkánskym a viac „západným“ spôsobom uvažovania a konania, skôr racionálnym ako emotívnym. Charakterizácia Marka zodpovedá negatívnemu hodnoteniu projuhoslovanského (komunistického) politika z pozície aktuálneho prosrbského populizmu, zároveň však Markov spôsob zábavy nekoliduje so spôsobmi zabávania sa, ktoré exotická neoddeliteľnosť od hlasnej rómskej hudby určuje ako „balkánske“ v zmysle kultúrnej špecifickosti.¹⁸

Pri charakterizácii postavy Marka teda máme do činenia s vyšším stupňom kritizizmu, ktorý poukazuje na miešanie „balkánskych“ a „európskych“ prvkov správania, ponúkajúcich rôzne vzájomne protirečivé interpretácie. Postava Marka je formovaná tak, aby vzbudzovala sympatie aj odpor, je však ťažké chápať ju ako ideálnu postavu plnohodnotného Srba, a rovnako je ťažké vnímať ju ako prototyp Balkánca.

Jediná postava, ktorá „prototyp“¹⁹ Balkánca naozaj stelesňuje, je tak napokon Čierny. Všetky ďalšie postavy „stelesňujú“ len rôzne aspekty Balkáncovcov ako metaforických / alegorických postáv (čo je zreteľné najmä u postáv invalidov – „malých bratov“, ale aj u postavy Čierneho žiarlivej manželky Very či melancholickej a zmätenej milenky Natalije). Sú to teda najmä postavy, prostredníctvom ktorých sa vo filme *Un-*

¹⁸ Tu treba pripomenúť, že tradícia rómskych trúbkových orchestrov pochádza z južného Srbska a nie je špecifikom „všesrbskej“ kultúry. Určenie tejto hudby ako „balkánskej“ je preto aj akýmsi východiskom z núdze, ľahkou odpoveďou na otázku, ako označiť jej intuitívne rozpoznávanú (auto)exotickosť.

¹⁹ Prototyp v kognitívnom zmysle organizuje ľudskú skúsenosť tým, že umožňuje klasifikovať nové údaje. Riadi očakávania spojené s tým, ako majú predstavitelia určitej kategórie vyzeráť, predstavuje súbor predstáv, ktoré máme o nejakom predmete, ale aj model, ktorý organizuje samotné vnímanie danej kategórie predmetov.



derground realizujú predstavy o Balkáne ako mentálnej entite, ktorá je predovšetkým metaforou s takmer nevyčerpatelnými možnosťami interpretácie, a až potom aj reálnym geopolitickým priestorom, pojmom, či konceptom.²⁰ Paradoxne totiž – ak vynecháme „podzemie“ – väčšina metafor, ktoré nevyplývajú z charakterizácie postáv, v *Undergrounde* na kontext balkanizmu vôbec neodkazuje – odkazujú naopak na širšiu európsku, kultúrnu aj filmovú tradíciu (ako to robí už povestný prevrátený Kristus na kríži v závere filmu).

Vidíme teda, že dojem prirodzenosti, spontánnosti, autenticity – ako spoločných vlastností príslušníkov *Undergroundom* reprezentovanej komunity – je omylom. Nielen, že každý z jednotlivcov je priesečníkom rôznych prototypických vlastností európskeho, východoeurópskeho i balkánskeho človeka (pričom možná orientálnosť je vnímaná ako čosi už integrované do spomenutých typov), ale každý z nich je postihnutý aj útrapami z neschopnosti nájsť „správnu“ formu slobody, odhaliť svoju pravú tvár. Ako balkanistický i ako „národne-špecifický“ atribút, prirodzenosť vo filme *Underground* zlyháva, no podobne je to i so symbolikou pôdy. Aj v tomto prípade je jej afirmatívna – schopnosť potvrdiť aktívne hodnoty²¹ – spochybnená.

²⁰ Balkán je iste aj metaforou v zmysle, v akom o metafore hovoria kognitívni vedci George Lakoff a Marc Johnson, ktorí ju stotožňujú s akýmkoľvek pojmom (LAKOFF – JOHNSON, 2002). V tomto prípade ale mám na mysli tradičnejšie vnímanie metafory ako súčasť básnického jazyka. Ešte raz pripomínam, že o aktuálnosti vnímania Balkánu ako metafory svedčí aj nedávne úsilie antropológov srbského pôvodu o vytvorenie zborníka štúdií na túto tému (BJELIĆ – SAVIĆ/eds./, 2003).

²¹ Aj v tomto prípade prichádza do výrazu nietzscheovský aspekt pojmu afirmácie, ktorý radikálne prehodnocuje zreteľnú afirmatívnu a ukazuje ju ako falošnú. Viac k pojmu afirmácie v tomto zmysle pozri DELEUZE, 2004.

Spojenie s pôdou je v *Undergrounde* zreteľné najmä vďaka fantazmagorickému nápadu spoluscenáristu filmu Dušana Kovačevića, pochádzajúcemu ešte z druhej polovice sedemdesiatych rokov. Ide o nápad z divadelnej hry *Jar v januári* (Proleće u januaru, KOVAČEVIĆ, 1977), spočívajúci vo vytvorení vertikálneho predelenia priestoru a s ním súvisiaceho rozdelenia úloh postáv, pri ktorom „dolu“, v pivnici rodinného domu, bude umiestnená skupina ľudí, udržiavaná vo viere, že pomáha partizánom z druhej svetovej vojny (ktorá ešte trvá), a „hore“ budú umiestnení predstavitelia moci a lži. Mená niektorých postáv (Marko, Natalija a Čierny, Jovan a Bata) sú totožné s menami hlavných postáv v analyzovanom Kusturicovom filme, predeľením priestoru sa však omnoho zreteľnejšie ako v *Undergrounde* poukazuje na rozdiel medzi násilím a mocou. Oklamaní sú síce obeťou zrady, no pokiaľ ju neodhalia, cítia sa relatívne bezpečne a nevnímajú sa ako „znásilnení“. Poukazovanie na podobnosti a rozdiely medzi násilím a mocou sa neskôr stane aj jednou z najvýraznejších naratívnych stratégií Kusturicovho filmu. Ako na to upozornil už Michel Foucault, možnosť odporu, zdánlivo prekvapivá, totiž nepochybniteľne patrí k oddeleniu moci od násilia. Odpor k moci však v Kusturicovom filme prejavuje Čierny tým, že spolu so synom utečie počas svadobného zmätku na povrch, kde povraždí filmový štáb (práve postava Čierneho, ako predstaviteľa „nevedomia“, je teda spojená s nahromadeným násilím – nielen, že „slepo“ zabíja, ale násilím so sebou vezme aj vlastného syna).

Oproti pomerne naivnému predeleniu v spomenutej hre, skúsenosti postáv z neskoršieho románu *Bola raz jedna krajina* (Bila jednom jedna zemlja, KOVAČEVIĆ, 1995) a neskôr z filmu *Underground* už začínajú jednoznačnejšie spájať podzemie s násilím, ale aj s lžou. Hore vládne pretváarka a faloš, dolu, kde sa nikto nepretvaruje, sa paradoxne nachádza „primordiálna lož“ práve tak, ako podľa Freuda a Lacana v nevedomí (zostupom do podzemia zostupujú preto Marko a Natalija aj doslovne k alkoholickému sebaklamu). Na druhej strane, okrem o materializovanej primordiálnej lži, totožnej s celým podzemným životom, dá sa v prípade oklamanej komunity hovoriť aj o lži implantovanej „zvonka“. Lož, o ktorú tu ide, je zároveň metaforou slepoty bežného juhoslovanského občana, fantáziou, ktorá mu umožňovala prežiť protirečenia každodenného života a mala vcelku pozitívny efekt,²² ale predstavuje aj konkrétnu manipuláciu. Tak sa pohyb medzi násilím a mocou stáva nekontrolovateľným a nebezpečným. Namiesto vernosti ideologicky pomerne transparentnému nápadu o oklamanej nevinných (akých je vďaka „typicky balkánskemu“ sklonu k paranoji veľa) podzemie začína byť spájané s rôznymi, často nelichotivými koncepciami nevedomia, ale aj s rôznymi koncepciami návratu k nevedomiu – napríklad v zmysle zabudnutia, alebo aj iniciačného procesu ako fázy straty seba samého.

Spojenie medzi podzemím a nevedomím sprostredkujú situácie i jednotlivé postavy, reprezentujúce nižšie úrovne intelektuálneho, či kognitívneho vývoja (Ivan a jeho opica Sony, Jovan, narodený v podzemí a nerozumejúci „skutočnému“ svetu „hore“). Nevedomie ako pendant nezodpovednosti, nedostatku vôle, zostáva prostredníctvom Natalijinho invalidného brata síce prítomné aj „hore“, charakterizuje však najmä správanie obyvateľov pivnice. A to nielen v zmysle doslovnej ideo-

²² Podľa vzoru „primordiálnej lži“ ako fantázie, prekonávajúcej protirečenia na úrovni symbolična, ktoré podľa Lacana zakladá našu identitu a jazyk.



logickej „slepoty“, ale aj v zmysle akéhosi odsúvania ideológie v prospech pôžitku: Čierny ako neoficiálny vodca pivničnej komunity sa tak napriek ideologickej viere nevzdáva svojho temperamentu a maskulínnych „kvalít“. Jeho spôsob života, naplnený aj v nepriaznivých podmienkach invenciou vo vyhľadávaní pôžitkov (kúpe sa v improvizovanej „vani“, necháva sa obsluhovať niekoľkými ženami a počúva pritom rómskych trubkárov), reprezentuje oblasť túžob, ktoré možno Marko žijúci „hore“ iba s jednou ženou musel potlačiť (paradoxne je teda cynik Marko na tom s užívaním si trochu horšie než Čierny).

Rôznosť možností, akými sa dá interpretovať miesto nevedomia v *Undergrounde*, na jednej strane pripomína jednoduchú tézu, podľa ktorej Balkán reprezentuje nevedomie Západu – pričom tu pojem nevedomia môžeme vnímať tak v psychoanalytickom zmysle ako aj v zmysle predosvietenského štádia ne-rozumnosti. Na druhej strane však práve táto rôznosť možných interpretácií upozorňuje na skutočnosť, že *Underground* na všetkých úrovniach výstavby poukazuje na mnohvrstvosť balkanizmu ako strešného konceptu, ktorý je natoľko rôznorodý a multiaspektový, až napokon pripomína brikoláž skôr než udržateľný koncept. Je to druh usvedčenia „pravdy“ balkanizmu, a *Underground* nie je jeho prejavom – skôr sa dá povedať, že chodí po jeho stopách.

V konečnom dôsledku, nielen Balkán je reprezentovaný ako nevedomie i podvedomie Západu, ale aj balkanizmus je vo filme *Underground* reprezentovaný ako podvedomie Balkánu. V sledovanom filme sa však, ako sme už videli, ku komplexnej metafore podzemia pripája fungovanie podzemných priestorov ako priamych spjení s pôdou, ktorá si zachováva význam nosiča zápisov v kolektívnom „nevedomí“ národa – zápisov dejín i charakterov. Tým sa od balkanizmu *Underground* opäť odráža do blízkosti etnopolitického mýtu. Pôda je pevne prepojená s rôznymi podzemnými

toposmi, no pridáva im niektoré ambivalentné významy, aké v Kovačevićových dielach (napr. KOVAČEVIĆ, 1977, 1984 a 1995) ešte neboli zreteľné. Pôda a podzemie vo všeobecnosti, ale najmä konkrétne, v „podzemí“ umiestnené symboly (studňa, krv, obrovské kostolné hodiny a pod.) majú v *Undergrounde* často silné afektívne pôsobenie, vyplývajúce z naznačovania ich melancholicko-metaforického situačného zmyslu, no zároveň sú niektoré z nich napojené na tradíciu reflektovania geopolitických, duchovných a psychických charakteristík Balkánu, na základe ktorých sa rasové / národné špecifiká spájajú so špecifikami zeme, krajiny, územia (pozri CVIJIC, 1922, DVORNIKOVIĆ, 1939). Preto nemusí prekvapovať sklon Emira Kusturicu odvolávať sa na populárnu katachrézu seizmickosti Balkánu, ktorá je kladená do tajomných (a pomerne variabilných) súvislostí s „vojnou ako prirodzeným stavom“ na tomto geopolitickom území (parafrázované podľa ŽIŽEK, 1998, s. 60).²³ Eruptívny charakter národa akoby mal byť odvodený práve od zvýšenia eruptivity územia jeho podkopaním rôznymi podzemnými cestami, tunelmi, či celami. Rovnako nemusí prekvapovať ani Kusturicovo implicitné prijímanie hypotézy o väzbe medzi územím a kolektívnou históriou národa / ľudu, a medzi kolektívnou históriou a opakovaním tejto histórie v životoch nasledujúcich generácií.

Tieto balkanistické interpretácie korelujú s etnopolitickými mýtmi, zároveň im však nedovoľujú sa uskutočniť. Treba si však uvedomiť, že keď sa Emir Kusturica vo svojich metafilmových výpovediach polocynicky a poloúprimne zameriava na prezentovanie Balkánu ako „iného“, alebo ako „nevedomia“ Európy, iba sa sám situuje do pozície užívateľa určitého diskurzu. Jeho „metafilmové“ metafory vystupujúce z balkanistických kliše a nekritickej reprodukcie esencionalistických predsudkov o národnom charaktere a jeho dejinách však nie sú jediným možným interpretačným rámcom pre chápanie jeho filmov a *Underground* Kusturica intuitívne koncipuje ako mnoho citlivejší pohľad na Balkán (podobne to platí i pre vzťah medzi filmami a výpoveďami ich režisérov aj v prípade všetkých ďalších analyzovaných filmov – tak ako Emir Kusturica, aj Srdjan Dragojević či Goran Paskaljević používajú diskurzy, ovplyvnené rôznymi druhmi esencionalizmov dokonca aj vtedy, keď vysvetľujú svoje diela, ktoré už esencionalizmu tak výrazne nedôverujú).

Konkrétne významy sa vo filme *Underground* vynárajú z konkrétnych situácií. Mnohé z nich sa pokúšajú napojiť na Kovačevićove predlohy, avšak cynické parafrázovanie známych literárnych diel zo srbskej a ruskej „klasiky“, ktoré sa v románe *Bola raz jedna krajina* pre určitú vrstvu čitateľov nestáva fascinujúcou postmodernou hrou, ale skôr afirmáciou dávno známych právd (pozri KOVAČEVIĆ, 1995), je už pre *Underground* menej zaujímavé. Film vsakuje do seba stopy ďalších možných interpretácií – predovšetkým však vo vzťahu k osudu národa.²⁴

U Dušana Kovačevića totiž ide o podzemie predovšetkým ako metaforu nevedo-

²³ Moja parafráza Žižekom použitého nelokalizovaného citátu Emira Kusturicu sa vzťahuje na neskôr často diskutované vyhlásenie (podľa ktorého sa vojna v Juhoslávii podobá zemetraseniu), ktoré Emir Kusturica podal napríklad v rozhovore poskytnutom *Cahiers du cinéma* (Propos de Emir Kusturica, *Cahiers du cinéma*, jún 1995, č. 492, s. 69). Viac pozri IORDANOVA, 2001, s. 125.

²⁴ Myšlienku o tom, že osud národa je zapísaný v pôde, je možné spojiť aj s filmom *Zberné stredisko* – nepochádza však priamo z Kovačevićovej rovnomennej predlohy (KOVAČEVIĆ, 1984), a navyše nie je ani formulovaná tak, ako neskôr v *Undergrounde*. Nie je totiž vôbec spojená s dejinami jedného národa, a dokonca vôbec nie s dejinami východnej Európy – je spojená s emblematickými situáciami, vzťahujúcimi sa

mosti, tmy komunizmu, z ktorej sa vynárajú len jednotlivé produkty spoločenstva skrytého v podzemí a "napájaného" partizánskymi mýtmi o ostrážitosti a hrdinskom boji proti nepriateľovi, ktorý prichádza nie celkom náhodou zo „Západu“. Spočiatku, v spomínanej divadelnej hre, skupina produkuje svetre, neskôr – v románe a filme – zbrane – v oboch prípadoch však ide o podvod jedného manipulátora (nazvaného Marko), ktorý tieto svetre či zbrane predáva vo svete „hore“. Pivnica sa tak až neskôr, v románe, stáva metaforou Balkánu s fluktuujúcimi a križiacimi sa esencialistickými i politickými asociáciami. Je to napríklad miesto križovania kultúr a rás. Miesto, na ktoré sa podzemnými tunelmi dostali „Černosi“ z Afriky aj opar „ruských zím“, opísaný klasikmi (porov. KOVAČEVIĆ, 1995, s. 36 a s. 78). Tieto a podobné ponášky na magický realizmus v románe Dušana Kovačevića implikujú, že podzemie je miesto, na ktorom sa spája nevedomie s akýmsi „ideálnym vedomím“, gény „nižších“ rás s túžbou po duchovnej blízkosti so vzdialenými slovanskými národmi. Pôda je napokon nasiaknutá nielen krvou opakujúcich sa vojen, ale aj dejinami migrácií, pri ktorých opäť miznú potenciálne zretele na etnopolitický mýtus a zostávajú len „apolitické“ balkanistické asociácie.²⁵ Týmto posledným myšlienkam zostáva verný aj Kusturica. Vo filme tak vidíme podzemné cesty s kutilskými nákladnými vozidlami, prevážajúcimi utečencov z "Východu" na „Západ“ a naopak. Priamo pod Behradom sa nachádzajú križovatky, od ktorých cesta vedie do Atén i do Berlína.²⁶

Na jednej strane v Kovačevićovej priamej predlohe k filmu *Underground* dochádza k zosilneniu obrazu obludnosti štátnej politiky, ale na druhej strane má skupina zavretá v podzemí možnosť prežívať posvätné skúsenosti spojenia so stredom sveta, a je zavretá v bezpečí aspoň zdanlivo neohroziteľných istôt. Kovačević preto opisuje, ako v strede pivnice, hneď pri studni, vyrastie strom (evokujúci, ako som už spomínala, „axis mundi“, ktorý spája jednotlivé vrstvy univerza). Vo filme funkciu spájania „svetov“ naplno preberá studňa, a vodný živel nadobúda dôležité afektívne, mýtické i vizuálne postavenie vo filme. Studňa je prepojená s vodami, ktoré spájajú svet živých so svetom mŕtvych, ale aj s Dunajom – a Dunaj funguje ako kvázimýtická rieka, ako miesto upozorňujúce na hranicu nielen medzi „svetmi“ živých a mŕtvych, ale aj medzi odlišnými geopolitickými územiami.²⁷

najprv na antické mýty o podzemnom svete a kultúrnych hrdinoch (podzemná rieka s „povozníkom smrti“, Prometheus), pričom sa neskôr, počnúc scénou Križovej cesty, napája na hľadanie bodov, v ktorých sa dejiny stávali mýtmi, spojenými s ideológiami násilia západnej a až *napokon* aj východnej Európy (upálenie Jany z Arcu, križiacke vojny, Hitler nad mapou sveta, a na záver Stalin nad svojím pochodujúcim vojskom).

²⁵ Na tomto mieste by špekulácie o politickom zmysle afektívnych reprezentácií Balkánu ako tradičnej križovatky národov boli zbytočné. Balans medzi politickým a apolitickým sa Kusturica snaží udržiavať vo väčšine svojich filmov predstavovaním rôznych prvkov „balkanistického mýtu“ ako apolitických a esencialistických. K problému migrácií, ktoré vytvarovali známy melancholický obraz Balkánu, objavujúci sa napríklad i vo filmoch Thea Angelopoulosa (migrácií, uskutočňujúcich sa od konca devätnásteho po prvé dve dekády dvadsiateho storočia) pozri TODOROVA, 1999, s. 299-303.

²⁶ Metafory Balkánu ako križovatky alebo mostu medzi kultúrami a civilizáciami si všima veľký počet balkanistov, a mnohí ich považujú takmer za rovnorodé. V tomto prípade je však dôležitá práve *volba* metafory Balkánu ako križovatky *namiesto* metafory Balkánu ako mostu (pravdepodobne najviac známej z diel Iva Andrića).

²⁷ Dunaj spolu s riekou Savou vystupuje v niektorých geopolitických určeníach Balkánu, napríklad v určení geografa, etnopsychológa a zakladateľa „charakterológie Juhoslovanov“ Jovana Cvijića, ako severná hranica medzi „Európou“ a Balkánom (CVIJIĆ, 1922, s. 6-7). Týmto spôsobom sa spomedzi balkánskych národov vylučujú Rumuni, a na druhej strane sa k nim priradujú Chorváti a Slovinci (pozri TODOROVA, 1999, s. 60).

Namiesto toho, aby stopám minulosti dal pozitívny, afirmatívny zmysel, Kusturica však naznačuje ich tragický aspekt.²⁸ Tento aspekt vyplýva zo skutočnosti, že sa do nepriaznivého kauzálneho reťazca dostávajú postavy ponechané v silnom afektívnom napojení na protifašistický, komunistický boj, a teda z utajenej zrady (keďže sú



spomínané postavy presvedčené, že boj trvá aj dvadsať rokov po vojne). Krv, napájajúca pôdu, však nie je chápaná v melancholickom zmysle kvôli tejto zrade, ale kvôli preváženiu rozšíreného balkanistického, fatalistického chápania národa/Tudu ako podriadeného, manipulovaného a „zvonka“ oslobodeného vlastnej vôle. Je to ľud donekonečna znášajúci dôsledky svojho vlastného osudu (ktorý „kosovský mýtus“ už len potvrdil a krv na múroch podzemnej chodby ho len opakuje), ale aj dôsledky „osmanského dedičstva“.²⁹ Práve vďaka nemu sú i migrácie v súlade s „tradičnými balkánskymi“ naratívami vnímané ako súčasť bolestných, opakujúcich sa dejín (o tom inšpiratívne píše napríklad IORDANOVA, 2001, s. 263-265) – dejín, ktoré zostávajú uhrnuté obrazmi, ale takmer slepé pred konkrétnymi politickými a ekonomickými zreteľmi.

Underground alebo (ne)možný večný návrat

Všetky tri vyššie spomenuté aspekty srbského etnopolitického mýtu (viazanosť národa na pôdu, cyklický – teda „mýtický“ – čas, a orientácia na prezentáciu ideologických posolstiev v krátkych, koncíznych príbehoch často anekdotického charakteru) nachádzame v Kusturicovom filme *Underground* v apoliticky pôsobiacich podobách. Dojem apolitickosti Kusturica dosahuje paradoxne najmä tým, že využíva spomenuté aspekty ako prvky (balkanistických) „mýtov“, ako metaforické dôsledky (balkanistických) diskurzov, založených na favorizovaní myšlienky posvätenia alebo aspoň zdôraznenia nemennosti opakujúcich sa dejín, metaforických príbehov a prirodzenosti. Kusturicove úniky do balkanizmu potláčajú možné aspekty preventívnej a národnými cieľmi motivovanej agresivity³⁰ a namiesto nej nastoľujú na jednej strane pasívny nihilizmus, a na druhej strane falošnú afirmáciu spontánnosti, zreteľnej

²⁸ Mám na mysli každodenný zmysel slova „tragický“, nie v mnohom afirmatívny zmysel, ktorý tragédii pripisuje Friedrich Nietzsche (DELEUZE, 2004, s. 7-70).

²⁹ Ku kritickému prehodnoteniu „osmanského dedičstva“ pozri TODOROVA, 1999, najmä s. 31-32, 314-315.

³⁰ K pojmu preventívnej agresivity pozri viac APPADURAI, 1996. Ide o pojem, vzťahujúci sa na novšie analýzy násilia, objavujúceho sa medzi „susedmi“, a čerpajúci z predpokladu, že vďaka vplyvom rôznych politických programov, šírených v médiách, u určitých skupín obyvateľstva silnie strach zo skupín odlišných, „iných“, ktorý napokon prerastá do agresivity namierenej – preventívne – proti nim.



predovšetkým v scénach „kultúrnespecifickej“ zábavy. Politické pozície filmu *Underground* sa v konečnom dôsledku stávajú neistými a balkanistické interpretácie správania, situácií a dejín paradoxne poukazujú na obmedzenia samotného balkanizmu.

V tejto podkapitole sa však pokúsím bližšie rozvinúť omnoho dôležitejší aspekt zrady balkanizmu – Kusturicovo napojenie sa na niektoré pojmy a myšlienky Friedricha Nietzscheho.³¹

Aby som teda zhrnula, miesto, ktoré obsahuje zápisy dejín i „národného charakteru“ – ako dvoch klišé, ktoré vedľa fyzického tela zafažujú balkánsku „dušu“ vo filme *Underground* – je „podzemie“. Súbor rozličných toposov, v ktorých sa realizujú rovnako rozličné metafory, vystupujúce z priesečníkov rozličných diskurzov (etnopolitických, balkanistických, anti-kriminálnych, psychoanalytických, a pod.). Zápisy v podzemí majú reálnu formu krvi, stekajúcej z tiel obetí občianskej vojny,³² ale v prenesenom význame aj formu stôp emigrantov, utečencov či zločincov, ktorí križujú podzemné diaľnice. Okrem toho podzemie funguje ako metafora nevedomia, a to jungovsky kolektívneho i freudovsky individuálneho. Je tiež miestom lži, ale aj vášní a slasti: zostúpenie do podzemia pripomína preto známu anekdotu o jedinej Freudovej návšteve územia bývalej Juhoslávie (dnes Slovinska),³³ ale aj lacanovské

³¹ Táto podkapitola je čiastočne prebratá z konferenčného príspevku *Logika zápisu. Tézy k biologizácii a substancializácii národných dejín a charakteru v srbskom filme*, predneseného na konferencii „Film a národ“ v Olomouci 20. 11. 2004.

³² V tomto zmysle je *Underground* pozoruhodným podvrátením reaktualizovaného (súdobého) srbského politického etnomýtu, ktorý vychádza z predpokladu, že krv bojovníkov posväcuje pôdu a pripravuje budúcnosť nových generácií na zemi i na nebi. V *Undergrounde* krv naopak zafažuje pamäť pôdy a vyvoláva na povrch historické vedomie Ivana a jeho opice Sonyho, pričom otázka, či pochádza od (nebojujúcich) obetí alebo od bojovníkov, a akému národu „patrí“, zostáva irelevantnou.

³³ Ide o Freudovu návštevu Škocjanských jaskýň, kde stretáva svojho neoblúbeného známeho, viedenského starostu Lügera (= klamára). Slavoj Žižek si tento príbeh vyberá ako ponaučenie o tom, že na dne „jadra“ nás samých netkvie pravda, ale „primordiálna lož“, fantazijná konštrukcia, ktorá má skrytý antagonizmy symbolického poriadku, v ktorom žijeme. ŽIŽEK, 1996, pozn. 48, s. 5-8.



„reálno“. A v neposlednom rade je podzemie miestom, ku ktorému je možné vracaf sa ako do útrob matky, alebo k vlastným koreňom – ktoré sú však, ako inak, opäť lživé (preto opitý Marko s opitou Natalijou na pivničnej svadobnej oslave súperia okolo toho, kto má skutočnejšie „ruské korene“, čím zároveň privolávajú na povrch Groysovu tézu – aplikovateľnú očividne nielen na Rusko – podľa ktorej by aj seba-konceptualizácia Balkánu mohla byť vedená myšlienkou o /žitom/ „podvedomí Západu“ – GROYS, 1993).³⁴

Dalo by sa pokračovať. Podzemie ako iniciačný priestor, eliadovský stred sveta aj „eliadovské“ brucho šelmy,³⁵ nielen matky. Ani na tomto mieste však nemám v úmysle podať úplný výpočet významov alebo funkcií podzemných priestorov vo filme *Underground*. Vzhľadom na známu Kusturicovú metódu tvorby filmov (založenú na príležitostnej improvizácii, hromadení „nových“ a variovaní „starých“ obrazov a interpretácií) takýto výpočet napokon nie je ani možný (*Underground* v žiadnom prípade nie je pevnou štruktúrou, aj keď sa na ňu ponáša).

Mám v úmysle skôr pripomenúť dva nie tak často verbalizované aspekty, robiace z *Undergroundu* v kontexte srbskej populárnej kultúry, ktorej súčasťou sa stal, výnimočné ale zároveň paradigmatické dielo. Prvým z nich je ten, že *Underground* predstavuje príklad asociatívnej práce ideologického (resp. mýtického v barthesovskom zmysle) vedomia, v ktorom počet označujúcich prvkov, vytvárajúcich koncept Balkánu, pôsobí ako neobmedzený (porov. BARTHES, 2004, s. 118 a n.). Povestná heterogenita Balkánu tak znova ožíva aj v heterogenite podôb, ktoré môžu mať zápis, a determinácia zápisom sa ukazuje ako determinácia nestabilnými zhlukmi zápisov, ktoré sú v danej chvíli objavené.

Jedným z podstatných spojív pre rôzne podoby, v ktorých sa zjavuje koncept Balkánu, je tak v konečnom dôsledku skutočnosť, že tieto podoby spravidla obsahujú

³⁴ Pod termínom „podvedomie Západu“ si môžeme predstaviť nielen totožný pojem – akéhosi odsunutého, zautomatizovaného vedomia, ale aj ekvivalent Freudovho pojmu nevedomia. Keďže však citujem už existujúci slovenský preklad Groysovhovho textu, ponechávam ho v uvedenej podobe, pričom sa opieram najmä o tie aspekty Groysovej metafory Ruska ako „podvedomia Západu“, ktoré korešpondujú s Freudovým pojmom.

³⁵ „Brucho šelmy“ alebo obludy reprezentujú niektoré iniciačné priestory, ktoré (okrem iných) Mírcea Eliade spomína v súvislosti so symbolikou smrti v iniciačných rituáloch. Pozri napríklad ELIADE, 1994, s. 131-132.



v sebe stopy minulosti, alebo aspoň tendenciu byť zaregistrované v pamäti, ktorej nosičom sú okrem zeme (vo fyzickom zmysle) a nevedomia aj jednotlivé „duše“. Akú pamäť si odnesú, závisí od ich zásluh.

Ako „zásluhu“ pritom netreba chápať „dobré diela“, ani absenciu hriechov, ani ich vzájomné vyváženie – čoho najlepším príkladom je práve príbeh koktavého Markovho brata Ivana. Ivan v úvode filmu zachraňuje zvieratá, v závere sa (aspoň vo svojej mysli) stane bratovrahom a následne spácha samovraždu, a spácha ju navyše v kostole. Napriek nečakanému nahromadeniu najťažších smrteľných hriechov – pre ktoré racionalizujúci priestor (v Ivanovom prípade práve tak, ako v prípade celého spoločenstva postáv filmu) poskytuje konšpirácia „chaosu“ vojny a „zákona“ dejín – sa však v epilógu Ivan stáva rozvážnym rozprávačom, ktorý hovorí plynule a už viac nekokce.

Jeho jedinou, ale zásadnou zásluhou sa totiž stala strata zlého svedomia a úzkostlivej pamäti, ktorá je vzdialená tak resentmentu, ako aj ľahkovážnosti – charakterizujúcej Marka – či nevedomosti, charakterizujúcej „duševne“ retardovaného Batu.

Len niektoré z postáv totiž zostávajú v epilógu filmu zbavené zvyškov žiarlivosti, zlého trávenia a resentmentu, ale aj telesného postihnutia, ktoré symbolizovalo okrem iného opäť len špecifické podoby spútanosti (klišéovitými formami výrazu); a len dve z týchto postáv (práve telesne postihnutí Natalijin brat Bata a Markov brat Ivan) sa dostávajú na vyššiu úroveň – i keď len v psychomotorickom zmysle.

Nemožno tvrdiť, že by Kusturica vychádzal z dôsledného pochopenia jednotlivých Nietzscheho pojmov. No práve tým, že sa filmom *Underground* aspoň čiastočne dostáva na ich pôdu (pomsta, resentment, smrť Boha, večný návrat³⁶), odpútava sa od pamäti zeme, pôdy, krajiny, génov. Už jeho Dunaj ako povestná hranica medzi nezmieriteľnými svetmi Európy a Balkánu,³⁷ ale aj živých a mŕtvych, nefunguje na princípe jasného zaraďovania jednotlivých hodnôt.

³⁶ Pripomínam, že *Underground* je omnoho viac reflexiou nietzscheovského, ako eliadovského „večného návratu“.

³⁷ Pozri pozn. č. 27.

Naopak, voda Dunaja je na rozdiel od zeme a génov živlom zabúdania, a aj keď toto zabúdanie nie je dokonalé, práve ono umožňuje pohyb vpred, pohyb večných návratov, ktoré nie sú „opakovaniami rovnakého“.³⁸ Epilóg filmu *Underground* tak napokon diváka konfrontuje so zdanlivým paradoxom: predstavuje premenu rôznorodého spoločenstva postáv filmu na tancom, spevom, svadobnou veselnicou a hravosťou pomerne stmelení kolektív,³⁹ ktorý však získava nového rozprávača: Ivan sa stáva prvým suverénnym nositeľom slobodnej vôle a rozumu v spoločenstve reprezentantov „Balkánov“.

Tým sa dojem, že pomyselná komunita sa reorganizáciou pamäte nanovo oživila⁴⁰, značne komplikuje. Nelinearita vo vývoji niektorých postáv⁴¹ v *Undergrounde* zas plní celkom špecifickú funkciu. Pomáha spájať obrazy, ktoré s pozoruhodnou dôslednosťou vytvárajú pomyselné stretnutia balkanistických (metafyzických a esencionalistických) premis a mýtov na jednej strane s antimetafyzickými pojmami a antiesencionalistickými príbehmi – teda príbehmi o neustálych premenách charakterov, a o neustálych osciláciách „západných“ a „východných“ pozícií, ktoré tieto charaktery zastupujú.

Základné ponaučenie z postavy Ivana sa teda priamo týka nietzscheovského „stávania sa“. Epilóg filmu prináša len veľmi jemný, nepatrný posun, o nietzscheovskej tvorbe nových hodnôt by sme sotva mohli uvažovať, no tento posun sa vzpiera rovnako myšlienke progresu, ako aj myšlienke naturalizácie večného návratu ako osudu spoločenstva (od ktorého sa nedá uniknúť). Stávanie sa ruší dôležitosť exemplárnych vzorov a začiatkových bodov. Podľa Gillesa Deleuza Nietzscheho pojem „večného návratu“ – vo forme kozmologickej koncepcie – podrobuje kritike stav rovnováhy. Povedať, že večný návrat nie je návratom rovnakého znamená teda prijať myšlienku o stávaní sa.

Jedným z najvýraznejších potvrdení stávania sa v *Undergrounde* je všadeprítomná excesivita, jedným z jeho najväčších paradoxov a záhad upozorňovanie na (večne *falošnú*) cyklickosť. Naratív *Undergroundu* preto síce začína druhou svetovou vojnou, ale „vojna“ v ňom nikdy nekončí, len sa mení. Podobne ako excesivnosť i zúfalstvo (vrátane zúfalých zmierení sa s klišé) robia z foriem (najmä telesnej) expresie v *Un-*

³⁸ Viac pozri DELEUZE, 2004, s. 84-88.

³⁹ Tanec, spev a svadba, podobne ako ďalšie pripomenutia pojmov z antimetafyzických a antiesencionalistických filozofických koncepcií u Kusturicu pravdaže *zostávajú* metafyzické, a majú evokovať najmä klamlivú afirmáciu balkanistického esencionalizmu.

⁴⁰ Veľmi symptomatickú myšlienku vyslovil Ernest Renan: podľa neho je „podstatou národa to, že všetci jednotlivci majú mnoho spoločného, ale tiež to, že všetci na mnohé veci zabudli“. Podľa FRODON, 2004, s. 82. V prípade *Undergroundu* je poriadok vecí, na ktoré treba zabudnúť a ktoré si naopak treba zapamätávať v mnohom opačný oproti poriadku, organizujúcom národné sebauvedomenie: Ivan totiž reprezentuje návrat pamäte zabezpečujúcej poučenie sa z minulosti, a naopak, stratu resentmentovej pamäte, ktorá v etnopolitických mýtoch má často kľúčovú úlohu.

⁴¹ Nemožno si pritom nevšimnúť, že ani vývoj Ivanovej postavy nie je lineárny a pohybuje sa od ilúzie prototypu chudobného duchom, telesne invalidného a pritom dobrosrdečného muža cez pomstiaceho sa bratovraha a samovraha až po predstaviteľa vyrovnanosti a rozumu – ktorý však v sebe má aj čosi znepokojivé (je totiž možné interpretovať ho ako nového širiteľa ideologicky „neprijateľnej“ utópie: rozpráva o červených strechách na ostrove, ktorý sa odpojil od pevniny a ktorý sa bezprizorne plaví mýtickými „vodami“ /čímsi medzi riekou a morom/, pripomínajúc pritom obrysy „druhej“, „komunistickej“ Juhoslávie). Ivan sa mení, ale stále potvrdzuje rôzne *typy moderného človeka*.

dergrounde druh nutnosti spochybňujúcej prioritu esencializmu na úrovni subjektu,⁴² voda v ňom doslova *vedie* k spochybneniu esencializmu na úrovni dejín.

Epilóg aj záver *Undergroundu* (s polozboreným opusteným kostolom ako miestom samovraždy bratovraha, s wajdovským Kristom visiacim dolu hlavou na kríži, s husami, ktoré opúšťajú, no nezachraňujú mesto) tak majú jednu spoločnú funkciu: oslobodiť dejiny aj subjekt mýtu o opakovaní „rovnakého“, preložiť zodpovednosť na každého jednotlivca.

„Multidiskurzivita“ alebo „zahmlené čítanie“?

V súvislosti s doteraz napísaným sa však znova nástojčivo vynára otázka, či text filmu *Underground* predstavuje príklad zámerného a polemického citovania (imitovania, používania a konfrontovania) viacerých mýtov, alebo ide o čisto ideologický produkt, ktorého poslaním je zahmlieť akúkoľvek zreteľnú diskurzívnu pozíciu. Ešte raz sa preto vrátim k niektorým z už načrtnutých téz, no tentoraz preto, aby som poukázala na niektoré špecifické podoby „taktiky zahmleného čítania“ a „protirečivých diskurzov“ („umožňujúcich divákovi, aby si vybral tú svoju identitu a rozpoznal filmový text ako antipropagandistický, a v tomto zmysle zúfalý, ironický, dokonca trocha aj apolitický“, DAKOVIĆ, 1998, s. 385).⁴³

Pod týmito slovami Neveny Daković môžeme totiž odhaliť sugesciu, že *Underground* (tak, ako i film *Pekné dediny pekne horia* Srdjana Dragojevića) kombinuje viacero známych, no vzájomne si odporujúcich diskurzov, a že práve týmto kombinovaním zahmlieva konečný, nielen politický, ale aj etický či umelecký zmysel (pričom ten politický bol pri recepcii oboch filmov, a *Undergroundu* zvlášť, dlho považovaný za prvoradý).⁴⁴

Keď však sledujeme naratívne stratégie *Undergroundu*, musíme si všimnúť, že dva základné diskurzy, alebo dve základné skupiny diskurzov, o ktorých som písala doteraz – diskurzy balkanizmu a diskurzy spojené so „srbským etnopolitickým mýtom“ – nie sú v tomto filme explicitne prítomné prostredníctvom verbálnych výpovedí. Verbálna rétorika je v mnohých situáciách filmu *Underground* naopak prostriedkom výsmechu formácií, ktoré nemajú nutne diskurzívny charakter: irónia je napríklad prítomná v imitovaní reči chorvátskej postavy na začiatku filmu, jej intonácie a ďalších neverbálnych prejavov, ale aj výberu práve tých slov, ktoré ju odlišujú od „srbských“ postáv Marka a Čierneho (podobným spôsobom je irónia prítomná v tom, ako srbské postavy hovoria po nemecky). Skrytá irónia, prechádzajúca až do cynizmu, je tiež prítomná v imitovaní spôsobu uvažovania o mieste „čestného človeka“ v krajine klamstiev a politických machinácií, či v replikách, prezrádzajúcich rôzne rodové stereotypy (opitá Natalija: „Všetko je lož!“, roztúžený Marko: „Ty... si pravda!“).

⁴² Správanie, výzor, túžby protagonistov *Undergroundu* fungujú ako klišé, ktorým títo protagonisti nevedia nájsť alternatívy a podvoľujú sa im s alibistickým dojmom, že by za priaznivejších okolností predsa len mohli byť „iní“.

⁴³ Táto veta sa vzťahuje na film Srdjana Dragojevića *Pekné dediny pekne horia*, no začína slovami „Tak, ako Kusturica“ – čím sa myslí na Kusturicov *Underground*.

⁴⁴ Jedno z komplexnejších zmapovaní recepcie politických aspektov *Undergroundu* a paradoxne prívitejšieho prijatia „*Pekných dedín*“ v zahraničí podáva IORDANOVA, 2001, s. 111-135 a n.

Jediné „diskurzy“, ktoré sa vo filme objavujú vo verbálnej podobe, sú teda nazerané zo zorného uhla tzv. populizmu, ktorý odmieta Nemcov a Chorvátov rovnako ako intelektuálov, ktorý podporuje rodové stereotypy a mnohé metafory (napríklad tú už Friedrichom Nietzsche kritizovanú – o žene ako pravde, NIETZSCHE, 2003, s. 7 a n.) prevádza na nediskutované (skôr než nediskutovateľné) pravdy.⁴⁵ Vďaka použitiu v mode populizmu získavajú spomenuté „diskurzy“ akýsi prvý, najrýchlejšie rozpoznateľný ironický „tón“



– ten druhý však vyplýva z komplexnosti samotných situácií. Napríklad ironické zobrazenie Nemcov sa objavuje v kontexte parodovania filmov o druhej svetovej vojne, prípadne v kontexte parodovania inštitúcie (okupantom zapredaného „národného“) divadla. Ironický postoj k postavám drobných chorvátskych, slovinských a moslimských kriminálnikov⁴⁶ vzniká v situácii prezentácie bujarej, radostne-násilníckej moci srbských bardov podsvetia Marka a Čierneho (takže je irónia v konečnom dôsledku ambivalentne namierená proti samotnému „prvoplánovému“ karikovaniu nie-srbských postáv). A povestné slová, evokujúce typický „jazyk“ protivojnovno a protirežimovo orientovaného juhoslovanského intelektuála („Nemá čo poctivý človek hľadať v tejto krajine“) vysloví podvodník Marko chvíľu predtým, ako sa pred zákonom ukryje v podzemí.

Na jednej strane dve vrstvy irónie, prítomné vo verbálnych prehovoroch (ironický postoj k „inému“ objavujúci sa v populistických použitíach každodennej reči a irónia situácií), na druhej strane neprítomnosť konkrétnych verbálnych parafráz známych etnopolitických či balkanistických diskurzov – t.j. upriamenosť na možné koincidovanie etnopolitických a balkanistických mýtov v zmysle, v akom mýtus chápe Roland Barthes (teda aj ako vizuálnu výpoveď, BARTHES, 2003, s. 107-157) – produkujú dojem ambivalentnosti vzťahu k zdanlivo protichodným mytológiám.

Že však ide o osobitný druh kritického, teda nie čisto ideologického (i keď v zmätenej podobe) postoja – o tom svedčí aj skutočnosť, že spomínané charakteristiky a motívy etnopolitického mýtu i balkanistických premís (cyklický čas, epický príbeh/epické rozprávanie,⁴⁷ „prírodnosť“, bojovnosť i posvätná úloha bojovníkov, vni-

⁴⁵ Tu sa opäť núka paralela s Nietzsche, ktorý pravdu považuje za skostnatelú metaforu.

⁴⁶ Na ich „etnickú“ príslušnosť upozorňujú typizované mená – Janez, Tomislav a Mustafa, ako aj špecifické jazykové odchýlky (chorvátske „dvjesta tisíc“ = „dvetisíc“ namiesto „dve hiljade“, ako sa hovorí v srbskom jazykovom regióne), ale aj uhladené, „slušné“ správanie a výzor: napríklad typický intelektuálny výzor herca Bogdana Diklića.

⁴⁷ Pozri pozn. č. 2.

manie vlastnej krajiny ako príkladu pre „dekadentnú“ Európu,⁴⁸ a pod.), sú vo filme *Underground* podrobené nielen preformulovaniu (inak povedané – prekladu do odlišných, často protirečivých diskurzov), prípadne aj zreteľnej desakralizácii, ale tiež osobitnému „rozpúšťaniu“, deformovaniu jednotlivých štruktúr. Jednoduchosť príbehu sa triešti pod vplyvom pomerne chaotických naratívnych stratégií a napokon príbeh zostáva aj doslovne „bez konca“. Cyklickosť času je rovnako ako jeho linearita dôsledkom manipulácie zvonka, zrady spáchanej predstaviteľmi moci (zrady zvyčajne politickej: napríklad „studená vojna“, preklenujúca čas medzi druhou svetovou a občianskou vojnou, je predstavená ako dôsledok „politických machinácií“).⁴⁹

Dokonce aj sama zem je rozkopaná a vyhlbená len za účelom lži – čím sa aj jej kropenie krvou, na ktoré poukazuje predtým spomenutá melancholická scéna z poslednej tretiny filmu, neukazuje ako posväcovanie pôdy, ale len ako ďalší sediment v pamäti násilia spáchaného v mene lži.⁵⁰ O rozpúšťaní „naturalizácie“ ako princípu privlastňovania si určitého súboru vlastností i hodnôt a jeho pripisovaniu všetkým členom určitého „pomyselného spoločenstva“ tiež niet pochýb. Svedčí o ňom skutočnosť, že „prirodzenosť“ je vo filme *Underground* chápaná ako čosi, čo zaniklo pod maskou, a čo samé postavy pociťujú ako nenávratnú stratu. Masky teda nie je žiadnou balkánskou esenciou, a nie je ani afirmáciou života v nietzscheovskom zmysle – je len stopou niečoho, čo zmizlo (alebo tu nikdy ani nebolo).

Aj tu je však dôležité uvedomiť si, že nejde len o prehodnotenie niektorých nekriticky prijímaných predpokladov balkanizmu, či etnopolitického mýtu (tak, ako v práve spomenutých vzájomne sa prelínajúcich príkladoch), ale tiež ide o skutočnú evokáciu rozpúšťania. Spomedzi všetkých postáv hlavne Marko a Natalija sa vôbec nevnímajú ako prirodzené, autentické ľudské bytosti, najmä však vtedy, keď prepadnú alkoholu. Vzniká dojem, že práve alkohol v nich posilňuje falošný resentment, a na druhej strane smútok za stratou „prirodzenosti“. Že práve v alkoholizovanom tele sebaklam o voľbe správneho partnera či správneho života u Natalije, ale aj Markov cynizmus, prechádzajú do podôb, v ktorých sa akýkoľvek zostávajúci pocit autenticity rozplyva vo fikciách o falošnom ruskom pôvode, o zmarených možnostiach

⁴⁸ O tomto pozri ČOLOVIĆ, 2000b, s. 52-62 (ide o postoj dištancujúci sa od tradičného „komplexu mejnecnosti“ Balkánov ako nedostatočných Európanov, na ktorý upozorňujú mnohí kritici balkanizmu: etnopolitický mýtus naopak vytvára ilúziu o zachovaní *podstatných* a morálne správnych hodnôt, ktoré ďalšie národy a krajiny stratili; v prípade srbského etnopolitického mýtu si Čolović všimá, že preň je „Európa“ tá, ktorá by sa mala pokoriť a vrátiť k hodnotám, uchovávaným „pravými“ Srbmi – a v niektorých verziách etnopolitických rečí je dokonca prejavom jej nešťastia, že túto možnosť odmieta a namiesto toho Srbsko „démonizuje“ a izoluje ho od ostatku sveta).

⁴⁹ Môže však byť aj dôsledkom zrady blízkych ľudí (príkladom je mechanické „spomaľovanie“ lineárneho času pomocou posúvania ručičiek na veľkých pivničných hodinách /ukradnutých z kostolnej veže/, ktoré sa nachádzajú hneď vedľa záchodov – čím samotná táto aktivita nadobúda ironický zmysel „tabuizovania“, o ktorom sa skôr mlčí ako nevie).

⁵⁰ Ako som už spomínala, ďalšiu ambivalentnú súvislosť s „postromantickou“ etnomytológiou vytvára jeden z centrálnych významov podzemia, význam hrobky, ktorej úloha však nie je heroická a ploditeľská: je to naopak metafora hrobky obyčajných ľudí, ktorých obeť neprinesie nijakú ochranu budúcim pokoleniam (čím len vyniká efekt „nepriňašania ničoho nového“, implicitne – ale v celkom inom zmysle – prítomný aj v etnopolitickom mýte); o význame krajiny ako cintorínu a pôdy ako hrobky písal ČOLOVIĆ, 2000b, s. 48-51. Naproti tomuto významu však *Underground* predpokladá aj iníciačný zmysel podzemia ako hrobky v zmysle tiež spomenutej rituálnej iníciačnej symboliky „útrobu šelmy“, o čom som viac písala v DUDKOVÁ, 2001, s. 192-193.

(„keby nebolo vojny, bol by som juhoslovanským Majakovským“), či v kajani sa (u Natalije).

A hoci Emir Kusturica neanalyzuje množstvo epizódnych postáv, vzniká dojem, že aj ďalší predstavitelia spoločenstva trpia pocitom straty koreňov, vlastného pôvodu, pociťujú vlastný jazyk ako cudzí, prípadne sa dusia v lžiach, ktoré napáchali – „rozpúšťanie“ tu teda funguje aj na úrovni rozplývania ilúzie o prirodzenosti. Rozplývania, ktoré na základe skúseností niekoľkých hlavných postáv môže byť postupne rozšírené na pocity celej komunity.⁵¹

„Rozpúšťanie“ istôt a istých, „samozrejmych“ hodnôt pôsobí vo filme *Underground* takmer ako zhmotnené tiež preto, že jeden z významov, ktoré v ňom nadobúda voda ako mýtický symbol, je očista v podobe (nedokonalého) zabudnutia. Ale aj preto, že v závere filmu voda prenáša mŕtvych protagonistov na neistú, nepevnú pôdu. Onedlho sa z nej odpojí a odpláva jedna časť, ktorú nakoniec vidíme ako malý ostrov stratený v oceáne. Keďže mnohí diváci z krajín bývalej Juhoslávie v obrysoch tohto ostrova „rozpoznali“ obrysy „starej“ Juhoslávie (porovnaj RASTEGORAC, 1996, s. 234), vzniká dojem, že protagonisti sa v akomsi záhrobnom svete⁵² opäť ocitli v modeli práve tejto krajiny, izolovanej od ostatku „sveta“. Lenže aj tento model nechal Kusturica nestabilným. Tak, ako možno predpokladať, že voda zo všetkých strán omývajúca mäkkú pôdu ostrova môže zmeniť jeho obrysy, aj bujará svadobná oslava konajúca sa na jeho povrchu svedčí o nestabilnom a len zdanlivo ritualizovanom režime života, v ktorom postavy prejavujú v niektorých prípadoch znaky pokroku, prechodu na vyššiu psychomotorickú, ba dokonca (v prípade Ivana) aj morálnu úroveň – väčšinou však zostávajú nepoučiteľné a zachovávajú si staré modely správania, uvažovania a reakčnosti. A práve tie sú vo svojej *excesívnosti* a predvídateľnosti ako jediné stabilné.

Ak sa teda dá hovoriť v súvislosti s *Undergroundom* o „zahmlenom čítaní“, alebo azda skôr o *zahmlievaní zmyslu* – tak si treba uvedomiť, že toto zahmlievanie má pendant v symbolike jeho naratívnych postupov a vizuálnych znakov. Kusturica tak

⁵¹ Napríklad koktavý Ivan v jednej chvíli stratí opicu, s ktorou sa kamarátil, a ktorá symbolizovala jeho alter-ego. Zostáva dezorientovaný. Jeho postava a jej skúsenosti tak nastavujú zrkadlo ostatným obyvateľom podzemia, ktorí podobne stratia istotu, ale aj jazyk po odhalení Markovej lži: dovtedy žili protifašistickými heslami, vyrábali zbrane pre „dobrý cieľ“, cítili sa vo svojej „objektívizovanej“ nevedomosti bezpečne.

⁵² Treba poznamenať, že nejde o záhrobný svet, z ktorého pre mŕtvych niet návratu. Naopak, je to osobitný druh sveta v stave čakania. Čakanie, prítomné v spôsobe života pivničných ľudí, zdôrazňuje napríklad aj dlhá svadba, spojená s osobitnou časovosťou vymknutia sa z každodenného života a zároveň s časovosťou iniciálneho rituálu. Pri tomto čakaní je len otázkou nevypočítateľného času, kedy sa „záhrobný svet“ – svet neschopný ovplyvniť „svet živých“ (ktorý voči nemu paradoxne nevystupuje ako „horný“ – oba sú totiž pozemské a nachádzajú sa na rovnakej úrovni) – nanovo zviditeľní, prípadne kedy nanovo *vstúpi do dejín*. V tomto zmysle ide o použitie podobného nápadu, ale inej myšlienky ako v divadelnej hre Dušana Kovačevića *Zberné stredisko* (KOVAČEVIĆ, 1984), v ktorej mŕtvi po dlhom hľadaní napokon nájdu priechod medzi svetmi, no veľmi rýchlo sa rozčarovani pokrytectvom, klamstvami a najmä *nevernosťou* živých navždy vrátia späť.

Možno pripomenúť, že aj keď živí zostali bez možnosti akýmkoľvek spôsobom vidieť mŕtvych, vo filmovej adaptácii hry (vo filme *Zberné stredisko* Gorana Markovića) vznikol nápad do tunelov spájajúcich dva svety umiestniť ilustratívne scény z akýchsi pomyselných „dejín mýtov“ spojených s ľudským násilím (pozri pozn. č. 24). Už v tomto filme teda vzniká dojem, že zem je miesto, prechováajúce sedimenty *mytológií zlých skutkov*, voči ktorým iba živí zostávajú slepí. Táto časť zmyslu podzemia a dejín je zachovaná aj v Kusturicovom filme *Underground*.

možno len intuitívne (hľadajúc „archetypálne“ významy), no zato isto, poukazuje na „zahmlenosť“ Balkánu ako konceptu (už Roland Barthes ponúka peknú metaforu mýtického, čiže /v jeho prípade/ ideologického konceptu ako hmloviny, ktorá je zároveň „kondenzovaným vedením“ – BARTHES, 2004, s. 120 a n.).

Nemožno pritom nepostrehnúť, že táto zahmlenosť nie je novou úrovňou esencionalizmu – Kusturica sa k nepriehľadnosti Balkánu nestavia ako k ľahostajnému faktu, a zahmlenosť využíva na vyjadrenie morálnych premís. Krajina, ktorej už niet, naďalej pláva, „dejiny“ sa budú opakovať. Tri hlavné postavy si zachovali svoje zlé spomienky, nedokážu sa zbaviť žiarlivosti. Jedine Bata zostáva rovnako ponorený do prítomnosti ako predtým, bez akejkolvek schopnosti pamätať si alebo hľadiť „dopredu“, a jedine Ivan sa dostáva na úroveň, v ktorej je nielen schopný hovoriť bez koktania (čo má pochopiteľne metaforický zmysel) – ale predovšetkým žiť bez „zlého svedomia“ i bez „zlého trávenia“.

Emir Kusturica aj v tomto prípade nadväzuje na myšlienky, ktoré sformuloval Friedrich Nietzsche: zabúdanie nie je „vis inertiae“, ale naopak, aktívna a pozitívna schopnosť. Zábudlivosť pripomína trávenie, ktoré si neuvedomujeme. Znamená prečistenie vedomia, v ktorom sa má uvoľniť miesto pre niečo „nové“. Bez zabúdania by „nemohlo existovať žiadne šťastie, žiadna radosť, nádej a hrdosť, žiadna prítomnosť“ (NIETZSCHE, 2002, s. 41).

Nech sa to akokoľvek zdá prekvapivé, svadobčania z epilógu filmu nezabúdajú. No nech sú práve v tomto zmysle Ivan a Bata jediní, ktorí zabúdať dokážu, už samou svojou prítomnosťou pomáhajú odhaliť fikciu cyklickosti, „opakovania dejín“ – prítomnú tak v balkanistických ako aj etnopolitických mýtoch jednotlivých balkánskych národov – ako fikciu falošnú.⁵³

Platí teda, že Emir Kusturica reprodukuje myšlienku o Balkáne ako „sude prachu“, ktorý vybuchuje každých dvadsať až päťdesiat rokov. Vinu za nešťastie ľudí, ktorých necháva defilovať väčšinou pri hľadaní rôznych druhov (pre Západ mimoriadne dôležitých) pôžitkov,⁵⁴ pripisuje čiastočne veľkým politickým mocnostiam, a čiastočne príslušníkom samotnej reprezentovanej (etnickej i geopolitickej) komunity. Je však symptomatické, že podzemie v jeho filme funguje ako metafora miesta s ini-

⁵³ Problém, ktorý postihuje protagonistov *Undergroundu*, je totiž v tom, že ich smrť sprevádzajú takmer všetky vonkajšie znaky zabúdania: očistenie priechodom cez vodu, určitý čas, strávený v stave čakania a vyprázdneného vedomia, aj radosť v ponorení do prítomnosti – ktorého symbolom je svadobná hostina a veselica. Lenže práve na tejto hostine sa protagonisti s falošne esenciálnou nepoučiteľnosťou vracajú k starým hriechom – a preto nemôžu skutočne dospieť k ničomu *novému*. Ako som spomenula predtým, práve toto „nové“ má pre Friedricha Nietzscheho zásadný význam (pozri viac NIETZSCHE, 2002, s. 41-76).

⁵⁴ Žižekovu zmienku o reŕazi „pitia-jedenia-spevu-smilstva“ (ŽIŽEK, 1998, s. 62) je totiž treba konfrontovať aj so zmyslom, v akom napríklad Michel Foucault odmieta určitú historickú (západnú) koncepciu pôžitkov – podľa ktorej sú steslenené pôžitkami len jedenie, pitie a sex (viac FOUCAULT, 2000, s. 164 a n.). „Balkánci“ z *Undergroundu* majú aj iné pôžitky, najmä extatický tanec. Avšak excesívnosť ich pôžitkov poukazuje na zúfalstvo, vyplývajúce z ich zaradenia do toho istého obmedzeného súboru, aký im *už je* predpísaný (Balkán je teda len metaforou určitého historického dispozitívu, ktorý platí aj pre Západ – s tým, že „všetky mocenské vzťahy“ sú steslenené práve v pomyselnom vzťahu Balkánu a sankcionujúceho „Západu“). Výjav s tromi dotýkajúcimi sa hlavami Marka, Natalije a Čierneho, sprevádzaný slovami piesne „Nikto nevie, nikto nevie, čo to svieti“ treba teda chápať aj ako prejav túžby vykročiť zo spomenutého obmedzeného súboru. A toto vykročenie konečne uskutočnia až postavy nasledujúceho Kusturicovho filmu.

ciačnou symbolikou i funkciou, no väčšina postáv *Undergroundu* svoju možnosť byť iniciovaní, resp. poučiť sa, nevyužívajú.⁵⁵

Avšak keď si uvedomíme ešte raz, že na rozdiel od vody, ktorá má význam aspoň dočasného očistného zabúdania a smrti, práve zem je chápaná ako živel, ktorý má schopnosť pamäte – tak prichádzame k veľmi prekvapivému záveru. Epilóg filmu predsa len odkrýva jednu podstatnú zmenu. Ostrov, na ktorom sa protagonisti budúceho príbehu plavia, je (zatiaľ) ostrovom bez podzemia.

JANA DUDKOVÁ

„THE CYCLIC TIME“ AND A RELATION OF A FILM *UNDERGROUND* TO A SERBIAN POLITICAL ETHNO – MYTH

In her analysis of Kusturica's film *Underground*, the author is dealing with perception of a Balkan „spirit“, which connects „naturalism“ with spontaneity and authenticity, but also with resistance, enabling to endure endless violence. The symbols of vigorousness and resistance are in *Underground* understood like moral and ambivalent, and instead of a general Balkan spirit, are derived from the history of Serbian guerilla rebellion. These are constantly exhausting and at the same time naturalistic labels, however not understood to be ancient in the original meaning of the word. The author is documenting that if Kusturica urges on certain traits as sediments of particular historical events, he has still not been entirely retreating from Balkanism. His vigorousness, „boisterousness“, „naturalism“ which have been until now mentioned by lots of his foreign and domestic fans, and which are in the film „*Underground*“ given a free passage, especially in the long scene of a wedding ceremony, are pictured by Kusturica using demonstrative irony. These features are predominantly attributes of manners making the Balkanians traditionally „different“, for „Europe“ for the way of organizing their entertainment – ritualized in specific ways of fun and relaxation. Emir Kusturica (equally with *Underground* co-screenwriter Dušan Kovačević) is not intending just to deny or insecure Balkan premises, but above all to consistently nuance them.

⁵⁵ V týchto aspektoch je analyzovaný film stále príkladom využívania tradičných balkanistických „mýtov“, bez pokusu o ich spochybnenie. Jeho tvorcovia dôsledne budujú ilúziu o vlastnej bezpodmienečnej dôvere v určité spôsoby „autoreflexie“ Balkánu, ktoré je možné nazvať tradicionalistickými (diváci zaujajú balkanizmom preto voči tomuto filmu môžu prechovávať zmes fascinácie a nedôvery podobnú tej, akú vyvolal film *Před dažďom /Pred doždöt – Before the Rain, 1994/* Milča Mančevského /pozri IORDANOVA, 2001, s. 82/). V prípade *Undergroundu* je však dôležité pridať novej úrovne, úrovne univerzalizácie príbehu prostredníctvom zdôraznenia úlohy jednotlivca v boji proti resentimentu, nihilizmu a pomste. Inšpirácie Nietzscheho témami, obrazmi a pojmami prekonávajú obmedzenia ideológie, moderného mýtu – toho, ktorý je, ako tvrdí Barthes, okamžite čitateľný bez ohľadu na to, že poskytuje aj racionalizujúce vysvetlenie, ktoré ho môžu vyvrátiť (BARTHES, 2004, 129).

TELEVÍZIA A TELEVÍZNA DRAMATURGIA

ELENA KNOPOVÁ

Dramaturgia ako ľudská činnosť aj inštitucionálna, profesná funkcia, jej vznik, pracovná náplň a oficiálne zastrešenie, sa formovala rôzne, v závislosti od spoločenských, umeleckých a iných potrieb. Dnes, ale i v minulosti, bola spájaná do spoločného kontextu predovšetkým s rodom dramatických umení, akými sú napr. divadlo, film, rozhlas, televízia, na ktorú sústredíme pozornosť.

Samozrejme, prvky dramaturgickej práce môžeme nájsť aj v mimoumeleckých odvetviach (napr. organizátori mítingov, ale aj prednášajúci pedagógovia v škole či priami účastníci rôznych konferencií). Tam sa však termín dramaturgia, ani funkcia dramaturga až tak neudomácnili, a to zrejme preto, lebo jej existencia bola prepojená v počiatkoch práve s umeleckou sférou. V dnešnom, zväčša komerčnom mediálnom prostredí televíznych show, súťaží, priamych prenosov z davových podujatí – dobročinných koncertov a akcií typu Hodina deťom, TOM, OTO, atď., existuje evidentná snaha pomenovať ako dramaturgiu organizačnú a výkonnú činnosť (doteraz známu skôr pod pojmom lektoring či koordinácia). Tvorivo-umelecká tendencia nie je až taká výrazná ako v prípade prípravy napr. TV scenárov k seriálom či filmom.

Je to však prirodzeným dôsledkom a prispôbením sa pôvodnému zameraniu, náplni televízie. Spočiatku bola považovaná, tak tvorcami ako aj príjemcami vysielania, za prenosové médium (jej vznik súvisel v prudkým rozvojom záznamovej a prenosovej techniky na začiatku 20. storočia). Možno preto jej i v súčasnosti prisudzujeme prívlastok technického umenia. Umelecké tendencie sa prejavili oveľa neskôr. Bolo to sprostredkované v podobe záznamov a prenosov divadelných inscenácií, hudobných koncertov, poetických pásiem, atď. Nasledovne, inšpirujúc sa a postupujúc vo vývoji veľmi podobne ako rozhlas, využíva, prispôsobuje a osvojuje si umelecké za svoje – výrazové prostriedky svojho televízneho média, neboli však a priori televíznou vlastnosťou. Výsledkom bol napr. vznik samostatných televíznych literárno-dramatických žánrov a predovšetkým zaradenie televízie do rodu dramatických umení (kam v súčasnosti patrí aj divadlo a rozhlas, film).

Súbežne sa kryštalizovala aj jedna z mnohých zložiek, možno povedať televízneho dramatického umenia, dramaturgia, neustále lavírujúc medzi dvoma pólmi – tvorivosťou a osvedčeným organizovaním a informovaním, snaží sa ich prepojiť.

* * *

Technické myslenie sa pri výrobe televíznych programov v rozdielnej miere prelína s myslením estetickým. Technika sa na umeleckom spracovaní televízneho materiálu podieľa stále väčšou mierou. Umelecké nedokonalosti spôsobované technikou už

takmer neexistujú. Vysoká kvalita príjmu sa dokonca stala za krátke obdobie bežnou záležitosťou, samozrejmosťou. Nachádzame sa v ére nezávislých tvorivých postupov televízneho spracovania.

Základnými materiálmi televízie, podobne ako pri divadle a filme, sa opäť stali živý človek pred kamerou (pri umeleckých dramatických programoch herec) a myšlienka pretransformovaná do slov, do ľudskej reči, titulkov. Odtiaľto vedie logická a nevyhnutná cesta k audiovizuálnej povahe TV vysielania a k jeho opticko-akustickej jednote. Dôležitá však je vysoká procesualita akejkoľvek televíziou vysielanej správy. Je zrejmé, že nezladenie obrazu so zvukom a naopak, alebo obraz bez zvuku a naopak, si v ľudskom vedomí v spojitosti s dnešným televíznym vysielaním, rovnako ako aj spomalený sled zaznamenaných udalostí, stratu dynamiky, interpretujeme ako poruchu, chybu vo vysielaní. V televízii sme si zvykli na rýchle logické priestorové zmeny, dôraz kladíme na človeka – pri umeleckých (dramatických) programoch na herca – v konkrétnom priestore, častokrát popisnom. Na civilizmus aj v hereckej technike, v hlasovej a rečovej technike. Zvykli sme si na nevelké svetelné zmeny. Televízia našla „záľubu“ v ľudskej tvári a reálnom exteriérovom a interiérovom prostredí. Dnešný trend smeruje podľa spomenutých zásad k počítačom simulovanej virtuálnej realite, ktorá je však závislá od prvkov reálneho života a prostredia. Výnimku tvoria televízne pozadia ako dekorácie, ktoré nenesú ako najdôležitejší prvok komunikovateľnú, zrozumiteľnosť podmienenú informáciu, ale skrz farbu estetickú informáciu, nepovinne jednoznačne dešifrovateľnú televíznym príjemcom. Dokonca aj televízne štúdiá pri priamych prenosoch TV programov majú tendenciu byť zariadené, alebo sa aspoň približovať k priestorom a ich zariadeniu, z reálneho civilného života. Pri televíznom vysielaní je charakteristické, že sa väčšinou odohráva v nemiacom sa priestore štúdiá, dnes sa už aj tu snažia (z jasne estetických dôvodov – aby sa to divákovi páčilo, efektne to zapôsobilo) doplniť túto stránku tzv. virtuálnymi štúdiami, alebo sa pohybujeme v nie príliš rozsiahlom priestorovom dejtvornom rozpätí, na rozdiel napríklad od filmu, kde sú zmeny oveľa potrebné vzhľadom na textovú predlohu scenára. Z hľadiska už spomenutej vysokej procesuality a vysokej atraktivity televízie má táto bližšie k filmu, a to aj pre podobné princípy práce kamery, scenáristiky a zvuku.

„Kompozícia obrazu sa vyhýba veľkým celkom, veľký detail pôsobí viac oznamujúco než emotívne, zvuk je pomerne plochý, viaže sa bezprostredne na korešpondujúce vizuálne javy, herecký prejav je uvoľnenejší, pokojnejší je aj celkový rytmus diela.“¹

Z predchádzajúceho jasne vyplýva, že pri televíznej tvorbe (obzvlášť umeleckej) veľké celky stratili svoju filmovú funkciu, miesto toho nastúpili detaily a polodetaily vedúce ku komornosti obrazu (napr. televíznej hry, ale aj žurnalistickej správy). Sugestívna práca kamery viedla k zmene zobrazovacej a hereckej metódy. Žiadne veľké gestá, výrazná mimika ani exaltované rečové prejavy, minimálna miera štylizovanosti. Dôraz sa kladie na civilnosť, prirodzenosť a zrozumiteľnosť. Zmenila sa hierarchia jednotlivých záberov aj významová interpretácia ich radenia za sebou. Strihová a zvuková skladba poskytla nové možnosti dramatických tvarov, nezvyčajné spoje-

¹ STADTRUCKER, I.1968. *Fenomén televízie*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 16, 1968, č. 4, s. 494.

nia a dramatické skratky. Záberový rytmus a frekvencia prestrihov sa stávajú umeleckými prostriedkami reči televízneho dramatického umenia. Vybudovali sa nové, televízii vlastné stratégie stvárnenia a parametre príjmu.

* * *

Stratégie stvárnenia sú potrebné na dosiahnutie aktívnej účasti diváka. Práve tieto stratégie, ich možnosti, prostriedky a metódy sú predmetom televíznej dramaturgie vo všetkých odvetviach televíznej a mediálnej tvorby vôbec. Každá výpoveď (mediálny, televízny produkt) je niekomu adresovaná. Býva preto zostavená podľa schopností a možností vysielateľa-tvorcu (tvorca mediálneho, televízneho produktu), má určitú formu aj obsah (závisí to od konkrétneho média), a to tak, aby rešpektovala status prijímateľa. Je teda dramaturgicky stvárnena prostriedkami toho – ktorého média, v našom prípade televízie. Každý dramaturg musí ovládať jazyk svojho média, jeho stvárnovacie prostriedky a prvky.

Nič sa nesmie povedať, urobiť alebo ukázať samovoľne. Premyslená tvorba má svoje presné zákonitosti, svoju logiku, pretože všetko dianie do niečoho ústi, má následky. Všetko musí byť zrozumiteľné, ale nie dokonale predvídateľné a tým pádom pre diváka nudné.

Preto musia byť medzi tvorcami – vysielateľmi a divákmi – prijímateľmi *styčné body*, na ktorých sa môže komunikácia produktu postaviť, tvoria rovnaký skúsenostný rámec s prijímateľmi televíziou vysielaných obsahov. Rovnako však musia byť prítomné aj *nestyčné body*², ktoré umožňujú vznik niečoho nového, prekvapivého, nepredpokladaného, nepredvídateľného, aby bol produkt zaujímavý, nie automaticky predpokladateľný, predvídateľný.

Veľmi dôležitý fakt je, že každý televízny produkt (televízne dielo) má svoje časovo priestorové, optické – akustické súradnice. V závislosti od toho sa každý prostriedok televíznej tvorby, každá jeho zložka a detail musia použiť tak, aby boli v týchto súradniciach použité vhodne (závisí to od cieľného efektu tvorcov). To znamená ten istý prostriedok nesmie byť použitý ani príliš zriedkavo (v takom prípade hrozí nepochopenie prostriedku) ani nie príliš často, s prílišnou opakovateľnosťou (hrozí strata záujmu alebo koncentrácie zo strany prijímateľa). Ide o hru s jazykom média.

Tvoriť televízny produkt znamená komunikovať jazykom média pomocou možností tohto média. Úlohou dramaturga je ovládať jazyk svojho média, ako aj jazyky iných médií, aby ich mohol využiť vo svoj prospech a byť predovšetkým zrozumiteľný. Dokonca myslieť s malým predstihom, na základe vlastných skúseností a overených metód. Na prvý pohľad sa zdá, že väčšina zo spomenutých vlastností sa dá získať cvikom, ale tvorba a tvorivosť, hľadanie nových a funkčných možností televízneho jazyka dramaturga je skôr vecou talentu, intuície, častokrát však obyčajnej náhody. Samozrejme, aj televízna dramaturgia je obmedzená, a to ako počtom prostriedkov zodpovedajúceho média, tak aj ich použitím v závislosti od techniky, ale predovšetkým už od spomenutých schopností televízneho diváka. Dramaturg spracúva obsahy, ktoré považuje za vhodné a dôležité. Má na to však iba istý, mé-

² DWORAK, E. 1994. *Televízna dramaturgia*. Bratislava: STV a VŠMU, 1994, s. 7.

diom obmedzený počet prostriedkov. Musí si z nich teda vybrať tak, aby stvárnil obsahy dosť zaujímavé a zároveň zrozumiteľné.

Predpokladom dramaturgickej práce je, že každá súčasť celku môže nadobudnúť v rozdielnych kontextoch nové významy. Teda použitie istého prvku stvárňovania, resp. jeho častí môže nadobudnúť v závislosti od radenia viacerých prvkov do kompaktného celku (tzv. výrazový rad) iný, rozdielny význam, a to práve spôsobom jeho použitia, zaradenia do významového radu. Lebo obsah i formu kompaktného televízneho produktu možno vnímať a pochopiť len prostredníctvom spojenia určitých prostriedkov a prvkov stvárňovania do želaného celku, ktorý má svoju formu a obsah vyskladaný práve z týchto častí a každá, aj tá najmenšia zložka tejto časti bude pochopená a nadobudne svoju hodnotu v mysli prijímateľa len cez jej naviazanosť na predchádzajúcu a nasledujúcu zložku, čiže stavebný prostriedok. To znamená, že akýkoľvek stvárňovací prostriedok sa okamihom jeho použitia stáva aj stavebným prostriedkom väčšieho celku. Takéto premyslené vrstvenie a reťazenie prostredníctvom reči zodpovedajúceho média vedie k plnovýznamovej, plnohodnotnej výpovedi tvorcu. Spôsob kombinovania by sa pritom v priebehu trvania jedného celku nemal metodologicky meniť v záujme jeho významového pochopenia televíznymi prijímateľmi.

Dramaturgia musí totiž myslieť na to, že televízny divák predstavuje disperzné publikum, teda masu potenciálnych recipientov. Nie každý divák sa stane príjemcom televízneho (často sa stáva, že pozeráme televíznu produkciu len tak letmo alebo ju zachytíme len na krátky časový úsek, poprípade prepíname z kanála na kanál), nie každý divák vlastní televízny prijímač aj prijme materiál ponúkaný televíznymi tvorcami (dokonca v zmysle výpovede tvorcov). Len istá časť potenciálnych televíznych divákov sa nimi aj stane a ešte menšia časť ponúkaný produkt aj prijme, to však ešte stále neznamená, že prejavový záujem sa snúbi spolu s pochopením zámeru tvorcov. Tu badať odlišnosť od diváka divadelného, ktorý predstavuje konkrétneho percipienta zo spektra predpokladaných divákov a do konkrétneho obecstva konkrétneho divadelného predstavenia sa dostane divák zámerne vlastnou vôľou (až na napr. organizované či školské predstavenia a pod.) s tendenciou stať sa plnohodnotným prijímateľom divadelného obsahu a jeho pochopenia.

Pri televíznom divákovi možno hovoriť o dobrovoľnej aktívnej účasti recipienta, ide o tzv. otvorený komunikačný systém. Prítomnosť recipienta sa viaže na určitý časový moment, ktorý sa nedá dodatočne len tak jednoducho nasimulovať alebo vrátiť späť, najmä pri programoch stojacich mimo sféru primárne umeleckých programov, t. j. spravodajstvo, publicistika, ktoré však týmto nestoja mimo sféry estetiky.

* * *

Televízia ako kontaktný priestor umeleckej a mimoumeleckej tvorby

Za umeleckú tvorbu v televízii považujeme najmä literárno-dramatické útvary (TV film, poviedka, rozprávka, v minulosti TV inscenácia, ...). Mimoumeleckú líniu TV tvorby naplňa zas žurnalistická a publicistická tvorba (TV spravodajstvo, reportáž, dokument, ...), rôzne TV súťaže a kontaktné relácie (diskusné relácie, rôzne stretnutia s hosťami). Musíme si uvedomiť, že inklinácia televízie k žurnalistike a publicistike je skôr európskou tradíciou, Slovensko nevynímajúc. Napríklad v USA

má televízne vysielanie oveľa viac komerčné (teleshopping) a relaxačné črty. Kontakt a prienik mimoumeleckej a umeleckej tvorby, mimoestetických a estetických prvkov tvorby, nie je v každej z rôznych existujúcich televíznych staníc rovnaký ani u nás.³

Televíziu od jej vzniku neustále sprevádzajú stretý záujmov viacerých samostatne stojacich sfér ľudskej činnosti. Nachádza sa v priesečníku umenia a mimoumeleckej sféry. Na jednej strane je to televízia ako nový rod dramatického umenia vychádzajúci zo skúseností a princípov divadla a kinematografie, na druhej strane stoja rozhlas a žurnalistika ako médiá pracujúce a sprostredkujúce predovšetkým informácie, založené na jednosmernom komunikačnom modeli. Televízia dosiahla neobyčajne vysokú mieru operacionalizácie prenosu správy. Utvorila veľmi dôrazný stereotyp príjmu, umožňujúci prenášať mimoriadne množstvo informácií, ktoré sa percipujú a interpretujú s pomerne minimálnym odporom a zároveň sa vytvoril jasný vzťah medzi „mimoestetickou“ (kognitívnou, rýdzo sémantickou) informáciou a informáciou estetickou a umeleckou⁴ (lebo nie každá estetická informácia musí byť zároveň aj umeleckou). Napriek tomu, alebo kvôli tomu, je súčasným trendom práve estetizácia televízneho obrazu a vysielania, snaha o využitie umeleckých postupov a zákonitostí tvorby aj v primárne mimoumeleckých útvaroch.

Televízia má ako jediná, okrem filmu, možnosť audiovizuálneho sprítomnenia a stvárnenia (zachytenia) skutočnosti. Nemá k dispozícii toľko priestoru na rozsiahle analýzy, racionálne argumenty ako tlač, nedokáže byť ani taká rýchla a operatívna ako rozhlas. Ale ako jediná môže byť (aj vďaka možnosti zladenia obrazu a zvuku) maximálne emocionálna. A keďže umelecká tvorba nevie byť objektívne informujúca ani racionálne analyzujúca, vie však maximálne emocionálne pôsobiť, jej využitie televíziou je celkom prirodzené, ba dokonca účelové. To znamená, že nielen kontakt, ale aj prienik mimoumeleckej TV sféry (reprezentuje ju hlavne spravodajstvo a publicistika – teda vlastne žurnalistika), estetiky a umenia v televízii je prítomný, a to dokonca vo viacerých úrovniach a spôsoboch⁵:

1. žánrové ovplyvňovanie – vzniká celý rad hybridných žánrov, napríklad umelecký dokument; ide skôr o preberanie hotových poetík z iných umení
2. metodické ovplyvňovanie – zblížovanie metód prístupu ku zobrazovaniu skutočnosti v umeleckej a žurnalistickej tvorbe; ide predovšetkým o výber prostriedkov zobrazenia skutočnosti a stanovenie si cieľa (v televíznej umeleckej tvorbe to znamenalo aj príklon k civilizizmu a umiernenému prejavu)
3. prirodzené, mimovoľné ovplyvňovanie – televízne vysielanie sa odvíja v určitom nepretržitom toku, kde sa vedľa seba pohybujú umelecká a mimoumelecká tvorba a prirodzenou cestou sa v kontexte žurnalistických relácií, ako ich súčasť, vyskytuje aj umelecká tvorba

³ I keď, ak chceme toto transponovať na slovenské pomery, musíme si uvedomiť, že na náš televízny trh vstúpili súkromné a komerčné televízie len prednedávnom, a teda hlavnú časť vysielania dlhodobo zabezpečovala, a tým aj vyformovala svojho diváka, verejnoprávna televízia so svojim vysielaním. Takéto jednosmerné pôsobenie televízie súviselo aj s obmedzenými možnosťami príjmu televízneho signálu, ktoré by napr. umožnilo voľný príjem vysielania zahraničných televíznych staníc tak, ako je tomu posledných 10 rokov.

⁴ KARVAŠ, P. 1985. *Umenie drámy a fenomén televízie*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1985, s. 30-32.

⁵ MISTRÍK, E. Zákony umeleckej tvorby v televízii a ich modifikácia. In: *Slovenské divadlo*, roč. 31, 1983, č. 2, s. 156.

4. vedomá inšpirácia – televízni tvorcovia umeleckých programov sa vedome a zámerne inšpirujú napr. žurnalistikou, jej prvkami a znakmi; môže ísť o:
- a) motivickú, tematickú inšpiráciu; vtedy sa tvorcovia televízneho umeleckého diela sústredia na výber žurnalisticky, teda momentálne spoločensky aktuálnej témy
 - b) štrukturálnu inšpiráciu; televízni tvorcovia umeleckého diela sa snažia riadiť podobnými zákonmi výstavby a stvárňovania, aké sa uplatňujú pri tvorbe žurnalistických diel

Použitie každej z uvedených možností je viac či menej šťastným riešením z pohľadu umeleckej tvorby. Výskyt estetických prvkov v televíznej žurnalistike, v rámci nej sa najviac využívajú v publicistických typoch programov, ešte neznamená, že program je umeleckého charakteru. Estetické nie je vždy zhodné a totožné s umeleckým. Kým žurnalistika pracuje, alebo by aspoň mala pracovať, predovšetkým s faktom, pravdivými informáciami a logickými argumentmi, umelecká tvorba by mala pracovať s ľudskými hodnotami a cítením. Jej cieľom nie je podať divákovi pravdivú aktuálnu informáciu, ale reflektovať isté vždy platné spoločenské normy a hodnoty. V jej možnostiach je skôr podporovať žurnalistiku cez estetický zážitok, inšpirovať sa vzájomne v procese tvorby.

Ako príklad možno uviesť vzájomné ovplyvnenie televízneho spravodajstva a dramatických diel. Televízne spravodajstvo nie je len súhrnom uzavretých sekvencií správ, ale lineárnym rozprávaním o udalostiach dňa. Jedným zo základných preberaných vyjadrovacích prostriedkov je príbehovosť, ktorá síce zmiernuje dramatické napätie a riadi sa skôr epickými štruktúrami, ale v konečnom dôsledku stáva sa „dramatickým rozprávačstvom“, ktoré sa využíva rovnako povedzme v publicistike ako aj v dramatickej tvorbe. Možno povedať, že z televíznej žurnalistickej tvorby má na umeleckú tvorbu najsilnejší vplyv práve publicistická, pretože tá svojimi výkladmi, konfrontáciou rôznych javov a vážením hodnôt sa najviac približuje metódam umeleckej tvorby.

„Väčšia jasnosť vo vyjadrovaní sa v televíznej umeleckej tvorbe prejavuje sa presne tak ako v publicistike – ako zreteľnosť, všeobecná zrozumiteľnosť alebo prístupnosť. Výraz sa zhutňuje, sujet sa stáva stredobodom inscenácie a je pritom vedený relatívne priamočiaro, jednoducho. Ak sa s týmito vyjadrovacími prostriedkami spojí téma aktuálnej spoločenskej situácie, môže umelecká tvorba v televízii poskytnúť ničím nenahraditeľný pocit autenticity, ktorý nevzniká len na základe registrácie, ale tvorivého preformovania skutočnosti. Autenticita pritom prestáva byť niečím prebratým zvonku od publicistiky, a stáva sa vnútornou súčasťou estetickéj hodnoty diela.“⁶

Na tomto mieste treba podotknúť, že spravodajstvo a publicistika sa v televízii vplyvom pôsobenia estetických prvkov a prostredníctvom použitia a využitia prostriedkov umeleckej tvorby (napr. výstavba dramatického príbehu, dramatický konflikt, dramatické postavy), ktoré sú a priori vlastné dramatickým dielam, nestáva tvorbou umeleckou, resp. z jej dielne takto nevyjdú umelecké diela, len žurnalistické diela s výraznejším estetickým pôsobením. Na druhej strane umelecká tvorba v televízii (aj dramatická) ovplyvnená publicistikou, ostáva vo väčšine prípadov naďalej tvorbou umeleckou, to znamená, že sa z nej nestane tvorba produkujúca žurnalistic-

⁶ MISTRÍK, E. *Zákony umeleckej tvorby v televízii a ich modifikácia*. In: Slovenské divadlo, roč. 31, 1983, č. 2, s. 161.

ké diela, ale len dovtedy, dokým bude plniť v spoločnosti tie isté funkcie ako ostatné umenia – v prvom rade emotívne a esteticky pôsobiť, nie iba šokovať. Bude len aktuálnejšia, možno analytickejšia, racionálnejšia, civilnejšie pôsobiaca, v užšom vzťahu s momentálnou skutočnosťou. Prispôsobuje si rôzne znaky žurnalistiky ako dokumentárnosť, univerzálnosť, informatívnosť, ale ťažisková funkcia musí byť naďalej umelecká.

Mimoumelecká tvorba v televízii síce vplýva na umeleckú tvorbu, a naopak, ale tento vplyv nie je totálny. A tak sa popri napr. publicistickejšie ladených umeleckých dielach a programoch stretávame naďalej s neumeleckými a umeleckými dielami zachovávajúcimi si svoju druhovú nedotknutosť, ktoré len špecificky využívajú stvárňovacie a technické možnosti televízie ako média, ktoré vzniklo pôvodne ako médium prenosové, informačné. Takému dielu nejde len o komunikáciu o skutočnosti (zachytiť reálnu skutočnosť, tak ako sa odohrala ako model skutočnosti), ale o komunikáciu o novej skutočnosti (zachytiť skutočnosť umelecky, vytvoríť novú autonómnu skutočnosť).

Samozrejme, ak uvažujeme o televízii ako o celkovom médiu, dochádza tu k výrazným automatickým posunom, a to hlavne vo vnímaní tak jednotlivých televíznych diel, ako aj celého vysielania televízie. Mimoumelecká a umelecká tvorba v televízii totiž nepôsobia na diváka oddelene, ale sú radené v určitých časových intervaloch do celkového vysielania jednej televízie. Tak dochádza k tomu, že sa v ľudskom vedomí stierajú hranice medzi pôsobením jednotlivých diel mimoumeleckej a umeleckej tvorby. Divák nielenže vníma vysielanie kontinuálne, ako jeden veľký televízny celok, ale zároveň sa mu jednotlivé relácie (odvysielané diela), aj programy rôznych televízií, vo vnímaní automaticky prepájajú, prekrývajú, a tým dochádza k posunom vo vnímaní ich vnútornej formy a obsahu.⁷

* * *

Forma a obsah pri televíznom médiu predstavujú dve neoddeliteľné a vzájomne úzko prepojené, korešpondujúce kategórie. Jedna bez druhej nedokáže existovať a sú na sebe závislé. Presnejšie povedané, jedna podmieňuje druhú. Forma a obsah vo svojom vzájomnom prepájaní sa a prenikaní tvoria počas dramaturgického tvorivého procesu, ale aj po ňom, audiovizuálny, opticko-akustický celok, vždy v závislosti od televízneho žánru, od daných historických, spoločenských, kultúrnych, umeleckých, politických, ekonomických a ďalších podmienok, predovšetkým však od mentálnych a interpretačných schopností recipienta.

Každá z kategórií má vlastné komunikatívne prostriedky, ktoré prostredníctvom rôznych spojení sú schopné tvoriť rozmanité významy. Niektoré z týchto spojení možno považovať za *originálne* (tieto majú len jeden význam, vyskytujú sa len zriedkavo, a to vtedy, keď je v televíznom diele použité isté spojenie formy a obsahu prvýkrát a spravidla iba raz, resp. len v minimálnom počte ďalších televíznych diel) iné za *konvencionalizované* alebo *ustálené* (ide teda o spojenia, ktoré sa môžu vyskytovať v rozličných súvislostiach, ale nadobúdajú vždy ten istý, maximálne dva rozdielne významy) a posledné za *viacvýznamové, nepredvídateľné* (to sú spojenia, ktoré nadobúdajú v závislosti od situácie, kontextu ich použitia vždy nový význam). Všetky

⁷ rozumej forma a obsah jedného diela v celkovom programe televízie

spojenia však podliehajú rovnakému kritériu, musia byť zmyslovo vnímateľné a pochopiteľné človekom – prijímateľom televízneho diela. Predpokladáme, že bežný televízny divák dokáže vnímať síce akékoľvek, aj nesúrodé, nezladené spojenie, ale pochopiť dokáže a zaujmú ho len také spojenia, ktoré pochádzajú z arzenálu jeho okolitého, zmyslami vnímateľného sveta či jeho skúsenostného rámca. Lebo:

„Forma s nesprávnym obsahom sa stáva nezrozumiteľnou – obsah v nesprávnej forme sa stáva skresleným. Ak to preniesieme na potreby „audiovizuálnej obrazovej reči“ [sic!- TV obrazov audiovizuálneho charakteru], znamená to, že každý formálny detail musí zodpovedať želanej výpovedi a táto vyjadruje ľahko pochopiteľný obsah (napr. formálne popretie obrazu [sic! – obsahu] má ponúknuť aspekty, ktoré skutočne stoja v popredí zobrazovanej reality a pod.)“⁸

V predchádzajúcom sme sa okrajovo dotkli fenoménu audiovizuálnej reči, v našom prípade konkrétne reči televíznej. Ako z uvedeného vyplýva, táto reč sa skladá z dvoch zložiek: z auditívnej, alebo aj akustickej a vizuálnej, alebo aj optickej. Auditívna zložka je tvorená prostriedkami akustickej povahy, sem zaraďujeme všetko, čo je počuteľné, ide o zvukovú rovinu televízneho diela. Vizuálna zložka je tvorená optickými prostriedkami, sem zaraďujeme všetko, čo dokážeme vidieť, zachytiť ľudským okom, ide o obrazovú rovinu televízneho diela. Za prostriedky akustickej povahy považujeme: slovo, reč, spev a iné prejavy ľudského hlasu, hudbu a tóny, ruchy a šum, ticho, ktoré sú usporiadané za pomoci zvukového strihu do celku tak, aby korešpondovali, alebo zámerne nekorešpondovali, s obrazom, atď. Prostriedkami optickej povahy sú: tvar, proporcie, farba, plocha, vzor alebo štruktúra, povrch, ostrosť, sýtosť, jas, svetlo, hĺbka, výraznosť pohybu, titulky, atď. Ucelené optické obrazy, rovnako ako akustické zvuky, majú svoju vnútornú a vonkajšiu štruktúru, vnútorné a vonkajšie usporiadanie, sú komponované vzhľadom na svoju estetickú, ale tiež logickú funkciu. Ustriednutie korešpondencie formy a obsahu, oboch rovín (akustickej a optickej) a ich funkcií v audiovizuálnom diele, zabezpečenie komunikatívnosti a zrozumiteľnosti televízneho produktu by mal mať na starosti práve dramaturg.

* * *

Okrem organizačnej a zostavovateľskej funkcie dramaturga má dnešný televízny dramaturg v náplni aj prácu s textom, jeho jednotlivými zložkami, ktorá sa zas v niektorých prípadoch, napr. pri tvorbe TV seriálov, čiastočne môže kryť s prácou scenáristu. Samozrejme, nie všetci dramaturgovia vo svojej výslednej činnosti spájajú dokopy obidve možné náplne dramaturgickej práce. Kým jedni sa výsostne sústreďujú na zostavovanie vysielacej štruktúry a výber vhodných typov relácií, titulov, materiálov potrebných na spracovanie televízneho produktu, druhí majú tvorivejšie ambície. Zameriavajú sa priamo na prácu s textom, a to nie len po redaktorskej, prekladateľskej, upravovateľskej stránke, ale aj po autorskej. Sú typy dramaturgov, ktorí sa venujú len konkrétnym typom a žánrom programov, ako napríklad detské dramatické programy (kedysi známe ako programy pre deti mládež). Často sa špecializujú na jednotlivé obsahové alebo žánrové formy ako napr. dialógy, komediálne situácie, detektívky, psychologické drámy. Nie je ojedinelým javom, že sa na príprave týchto

⁸ DWORAK, E. 1994. *Televízna dramaturgia*. Bratislava: STV a VŠMU, 1994, s. 12-13.

programov (či už ide o televíznu adaptáciu, pôvodnú televíznu inscenáciu alebo televízny film, televízny seriál) podieľajú ako scenáristi aj dramaturgovia v jednej osobe. Majú teda aj autorský tvorivý vklad, nielen koordinačnú a koncepcnú funkciu.

V zahraničných produkciách je zvykom, že na literárnej predlohe pracuje viac dramaturgov a scenáristov, ktorí sú špecializovaní na jednotlivé obsahové formy. V takom prípade výsledný literárny scenár je kompletizovaný profesiou, ktorá sa nazýva „head writer“ [vedúci autorského kolektívu]. Systém viacerých dramaturgov a scenáristov sa používa najmä pri produkcii seriálov aj v STV alebo ČT.

Ak sa dnes v našich zemepisných súradniciach so vzájomným prepojením remesla a tvorby v jednej osobe stretávame len sporadicky, je to zrejme aj dôsledok rýchleho výrobného tempa a ekonomických zámerov televízií. Tieto siahajú radšej po overených, osvedčených formátoch, alebo už úspešných spracovaných, sfilmovaných dielach, kde nehrozí negatívna či nulová odozva publika, a teda ekonomická investícia sa nestane zlou, nevýnosnou, stratovou investíciou. Index diváckej sledovanosti a spokojnosti však býva údaj často skresľujúci skutočný stav. Navyše nezodpovedá indexu kvality a náročnosti, ktorého jednoznačné určenie sa dnes stáva čoraz obtiažnejšie. Nazeranie na túto problematiku cez optiku kvality a náročnosti diela ako predpokladu skutočnej diváckej účinnosti spojenej s formovaním divákovho vedomia, ponúka zaujímavé výsledky. Prax dáva príklady, že kritérium diváckej účinnosti nespĺňajú často práve diela, prijaté s najvyššími známkami diváckej spokojnosti. To však na druhej strane neznamená, že diela, ktoré diváci neprijali sú hodnotnejšie. Skôr to potvrdzuje ten stav, že dnešná televízna dramaturgia rezignovala na určovanie priorít svojho média z hľadiska hodnoty a kontaktosti s duchovnou klímou súčasnej spoločnosti, respektíve s jej obrodou, sústredila sa na kompatibilitu televízneho vysielania s konzumným spôsobom života súčasného človeka. Rezignovala na formovanie divákovho vedomia a vkusu za pomoci umeleckých a didaktických prostriedkov.

* * *

Aj keď je v súčasnosti v slovenskej televíznej dramatickej tvorbe citeľne prítomné isté a už viac ako desať rokov trvajúce vákuum, neznamená to, že je to len dôsledkom posledných období či politických a ekonomických zmien. Súvisí to aj so zmenou spoločenských a individuálnych hodnôt, pretože v kultúre (najmä masmediálnej) sa čoraz menej dbá na originálnu tvorbu a reflexiu, preferujú sa krátkodobé formy zábavy univerzálneho charakteru. Možno tým len doložiť, že sa aj naša slovenská umelecká televízna tvorba ocitla v pomerne komplikovanom stave tvorivého vákua. Čo je zas na druhej strane odrazom globalizačných posunov v spoločnosti (zábava a naučený humor, ale i reagovanie a spracovanie reakcií na vážne veci ako akási uniformná šablóna sveta) na úkor národnej a individuálnej identifikácie či neidentifikácie s okolitou klímou a vnútorným svetom človeka.

„Svojou umeleckou nadstavbou (a teda i jednotlivými tvorivými aktmi) si spoločnosť nastavuje zrkadlo – seba svojej existencii, svojej skutočnosti, svojmu postaveniu, svojim pocitom a pod. Tým spoločnosť sama seba zhodnocuje a potvrdzuje alebo popiera svoje hodnoty a skutočnosti, ktoré sama vytvorila,“⁹

⁹ MISTRÍK, E. 1983. *Zákony umeleckej tvorby a ich modifikácia v televízii*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 31, 1983, č. 2, s. 149-150.

V stave popierania predchádzajúcich, historicky overených hodnôt a skutočností sa práve nachádzame. Nie je to len imanentnou orientáciou na zábavné formáty (napr. reality show, Svadba snov, Peniaze na ruku...) alebo schematické umelecké televízne diela (napr. telenovely, rodinné seriály). Prispôsobovanie sa väčšinovému priemernému vkusu spolu s možnosťami šírenia televízneho signálu a takmer neobmedzenými možnosťami jeho príjmu v domácnostiach, vedie v konečnom dôsledku k väčšej flexibilitate, ale aj povrchnosti a až ku konzumnej masovej kultúre. Kritické postoje môžeme uplatňovať len v tom prípade, ak máme možnosť porovnávania. Na základe komparácie vonkajšieho tvaru a vnútornej štruktúry diel vybraných akoby z „opozičných táborov“ sa čoraz častejšie ozývajú hlasy, ktoré za provizórne merítko ozajstného vkusu a hodnoty považujú diela vytvorené na základe tradičných osvedčených metód (čo sa týka výberu a spracovania témy, vnútornej stavby príbehu, postáv, atď.), nie však z hľadiska normatívneho prístupu, ale z hľadiska zrozumiteľnosti a dramatickosti.

Dejiny ľudskej civilizácie už neraz potvrdili, že záujem spoločnosti o určitý kultúrny prejav nielenže nesúvisí s jeho úrovňou, ale že to často býva práve naopak. Presýtenosť vysielaním len istých typov dramatických hier, dokonca ich schematickým predvedením, prirodzene viedla k poklesu záujmu o domácu televíznu dramatickú tvorbu. Neúmerne akcentovanie jediného okruhu tém (politickosociálne témy), ktoré nepriamo znemožňovalo využívanie polyfunkčnosti televízie a analogicky televízneho dramatického umenia, viedlo k uniformite a vzniku akýchsi televíznych prototypov. V televízii ako v prostriedku masovej komunikácie sa v rámci dvoch hlavných programových línií zameraných na žurnalistickú a umeleckú tvorbu špecifickým spôsobom úzko prelínajú informácie kognitívne a estetické. Televízne hry, v ktorých je badateľný presah týchto dvoch programových línií bezpochyby na televíznu obrazovku patria. Musia však figurovať ako jeden okruh z pestrej palety tém, nie ako téma jednoznačne uprednostňovaná. Porušovanie proporčnosti vyvoláva nežiadúci efekt a odmietať konzumentský postoj.¹⁰ Podobný schematický vývoj zaznamenávame v súčasnosti s fenoménom reality show. Prognóza na základe historických skúseností predpokladá, že ak sa tento typ programu bude uberať ďalej cestou modelovania identických formátových štruktúr a dramaturgia sa bude naďalej zameriavať svojim výberom len na veľmi zúžený okruh tém, ktorým prispôsobuje priamych účastníkov reality show, logickým vyústením bude strata diváckeho záujmu.

* * *

Aj keď pre priebeh umeleckej tvorby sú určujúce spoločenské podmienky, ony sú prvou nevyhnutnou súčasťou štruktúry umeleckej tvorby, neznamená to, že sa má okamžite zabudnúť na fungujúce metódy práce a funkčné stavebné prvky. Potreby spoločnosti zaujímajú v podmienkach tvorby prioritné postavenie do tej miery, do akej určujú, či má vôbec nejaký momentálny nápad tvorcu čo povedať a či je hodný a vhodný na ďalšie spracovanie. Nemôžeme si pôsobenie spoločenských potrieb určiť ako jednosmerné a absolútne. Sú tu prítomné aj potreby tvorcu, ktorý svojimi ná-

¹⁰ BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, K. 1993. *Tektonika a konflikt televízneho dramatického diela*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 41, 1993, č. 4, s. 361.

padmi, pocitmi, nekompletnými zámermi, predstavami, čo je v prípade televízie, kde sa stretávame so skupinou tvorcov komplikovanejšie, pôsobí na konečný tvar diela. Tvorca je zas z druhej strany obmedzený spektrom umeleckých prostriedkov média, vyjadrovacími, kompozičnými a sémantickými zákonmi daného druhu umenia, ktoré sa stávajú umeleckými prostriedkami tvorby. Sú tým, čo umelec vkladá medzi seba a skutočnosť, aby vzniklo dielo, ktoré nebude len záznamom, reprodukciou spoločnosti a jej potrieb, ale ich umeleckým stvárnením, audio-vizuálnou reprodukciou nachádzajúcou sa kdesi nad sférou „surovej reality“. Umelecké prostriedky nie sú striktné regulujúce, nemenné, raz a navždy dané, ale „len“ ustálené a tiež podliehajúce inováciám, zmenám. Tvorca si nevyberá iba z hotového inventára prostriedkov, ale neustále vytvára aj nové, respektíve prispôsobuje staré, najmä vyjadrovacie prostriedky, podľa charakteru a potrieb vznikajúceho diela. Toto všetko musí v sebe reflektovať, zosumovať a vhodne triediť náplň práce dramaturga, ktorá je premostením medzi abstraktnou rovinou myšlienky, možnosťami jej hmotného stvárnenia v televíznom (umeleckom) diele a divákom, teda spoločenskými potrebami (aj spoločenskými potrebami divákovho média – konkrétnej televízie). Dôležité je, aby si súčasná televízna, aj dramatická, tvorba zachovala istú mieru invencie. Aby televízni tvorcovia, a v prvom rade dramaturgovia, dokázali aplikovať moderné estetické a tektonické koncepcie na televízne dramatické diela, aby vedeli vystihnúť zdravý pomer medzi tradičným spracovaním a novátorským prínosom. Inak dôjde k vytváraniu radu televíznych simulakier, kde sa človek nedokáže zorientovať v tom, ktorý mediálny produkt je tvorivým originálom, novovzniknutým dielom, a ktorý sa nachádza v rade mediálnej (televíznej) tvorby na úrovni sériovej priemyselnej výroby.

Tento problém je trochu zložitejší, lebo nespočíva len v tom do akej miery možno prekročiť záujmy a očakávania, psychické, racionálne, emocionálne predpoklady divákov, ale aj v tom, do akej miery možno prekročiť stupeň ich estetickej pripravenosti vnímať, chápať a porozumieť umeleckej štylizácii tak, aby nenastal opačný efekt – nedošlo k nepochopeniu a následnej strate záujmu a kontaktu medzi televíziou a jej divákmi.¹¹

ELENA KNOPOVÁ

TELEVISION AND TELEVISIONAL DRAMATURGY

In the contribution on the TV dramaturgy we are approaching television as a technical medium, whose function was primary informatic – with the help of a picture and sound to catch a certain phenomenon and then transfer it on the surface of the TV screen. As the time passed, the TV has been developing itself in both aspects – with regard to its form, and the scope of contents. It has become the medium promoting its TV contents massively, catching thus all spheres of human activities – the artistic sphere, too.

¹¹ BÍLKOVÁ- BELNAYOVÁ, K. 1993. *Tektonika a konflikt televízneho dramatického diela*. In: *Slovenské divadlo*, roč. 41, 1993, č. 4, s. 367-368.

Along with the technical development, advancing and extending the TV means of expression, the method of handling the TV means of expression (both depictive and building), the method of work of a dramatic adviser and thus also the form of a final product have been changing also. The inner structure of TV and its programmes has been changing, and the same applies to its outward effect. The activity of TV practical dramaturgy has had to adopt to these conditions. TV has become the center of conjunction of artistic and outside artistic spheres within the area of a single TV format. The information medium has taken over the role of a holder of aesthetic and ethical values as well as emotions. TV artistic and outside artistic creation are in a constant contact. Common, similar and derived features of work and depiction methods can be found in the TV creation almost in all its fields. This has been reflected in everyday accepting of TV contents by spectators in both ways – in a direction inside, in the form of TV creation and dramaturgy, and in a direction outside, in cultural and social routing. We are getting to utility culture, commercial culture containing artistic elements, in short, to mass-medial culture where TV has reached a firm position with its deliberate „popular dramaturgy“.

Na letné mesiace roku 2006, keď bude toto číslo Slovenského divadla v distribúcii, pripadajú dve významné jubileá: pripomenieme si nedožité 75. narodeniny herca, člena činohry SND Ivana Rajniaka a k okrúhlym 90. narodeninám zablahoželajú blízki, priatelia a známi jednému zo zakladateľov modernej slovenskej teatrologie, akademikovi Rudolfovi Mrlianovi. Redakcia Slovenského divadla inšpirovaná týmito vzácnymi jubileami a v presvedčení, že povedomie kontinuity je pre rozvoj nášho divadelného umenia nevyhnutnou podmienkou, uverejňuje štúdiu R. Mrliana o I. Rajniakovi.

ĽUDSKÁ A UMELECKÁ PODOBA IVANA RAJNIAKA

RUDOLF MRLIAN

Dramatické umenia dotvárajú výrazným spôsobom prudko sa rozvíjajúci pestrofarebný obraz slovenskej národnej kultúry. Pričinili sa o to predovšetkým priaznivejšie a žičlivejšie spoločenské podmienky, ale hlavne objavovanie a pestovanie talentovaných jedincov. Postupná profesionalizácia sa opierala o odborné školenie schopných adeptov ešte za prvej Československej republiky, ale k rozhodnému vykročeniu za vyššou kvalitou prispela po druhej svetovej vojne roku 1949 novo založená bratislavská Vysoká škola múzických umení. Jej absolventi umožnili nielen zakladanie nových umeleckých súborov, ale zvyšovali ich estetickú náročnosť a s ňou aj stúpajúcu kultúrnu vyspelosť vnímateľov. V priebehu desiatky rokov sa upevňovali tvorivé kolektívy a súčasne sa formovali svojbytné osobnosti. Pre slovenských umenovedcov, školených na špecializovaných katedrách, sa núkajú na odborné skúmanie a spracovanie pozoruhodné výsledky jednotlivých súborov, no nadovšetko osobnostný prínos výrazných individualít, ktoré svojou tvorbou poľudšťovali, humanizovali našu spoločnosť. Medzi nimi nemôže rozhodne chýbať svojská, nenapodobiteľná, osobnostná individualita herca Ivana Rajniaka.

Ak som sa rozhodol napísať o ňom obsiahlejšiu štúdiu, mal som na mysli pre dnešnú dobu dôležitý zámer osviežiť pamäť tých starších, ktorí boli svedkami častého, nevšedného duchovného sviatku, estetického zážitku v minulosti. Mnohí vnímatelia si pritom neuvedomili, že sa posilňuje a dvíha ich sebavedomie, že získavajú impulz vnútornej sily, aby ju zúžitkovali pri svojej každodennej práci. Bola to aj ozdravujúca náplasť na rozporuplnosť doby, utišujúci liek pre prípadné ubolené duše. Skutočné umenie obsahuje v sebe schopnosť prekonávať časové obmedzenia, stáva sa spojivom medzi minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou, vznáša sa ponad všetky príkoria ako stále prítomný korektív. Čas sa však nedá zastaviť, ale práve preto zabúdať sa neopláca. A pre tých mladších ponúkam obraz neustálych zápasov, ktorými sme sa predierali do súčasnosti, aby si uvedomili, že na získanie každej hodnoty treba vynaložiť uvedomelé úsilie, aktivizovať možné schopnosti a nepremárniť príležitosť na ozdravenie ľudského ducha. V živote človeka ostáva platná devíza, že pri každom počíne je dôležitejší počiatočný podnet, ktorý vyviera z jeho duševnej činnosti a len potom hľadá svoje odborné uplatnenie. Umenie je jedným z nevidaných nástrojov vytvárania činorodej osobnosti.

V doterajšej teatrologickej činnosti som napísal značný počet historických štúdií, niekoľko monografických portrétov význačných dramatických umelcov, svoje hodnotiace postrehy som uverejňoval v sústavných kritických rozboroch divadelných in-

scenácií. Aj tvorbe Ivana Rajniaka som venoval mimoriadnu pozornosť, pričom som sa snažil objektívne posudzovať jeho výhry i nepresvedčivé výkony. Pri oživovaní vlastnej pamäti som si uvedomil, že si jeho umelecký prínos zaslúži celostnejší výskum, výraznejšie hodnotenie a zaradenie do vývinu našej modernej kultúry. Zacítil som pritom vnútornú povinnosť uchovať svoje poznatky, dojmy, zážitky nielen z jeho tvorby, ale aj z osobitého životného štýlu, ktorý ho charakterizuje ako zaujímavú osobnosť. K môjmu rozhodnutiu prispela značnou mierou priateľská a rodácka súdržnosť, lebo Ivan Rajniak rozširuje rady slovenskej inteligencie, pochádzajúcej z našej milovanej, často spomínanej obce Hybe. Nejde tu o pocit márnomyseľnosti, alebo nenáležitého lokálpatriotizmu, ale o hrdosť z aktívnej tvorivej činnosti, ktorá bola a ostáva nezaplatiteľným darom nášmu ľudu a národu.



Josef Kajetán Tyl: *Strakonický gajdoš*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 11. 3. 1961. Réžia Oto Katoša. Scéna Ján Hanák. Kostýmy Jan Kropáček a.h.. Hudba Roman Skřeppek. Ivan Rajniak (Švanda). Snímka archív Divadelného ústavu.

RODNÁ HRUDA V JEHO HRUDI

Prírastok v Rajniakovej rodine (10. 07. 1931) prijali rodičia i súrodenci radostne, ale súčasne si uvedomili, že Ivanov vstup do života sprevádza svetová hospodárska kríza, ktorá súžila ľudstvo už od roku 1929. Najviac na ňu doplácali robotní ľudia, lebo prišli väčšinou o zamestnanie, ich životná úroveň klesla na neúnosnú mieru, kým bohatí podnikatelia, bankári stratili iba väčšie zisky. Ivanov otec Daniel sa oženil druhý raz s Emíliou Žiškovou, keď mu prvá manželka, rodená Jarošová, nečakane zomrela a zanechala tri nedospelé deti, Martu, Slava a Valenta. K Ivanovi neskoršie pribudol ešte brat Pavol, takže to bola dosť početná rodina. Ivan sa s nevlastnými súrodencami znášal tak, ako keby všetci mali nielen jedného otca, ale aj jednu matku. Daniel Rajniak mal šťastie, že bol zamestnaný ako výhybkár na železnici v Kráľovej Lehote, kde dochádzal každý deň skoro päť kilometrov pešo. Bol to rozhladený človek, miernej povahy, ale o to viac obratnejší v robote, keď sa popri svojom hlavnom zamestnaní staral o nevelké domáce gazdovstvo. Poznal som ho dosť dôverne, veď Rajniakovci bývali oproti môjmu rodnému domu. Často som bol prítomný predĺhých besied na podvečerných stretnutiach na priedomí, keď si skúsení chlapi vymieňali názory, spomínali na minulosť a ťažkali si na prítomnosť. Ivanov otec mal sociálne

cítene a politicky sa prejavoval ako sociálny demokrat, ako skoro všetci železničari, aj keď v Hybiach hrala vedúci úlohu agrárna strana Milana Hodžu a v menšom zastúpení Národná strana Martina Rázusa. Aby som aspoň útržkovite dokreslil jeho profil, pamätám sa, že sa dokonca prejavil ako ochotnícky herec, aj keď v obmedzenej miere, lebo režiséri, väčšinou učítelia, si vyberali do každej hry primerané ľudské typy. Zato niektorí sa osvedčili svojím talentom a stali sa trvalými účastníkmi, ako napríklad aj z profesionálneho filmového účinkovania známy Pavol Chrobák. Ako vidieť, Ivanovo rodinné zázemie nebolo príliš ružové, zato veľmi žičlivé a priaznivé, čo sa pozitívne odrazilo v jeho ďalšom živote.

Je všeobecne známe a výskumom aj potvrdené, že životné podmienky i prejavy v mladosti ovplyvňujú ďalší osobnostný vývin človeka, vtlačajú do jeho vedomia i podvedomia určité povahové črty, ale sú aj predpokladom konkrétne vymedzenej činnosti. Starší ľudia si stále spomínajú na svoje detské, či mladické zážitky, ktoré im ostali nielen v živej pamäti, ale im pomáhali aj pri pracovných rozhodnutiach v neskoršom veku. Mladosť je pre každého nevyčerateľná studnica ponaučenia i citového rozepamätávania. Mám pred očami detskú tvár Ivana Rajniaka, ktorý si pohráva s kamienkami pri malom jarčeku, v zime si robí snehové gule, aby mohol nimi triafať nielen svojich kamarátov, ale hodiť ich aj do neznáma, len tak pre svoju radosť. Rád sa oddával zimným radovánkam, kĺzačkám, či sánkovačkám, ale rovnako sa zúčastňoval na zvykoslovných prejavoch, ako napríklad pri vianočných viňsovačkách. Vianoce mu ostali aj najživšou spomienkou na mladosť, keď ešte v dospelom veku ich kreslí takýmito výrečnými slovami: „Všetci sme žili napätí, v očakávaní. Ja som sa tak tešil, kedy už pôjdeme s otcom po stromček, ledva som spával, v noci sa mi o tom snívalo. Chodili sme ďaleko do hory, lebo bolo treba priniesť pekný stromček a musela to byť jedlička. Kto nemal jedličku – to ani poriadne Vianoce neboli.“¹ Vnímavú chlapčenskú dušu ovplyvňovali domáce práce, neraz musel pomáhať pri pílení dreva, narúbaní triesok, ale s vnútorným vzrušením chodieval na podtatranské hybské lúky, aby pomáhal kosiť, hrabať, ale po robote nenútene, zábavne oddychovať. Po rokoch nezabúda ku svojím zážitkom dodať: „Ak otec dovolil, ušlo sa mi aj za štamprlík, ale to sme už boli riadni chlapi.“² Každým dňom sa tešil z pohľadu na občas ešte zasnežený Kriváň, ale aj na celú tatranskú horskú panorámu. Od tých čias sa stala príroda, najmä tá liptovská, jeho chrámom i náboženstvom.

Keď sa zapísal do prvej triedy evanjelickej ľudovej školy, netušil, že sa mu bude venovať mimoriadne schopný učiteľský zbor, aj keď nadväzoval na osvedčené tradície významných predchodcov. Pri vyučovaní uvádzali do života modernejšiu metodiku, najmä učiteľka Izabela Svetlíková, ďalší traja, Ján Číž, Peter Lupták a Ondrej Bartko, sa venovali aj mimoškolskej osvetovej činnosti, hlavne pri príprave ochotníckych divadelných predstavení, niektorí aj ako aktívni herci, no a Ján Číž dokonca svojimi autorskými dramatickými pokusmi. Riaditeľom bol uznávaná osobnosť, Pavel Cholvád, inak rodák zo susednej Východnej, ktorý získaval vyššie hudobné vzdelanie doplnkovým štúdiom na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Dlhé roky viedol úspešne spevácky zbor, ktorého som bol členom celých osem rokov, teda od skončenia ľudovej školy. Jeho organové chrámové koncerty boli pre Hybanov nevšedným

¹ MACHALA, Drahoslav: S hŕnym chlapcom bez valašky, Večerník, 19.12. 1974

² ŠTEPITOVÁ-KLAUČO Mariana: Na pašienke, na javisku, na medzi...Slovenka, 1977, č. 6

umeleckým zážitkom, keď mohli počúvať a vnímať diela svetových klasikov. Osobne mu vďačím za odbornú prípravu hlavne v speve, keď som dokonca sólovo vystupoval s jeho sprievodom v kostole, prebudil vo mne umelecké cítenie, ktoré ma sprevádzalo celým životom. Bol to rozhodne vzdelanec nevšednej kvality, čo sa priamo i nepriamo odrážalo aj vo vedení školy. Pri prechode frontu v roku 1945 našiel sa však zlosyn, ktorý ho neprávom udal sovietskej spravodajskej službe NKVD, tá ho odvliekla na Ukrajinu, kde po ťažkej fyzickej robote v uhľových baniach zahynul. Ivan Rajniak, ako aj mnohí jeho rovesníci, si odnášal do ďalšieho vzdelávania reálny, ale možno iba tušený pozitívny vklad. Stal sa základom jeho osobnostného rastu.

Pri voľbe budúceho povolania bolo jeho jednoznačné rozhodnutie stať sa lesníkom. Preto sa prihlásil na prijímacie skúšky na Lesnícku školu v Banskej Štiavnici.

Dočkal sa však neopísateľného sklamaní, lebo ho neprijali. Musel si zvoliť nedobrovoľné, náhradné riešenie, zapísať sa na Vyššiu stavebnú školu v Prešove, kde sa stretol s pedagógom architektom Martinom Brezinom, rodákom z Východnej, v tých rokoch už aj aktívnym scénografom pre prešovské i košické profesionálne divadlá. Vľúdna, priateľská a umelecky významná osobnosť profesora Brezinu zanechala stopy v duchovnej orientácii Ivana Rajniaka. Pod jeho vplyvom sa občas venuje ochotníckemu divadlu, hoci to považoval skôr za mladícku zábavu, ale podvedomé pocity sa predsa len hromadili až do tej miery, že pri uvažovaní o štúdiu na niektorej vysokej škole skúsil ísť nezáväzne na vyskúšanie talentových predpokladov na Vysokú školu múzických umení. Možno sa v ňom ozval vnútorný hlas, tajomne ukrytá túžba po hereckom umení. Sám bol skôr prekvapený, ako vyrovnaný s osudom, keď ho na školu prijali. Andreja Bagara, jeho budúceho vedúceho ročníka, celkom určite očarila Ivanova bezprostrednosť, ale aj chlapský výzor, lebo bol urastenej postavy a z jeho tváre mu žiarila neodolateľná milota, otvorenosť, úprimnosť. Od toho momentu sa stal Bagarovým miláčikom.

Až po jeho prijatí na školu sme sa osobne bližšie spoznali a častejšie stretávali. V minulosti neprišlo ani jednému z nás na um, že sa raz, a to natrvalo, zídeme na rovnakej profesionálnej úrovni, lebo na škole som ho privítal ako pedagóg a funkcionár. Držal som mu palce, aby sa mu štúdiom vydarilo, hoci som musel byť v nejakom prípade



Ludovít Filan: *Motýle*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 3. 2. 1962. Réžia Jozef Palka. Ivan Rajniak (Bagel), B. Bočová (Dievča s taškou). Snímka archív Divadelného ústavu.



Alexej Arbusov: *Príbeh na brehu rieky*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 8. 11. 1960. Réžia Jozef Palka. Ján Rybárik (Bosco), Ivan Rajniak (Sergej) a Elena Volková (Vaťa). Snímka archív Divadelného ústavu.

vzdať tohto nadaného poslucháča, nuž napísal mu cez vedenie Horskej služby list, aby prerušil "svoju dovolenku". Pravda, bolo v tom liste veľa otcovských rád i ponaučení, ktoré veľmi kladne posudzovali aj členovia Horskej služby. Tí ho nakriatli napraviť svoj omyl. Juraj Svoboda v spomienke komentuje: „Po týždni (myslím, že to trvalo dlhšie, pozn. R.M.) Ivan prichádza do Bratislavy. Opálený, čierna bohatá hriva je nádherne okysličená a oči sa mu smejú od šťastia. "Masky" (tak nás volal), tak som si zalyžoval.“³ Svoju nerozvážnosť si uvedomil a preto prijal Bagarov trest s pochopením i zadosťučinením. Musel totiž so štvrtým ročníkom doskúšať komickú postavu Aňučkina z Gogolovej *Ženby*, potom bol preraďený do nižšieho tretieho ročníka. V Ivanovi to nezbudilo vnútorné rozčarovanie, prípadne hnev, či odpor, skôr opak, ako neskoršie spomína, zvýšila sa vďačnosť voči Bagarovej ľudskosti a veľkorysosti.

Andrej Bagar našiel kľúč na objavenie i rozvíjanie žiadúcich Ivanových talentových predpokladov. Kládol totiž dôraz na jeho citové bohaté vnútro, úprimné prežívanie, založené na uplatňovaní princípov Stanislavského systému. Opieral sa

svedkom jeho nedomyšlených, nerozvážnych, doslova chlapčenských postojov, rozhodnutí. Ivana mali spolužiaci veľmi radi, bol nielen dobrý kamarát, ale vyvolával častejšie humornú atmosféru, ako sa o tom výstižne rozpisuje v neskoršej spomienke jeho školský kolega, režisér Juraj Svoboda. Pritom nemohol obísť jednu z najkurióznějších Ivanových udalostí, keď sa v štvrtom ročníku herec-tva a réžie rozhodol školu opustiť a vybrať sa na lyžovačku medzi svojich horských priateľov. Nikto nevedel, kam odišiel, čo zamýšľa. V skutočnosti podľahol pokušeniu vyhovieť viac svojej lyžiarskej vášni, bol totiž reprezentantom v zjazdovom lyžovaní, a obetovať jej hereckú budúcnosť. Po čase sme zistili, kde sa Ivan nachádza. Pre mňa vznikla dokonca trápna situácia, dlho som zvažoval, ako sa k problému postaviť a nájsť prijateľné riešenie. Ale Ivanovi som veril a bol som presvedčený, že sa na školu vráti. Andrej Bagar, jeho pedagóg i rektor školy, sa nechcel

³ SVOBODA, Juraj: Z kolísk slovenského divadla, *Vejár*, roč. 3, 2001, č. 3.

o Ivanove danosti, o jeho najčitateľnejšie tvorivé schopnosti. Oslobodil ho od zábran, s ktorými prichádzal na školu ako nepopísaný list papiera. Sám Rajniak v neskorších rokoch priznáva, že radosť z herectva pocítil až na Vysokej škole múzických umení, kde okrem Bagara prešiel pedagogickými rukami ostatných, vtedy už vyspelých hercov, akými boli Július Pántik, Ladislav Chudík, František Dibarbora, Viliam Záborský a Ctibor Filčík. Ich pričinením sa rozširoval register jeho tvorivých možností, a to tak v rovine žánrovej, ako aj typologickej. „U každého som veľa získal. Ale so zreteľom na spoločné cítenie a zážitky z detstva a mladosti, najbližším mi bol Július Pántik“, uvádza vo svojom spomienkovom zamyslení.⁴ Popri spomínanej postave Aňučkina z roku 1955 v réžii Andreja Bagara predstavil sa na ukončenie svojho štúdia dvoma postavami, najprv v absolventskom predstavení *Záveje* od V.H. Vladimírova v postave Janka Kováča v roku 1956 a v nasledujúcom roku v postave Grófa di Bosconero v hre *Prefikaná vdova* od Carla Goldoniho. Alternoval ju s Danielom Michaellim. Obidve inscenácie vznikli pod pedagogicko-režijným vedením Júliusa Pántika. Vo všetkých troch prípadoch išlo o diametrálne rozdielne postavy, v ktorých sa už prejavila šírka i hĺbka Rajniakovej hereckej zdatnosti. Preto mohol počítať s úspešným vstupom na javisko niektorého profesionálneho divadla.

Z môjho pohľadu je hodno zaznamenať, že sa v tom čase zaradili medzi profesionálnych divadelníkov popri už dlhšie pôsobiacom Ondrejovi Jariabekovi, ktorý sa vypracoval z divadelného ochotníka až na člena Slovenského národného divadla, ďalší hybskí rodáci, režisér Ondrej Rajniak, herci Teodor Piovarči a Slavomír Záhradník. Možno to považovať za mimoriadnu udalosť, dokonca za symptomatický fenomén, keď sa rady hybskej inteligencie od prvej Československej republiky rozširovali aj o dovtedy neznáme profesie, o vysokoškolských profesorov, výskumných vedeckých pracovníkov, lekárov, architektov, inžinierov, básnikov, spisovateľov, prekladateľov, literárnych a divadelných vedcov, scenáristov, kameramanov. Svedčí to o priaznivom kultúrnom i výchovnom prostredí, ktoré sa udomácnilo v historickej nadväznosti a v stále pestovaných a udržiavaných tradíciách občanov. Z takéhoto prostredia vyšiel do sveta dramatických umení aj Ivan Rajniak.

OD CHARAKTERU ČLOVEKA K DRAMATICKÝM POSTAVÁM HERCA

Rajniakova odborná príprava na škole sa skončila úspešne, aj keď ju sprevádzali neočakávané, neraz prirodzené problémy. Nikto však nemohol odhadnúť pri jej počiatku, akým smerom sa bude vyvíjať a k akému záveru dospeje. Umelecká tvorba vyžaduje sústavnú aktivizáciu, sústredenú pozornosť na potencionálne tvorivé sily, ktorej vládcom i radcom je tvorivý subjekt. Pedagógom na škole sa podarilo nielen objaviť a prebudiť jeho talent, ale postupne rozšíriť tvorivú škálu estetického vedomia. Absolventské predstavenia dali už jasne najavo, že Ivan Rajniak ostane natrvalo v zajatí hereckého umenia.

Šťastena mu žičila, keď sa mohol uchádzať o angažovanie v košickom divadle, hoci o svojich umeleckých zámeroch nemal nijakú predstavu okrem osobnej túžby začať poctivo pracovať. Košická činohra sa v tom čase formovala na tvorivý kolek-

⁴ LAJCHA, Ladislav: Byť sebou, aj ozvenou iných, Nové slovo, 1973, č. 17.



Juraj Váh: *Bohovia Amsterdamu*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 21. 2. 1959. Réžia Jozef Palka. Ivan Rajniak (Jan Pieter) a Elena Volková (Neeltgen). Snímka Mária Litavská, archív Divadelného ústavu.

tív až novátorskej podoby, lebo dovtedy sa nedokázala, po odchode Janka Borodáča, výraznejšie profilovať. Chýbali jej vyhranené osobnosti, aj keď riaditeľ Andrej Chmelko, aj v úlohe vedúceho režiséra, udržiaval tradičnú borodáčovskú líniu. Pomery sa náhle zmenili príchodom troch mladých ambiciózných divadelníkov, čerstvého absolventa Vysokej školy múzických umení, režiséra Ota Katušu, Margity Mayerovej v úlohe dramaturga a na post šéfa si zasadol režisér Jozef Pálka so značnými skúsenosťami i umeleckými výsledkami v žilinskom divadle. Súbor sa postupne okysličoval ďalšími absolventmi zo školy, ktorí mali ambíciu v symbióze s nadanými bývalými ochotníkmi vytvoriť jednotný kolektív. Ivan Rajniak nemusel dlho čakať na vhodné príležitosti, lebo súbor potreboval práve typ herca, ktorý by zniesol náročnejší repertoár i modernejšie postupy inscenačnej realizácie.

Hnacou silou sa stala iniciatívna dramaturgická práca Margity Mayerovej. Svoje schopnosti i umelecké predstavy si už vyskúšala vo zvolenskom divadle. So svojimi plánmi i ťažkosťami sa mi zdôverovala v početných listoch tak zo Zvolena, ako aj z Košíc, nadväzujúc na našu otvorenú výchovnú spoluprácu ešte na Vysokej škole múzických umení. Potešila ma jej aktivita, veď si zaumienila vytvoriť okolo dramaturgie tvorivú dielňu, aby spoločne s režisérmi a scénickými výtvarníkmi zvažovali koncepcnú predstavu inscenácie. Mayerová vyvrátila chybnú domnienku, ako keby sa dramaturgia starala iba o výber repertoárových hier, lebo sa snažila svoje „prečítanie“ textu prenášať na možné režijné a výtvarné javiskové zobrazenie. Tým iba potvrdila, že dramatické umenia sú kolektívnym výtvorom, v ktorom má dochádzať ku vzájomnej harmónii zúčastnených tvorivých prvkov. Andrej Chmelko charakterizuje jej osobnosť týmito slovami: „Naozaj vzdelaná, rozhladená žena s vysokou inteligenciou, mimoriadne výrečná, bude veru chýbať (pri jej odchode do Bratislavy, pozn. R.M.) režisérom, najmä Katušovi a Pálkovi, s ktorými sústavne pracovala, ba takmer spolurežirovala.“⁵

⁵ CHMELKO, Andrej: V zajatí Tálie, Slovenský spisovateľ, 1989, str. 228.

Ivan Rajniak vstupoval do činohry košického divadla s veľkým vkladom tvori- vých metodických princípov psychologického realizmu. Bol nasýtený poučkami zo Stanislavského systému, na základe ktorých viedli aj jeho hereckú výchovu obidvaja pedagógovia, Andrej Bagar i Július Pántik. Sústreďoval sa nadovšetko na emocionál- nosť a pravdivosť konania, vyvierajúceho z poznávania objektívneho sveta. K tomu možno dodať nezanedbateľnú skutočnosť, že vlastnil vysoký stupeň pozorovacieho talentu, z čoho vyvierala aj schopnosť napodobovania. Je o ňom známe, že dokázal imitovať napríklad Júliusa Pántika, najmä hlasovou moduláciou neobyčajne verne. So zaradením sa do súboru nemal nijaké problémy, veď v ňom prevládal duch boro- dáčovskej realistickej školy. Určitú zmenu zacítil pri prvom dotyku s prácou režiséra Katušu v pripravovanej inscenácii Casonovej hry *Stromy zomierajú postojáčky*. Uvedo- mil si, aj keď hral menšiu postavu Poľovníka, že herectvo možno obohacovať ďalšími tvorivými prostriedkami na základe individuálnych predstáv o danom javiskovom tvare, napríklad prvkami umocnenej myšlienky, nálady, komična, irónie, štylizova- ného gesta a pohybu tela. Katuša si podobné postupy odnášal od svojich pedagógov, keď mal možnosť dva roky sa zúčastňovať na výchovných hodinách Jána Jamnického a dva roky u Jozefa Budského. Obidvaja boli predstaviteľmi avantgardného, moder- nejšieho zamerania, hoci so značnými odchýlkami, v protiklade k tradičnému psy- chologickému, neraz popisnému realizmu. Katuša sa pokúšal ísť v ich šľapajách.

Prvé Katušovo zoznámenie so súborom možno považovať za úspešné. Mal síce jed- noročnú skúsenosť z Dedinského divadla, ale v novom prostredí sa ho zmocnil sties- nený pocit. Uvedomoval si, že „jedna lastovička leto nerobí“, preto sa sústreďoval na každý ďalší inscenačný pokus. Nevie, či to mala byť skúška ohňom, ale ďalšia hra z navrhovaného dramaturgického plánu, *Smrť obchodného cestujúceho* od amerického dramatika Arthura Millera, vyžadovala svojou náročnosťou skôr ostrieľaného reži- séra, a nie začiatočníka. Pri aktívnej pomoci dramaturgičky Mayerovej pripravili pre hercov podrobný rozbor textu, jednotlivých postáv, čo sa stalo predpokladom na pre- myslené javiskové stvárnenie. Výsledný úspech sa dostavil nad očakávanie. Odborná kritika sa správala voči činnosti košickej činohry zväčša nevšímavo a miestna tlač ju zaznamenávala viac z hľadiska kultúrne-politického ako divadelného. Inscenácia vzbudila pozornosť u dvoch kritikov. Katarína Hrabovská napísala obsiahlu úvahu o tvorbe Arthura Millera, smerujúcu viac k dramaturgickej koncepcii, inscenačných postupov sa dotkla iba letmou, no závažnou poznámkou: „Košická inscenácia v ré- žii O. Katušu je z tých, ktoré sa dajú nazvať čestným zápasom, tvorivou režisérskou prácou. Už v obsadení, vo výbere a vonkajšom značení typov vidieť citlivosť, vidno aj poučenie a premyslenú koncepciu postáv.“⁶ O výkone jednotlivých postáv niet ani zmienky. Podobné zamyslenie nad inscenáciou prináša kritické hodnotenie Ladislava Lajchu. Sústredené poznámky smerujú ku režijnému poňatiu hlavnej postavy Lo- mana, v pozoruhodnom stvárnení Jánom Bzdúchom. Zdôrazňuje režisérov zámer „vidieť Lomana vlastnými očami“ a „uvážene priviesť“ k pôsobivému výsledku. Raj- niakova postava Happy ho síce zaujala, ale k jej zhodnoteniu sa nedostal.⁷ Napriek tomu Rajniakova účasť znamenala pre neho nezaplátiteľný zisk. Dramaturgicko-re-

⁶ HRABOVSKÁ, Katarína: Tragédia priemerného Američana, Kultúrny život, 2. 7. 1960

⁷ LAJCHA, Ladislav: Tragický pád Willyho Lomana, Smena, 19. 6. 1960



Maxim Gorkij: *Deti slnka*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 12. 10. 1962. Preklad J. Ferencík. Scéna J. Hanák. Réžia Jozef Palka. Ivan Rajniak (Čepurnoj), Zolo László (Vagin), Ján Bzdúch (Protasov), Elena Volková (Líza Protasovová). Snímka archív Divadelného ústavu.

Z tohto hľadiska bol učenlivým žiakom svojho učiteľa Jána Jamnického, pretože jeho inscenácie sa vyznačovali ľahkosťou, vzdušnosťou, uvoľneným pohybom a radosťou účinkujúcich zo samotnej hry. Hercom ponechával improvizáciu voľnosť, individuálnu iniciatívu, ktorá možno prekážala spomínanému recenzentovi pri výkone Ivana Rajniaka. Tvarovo nepevná inscenácia nesie v sebe riziko narušenia celostného javiskového obrazu. Výstižne na to upozorňoval režiséra pri hodnotení Kohoutovej hry *Taká láska* Stanislav Vrbka: „Záchranu Katušova talentu vidím v dôraznejší, presnejší myšlienkové koncepcii predstavení, v odklonu od stereotypného inscenovania komedií.“⁹ Katušova ďalšia režijná práca vyvrátila obavy divadelného kritika.

Katušovi postupne narastali krídla, získal umelecké sebavedomie. V nasledujúcich inscenáciách sa pokúšal hľadať svoju druhú polohu, ktorú si odnášal z pedagogické-

žijné postupy ho obohatili popri dôkladnej práci nad textom o nové poznatky a tvorivé možnosti.

Úspech vie nielen potešiť, ale aj prebudiť driemajúce sily. Ak sa Katuša pri Millerovej hre potrápil s objasňovaním myšlienkových podnetov a s modelovaním hereckých postáv, pri inscenácii Tylovho *Strakonického gajdoša* vybičoval svoju invenciu. Vyskúšal v hlavnej postave komediálnu strunu Ivana Rajniaka. Na uvoľnenom javiskovom priestore, podľa návrhu Jána Hanáka, rozohral komédiu, naplnenú nevšednými nápadmi a radostným ovzduším. Aj keď recenzent Tibor Ferko zľahčuje výkon Ivana Rajniaka pripomienkou, že sa mu zdal príliš „ľahkovážny“, vyvieralo to skôr z nepochopenia režijného zámeru.⁸ V komediálnom žánri je však dôležité zachovať prijateľnú mieru, lebo neuváženým návalom, hoci pôsobivých nápadov, môže upadnúť do skarikovanej frašky. Katušovi sa darilo v celej jeho umeleckej kariére ovládať komediálny žánr na prijateľnej, niekedy až veľmi úspešnej úrovni.

⁸ FERKO, Tibor: Nový vklad do tylovských inscenácií, *Pravda*, 6. 4. 1961

⁹ VRBKA, Stanislav: V hledišti divadla košické činohry, *Divadelní noviny*, 13. 5. 1959

ho pôsobenia Jozefa Budského, opierať sa o symbiózu názorovej, filozofickej podstaty s estetickými nábojmi, s divadelne pôsobivými prostriedkami. Vytúženú príležitosť mu ponúkla hra vynikajúceho švajčiarskeho dramatika Maxa Frischa, *Andorra*, obsahujúca vážne úvahy o živote a jeho protirečeniach. Autor si zvolil za námietku zovšeobecňujúci mýtus bez konkrétneho určenia, ale zato nemilosrdne odhaľuje neduhy malomeštiactva, fašizmu, antisemitizmu. Ivanovi Rajniakovi zveril režisér úlohu Vojaka, v ktorej sa javí podľa charakteristiky kritika M.M. Dedinského ako „brutálny driáčnik, násilník a dravec“,



William Shakespeare: *Romeo a Júlia*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 21. 3. 1964. Réžia Oto Katuša. Ivan Rajniak (Romeo) a Judita Vicianová (Júlia). Snímka Mária Litavská, archív Divadelného ústavu.

ochotný brániť vlast' proti čiernym násilníkom, ale súčasne poznačený kompromisným kapitulantstvom.¹⁰ Rajniakovi pribúdali herecké skúsenosti. Postava Vojaka mu umožňovala vysloviť vnútornú rozorvanosť, rozpornosť, ktorá zasiahla jeho mravné sebaurčenie. B. Choma síce zmiernuje jednoznačný pozitívny výkon predstaviteľov nosných myšlienok a dramatických dejov zdánlivými protikladmi, keď konštatuje: „Trojicu ústredných postáv hrali Poldaufová, Rybárik a Rajniak, v intenciách režiséra boli to zaujímavé, nepatetické a scivilnené výkony, škoda len, že málo výbojné, priveľa pristríhnuté, stíšené.“¹¹ Inscenácia, aj Rajniakov výkon si získali diváka svojou spoločenskou apelatívnosťou a zvýšeným umeleckým majstrovstvom.

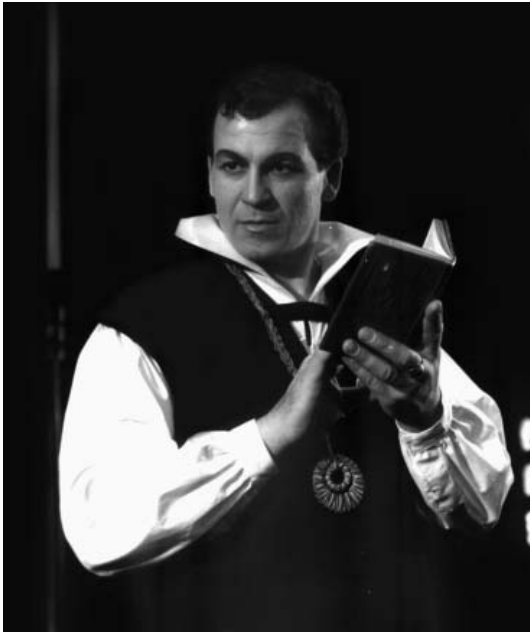
Popasovať sa s inscenačne s ktoroukoľvek Shakespeareovou hrou je prejavom odvahy, až riskantnosti. Režisér Katuša vyskúšal sily košického súboru vo vytúženej tragédii *Romeo a Júlia*. Dvojicu milencov obsadil Juditou Viciánovou a Ivanom Rajniakom, ktorí boli v dozrievajúcom veku, aby mohli vniknúť do pocitu lásky, sebaobetovania, ale aj nenávisti. Rajniak bol pre vnímateľov vysnívaným typom, veď v ňom prekypovala sila úprimnej emocionality, ako aj chlupskej mužnosti. Možno práve jeho vyšportované telo vyvolalo u kritika Ladislava Čavojského dojem, že bol „príliš vyspelý, chlupatý, hranatý.“ Jeho porovnávanie celej inscenácie s výsledkami inonárodných veľikánov bolo v tomto prípade nenáležité, nedoceňoval totiž snahu našich divadelníkov nekráčať po vychodených chodníčkoch, ale prekonávať prekážky až po samotný vrchol.¹² Odlišné stanovisko mal Milan Polák, ktorého zaujala režisérova nápaditosť, silné vzopätie citov, inscenácia „čistých tónov a v prevažnej miere aj čistých tvarov.“¹³ Bola to rozhodne Katušova aj Rajniakova výhra.

¹⁰ DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Dramatický mýtus o fašizme, Kultúrny život, 9. 3. 1963

¹¹ CHOMA, Branislav: Celoslovenská premiéra Andorry, Film a divadlo, 28. 3. 1963

¹² ČAVOJSKÝ, Ladislav: Slová, slová, slová, Kultúrny život, 25. 4. 1964

¹³ POLÁK, Milan: „...tú strašnú pôdu treba ešte nájsť“, Film a divadlo, 26. 5. 1964



William Shakespeare: *Hamlet*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 27. a 28. 4. 1962. Preklad Zora Jesenská. Scéna J. Brezina. Réžia Jozef Palka. Ivan Rajniak (Hamlet). Snímka Ján Vajda, archív Divadelného ústavu.

dvoch suverénov na javisku. Podávajú si text i myšlienky, ako by nič nerobili, ako by ani nehrali a predsa je to obrovsky silné.“¹⁴ Podobné vysoké hodnotenie získal Rajniak v inscenácii hry *Ženy na Niskavuori*, od fínskej autorky Helly Vuolijoki. Katušov úspech aj v tomto prípade závisel od premysleného hereckého obsadenia, čo niekedy znamená polovicu vynaloženej námahy. Zápas medzi staršími, uchovávajúcimi tradície, a medzi mladšou progresívnejšou generáciou, túžiacou po slobode, vyvoláva patričné dramatické napätie. Rajniakov Aarne, syn statkárky, vytvoril so svojou partnerkou Darinou Poldaufovou, vysokoškoláčkou, pozoruhodnú dvojicu. Divadelná kritička Eva Trančíková zaznamenala takto svoj dojem: „Postava Aarneho bola mnohotvárna, vášnivá aj nežná, milujúca a nenávidiaca. Vnútorňý zápas Aarneho na ceste k slobode bol takmer hmatateľný, pričom však Rajniak nepoužil žiadne zbytočné gestá.“¹⁵ Bola to očakávaná priaznivá vizitka pred poslednou inscenáciou v réžii Ota Katušu, v košickej spolupráci s Ivanom Rajniakom. Išlo o klasickú hru *Lorenzaccio*, od Alfreda de Musseta, s vyhroteným historickým nábojom po potlačení francúzskej revolúcie v roku 1830. V galérii Rajniakových postáv sa jeho Alesandro di Medici vyznačuje tým, že sa zápas odohráva na pozadí romantizujúcich tendencií, ktoré autor umocnil až do podoby podmanivého básnického obrazu. Historická

Pri posudzovaní hereckých výkonov je dôležité všímať si reálne i potencionálne vzťahy zúčastnených dramatických postáv, aby sme postihli hodnotu inscenačného obrazu. Častým Rajniakovým partnerom bol umelecky dozrievajúci Ján Bzdúch, s ktorým vytvoril vzácnu dvojicu v súčasnej aktuálnej hre *Líšky, dobrú noc*, od slovenského dramatika Igora Rusnáka. Hra je vlastne úvaha o súčasných problémoch našej spoločnosti a o zápase, ako sa z nich dostať na prijateľnú úroveň. Réžisér Katuša sa rozhodol na výrazné modelovanie typovo vyhranených postáv, medzi ktorými sa zaskveli práve Bzdúch v úlohe riaditeľa a Rajniak v úlohe mladého Karola. Recenzent zachytil ich dialóg, charakteristický aj pre iné postavy, týmito slovami: „Dialóg riaditeľa a Karola pri stretnutí na polceste je skoro majstrovské dielo predstavenia

¹⁴ GOJDA, Mikuláš Štefan: Rusnákov Líšky, Zora východu, 21. 10. 1964

¹⁵ TRANČÍKOVÁ, Eva: Košická scéna oživa, Roľnícke noviny, 12. 12. 1964

pravdivosť sa tu snúbila s poetizujúcou ľudskosťou. Ján Slivko charakterizuje výkon Ivana Rajniaka lapidárnymi výrazmi: „Ve stvárnení despoty podtrhuje jeho ľudskou podstatu, prirodzenosť a pudovosť.“¹⁶

Spolupráca herca Ivana Rajniaka s režisérom Otom Katušom bola organickou súčasťou celkového umeleckého smerovania súboru. Na ovzdušie Katušovej činnosti herec Ján Bzdúch spomína: „I v obci kritikov mal svoje zaradenie, usádzali ho na miesto vtedajšej moderny, ktorá pomaly prerážala popisnosť a ilustráciu vtedajších našich réžii a hereckých snažení. Teda o jeho príchode a zotrvaní v súbore mi možno povedať, že to boli začiatky a pokusy vychýliť strelku kompasu socialistického realizmu.“¹⁷

Príchod režiséra Jozefa Palku prispel k upevneniu hereckého rastu Ivana Rajniaka trvalou hodnotou. Palka vyšiel z inej divadelnej školy ako Katuša, absolvoval dva ročníky konzervatória, dva roky štúdia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, ale dlhší čas pobudol ako asistent réžie na Novej scéne pri ostrieľanom praktikovi Drahošovi Želenskom. Žilinské divadlo, kde predtým pôsobil, sa zapísalo jeho pričinením nielen do pamäti divákov, ale aj divadelných kritikov novátorskými inscenáciami, napríklad Schillerovej hry *Mária Stuartovna*, alebo Hviezdoslavovej epickej poémy *Hájnikova žena*. Prvé stretnutie s Rajniakom sa neodohrávalo pri formovaní väčšej postavy, veď v Čapkovej utopickej hre *R.U.R.* hral iba Robota primusa. Hercovo osvojovanie si novátorských režijných postupov stalo sa aj osviežením súborovej atmosféry. Palka použil scénickú hudbu, filmovú projekciu, na scéne Ladislava Šestinu rozohral pohybové kreácie, ktoré tvaroval do nezvyčajných mizanscén. Recenzent Juraj Váh vyzdvihuje ich estetickú pravdivosť: „Po Haasovom odchode z Martina nevidel som v mimobratislavských divadlách také dômyselné mizanscény, ako na tomto košickom predstavení. Nie sú pritom samoúčelné upozornenia na režisérovu fantáziu, ale korešpondujú s dramatickou a myšlienkovou výstavbou hry.“¹⁸ Rajniak zobrazuje už v nasledujúcej inscenácii hlavnú postavu, zhodou okolností práve vo Váhovej hre *Bohovia z Amsterdamu*.

Boli sme svedkami dvoch výrazných experimentov, najprv v autorskom prístupe k historizujúcemu námetu, ktorý mu umožnil rozviesť čitateľnú a pôsobivú alegóriu, za ktorou sa skrývala nespokojnosť i kritika nášho súčasného spoločensťva. Bola to autorova čestná výpoveď, ktorú som roku 1966 zaznamenal v takejto interpretácii: „Príbeh Jána Pietra-Doua, ktorý sa po rokoch vracia loďou do vlasti, ale nemôže pristáť, lebo rozšíria na suchej zemi zvesť, že je na nej mor, nadobudne čoskoro myšlienkovú hĺbku. Ukáže sa postupne, že skazenosť je práve tuná, lebo spoločnosť sa zmieta pod ťarchou toľkých neduhov, či už spoločenských alebo osobných, že Ján Pieter volí radšej návrat na ostrov Gru, kde bude môcť žiť lepšie, než medzi týmito pokrytcami, ktorí sa úplne odcudzili životu. Autor zdvihol prst, ale ešte nemal odvahu poukázať priamo na niektoré problémy našej súčasnosti.“¹⁹ Druhým experimentom sa stal inscenačný štýl režiséra Jozefa Palku. Pokúsil sa totiž o takzvané „totálne“ divadlo, v ktorom by sa uplatnili dostupné prostriedky aj z iných druhov umenia. Inscenáciu

¹⁶ SLIVKO, Ján: Lorenzaccio v Košicih, Rudé právo, 9. 11. 1965

¹⁷ BZDÚCH, Ján: Ošľahnutý oponou, Bratislava, 1997, str. 115-119

¹⁸ VÁH, Juraj: Utopia i memento, Kultúrny život, 1. 11. 1958

¹⁹ MRLIAN, Rudolf: Dvadsať rokov slovenského činoherného divadla, Bratislava, 1996, str. 137



William Shakespeare: *Romeo a Júlia*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 21. 3. 1964. Réžia Oto Katusa. Ján Švec (Tybalt), Ivan Rajniak (Romeo). Snímka Mária Litavská, archív Divadelného ústavu.

ozvlášťovala scénická hudba Jozefa Vincourka, baletná vložka Stanislava Remara, pestré, až výstredné kostýmy, ktoré sa vynímali na Hanákovej scéne pôsobivo. Neboľa to samoučelná pastva pre oči diváka, ale režisérov zámer umocniť herecké výkony. Hlavnú postavu Jána Pietra zveril Ivanovi Rajniakovi, ktorý zažiaril najmä vo dvojici s Evou Polákovou v úlohe „ľahšej“, prefíkanej ženy Melity. Vtedajší recenzent sa nadchýňal obidvoma výkonmi, keď o Rajniakovej postave uvádza: „Už dávno nevznikli na košickom javisku také nekonvenčné herecké prejavy ako v tejto hre. Prekvapujúco dobrý výkon, rozvinutý do hĺbky i vonkajškovo, podáva v úlohe navráteného syna Jána Pietra Ivan Rajniak. Prejavuje sa tu ako veľmi citlivý herec s dobrými typizačnými schopnosťami, ktoré sme v predošlej činnosti nepostrehli.“²⁰ Palka Ivanovi už veril, preto mu mohol prideliť aj ďalšie významné kreácie.

Uvádžanie nových súčasných hier nie je iba sprievodným dramaturgickým činom voči divákovi, vyjsť v ústrety jeho možným problémom a záujmom, ale je to hlavne skúška pre javiskových tvorcov. Usilujú sa totiž o prvotnú inscenačnú podobu, čo vyžaduje vymyslieť koncepciu javiskového obrazu a do neho zakomponovať potrebné tvorivé zložky. Ak máme na mysli hereckú prítomnosť, dochádza k nevyhnutnému preladeniu vnútorných tvorivých síl, a to nielen v názorovej, myšlienkovvej oblasti, ale nado všetko v osobnom precítení, až osobnostnom pretváraní. K tomu treba voliť

²⁰ FERKO, Tibor: Bohovia Amsterodamu – zápas o problémovú hru, *Východoslovenské noviny*, Košice, 6. 3. 1959

aj primerané tvárne prostriedky. Režisér Palka si s obľubou vyberal túto nie ľahkú, nevychodenú cestu, aby sám sebe i publiku naznačil, že sa jeho iskrivé vnútro opiera o bohatú invenciu. Po Váhovej hre sústredil svoje schopnosti na uvedenie hry Alexeja Arbužova, *Príbeh na brehu rieky*, ako by chcel dokázať, že má silu prihovoriť sa iným jazykom, než sa to podarilo v krásnom predstavení režisérovi Jozefovi Budskému v Slovenskom národnom divadle. Ak sa v tomto vedomom zápase dopustil niektorých schválností, treba uznať, že poetický príbeh pretvoril na vzrušujúcu ľudskú udalosť. Tomu podriadil všetky javiskové zložky, nevynímajúc herecké prejavy. Katarína Hrabovská vnímala Palkovu inscenáciu ako „scherzo so všetkými prvkami v tvrdom synkopickom rytme, tu si každý nástroj tak trochu aj improvizuje.“²¹ Na takto modelovanom pozadí sa pohybujú dramatické postavy, medzi



Max Frisch: *Andorra*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 23. 2. 1963. Réžia Oto Katuša. Ján Rybárik (Andri), O. Hlaváčková (Señora) a Ivan Rajniak (Vojak). Snímka archív Divadelného ústavu.

ktorými dvojica zaľúbencov, Vaľa a Sergej v podaní Eleny Volkovej a Ivana Rajniaka, bojujú o svoje šťastie. Mám pred očami, ako účastník predstavenia, pôsobivé výstupy, v ktorých Rajniak postupne odokrýval svoje vnútro, zápasil so šťastným i nešťastným osudom. Vyžarovala z neho úprimnosť, nepotreboval ju herecky štylizovať, lebo bola jeho osobnou vlastnosťou. Vyskúšal si možnosť, ako čerpať zo zásoby vlastných charakterových daností na umocnenie umeleckej pôsobivosti.

Možno, že ešte nedorástol na zložitú postavu Hamleta, ale v Palkovej réžii sa predstavil ako tvorca, schopný uniesť aj náročnejší inscenačný výklad. Palka totiž nemal v úmysle iba verne pretlmočiť vzájomné vzťahy v shakespeareovskom poňatí, pokúsil sa dostať nad význam textu takzvaným zosúčasnením. Preto v jeho inscenácii sa ozývali hlasy irónie, smerujúce do súčasnosti, lebo čosi „zhnitého“ nebolo iba v „štáte dánskom“, ale aj v našom súčasnom. V prípravnom procese tvorby je prirodzené, že sa v kolektíve diskutuje o možnej koncepcii a herci sa podľa toho pokúšajú naplniť svojim výkonom režisérom požadované a väčšinou aj dohodnuté predstavy. Vo svojom novinárskom rozhovore vysvetľuje Rajniak osobný prístup k postave slo-

²¹ HRABOVSKÁ, Katarína: Každý príbeh iný..., Film a divadlo, 15. 12. 1960



Igor Rusnák: *Líšky, dobrá noc!* Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 19. 9. 1964. Réžia Oto Kатуša. Ivan Rajniak (Karl), Jela Bučková (Jana), Martin Huba (Gusto). Snímka Mária Litavská, archív Divadelného ústavu.

vami, ktoré sa zhodujú s reálnym výsledkom: „Cez psychológiu Hamleta som chcel vyjadriť veľkú rozlohu tejto postavy. A čo sa týka irónie, na scéne musíš vyjadrovať svoj osobný názor na to, čo sa deje. A text je taký silný, že sa vyslovuje k večne živým, nekonečným problémom, teda aj problémom súčasnej spoločnosti.“²² Igor Rusnák vytušil v Rajniakovom Hamletovi civilnú a civilizáciu strunu práve v snahe čo najviac ho posunúť do súčasnosti, keď ho charakterizuje: „Jeho Hamlet nie je rozorvaný, nebúri sa titansky, jeho Hamlet analyzuje. Je to Hamlet mysliaci.“²³ Všetky kom-

ponenty, scéna Martina Brezinu, kostýmy Heleny Bezákovej, svetelné efekty a súhra hlavných postáv, Bzdúchovho Claudia a Kotršovej Gertrúdy, smerovali ku komplexnému inscenačnému obrazu. Pre Ivana Rajniaka to bola príležitosť prvotriednej náročnosti i modernej umeleckej výkonnosti.

Počiatkové šesťdesiate roky prinášali čím ďalej tým viac politického oteplenia, súčasne s ním rástla aj odvaha publicistov i umelcov. Dramaturgia košickej činohry vycítila, že režisér Palka drží prst na pulze ozdravnej doby, preto vyberala hry, v ktorých sa mohli ozývať hlasy, volajúce po lepšom a krajšom, ľudskejšom živote. Ak Palka brnkal na túto strunu v *Hamletovi*, v Gorkého hre *Deti snlka* sa už prejavoval otvorenejšie, odvážnejšie. Recenzent Branislav Choma bol by radšej uvítal Gorkého text v klasičkom pretlmočení, a preto zdôrazňuje, že „v réžii došlo k neželateľnému posunutiu celého vyznenia hry“. Aj keď postrehol Palkov zámer „aktualizácie“, ktorou chcel hru „odpatetizovať, scivilniť“, považoval to za ochudobnenie Gorkého myšlienok, a preto inscenáciu odsudzuje dosť príkrymi slovami: „Vnášať do jeho postáv násilne dnešné hľadisko, je neprimerané a polopatistické.“ Rajniakova postava lekára Čepurneho bola podľa neho „utrafená skutočne silne a sugestívne“²⁴ Zasnávejší pohľad na Rajniakov výkon napísala vtedajšia dramaturgička a určite aj spolutvorca ideového vyznenia inscenácie, Margita Mayerová: „Slová vychádzali z hĺbky, z vnútorného pretlaku, z nepretržitého zaujatia vlastnou témou, dobre utajovanou, a že sa vydrali na povrch, tlmil ich stud. Neostali však utajení spolutvorcovia a divákovi. Hľadisko mu viselo na ústach, stíšené, vlas padnúť by bolo počuť. Ivanovi Rajniakovi talent ľahko dovoľoval stotožnenie a s tým šiel cit pre mieru, dôraz na význam, vyúčnenie podružností, hereckých mašličiek. Bol čistý, presný, sústredený na význam.

²² P. D.: Bratislavské stretnutie, Film a divadlo, č. 15, 1967

²³ RUSNÁK, Igor: Dráma elzinórskeho dvora, Film a divadlo, 31. 5. 1962

²⁴ CHOMA, Branislav: Starosti s aktualizáciou, Práca, 10. 11. 1962

Nemusel sa starať o výraz. Ten sa dostavoval sám.“²⁵ K uvedenému hodnoteniu Ivanovho hereckého výkonu ťažko niečo dodať.

Palka patril k režisérom, ktorí sa nebáli rizika, dal sa unášať víziami, predstavami, akoby chcel objavovať ešte neznáme, nepoznané svety. A netýkalo sa to iba umeleckých ambícií, ale práve tak mu išlo o renesanciu spoločenského života. Pokúšal sa dostať na stanovisko reformného hnutia, ktoré v tom čase čoraz viac iskrilo ako horelo plameňom v nepokojnom spoločenskom vedomí. Práve preto ho vzrušovala pôvodná súčasná dramatika, v nej nachádzal motívy rozporného života, pričom niektorí autori volili aj neošúchané dramatické kompozície. Obidve tieto tendencie našiel v hrách Ľudovíta Filana, najmä v rozlúčkovej inscenácii hry *Motýle*, s košickou činohrou. Na dosť bizarej námetsovej platforme autor pítvá otázky mravnej zodpovednosti, dožaduje sa upriamiť pohľad do osobného vnútra, aby všetci vážili, akými zásadami sa riadime pri svojich rozhodnutiach. Ale „Filan prekvapil aj schopnosťou vyrovnáť sa s náročnou modernou formou, zvolil si väčšinou dekompozičný postup, aby myšlienkový zámer organicky vnikol do zložitého sujetu s motivickými odbočkami, aby hry boli nielen napínavé, ale aj zaujímavé a príťažlivé,“ takto som privítal jeho tvorbu.²⁶ Režisér využil ponúkanú možnosť formovej variability v plnom význame, a to vo všetkých možných dostupných prostriedkoch. Ivanovi Rajniakovi prideliť nevšednú charakterovú úlohu Ondra, bývalého obchodného pomocníka, teraz pravej ruky agenta špionážnej služby Herr Franza. Podľa kritikovho náhľadu „nedal sa uniesť povrchnými črtami role, zvädzajúcimi k charakteru sprostého zabijaka, čo i chvíľami sentimentálnymi pri stretnutí s Ajou. (Hrala ju výborne Naďa Kotršová, pozn. R.M.) Jeho príchodom zavanula vždy z javiska dynamická sila hereckej osobnosti“.²⁷ Tvorcovia inscenácie nesklamali ani v občianskom ani v umeleckom postoji.



Tennessee. Williams: *Zostup Orfea*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 12. 1. 1964. Preklad Miroslav Procházka. Scéna Ladislav Šestina. Réžia Milan Bobula. Naďa Kotršová (Lady Torranová), Ivan Rajniak (Val). Snímka Ondrej Béréš, archív Divadelného stavu.

²⁵ MAYEROVÁ, Margita: Osobný list zo dňa 16. 2. 2002

²⁶ MRLIAN, Rudolf: *Súčasná slovenská dráma*, Bratislava, 1981, str. 28

²⁷ HIRŠ, Peter: *Skúška autorskej zrelosti*, Práca, 8. 2. 1962



Imrich Madách: *Tragédia človeka*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 9. 4. 1966. Scéna Ladislav Vychodil. Réžia Tibor Rakovský. Ivan Rajniak (Adam), Judita Vicianová (Eva). Snímka Mária Litavská, archív Divadelného ústavu.

že „herecky vyhral tú nevyhmatateľnú deliacu čiaru, na ktorej sa v jeho postave stretáva a prelína symbol so skutočnosťou, sen s realitou“²⁸. Tým chcel iba zdôrazniť, že herec našiel vlastné prostriedky, ako odokryť pomyselné dianie, ktoré sa z textu dá skôr tušiť, vnútorne zacítiť, ako rozumovo poznať. Réžisér Rakovský si vyskúšal svoje predstavy pri inscenácii Madachovej *Tragédie človeka* najprv v košickej činohre, neskôršie v činohre Národného divadla. So svojimi bratislavskými spolupracovníkmi, výtvarníkom Ladislavom Vychodilom a kostymérkou Helenou Bezákovou sa osmelil preveriť schopnosť košickej činohry. Textovo rozsiahlu postavu Adama zveril Ivanovi Rajniakovi. Ivanovi však už chodil po rozume odchod do Bratislavy, a preto obsadenie do náročnej hlavnej postavy odmietol. Považoval to za zbytočné mrhanie drahocennými silami. Po osobnom prehovaraní riaditeľom Andrejom Chmelkom nakoniec s obsadením súhlasil, pravda po sľube režiséra, že si ju bude môcť zahrať v chystanom uvedení v činohre Slovenského národného divadla. Réžisér však svoj sľub nedodrжал, zveril mu iba bezvýznamnú malú rolu. Kritika zaujala k inscenácii dosť rozpačité stanovisko, ale Rajniakov výkon hodnotila s uznaním. Vladimír Štefko ho

Ostatní režiséri košickej činohry nepracovali s Ivanom Rajniakom systematicky, obsadzovali ho väčšinou z hľadiska typovej potreby. Ak však dokázal aj v týchto inscenáciách zažiť, svedčí to o jeho pripravenosti zmocniť sa akejkolvek žánrovej náročnosti. Je prirodzené, že prešiel skúškou rozdielnych režisérskych štýlov, od psychologického realizmu Andreja Chmelku v postave Miška, v Tajovského *Ženskom zákone*, cez Bobulovo úsilie dopátrať sa realistickému prirodzenosti prostredníctvom pravdivých, hoci komplikovaných vzťahov u Williamsa, až po experimentujúceho pražského režiséra Miloša Horanského, či intelektuálne epizujúceho Tibora Rakovského. Zaslúženú pozornosť vzbudil postavou Vala Xaviera z Williamsovej hry *Zostup Orfea* v réžii Milana Bobulu, v nej totiž vytvoril s Naďou Kotršovou ako Lady Torranovou úchvatnú dvojicu. Kritik Ladislav Obuch oceňuje pri Rajniakovom výkone,

²⁸ OBUCH, Ladislav: *Dráma psychologického ponoru*, Film a divadlo, 4. 2. 1964

vyzdvihuje: „Adam I. Rajniaka sa stal precízne prekreslenou postavou, symbolom človeka, ľudstva so všetkým jeho pechorením, snahami márnymi i uskutočnenými, ktorá aj po skončení prehliadky sveta zostáva človekom.“²⁹ Pôsobenie Ivana Rajniaka v košickej činohre sa síce končilo „tragédiou“, ale v jeho životnom pocite i odbornej skúsenosti sa stalo pri rozvoji hereckého talentu veľkou výhrou. Do Bratislavy mohol odchádzať s nepredvídaným očakávaním, ale s presvedčením, že si nájde a vydoluje svoje oprávnené miesto na vytúženom divadelnom nebi.

Divadelný herec strávi väčšinu svojho života na javisku. Jeho súkromie ostáva akoby pod clonou všednosti, občianskej nevšímavosti okrem ojedinelých prípadov, keď si spoločnosť vyrába senzačné historiky, často nepodložené, vymyslené. Ale bývajú aj pravdivé. Riaditeľ Chmelko mal

starosti s ubytovaním pri nástupe nových umelcov, preto sa rozhodol uvoľniť pre nich kancelárske miestnosti na riaditeľstve divadla. Tam žili vedľa seba ako v spoločnej domácnosti, takže si videli nielen do hrnca, ale aj do žalúdka. Ivan Rajniak bol pre ženy asi príťažlivý mladý muž, ale na ženie si zmyslel až po dvoch rokoch, keď sa bližšie spoznal s príjemnou, dokonca peknou baletkou, košickou rodáčkou Magdou Ilnickou. Voľný čas trávili na priateľských posedeniach. Na nich nechýbal vrtký, nepokojný, v zábave podnikavý režisér Jozef Palka, akoby sa usiloval o dosiahnutie nepolapiteľných chimér. Podnecovateľom sa stal opojný opar perlivého vína. Postupne však prerastal do trvalého návyku. Palkovu duševnú rozorvanosť vystihol vo svojej knižnej spomienke Ján Bzdúch, keď ho charakterizoval, že „sedel na dvoch nielen umelecko-ideových, ale aj rodinných stoličkách“, lebo ho „jemne povedané, popoháňali dve ženy“³⁰. V tom období končil korektný manželský vzťah s Naďou Kotršovou a nový začínal s jeho budúcou druhou manželkou Evou Polákovou. Ivan Rajniak načrel aj do tohto súdka osobného uspokojenia, rád vyhľadával spoločnosť, ale v tom čase sa to dialo v medziach mladíckej zábavy. Lenže bujarý, vtedy ešte neškodný, skôr radostný život skrýval v sebe nástrahy, ktoré sa negatívne, až hrozivo



Alfred de Musset: *Lorenzaccio*. Štátne divadlo v Košiciach. Premiéra 18. 9. 1965. Réžia Oto Katuša. Ivan Rajniak (Alessandro de Medici), Naďa Kotršová (Markíza Cibová). Snímka J. Fecko, archív Divadelného ústavu.

²⁹ ŠTEFKO, Vladimír: *Tragédia človeka ako otázka ľudstva*, Smena, 15. 5. 1966

³⁰ BZDÚCH, Ján: *Ošľahnutý oponou*, Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, str. 119

prejavili u obidvoch v neskorších rokoch. Rajniak opúšťal Košice obohatený o novú umeleckú inšpiráciu, žičlivú tvorivú skúsenosť, aby mohol v plnom odhodlaní vstúpiť do vyspelého súboru činohry Slovenského národného divadla.

VEDOMÁ SNAHA O DOSIAHNUTIE VRCHOLU

Jeho príchod do Bratislavy neznamenal iba zmenu prostredia, ale predovšetkým zoznamovanie sa s novými pracovnými podmienkami, do značnej miery s odchodnými tvorivými postupmi a súborovou atmosférou. Mal za sebou badateľné úspechy, zmocňovala sa ho však bázeň, vnútorné rozochvenie, keď si uvedomil vtedajšiu vysokú úroveň činohry Slovenského národného divadla. V súbore síce našiel svojich rovesníkov, ale jadro tvorili staršie generácie, tie udržiavali už dlhší čas zvýšenú latku tvorivosti, hodnú skutočných majstrov umenia. Najzávažnejším otáznikom bolo očakávanie, akú podporu nájde u jednotlivých režisérov, lebo sa formovali do rozdielnych javiskových štýlov, vyžadujúc od hercov primerané individuálne postupy a prostriedky. Rajniak mal za sebou košickú skúsenosť, ale variabilnosť osobných črt bratislavských režisérov ostala zatiaľ pre neho neznámou veličinou. Právom si kládol otázku, akým smerom sa bude uberať jeho talent, či bude mať dostatok síl prispôbiť sa nevyhnutným rozdielnym požiadavkám. Na Slovensku boli v tom čase všetky divadlá koncipované ako repertoárové typy, čo podstatne ovplyvňovalo zostavovanie dramaturgických plánov a výber rozličných tímov. Zvolený systém sa mohol opierať o myšlienkové a umelecké ciele, ale musel dbať aj na žánrové a iné umelecké parametre, aby vyšiel v ústrety osobnostným danostiam a umeleckým predstavám režisérov. Ak režiséri mali možnosť výberu alebo voľby hry z navrhovaného plánu, prípadne aj dramaturgia brala ohľad na typológiu režisérov, herci boli odkázaní na subjektívny postoj k ich predpokladom. Vzniká pritom teoretická úvaha, do akej miery repertoárové divadlá poskytujú optimálnu príležitosť na uplatnenie vlastného talentu. V divadlách, vedených a ovládaných jednou umeleckou osobnosťou, mohli herci rozvíjať svoje vyhranené schopnosti výraznejšie. Na druhej strane rozdielna poetika režisérov repertoárového divadla dáva príležitosť hercom využívať tvorivé tendencie, ktoré nie sú uspôsobené, skôr ukryté, utajené v ich základnom umeleckom fonde. Účinkovanie Ivana Rajniaka v činohre Slovenského národného divadla dáva aj na tieto, viac hypotetické úvahy jasnú odpoveď.

Počiatkové roky, pritom išlo o niekoľko sezón, potvrdili jeho oprávnené obavy z niekoľkých náhodných i prirodzených dôvodov. Najprv to súviselo s celkovým smerovaním súboru. V ňom získala zásadnú profilovú podobu takzvaná stredná generácia. Zodpovedným vedúcim činiteľom ležali na srdci získané hodnoty nielen zachovať, ale podľa možnosti zvyšovať na novú kvalitu. Mladší generační druhovia, hoci svojím talentom dobiehali starších kolegov, stvárňovali často iba doplnkové menšie postavy, i keď aj v nich obstáli. Nemohli pravda naplno uplatniť osobnostnú tvorivú škálu. Druhým závažným momentom bola skutočnosť, že všetci režiséri postupne skúšali Rajniakove herecké danosti, prípadne jeho typologické predpoklady. V jeho vývine sa naraz stratila vnútorná kontinuita tvorby, drobila sa na žánrové a štýlové odlišnosti, hoci možno práve v nich sa potencionálne hromadila budúca sústredená umelecká sila. V tejto súvislosti nemožno vylúčiť, že na jeho osobnostný rast vplývala názorová, myšlienková, spoločenská rozpornosť doby, v ktorej dochádzalo k vážnym úvahám o novom, demokratickejšom smerovaní. Rajniak bol človekom pokroku, ne-

falšovanej úcty k dosiahnutým i rodiacim sa hodnotám.

Na základe prvotného dojmu, vychádzajúceho z Ivanovej podstaty, vybral si ho do postavy Drotára Fedora, v Záborského *Najdúchovi*, režisér Karol Zachar. Inscenácia bola úspešná, „čistučká, milučká“, ako by si ju sám režisér pomenoval, ale Rajniak nemohol ukázať veľa zo svojho herectva. Väčšiu dôveru mu preukázal Pavol Haspra, keď ho obsadil do extrémne vyhranenej postavy Cliffa Lewisa v Osbornovej hre *Obzri sa v hneve*. Autor, patriaci do skupiny anglických „mladých rozhnevaných mužov“, sa pokúša zdvihnúť prápor revolty proti spoločenskej strnulosti, čo mimoriadne konvenovalo nielen režisérovi, ale aj viacerým mlad-



John Osborne: *Obzri sa v hneve*. Slovenské národné divadlo v Bratislave. Premiéra 25. 2. 1967. Réžia Pavol Haspra. Soňa Valentová a.h. (Alison) a Ivan Rajniak (Cliff). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

ším hercom. Štefan Kvietik a Ivan Rajniak stvárnilo úspešne vnútorne protikladnú dvojicu Jimmyho a Cliffa. Kvietikovmu Jimmymu „uveríte“, ako uvádzam vo vtedajšej kritike, „že hrá pred vašimi očami divadlo, cez ktoré sa máte preniesť k posúdeniu vlastného života a hľadať v sebe samom rozhodnutie. Jimmyho zviazanosť s Cliffom je poznačená rozdielnym postojom, rozdielnou povahou, rozdielnym ľudským založením. O to ťažšie bolo Rajniakovi vyjadriť nespokojnosť, oproti Kvietikovej, výbušnosti svojou zadumanosťou, akoby ťažkopádnosťou, no o to väčšou zemitosťou“³¹. Stanislav Vrbka objavil v jeho postave ďalšiu charakterovú vlastnosť, keď uvádza: „Cliffova mäkkosť srdca a tolerantná chápavosť pôsobia tu ako súcitne priateľský, ovzdušie ozdravujúci korektív.“³² Herec Rajniak sa stretol s režisérom Hasprom na spoločnej, či príbuznej umeleckej rovine, ktorá im vydržala veľmi dlhé roky bez väčšieho prerušenia.

V duchu určitého protestu proti vtedajším spoločenským praktikám sa niesla inscenácia hry *Tango*, od poľského dramatika Stanislava Mrożka, v réžii Petra Mikulíka. Rajniak sa stretáva s ďalším režisérske rukopisom, aj keď jeho postava Eda nesie znaky akoby zafixovanej predstavy o jeho hereckých danostiach a schopnostiach. Objavujú sa v nej prvky humoru, vonkajšieho predstierania na zakrytie zámerov, ktoré ožívajú v momente, keď sa prebúdzajú na dosiahnutie vlastných cieľov. Vtedy „dokáže chladnokrvne vraždiť. Zabíjať len tak bez dôvodu a príčiny. Len z pocitu moci“, ako výstižne uvádza na okraj Rajniakovho Eda recenzent Vladimír Štefko.³³ Podob-

³¹ MRLIAN, Rudolf: O hneve spravodlivom, *Predvoj*, 9. 3. 1967

³² VRBKA, Stanislav: *Obzri sa v hneve*, *Pravda*, 1. 3. 1967

³³ ŠTEFKO, Vladimír: Na Malej scéne SND Mrożkov apoštol Artur, *Smena*, 22. 6. 1967



Slawomir Mrozek: *Tango*. Slovenské národné divadlo v Bratislave. Premiéra 17. 6. 1967. Réžia Peter Mikulík. Mária Kráľovičová (Eleonóra) a Ivan Rajniak (Edo). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

vyžívala v slovnej expresívnosti, neliterárnosti, možno aj hrubosti, ale to všetko preto, aby inscenátori podčiarkli tendencie proti konvencii, stereotypu, nehybnosti, čo silno rezonovalo vo vnímacích pochodoch divákov. Anton Kret označil inscenáciu za recesiú, ktorá sa v tom čase vymykala z umeleckého radu ostatných inscenácií. Sám pre seba takto medituje: „Autorov pokus o sfrivolnenie Shakespearea sfrivolnili inscenátori o ďalší stupník, recesné pozadie hry na javisku akoby nemalo *raison d'être*, pretože zúčastnený ensemble bol síce primladý na Národné divadlo, ale pristarý na mládežnícku recesiú.“³⁵ Aj keď recenzent v zásade prijal inscenáciu s porozumením, bál sa otvorene napísať, že ona smeruje ku konkrétnemu adresátovi s jasným poslaním. Mladšia generácia sa prejavila ako progresívny prvok v činohre Slovenského národného divadla, nemala v úmysle ublížiť dosiahnutým umeleckým hodnotám, ale viac sa prihovorila vnímaťmu divákovi. Ale, pravdu povediac, vykročili smelo aj za osobnostnými ambíciami. Ivan Rajniak dostal hlavnú postavu Kráľa Jána, odrazu našiel v sebe prispelením režiséra účinnú polohu paródie, priliehavé improvizácie, okorenenej nezvyklými jazykovými zvratmi a hlavne uvoľneným pohybom. V po-

ne ju vníma a kreslí priliehavými slovami Ladislav Obuch: „Ivan Rajniak v postave Eda je stelesnenie brutálnej sily, je to primitív bez štipky myslenia, citu, žijúci na úrovni primárnych pudov, bez zábran, bez mravných etických noriem.“³⁴ Úporné hľadanie samého seba pokračuje, lebo režiséri mu tento zápas neulahčujú, skôr sťažujú, ako to naznačuje ďalšia nepodstatná spolupráca s režisérmi Jurajom Svobodom a Tiborom Rakovským.

Prvá vzrušujúca príležitosť sa dostavila pri inscenácii Dürrenmattovej hry *Kráľ Ján*, v réžii Pavla Haspra. S rozpakmi, či dokonca s odmietaním ju prijali vládni mocipáni, ale aj hlasy niektorých recenzentov si nevedeli dať rady so žánrovým a spoločenským zaradením. Haspra využil prispôsobenú úpravu autorovho textu na uvoľnený, do značnej miery improvizovaný herecký prejav, ktorý zabiehal až do recesnej polohy. Mladšia generácia hercov sa

³⁴ OBUCH, Ladislav: Mrožkovo hľadanie nového obsahu života, *Večerník*, 20. 6. 1967

³⁵ KRET, Anton: Frivolnosť, či komediálnosť?, *Pravda*, 9. 10. 1970

dobnom duchu mu sekundovali Štefan Kvietik, Ivan Místrík, Eva Krížiková a Viera Topinková. Bol to neviazaný občiansky rozlet, aj keď mu chýbala niekde vážnosť umeleckej hodnoty.

Režisér Tibor Rakovský, predstaviteľ takzvaného epického divadla, v ňom prevládal racionálny prístup k javiskovému obrazu, nenašiel v Rajniakovom herectve súzvučnú strunu. Preto aj postava Štricha, z Lermontovovej hry *Maškaráda*, vybočovala z jeho režijného rukopisu, ostala viac v odovzdaní hercovej individualnosti, nezapadala do realizačného štýlu inscenácie. Recenzenti postrehli, že ide skôr o postavu gogolovského typu, s ostrejšími hranami, dokonca s karikatúrnou maskou. Inscenácia však predstavovala ovzdušie vyšších spoločenských kruhov s jemnými spôsobmi správania, akoby vo „valčíkovom“ rytme. Rajniakova vývinová krivka sa uberala iným smerom.

V novom súbore sa s ním stretol opäť režisér Jozef Palka a vybral si ho do bizarnej komédie Ivana Bukovčana, *Slučka pre dvoch*. Úspešný filmový scenárista sa rozbiehal pri písaní divadelných hier pomaly. Hľadal vhodné témy, často mu chýbala hĺbka problémových procesov, aj keď sa jeho dialógy vyznačovali iskrivou výraznosťou v neočakávaných skratkovitých replikách. Čoskoro však naberal odvahu a začal autorsky rozmýšľať novátorským divadelným videním, ba možno smelo povedať, že sa pustil na celkom nevychodené chodníčky. Jeho hry vzrušovali divadelných tvorcov, no zaujali pozornosť aj samotných divákov. Pre neho sa stala prirodzeným tvorivým prostriedkom divadelnosť, ktorú nedosahoval prvoplánovým dejom, ale odvodenou myšlienkou, umne zaobalenou metaforou. Hra *Slučka pre dvoch* priamo nadchla hereckú trojicu protagonistov, Jozefa Krónera, Ivana Rajniaka a Eleny Zvaríkovú. Popri komediálnej hravosti s tragickým podtónom Jozefa Krónera, ktorého herectvo sa vyznačovalo aj zvláštnou vonkajšou ornamentálnosťou, nestratil sa ani Ivan Rajniak v postave Doda, uchádzajúci sa o priazeň Mužovej nevernej ženy. Rajniak už mal dosť hereckých skúseností, aby sa vyrovnal Krónerovmu majstrovstvu, išlo mu pritom viac o znásobovanie dejových aktov, motivické posúvanie, ako o komediálne navodenie situácie. Vo svojom výkone zrkadlil pocit osamelosti, ktorý sa usadil naddlho v Bukovčanovej dramatiky. Zoltán Rampák zdôrazňuje, že v hre „nejde iba o príbehy, ale zároveň aj podobenstvá so



Friederich Dürrenmatt: *Kráľ Ján*. Činohra SND. Premiéra 27. 6. 1970. Réžia Pavol Haspra. Eva Krížiková (Eleonóra), Juraj Sarvaš (Bigot), Jozef Šimonovič (Herold), Soňa Valentová (Banka), Ivan Rajniak (Ján). Snímka archív Divadelného ústavu.



Ivan Bukovčan: *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica*. Činohra SND. Premiéra 20. 2. 1971. Réžia Jozef Palka. Ivan Rajniak (Dodo), Elena Zvaríková – Pappová (Žena). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

širšou platnosťou“, čo sa v podaní Ivana Rajniaka darilo zdôrazňovať hereckými detailami, ktoré boli čitateľné a tým aj pôsobivé.³⁶ Opätovné stretnutie s režisérom Jozefom Pálkom rozšírilo jeho herecké videnie a prispelo k zjavnému hereckému dozrievaniu.

Výstup na herecký parnas, na ktorom už trónili viaceré naše osobnosti, si pripravoval Ivan Rajniak postupne, využívajúc talentové predpoklady, pracovitost', odovzdanost' svojmu šťastlivému údely. Neklamnú cestu mu vydláždil režisér Jozef Budský v dvoch žánrovo rozdielnych inscenáciách. Prvá z nich bola

dramatizácia novely Borisa Vasilieva, *Pokojný úsvit*, druhá rovnako do dramatického druhu upravený rozsiahly román *Vojna a mier* od Leva Nikolajeviča Tolstého. Režisér Budský mal vo svojej tvorbe niekoľko vrcholov, ale na počiatku sedemdesiatych rokov sa zapísal nielen hľadaním nových výrazových prostriedkov, ale vo vzťahu k Ivanovi Rajniakovi javiskovým objavením jeho bezodnej hereckej schopnosti. V tejto súvislosti nedá mi nespomenúť, že Budský nezaprel nikdy v sebe avantgardné podnety, nesiala síce po bezhraničných experimentoch, ale každú inscenáciu ozvlášťňuje novými nápadmi, pôsobivými prvkami. Dokladom toho sú aj obidve uvedené inscenácie. V *Pokojnom úsvite* sa odohráva doširoka vetvená dejová freska z obdobia boja proti fašizmu, keď na svojich pleciach nesie myšlienkovú, názorovú, ľudsky preteplenu váhu Rajniakov staršina Vaskov. Režisér vyčistil pre neho javiskový priestor, aby mohol rozohrávať svoje vzťahy k členkám družstva, ktorému velil, aby sa pokúšal nadväzovať kontakt s publikom. Siahol predovšetkým do lona ľudského tepla a rázneho rozhodovania v kategorickom odmietaní fašistickej neľudskosti, z čoho vyvierala občas jeho neokrôchanosť, hrubosť, najviac v hanblivej polohe vo vzťahu ku svojim spolubojovníčkam. Na druhej strane bola jeho odvrátená tvár plná komiky a humoru, aby prehlušil vravu nezmyselnej vojny. Recenzentke Kataríne Hrabovskej sa pozdávalo, že „Rajniakova hierarchia hodnôt je skôr vojenská, veliteľ je viac ako mužstvo, údy sú menej dôležité a ľahšie nahraditeľné ako hlava“³⁷. Hrabovská sa však dala uniesť porovnávaním inscenácie s filmom, pričom jej unikal osobnostný vklad, neraz neopakovateľný, herca Ivana Rajniaka. V predpremiérovom rozhovore osvetľuje jadro svojej postavy: „Vzťah Vaskova k jeho ženám – vojačkám je skôr otcovský a ani k jednej nepocituje vzťahy v relácii bežných, či konvenčných vzťahov chlapa a ženy. S mojimi partnerkami sa mi hrá veľmi dobre, tvoríme skupinu kole-

³⁶ RAMPÁK, Zoltán: *Slučka pre dvoch*, Film a divadlo, č. 7, 1971

³⁷ HRABOVSKÁ, Katarína: *Vasiliev na javisku i na plátne*, Nové slovo, 24. 5. 1973

giálnu a kamarátsku.“³⁸ V každom prípade išlo u neho o dotvorenie osobnostného profilu, keď sa na javisku pohyboval ľahko, nevtieravo, ale zato umelecky náročne a pôsobivo.

O Budského inscenácii Tolského románu *Vojna a mier* v Piscatorovej dramatisácii a vlastnej režisérскеj úprave mohol by som písať obsiahlu štúdiu. V nej sa totiž odzrkadľuje niekoľko úchvatných novátorských prvkov, ktoré v tom čase zazneli ako vedomé úsilie posunúť divadelné myslenie do roviny novej divadelnosti. Je to dôležité zdôrazniť preto, lebo na pozadí rozvíjanej režijnej invencie sa umiestila postava Grófa Bezuchova v Rajniakovom stvárnení vo výnimočnej podobe, ktorú možno označiť za skutočný vrchol jeho hereckej tvorby. Aj pri hodnotení s odstupom času považujem prvotný dojem, ktorý som zverejnil vo svojej kritike po premiérovom uvedení, za najvýstižnejší pokus o zachytenie podstaty stvárnenej postavy: „Už jeho prvý výstup, v ktorom siaha po čaši vína obidvo-



Boris Vasiliev: *Pokojný úsvit*. Činohra SND. Premiéra 28.4.1973. Réžia Jozef Budský. Anna Javorková (Líza), Ivan Rajniak (Vaskov). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

ma neohrananými rukami a zamieša sa so svojím názorom do rozhovoru, naznačuje, ako svojská je jeho povaha, aký neústupčivý charakter, ako sa priamo vymyká z tejto spoločnosti so svojimi názormi, ako sa snaží hľadať vlastnú cestu za šťastím človeka. Môžete sa opýtať, či je to hrdina, zbabelec, odvážlivec, reformátor, lebo v jeho konaní sa zjavujú takéto a aj iné vlastnosti, no nakoniec musíte priznať, že je to nadovšetko človek, ktorý bráni svoju ľudskú podstatu, hoci sa neraz zmieta vo víchroch spoločnosti. Rajniakov Bezuchov nielen vdychuje do svojho vnútra vlastné okolie, ale oveľa viac utvára svojím postojom okolo seba atmosféru, vťahuje do nej všetkých prítomných, je vždy v jadre, či centre odohrávaných procesov. Je v každom okamihu plný a naplňujúci vlastnou duchovnosťou, ktorá má silu podmaňovať si nielen svojich poslucháčov, ale aj divákov v hľadisku. Rajniakova postava, na čom má určite veľkú zásluhu režisér, je presne modelovaná, komponovaná, má svoju mieru, ale rovnako presný zámer. V poslednom období stúpajúca Rajniakova herecká úroveň nebola teda náhodná, lebo Bezuchovom sa zaraďuje v našom herectve medzi najvy-

³⁸ NEMSILOVÁ, Emília: Na javisku obkľúčený ženami, *Večerník*, 27. 4. 1973



Lev Nikolajevič Tolstoj – Erwin Piscator: *Vojna a mier*. Či-
nohra SND. Premiéra 9. 3. 1974. Réžia Jozef Budský. Ivan
Rajniak (Pierre Bezuchov), Ctibor Filčík (Napoleon). Sním-
ka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

spelejších jednotlivcov.“³⁹ Nebol som ojedinelý, ktorý jeho výkon hodnotil pozitívne, veď ako doklad možno uviesť názor Zoltána Rampáka: „Možno síce povedať, že šlo o Bezuchova Ivana Rajniaka. To je normálne, bežné, menej bežné býva, že zároveň možno vraviť aj o Bezuchovovom Rajniakovi. Teda herec si rolu prisvojil, ale zároveň sa jej oddal. Stretli sa v nej partneri, čo sa vzájomne obdarúvajú.“⁴⁰ O uvedených dvoch vrcholoch jeho hereckej kariéry sa neskoršie vyslovil aj sám Rajniak: „Poviem rovno: Pierre Bezuchov z Tolstého *Vojny a mieru* bol a zostane postavou môjho

života. Strašne rád som hral Vaskova vo Vasilievovom *Pokojnom úsvite*.“⁴¹ Inscenácia mala svojim podobenstvom aj súčasný oslobodzujúci náboj od rozličných spoločenských nástrah, ktoré nás v tom čase trápili. Má ho totiž aj románová postava Pierra, ako na to upozorňuje Viktor Šklovskij: „Pierrovo oslobodenie, ktoré paradoxne získal v zajatí – zajatie ho oslobodí od nemilovanej manželky a sníme z neho pocit viny – toto oslobodenie sa skončilo, v novej rodine sa však Pierre stane dekabristom.“⁴² Nasledujúce desaťročie patrí k Rajniakovmu zlatému veku, lebo mu neprekážali žánre, ani striedavé inscenačné, myšlienkové, umelecké tendencie, vždy obstál vo svojej prostote, ale aj vo výpovedi odvodených, znásobených javiskových myšlienok.

Právom sa môžeme pýtať najmä z odborného hľadiska, ako charakterizovať umeleckú tvár činohry Slovenského národného divadla, keď sa v nej striedali rozličné inscenačné štýly. Nachádzame v nich prvky analytické, realisticko-psychologické, ale aj moderno-avantgardné. Bez hlbších analýz možno konštatovať, že zvíťazila zdôrazňovaná divadelnosť, variabilnosť, poetičnosť, lyrizmus, humanizácia ľudských počínov na pozadí pravdivých rozporných charakterov a situácií. Týmto smerom sa uberali ambície všetkých zúčastnených, no hlavne úprimné, vnútorne bohaté herecké prejavy. Pravdivosť tohto tvrdenia možno doložiť aj výkonmi Ivana Rajniaka, ktorý sa už zaradil medzi protagonistov súboru. K jeho ľudským prednostiam patrí skutočnosť, že sa svojimi úspechmi v civilnom živote nikdy nevystatoval, viac sa správal nevtieravo, cudne, občiansky prirodzene. Jeho umeleckému profilu prispela podstatnou mierou spolupráca s režisérom Pavlom Hasprom, ktorý si osvojoval východiskové tvorivé poznatky na Vysokej škole múzických umení od svojho pedagóga Jozefa

³⁹ MRLIAN, Rudolf: *Vojna a mier – smrť a život – Či-
nohra SND sa predstavuje s novou inscenáciou*,
Pravda, 15. 3. 1974

⁴⁰ RAMPÁK, Zoltán: *Vojna a mier v činohre SND*,
Nové slovo, 28. 3. 1974

⁴¹ LAJCHA, Ladislav: *Byť sebou, aj ozvenou iných*,
Nové slovo, č. 7, 1978

⁴² ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Lev Tolstoj*, Bratislava –
Tatran, 1973, str. 307-308

Budského. V konkrétnej činnosti sa ich cesty často rozchádzali, volil si vlastnú cestu, ale od základných koreňov zo štúdia nikdy neustúpil. Dokázal to aj v nasledujúcej inscenácii Vampilovovej hry *Jarabica*. Rajniakove postavy sa nedajú hodnotiť diferencovanou klasifikáciou, lebo ich napriek typologickej, žánrovej a štýlovej odlišnosti spája jednotiaci fenomén vždy prítomnej umeleckej kvality a diváckej pôsobivosti. Hrubozrný Mečtkin vo Vampilovovej *Jarabici* je ďalším vstupom do dlhého radu postáv, ktoré si divák zapamätá. Haspra vytušil, že sa môže prihovoriť nášmu divákovi pravdivosťou, nie naružovo kreslenou sovietskou spoločnosťou, lebo autorovo ostré videnie nezakrýva nedostatky, ba naopak, provokatívne, ale znesiteľne zdôrazňuje ich príčiny. Pritom hľadá východisko a odpoveď, kadiaľ vedie cesta ku skutočnému ľudskému šťastiu. Kritik Ján Jaborník prirovnáva túto hru k Čechovovým očistným drámam, lebo sú v nej hrubou čiarou načrtnuté ľudské i spoločenské neduhy, ale aj nefalšovaný ľudský cit. K tomu dodáva: „Autor sa nebojí vysloviť názor, že každá idealizácia života je len ustupovaním od náročnejších požiadaviek a v takomto zovšeobecnení nadobúda jeho hra trvalú platnosť. Mečtkin, ktorého hral Ivan Rajniak, sa tak trochu vymyká z galérie ostatných postáv. Autor mu neodpustil nič, aby ho mohol predstaviť ako obmedzeného tárāja, a preto na pozadí tvrdej skutočnosti naozajstného života šuští papierom novín, do ktorých prispieva. Rajniak priniesol primeranú mieru komickosti a bol vhodným protikladom k celému prostrediu. Od autorovej figúrky prerástla táto postava cez jeho herectvo na zovšeobecňujúci symbol.“⁴³ Jaborník k môjmu hodnoteniu pridáva: „V nekarikovanej, jednako však aj gogoľovské súvislosti Vampilovovej tvorby pripomínajúcej kreácii Mečtkina precíznosťou a presnosťou charakterokresby zaujal výkon I. Rajniaka.“⁴⁴ Rukopis režiséra Haspru bol zacielený kritickým ostrím do našej spoločnosti, pritom zhodný s Ivanovým vnútorným pocitom.

Prvé roky „normalizácie“ na začiatku sedemdesiatych rokov naznačili, že našu spoločnosť čaká neľahké obdobie, hoci vedúci politickí činitelia nás ubezpečovali o spokojnom, nekonfrontačnom usporiadaní života. V skutočnosti však ubližovali nevinným jednotlivcom, vyradili ich z odbornej práce, ktorú dovedty vykonávali, keď napríklad v oblasti divadelnej tvorby zakázali uvádzať hry významného dramatika Petra Karvaša. Akoby pod pláštjom tajomstva sa tiež odohrávala skoro tragická aféra okolo Budského inscenácie *Šašovská komédia* od Grigorija Gorina, o záhadnom hrdinovi Thylovi Ulenspieglovi. Stranícke orgány ju označili za škodlivú a neprijateľnú. Réžisér Jozef Budský, vtedy už s podlomeným zdravím, mi napísal list, v ktorom hneď v prvej vete objasňuje zmysel ďalšieho vysvetľovania: „Iste Ti je už známe, čo sa okolo mojej poslednej inscenácie v SND, Gorinovej *Šašovskej komédie* zomlelo a ešte ďalej sa melie.“ V závere listu uvádza: „Spomínam to zato, že sa obávam, aby si sa pre svoj postoj k inscenácii nedostal do obdobnej situácie, v ktorej sa nachádzam ja.“ Predtým v jednej vete sa vyznáva: „Tvoj pohľad na inscenáciu, uverejnený v Pravda 4.t.m., dostal sa mi do rúk trocha oneskorene. Pomohol mi viacej ako desiatky medikamentov, ktoré musím každodenne skonzumovať...“⁴⁵ Uvádzam tento príklad ako ďalší dôkaz protirečivosti rokov, v ktorých vznikali pôvodné diela s humanizujúcim občianskym

⁴³ MRLIAN, Rudolf: Najkrajšie v živote je život sám, Pravda, 6. 12. 1974

⁴⁴ JABORNÍK, Ján: Najčechovovejšejší Vampilov, Večerník, 12. 12. 1974

⁴⁵ List z osobného archívu, 15. 12. 1976



Peter Kováčik: *Krčma Pod Zeleným stromom*. Činohra SND. Premiéra 10.4.1976. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Réžia Pavol Haspra. Gustáv Valach (Repán) a Ivan Rajniak (Bača). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného stavu.

možno do opätovnej krízy. Išlo o jasný a jednoznačný súzvuk so skrývanými pocitmi mnohých divákov. Ivanovi Rajniakovi prideliť režisér postavu irečitého Baču. Aj na neho sa vzťahuje autorom vypovedaná charakteristika spoločenských faktov, „ktoré umne, vkusne a umelecky náročne skomponoval do pestrej dramatickej mozaiky, aby mohol povedať cez pravdu z minulosti pravdivé slovo o súčasnosti“⁴⁶. Takto som vnímal inscenáciu spoločne s ostatnými divákmi i účinkujúcimi. Hasprovo koncepčné formovanie postáv bolo majstrovské, prirodzené, s aktívnou vnútornou účasťou hercov. Preto sa mi zdajú jeho slová, vyslovené po rokoch, ako sumár Rajniakových schopností: „Hneď prvé skúšky mi potvrdili predpoklady o hereckom vklade Ivana do tohto obrazu. On svojou ľudskou podstatou, svojím naturelom zosobňoval to najtypickejšie pre slovenského človeka. Hlboké citové spojenie s matkou prírodou, prirodzený, samozrejvý cit pre pravdu, spravodlivosť, česťnosť, ľudovú múdrosť, neobyčajne výrazný zmysel pre nesebecké spolunažívanie, dlhou tradíciou vypestovanú starosť o osud svojho spolublížneho a z toho vyplývajúcu starosť o osud svojho

podtextom. V dejinách ľudstva sa často odohrávali nepredvídané zápasy o budúce nasmerovanie. V uvedených rokoch sa však stretávame u nás s paradoxom doby, keď sa viacerí dramatickí autori zmobilizovali do takej miery, že vytvorili kvalitné hry, ba dokonca s tendenciami upriamiť pozornosť na potencionálne možný a potrebný budúci vývin. Najprv to boli hry s témou Slovenského národného povstania, ale za nimi nasledovali symbolické, až metaforické dramatické diela. Viacere z nich režíroval Pavol Haspra. Neočakávane a prekvapujúco sa prihlásil prozaik Peter Kováčik s hrou *Krčma pod zeleným stromom*. Kreslí v nej neutešené sociálne pomery z krízových tridsiatych rokov. Historicky zdôvodnené rôznorodé osudy ľudí neboli iba neblahou spomienkou, ale stali sa odkazom, mementom súčasnosti. Ozvali sa ako silná rezonancia s upozornením, že narastajúce spoločenské rozpory vedú spoločnosť nesprávnym smerom,

⁴⁶ MRLIAN, Rudolf: Nová hra s novými hodnotami, Pravda, 23. 4. 1976

národa.“⁴⁷ Vyzvolával predstavu o neskazenej, nepredstieranej ľudskej добрote, úprimnosti a prirodzenosti. Jeho zemitosť neprípúšťa nijakú odvrátenú špekuláciu, bol človekom z ľudu.

Pri uvádzaní pôvodných hier, najmä so súčasnou tematikou, vystáva pre inscenátorov tvorivý problém, ako sa zmocniť prvotnej inscenačnej podoby, ktorá často rozhoduje o ich ďalšom osude. Režisérovi Hasprovi prislúchala zásluha, že mu hry súčasných autorov prirástli k srdcu, v nich nachádzal odpoveď na svoje občianske i umelecké otázky. Pritom si treba uvedomiť, že skoro v každom prípade išlo o žánrovú i typologickú rozdielnosť, čo vyžadovalo od režiséra stále novú invenciu. Dokladom toho je aj nasledujúca Hasprova inscenácia Solovičovej hry *Zlatý dážd'*, organické pokračovanie jeho dvoch predchádzajúcich hier. Táto však postrádala zložitejší dramatický náboj, viac ju možno označiť za



Mikuláš Kočan: *Kolotoč*. Činohra SND. Premiéra 13. 2. 1979. Réžia Pavol Haspra. Eva Krížiková (Mária), Ivan Rajniak (Starý). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

dramatickú publicistiku, poznačenú hlavne dialógovou výmenou názorov. Režisér našiel kľúč na jej javiskovú podobu so svojimi stálymi spolupracovníkmi, výtvarníkom Vladimírom Suchánkom a kostymérkou Helenou Bezákovou, no predovšetkým v hereckom obsadení. Rajniakovi sa ušla postava funkcionára Valentu. Je akýmsi „ideovým nahrávačom, alebo korektívom rozbúrenej hladiny medzi národným výborom a závozom, ale v inscenácii vystupuje do popredia skúsenosť, rozumné rozhodovanie, v niektorých prípadoch až svedomie, teda poctivosť a statočnosť“⁴⁸. Režisér sa v tomto prípade opieral o jeho najvnútornejšie osobné vlastnosti, stupeň štylizácie posúval iba v nepatrnej miere. Išlo o ďalšiu hereckú polohu, ktorú ozrejmujú recenzent slovami, ako „nesmierne ľudským, pritom úsporným až striedmym spôsobom vypracoval túto postavu funkcionára“⁴⁹. Rôznorodosť postáv nebola pre Rajniaka prekvapením alebo dokonca neriešiteľným problémom. Režisér Haspra, i sám herec, čerpali z jeho prirodzenej povahovej studnice, ale s možnosťou upriamiť ju do takej polohy, ktorá by najviac zodpovedala umeleckému stvárneniu. Vždy bola

⁴⁷ List z osobného archívu, 10. 10. 2002

⁴⁸ MRLLIAN, Rudolf: Solovičov príhovor k divákovi, Pravda, 11. 12. 1976

⁴⁹ STANČEK, Lubomír: Svedectvo doby a ľudí, Smena, 4. 1. 1977



Nikolaj Pogodin: *Človek s puškou*. Činohra SND. Premiéra 5. 11. 1977. Réžia Anatolij L. Dunajev. Ivan Rajniak (Šadrin), Štefan Kvietik (Čibisov). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

prítomná tvorivá aktivita, potrebná divadelná nadsádzka z intímneho sveta pocitov, predstáv. Nasledujúca hra Mikuláša Kočana, *Kolotoč*, bola tvrdým orieškom rovnako pre režiséra, ako aj pre hercov. Išlo o výstredné cirkusové prostredie, v ktorom sa pohybovali postavy v nezvyčajných vzťahoch, ale autorov zámer smeroval vyššie, možno k odvodenému metaforickému obrazu s túžbou po novom živote, po žiadúcej zmene. Lenže podobné tendencie boli v autorovom texte iba náznakom, preto sa inscenátori snažili dotvárať na javisku v dostupnej miere ideový i umelecký podtext. Rajniak sa vyžíval v postave Starého, otca rodiny, ale vo svojom vnútri zmietaného pestrou minulosťou a nenaplnenou túžbou. Ohlasy recenzentov boli zdržanlivé, často odmietavé, osobne som sa pokúšal vystopovať v Rajniakovom výkone záchytné tvorivé body: „Nechýbal medzi nimi hlboký ponor do zmyslu postavy, vyhľadávanie príčinných súvislostí, pohľad na každý čin z viacerých strán, prítomnosť ľudského preteplenia, čo popri inom utvára v Rajniakovom herectve skutočnú neopakovateľnosť a individuálnosť. Chýbal mu však väčší dôraz na jeho vnútorné rozpoloženie, ktoré ho nakoniec doženie k náhlemu odchodu.“⁵⁰ Určite to nebola tvorivá výhra inscenátorov, ani Rajniakova, napriek úsiliu zdivadelniť snaživú autorovu dramatickú predstavu.

Psychologický realizmus sa objavil v klasickej podobe v činohre Slovenského národného divadla v režijných postupoch, najmä v spolupráci s hercami, u hosťujúceho sovietskeho režiséra Alexandra L. Dunajeva pri uvedení Pogodinovej hry *Človek s puš-*

⁵⁰ MRLIAN, Rudolf: Koleso šťastia sa krúti, aj stojí, Pravda, 18. 5. 1979



Jordan Radičkov: *Pokus o lietanie*. Činohra SND. Premiéra 22. 3. 1980. Réžia Pavol Haspra. Ivan Rajniak (Šídlo), Štefan Kvietik (Jarmo), Jozef Adamovič (Pavol) a Michal Dočolomanský (Peter). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

kou. Kreslením celkového javiskového tvaru sa síce pokúšal o ozvláštnenie mnohými symbolmi a ilustratívnymi prvkami, ktoré pôsobili ako ornamentálne skrášľovanie odohrávaných sa osudov postáv. Nemali silu dať inscenácii rozhodujúcu umeleckú pôsobivosť. Základnú váhu myšlienkovvej, názorovej i estetickej účinnosti vložil do bohato a zrozumiteľne kreslených hereckých výkonov, lebo väčšinou išlo o hviezdne obsadenie. Medzi nimi pútal sústredenú pozornosť Ivan Rajniak v postave revolučného vojaka Ivana Šadrina. Prostredníctvom neho sa snažil autor vyrozprávať vnútorné ľudské pocity, vychádzajúce z dobových protikladných pomerov. Revolučná myšlienka, vyvolávajúca túžbu po novom spôsobe života, ostávala stále v pozadí úvahových sentencií. „Rajniakov Šadrin si zachováva svoju tvár aj v tých najzložitejších situáciách preto, lebo neopúšťa človečenskú podstatu. V nej možno hľadať ďalší prvok hereckého majstrovstva predstaviteľa Šadrina, ktorý sa vie priblížiť k ľuďom, hoci sa mu niektorí z nich vyhrážajú, ba dokonca ohrozujú život, alebo ho chcú zväbiť do teplého rodinného kruhu, ako sa o to pokúša jeho žena Nadežda. Rajniak sa pohybuje veľmi citlivo medzi všetkými krajnosťami, ktoré prináša so sebou revolučná doba, vie sa nadchnúť, vie aj rozvažovať, vie sa tešiť, ale dokáže aj nenávidieť. Mohli by sme pokračovať úvahami o viacerých vrstvách Rajniakovej postavy, ustavične by sme mohli nachádzať nové ideové aj myšlienkové podnety, ktoré sú prítomné pri jeho hereckom prejave. Nepovedali by sme úplnú pravdu, keby sme nezdôraznili, že Ivan Rajniak preukázal v tejto postave, a za ostatné roky aj vo viacerých, nenapodobiteľný talent, že si vyberá primerané tvorivé prostriedky a hospodárne s nimi zaobchádza, aby uniesol na svojich pleciah farchu – isto pre herca príjemnú – vlastne



Alexander Gelman: *My, dolupodpísaní...* Činohra SND. Premiéra 20.10.1979. Réžia Pavol Haspra. Ivan Rajniak (Mališov), Ivan Mistrík (Leňo Šindin). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

kreácií. V uvedených inscenáciách sa nedá hovoriť o Rajniakových ziskoch, hoci nadobudol zo všeobecného hľadiska nové divadelné skúsenosti. Ďalšia hra sovietskeho autora Alexandra Gelmana, *My, dolupodpísaní*, vyžadovala premyslený spôsob hľadania javiskových prostriedkov. Išlo totiž o hru publicistického charakteru s akútnou problematikou vtedajšej sovietskej spoločnosti. Závažným problémom sa ukázala autorská nedôslednosť, keď sa mu nedarilo vždy uviesť konkrétne fakty do typovo určenej zákonitosti, aby nadobudli formu dramatického tvaru. Takto ostávali iba v polohe mechanicky priradovaných motivických impulzov. Režisér sa spoliehal na sústredenú výpoveď hercov. Rajniakov Mališov dotvára trojicu hlavných dejových osnovateľov, pričom „ich výkony sa stávajú presvedčivejšími vždy vtedy, keď herci sledujú logiku situácie a prispôbujú jej svoje vyjadrovacie prostriedky. Turzonovová a Rajniak patria k hercom, ktorí sa nezavávajú myšlienky lacno, ale ju odovzdávajú s celým vnútorným zaujatím, aj keď každý svojím vlastným spôsobom.“⁵² Rajniak ešte pred premiérou takto charakterizuje svoju postavu: „Mališov je živý hrdina, človek, ktorý dokáže svojím postojom napáchať dosť zla medzi ľuďmi, riadi sa heslom:

celej inscenácie.“⁵¹ Takto sa Ivan Rajniak popri dávnejšom Pierrovi Bezuchovovi dostáva opäť na ďalší vrchol. Siahol totiž na rozvinuté jadro svojho talentu, aby dokázal zvládnuť žánrovú pestrosť, náročnosť inscenačného obrazu, ľudskú podstatu a spoločenskú apelatívnosť. Rajniakovo herectvo nebolo nikdy iba hrou pre hru, vždy mal na mysli diváka, ktorému sa snažil prihovoriť najzrozumiteľnejšou umeleckou rečou.

Hasprova spolupráca s Rajniakom pokračovala. Išlo pravda o hry rozličnej kvality i javiskovej náročnosti. Vedľa oprášenej štúrovskej drámy *Holuby a Šulek* od Jozefa Podhradského, v ktorej sa mu ušla iba menšia postava, vybičoval režisér tvorivú predstavivosť do krajnosti v Radičkovej súčasnej hre *Pokus o lietanie*, pričom mu išlo viac o zvládnutie experimentu, javiskovej exkluzívnosti, ako o možnosť sústrediť autorove myšlienky do hereckých

⁵¹ MRLIAN, Rudolf: Pieseň o revolúcii, Pravda, 11. 11. 1977

⁵² MRLIAN, Rudolf: Iná tvár divadelnej angažovanosti, Pravda, 25. 10. 1979

Konám iba to, čo mi prikázali, preto za nič nemôžem a som čistý! Je to však prinajmenšom diskutabilná čistota a bezúhonnosť.“⁵³ Bola to však obohatá melódia, hoci na zvučne znejúcej strune.

Na rozhraní sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa začínajú hlásiť u neho príznaky vnútornej rozorvanosti, nepokoja, vyvolané viacerými okolnosťami. Väčšinou vychádzali z jeho neusporiadaného osobného života, preto hľadal východisko v kamarátskych posezeniach pri alkohole, ktorý sa postupne premieňali na každodennú potrebu. Pri osobných stretnutiach bol málo zhovorčivý, často reagoval iba svojou trpkou mlkvotou. Utrpenie nosil v sebe, čo ho priviedlo k rozličným chorobám. Pri vnútornom roztúžení vyjadroval svoje bolesti nechlapským plačom, čo už predznamenávalo vážnejšie psychické poruchy. Z nepoddajného chlapa sa stávala neskoršie chradnúca troska, lebo sa už nedokázal vymaniť z nepriaznivých osídíel. Začínal sa naplňať tragický osud jeho konca. Napriek nelichotivému duševnému stavu snažil sa v hereckej tvorbe koncentrovať svoje sily a vytvoriť, hoci už s väčšou námahou, výrazné postavy. Do popredia sa dostávala nástojčivejšia prítomnosť a ohľaduplnosť režisérov, ktorí mu uľahčovali tvorivý proces.

V slovenskom činohernom umení zaujíma celkom zvláštne miesto režisér Miloš Pietor. Pri povrchnom pohľade by sme ho mohli zaradiť do psychologicko-realistického prúdu, ale v skutočnosti to bola pre neho iba odrazová pozícia, ktorú rozširoval a dotváral viacvýznamovými prostriedkami, s presnou adresou súčasnému divákovi. Ivan Rajniak mal šťastie stretnúť sa s ním v troch prípadoch a podvoliť sa jeho osobitej režijnej poetike. Spočívala predovšetkým v hlbokéj analýze autorovho textu a tým aj v zdôrazňovaní a zámernom „očisťovaní“ myšlienok. Uvedené princípy potvrdil v inscenácii hry *Sonatina pre páva* od Osvalda Záhradníka. Z výsledku sa dalo vyčítať, že sa režisér stretol s autorom na spoločnej vlne, že mohol uplatniť vlastné predstavy i tvorivé postupy v súhlasnom akorde. V tematicky dosť výstrednej hre odкрýva autor pocitové vnútra ľudí, aby upozornil na nebezpečenstvo duchovného osamotenía. Ivan Rajniak hral postavu Belana, „človeka, ktorý prináša so sebou ťažký životný údel, hľadá záchytný bod, ktorý by mu umožnil stať sa opäť právoplatným človekom. Jeho životná skúsenosť i spoznanie osudov okolitých ľudí prebúdza v ňom novú životnú silu, chce im ukázať dobrú stránku svojho osobného ja, pomôcť, a tým zaceliť aj svoje vlastné rany.“ Rajniak mal za protihráča herecky vyspelého Gustáva Valacha, bol mu však rovnocenným partnerom. V Rajniakovom Belanovi je „stelesnená ľudská nežnosť, ktorú divák pochopí ešte väčšmi, keď sa dozvie o jeho krutom životnom osude, keď sa človek z nešťastia rozhodne robiť ľuďom dobre, hoci na to stačí niekedy iba maličkosť, malá pozornosť, či úprimný pohľad. Vo viacerých momentoch mal divák pocit, že to už je hranica, za ktorú sa nedá ísť ďalej“⁵⁴ Možno pripustiť, že si Rajniak hľadal v Belanovom osude akúsi hojivú masť na svoje zjatené rany, ktoré ho v tom čase sužovali.

Pietor siahol v ďalších dvoch inscenáciách na samotnú dreň Rajniakovho talentu, keď sa mu podarilo nielen oživiť jeho osobnostnú podstatu, ale umocniť ju na zmyslový a estetický vrchol. Mimoriadna príležitosť sa mu naskytla pri uvedení zaujímavého koncipovanej hry *Belasé kone na zelenej trávě* od sovietskeho autora Michaila Šat-

⁵³ STANČEK, Lubomír: Cesta pravdy, Smena, 20. 10. 1979

⁵⁴ MRLIAN, Rudolf: Sľubný prírastok v dramatickej literatúre, Pravda, 11. 2. 1976



Michail Šatrov: *Belasé kone na červenej tráve*. Činohra SND. Premiéra 15. 11. 1980. Réžia Miloš Pietor. Ivan Rajniak (Zástupca roľníkov) a Ivan Mistrík (Lenin). Snímka Kamil Vyskočil, archív Divadelného ústavu.

rova. V nej zveril nevelkú, ale významom zaujímavú postavu Zástupcu robotníkov Rajniakovi. Autor sa pokúša o rozvíjanie a riešenie protikladu medzi ideami a spoločenskými reáliami, od čoho sa odvíja dramatické napätie. Režisér sa upriamil na dokumentárnosť deja, cieľavedome upravuje svoje inscenačné myšlienky smerom k pravdivým kritickým výhradám. Rajniakovi sa podarilo v jedinom výstupe potvrdiť umeleckú i myšlienkovú úroveň inscenácie, keď jeho ľudská podstata, nepodkupná argumentácia priamo zažiarila a posunula sa do všeobecne platnej polohy. Zdanlivá jednoduchosť, či nepredstieraná prirodzenosť sa transformovala na typ, divák si ho nielen prisvojil, ale mu aj uveril. Herec si zvolil vyjadrovacie prostriedky, opierajúce sa o detaily v intonácii, geste, mimike, o čom sám uvažuje v novinárskom rozhovore názorným zdôvodnením: „Práve ona zmyslová konkrétnosť je pre herca veľkou oporou. Pripomeňme si hoci jednu z mojich ostatných rolí, sedliaka v Šatrovovej hre *Belasé kone na zelenej tráve*. Prichádza na prijatie k Leninovi, je to vskutku výnimočná situácia. Ako na ňu reaguje? Analyzuje si ju abstraktne, racionálne? Nie. Pociťuje situáciu telom: cez dotyk s mäkkou pohovkou, cez kontakt s neobvyklým prostredím.“⁵⁵ Ale prostredníctvom toho „dotyku“ ponúkal herec divákovi všetku svoju múdrosť, názor, postoj. Taká bola sila v jeho prirodzenosti.

Po úspešných réžiách Tajovského hier odvážil sa Miloš Pietor uviesť v činohre Slovenského národného divadla dramaturgický a dramatizačný pokus Jána Sládečka. Skĺbil totiž do jednotného dramatického tvaru štyri jednoaktovky pod spoločným názvom *Hriech*. Ako sa ukázalo, bolo to nad tvorivé sily upravovateľa, lebo jednotlivé umelecké celky zmiešal myšlienkovy, motívicky, kompozične do nesúrodého zle-

⁵⁵ RUSNÁK, Igor: Ivan Rajniak: Ako dozrievame, *Film a divadlo*, č. 14, 1981



Jozef Gregor Tajovský: *Hriech*. Úprava Ján Sládeček a Miloš Pietor. Činohra SND. Premiéra 25. 5. 1985. Scéna Ladislav Vychodil. Kostýmy Milan Čorba. Réžia Miloš Pietor. Ivan Rajniak (Jano, starý sluha), Ivo Gogál (Štefan Koreň), Zdena Gruberová (Zuza Holúbková). Snímka Anton Sládek, archív Divadelného ústavu.

penca, z ktorého sa vytratili pôvodné Tajovského umelecké predstavy. Pietor sa síce snažil modelovať kompaktné myšlienkové celky, ale motivická prepletenosť neuniesla jednotiacu dramatickú líniu. Inscenačný výsledok bol rozpačitý, strácali sa v ňom vnútorne zdôvodnené vzťahy. Pietorova skúsenosť ho však priviedla ku profilovaniu jednotlivých postáv, keďže aktívna, často novátorská spolupráca s hercami bola trvalou doménou v jeho režijnom rukopise. Je príznačné, že sa práve v Tajovského jednoaktovkách uplatnil v pozoruhodnej kreácii Rajniakov sluha Jano, keď sa spoločne s režisérom upriamili na vrodenu základňu jeho herectva. „V jeho prejave nechýbala psychologická rovina, herec sa nevzdaľuje od situácie a myšlienky, a predsa sa jeho výkon zdá zvláštnym, zaujímavým, podmanivým. Obsahuje totiž v sebe pohľad zvonku, akoby očami sebakritiky, alebo aspoň sebapoznávania, a to je myšlienково zaujímavé, ale aj herecky náročné. V takomto herectve sa skrývajú prvky osobnostného uchopenia postavy, ktoré si ľahko nájdú cestu k divákovi.“⁵⁶ Divadelná kritika bola pri hodnotení inscenácie i výkonu Ivana Rajniaka jednotná. Ladislav Čavojský podčiarkuje práve skutočnosť, že „najväčší úspech dosiahol preto Rajniak, ktorý hrá postavu z jedného kusa, nie poskladanú z viacerých hier“⁵⁷. Tým jasne naznačil od-

⁵⁶ MRLIAN, Rudolf: Užitočný návrat ku klasike, Pravda, 12. 6. 1985

⁵⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav: 2 X Hriech, Film a divadlo, č. 20, 1986

mietavý postoj ku dramatizačnému pokusu Jána Sládečka. Ešte rukolapnejšie charakterizuje Rajniakov prínos Vladimír Štefko: „Z hereckého súboru vyčnieva jediný plasticky modelovaný herecký výkon – sluha Jano – Ivana Rajniaka, človek biedou a trápením stískaný, ale napriek svojej komickosti vnútorne hrdý. Ba trochu aj taký dedinský demagóg, milý vydierač, kvapka, čo aj v kameni jamku vyhlíbi.“⁵⁸ Podrobnejšou analýzou by sme mohli objaviť aj ďalšie motivické a myšlienkovy rozvíjajúce prvky, lebo postava Ivana Rajniaka bola sumárom jeho vnútorne rozvetvenej hereckej schopnosti.

Kto pozná hlbšie režijnú tvorbu Karola Zachara, môže vysloviť počudovanie, že nenašiel v Ivanovi Rajniakovi svojho herca. Veď v princípe, tak povediac, boli vrstovníkmi v názore na robotného človeka a na jeho ušľachtilé charakterové črty, obaja vycítili, že ľudová otvorenosť bola vlastná slovenskému ľudu rovnako ako potme-húdske humor. Zacharovi asi prekážala Rajniakova zemitosť, tvrdosť, neústupčivosť. Zachar sa utiekal od rodového prapôvodu k idealizácii ľudských vlastností, akoby chcel naznačiť, že spoločnosti pomôže dobro, láskavosť, milota, zabúdajúc pritom na reálnu protikladnosť. Svoje inscenácie posúval do zidealizovanej podoby, aby na javisku zavládla krása, jemnosť, čistota ľudskej duše. Ak ho obsadil do hlavnej postavy v Molièrovej hre *George Dandin*, ktorú sám preložil, asi vytušil, že dokáže vo svojej hereckej vyspelosti splniť jeho predsavzatia. Rajniakov Dandin bola ukážka neviazanej komediálnosti, dotvárané výraznými detailami, ktoré režisér mimoriadne obľuboval. Vo svojej metóde sa vyznačoval hlavne tým, že komponoval inscenáciu na základe vlastných predstáv. Na ich naplnenie ponechal neobmedzenú možnosť hercom. „V takomto svetle sa predstavil Ivan Rajniak v úlohe Dandina, a pravdu povediac, mohli sme nájsť v jeho herectve trochu nezvyčajné tóny. Okrem disciplinovanosti bola tu aj schopnosť herca zvládnuť situáciu tak, aby jej divák porozumel aj bez sprievodného textu. Takto si herec regeneruje svoje schopnosti a môže to zúročiť v ďalších kreáciách.“⁵⁹ Podnetná tvorivá iskra postupne u neho zhasínala, aj keď sa ešte občas donútil siahnuť na dno svojich schopností, ale osviežujúca žiarivosť temnela.

Triumfálny pochod Ivana Rajniaka sa pomaly končil. Iba niekedy ešte prebleskli prchavé prskavky ako na slávnostnom vianočnom stromčeku. Voľakedajší odvážny bežec sa častejšie potkýňal, strácal dych, cieľ sa mu vzdaloval. Čakalo ho posledné neradostné obdobie. Režiséri sa obávali zveriť mu obsiahlejšiu a obsažnejšiu úlohu, hoci sa v menších kreáciách prinútil zmobilizovať svoje schopnosti a nahromadená energia sa opäť zaskvela. S režisérom Petrom Mikulíkom nemal možnosť systematickejšie spolupracovať, ich javiskové cesty sa rozchádzali. Mikulík inklinoval k intelektuálnemu racionalizmu, Rajniak naopak k intuitívnej spontánnosti. Napriek tomu Rajniakov žobravý mních Hippolit v Záhradníkovej hre *Omyl doktora Moresíniho*, no hlavne postava penzistu Hatzingera v tragifraške *Bockerer*, od Petra Presesa a Ulricha Bechera boli organickou súčasťou inscenácií. Pri hodnotení Rajniakových postáv sa mi nestávalo, alebo len veľmi zriedka, aby som zisťoval koncepčné nedostatky. Ale jeho Hatzinger sa predsa len akosi strácal popri košatom výkone Leopolda Haverla, lebo mu chýbal analytický prístup, spokojil sa so zaznamenávaním výsledkov bez

⁵⁸ ŠTEFKO, Vladimír: Na veľkom grunte, Nové slovo, 20. 6. 1985

⁵⁹ MRLIAN, Rudolf: Úvahy o inscenácii a o inom, Pravda, 2. 7. 1981



Peter Preses – Ulrich Becher: *Bockerer*. Činohra SND. Premiéra 10. 5. 1986. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Milan Čorba. Réžia Peter Mikulík. Anton Korenči (Prvý ošetrovateľ), Michal Dočolomanský (Alois Rittler), Leopold Haverl (Karl Bockerer), Ivan Rajniak (Hatzlinger) a František Zvarík (Gurtisch). Snímka Anton Sládek, archív Divadelného ústavu.

sledovania príčinných súvislostí. „A preto aj jeho Hatzinger je viac plošný ako vrstevnatý, viac pritakáva ako rozdúchava.“⁶⁰ Jeho herecké kroky sa skracovali, v mnohých vystúpeniach ostali iba záblesky, aj keď očividné. Tak tomu bolo napríklad v Hasprovej réžii „fantastickej“ hry *Pokus o lietanie* v postave Abraháma Šidla, vo Vajdičkových inscenáciách, najprv v Solovičovej hre *Peter a Pavol*, kde hral postavu generála Fedora z cárovho sprievodu, alebo v málo vydarenej inscenácii zdramatizovaného románu Jozefa Cígera Hronského *Andreas Búr Majster*. V nej hral Kostolníka. Ladislav Čavojský našiel pre neho vľúdne slovo, keď pripomína, že bol „duchom kostolných výjavov, lebo už roky vie, ako takéto halierové postavičky zviditeľniť“⁶¹. Ani režisér Roman Polák nenašiel pre neho v inscenácii Horákovej hry *Nebo, peklo, Kocúrkovo*, ktorá bola adaptáciou textov Jonáša Záborského, závažnejšiu úlohu, prideliť mu totiž iba postavu Krčmára. Ostatné, už iba občasné jeho herecké prejavy neprezentovali povšimnutia hodné prínosy.

V živote sa často stretávame so symbolmi. Niekedy nám pripomínajú minulosť, inokedy práve prežívané skutočnosti, ale aj pohľady do budúcnosti. Pre Ivana Rajniaka zvolila dramaturgia činohry Slovenského národného divadla na ukončenie jeho

⁶⁰ MRLIAN, Rudolf: Naliehavá výstraha, *Pravda*, 30. 5. 1986

⁶¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav: Aj majster tesár sa utne, *Literárny týždenník*, č. 24, 1993



Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Činohra SND. Premiéra 25. 11. 1995. Réžia Martin Huba. Peter Trník (Jaša) a Ivan Rajniak (Firs). Snímka Jana Nemčoková, archív Divadelného ústavu.

Ivan Rajniak skončil postavou Firsu svoju umeleckú dráhu dňa 25. novembra roku 1995 naozaj symbolicky, ale určite nie „zabudnutý“.

ZDROJE A NÁSTROJE RAJNIAKOVHO HERECTVA

V odbornej literatúre nájdeme veľa objektívnych i subjektívnych poznatkov o podstate hereckého umenia, ale nemožno ich považovať za všeplatné axiómy. Zdôvodnenie treba hľadať v druhovej špecifickosti, lebo herectvo sa viaže na zvláštne spojenie fyzickej osoby a jej tvorivého subjektu, aj keď každý druh umenia je poznačený individuálnosťou. Dramatická postava existuje najprv v literárnej podobe, napísanej alebo pomyselnej. Prostredníctvom konkrétneho herca sa pretvára na divadelný, filmový, televízny, rozhlasový, alebo aj v inej podobe realizovaný tvar. Dochádza k zložitému procesu medzi subjektom a objektom, keď sa herec stáva ich nerozluč-

umeleckej kariéry symbolmi i poéziou presýtenú hru Antona Pavloviča Čechova, *Višňový sad*. Réžia Martina Hubu bola vo svojej koncepcii poznačená znakmi, pripomínajúcimi zmenu spoločenských pomerov. Ladislav Čavojský sa stavia k tejto aktualizácii s výhradami, pamätnou sa však stala vo vzťahu k Ivanovi Rajniakovi. Ak sa Čechov zamýšľa nad odchádzajúcou, historicky zdôvodnenou spoločenskou etapou, Rajniakova postava Firsu sa stáva jeho osudovou. V umeleckom prejave naposledy nesklamal, ba kritik Milan Polák ho považuje za „ojedinele vzácne vyrovnaný“⁶². Ladislav Čavojský pripomína v duchu svojich tradičných slovných hračiek, že „Ivan Rajniak nenašiel presvedčivý spôsob, ako všetkými prehliadaného Firsu zapojiť do kolektívnej súhry. Bol „zabudnutý“ od začiatku predstavenia. Sóló bez sprievodu orchestra? Skôr sólista, málo rešpektujúci kapelu“⁶³. Boli to slová pre herca nepodstatné, lebo sa už netýkali jeho osobnostného pokračovania.

⁶² POLÁK, Milan: Neparcelujme si višňové sady, Slovenská republika, 16. 12. 1995

⁶³ ČAVOJSKÝ, Ladislav: Višňový sad pília podnikateľské zuby, Literárny týždenník, 29. 12. 1995

nou symbiózou. Preto je nemysliteľné, aby sme si pri hodnotení hereckej postavy nevšimli osobnostné danosti herca ako človeka, hoci jeho talentové schopnosti ich posúvajú do novej vnímateľnej, pocitovej roviny. Často sme svedkami, že sú v dotvorenej umeleckej postave čitateľné črty hercovej osobnosti, vyrastajú bezprostredne z jeho ľudskej podstaty, inokedy je herec schopný vytvárať súbežný svet vízií, ako keby mali jestvovať samy o sebe. Ale aj v takomto prípade ide o organické spojenie s tvoriacim subjektom, človekom – hercom, hoci jeho prejav sa pohybuje po inej, niekedy imaginárnej, nedefinovateľnej línii. Objavuje sa takto záhada prameňov, tvorivých impulzov, skrytých v dosiaľ neprebádaných vzťahoch medzi vnútornými regulatívnymi systémami duševného života človeka. Iba postupné vedecké odhaľovanie nových zákonitostí môže odsunúť záclonu nového poznania.

Aby sme mohli hlbšie načrieť do tvorivého vnútra Ivana Rajniaka a ozrejmiť si váhu jeho náročne modelovaných postáv, pokúsime sa najprv odpovedať na otázku, aký to bol človek. Charakter človeka nemožno vyjadriť jednoduchým, či zjednodušeným slovným pomenovaním, lebo je vytváraný množstvom príznakov vonkajšej i vnútornej povahy. Osobné vlastnosti určujú jeho povahu, niektoré sú vrodené, iné si prisvojuje a pestuje ako trvalejšie, či prechodné návyky. Tvorivá osobnosť je z tohto hľadiska zložitejšia, záhadnejšia. Môže ísť o podnety, ktoré si ani sám tvorca neuvedomuje. U Ivana Rajniaka sú niektoré osobnostné znaky viditeľné, rozhodujúce, odrážajú sa aj v jeho tvorbe. Máloktoľ tvorca je tak nerozlučne zviazaný s prostredím, lebo liptovská príroda ho poznačila na celý život, stala sa jeho bytostnou súčasťou. Sám sa vyznáva vo svojej úprimnosti precitými a pravdivými slovami: „Ale keď mám viac času, hybaj do Liptova, či už do rodných Hýb, či do mojej jágerky v Michalove, poniže Malužinej. Tam sa zašijem, chodím po dolinách, horách a vrchoch, za prírodou, za zverou, za hříbmi a tam sa postretám s najlepšimi ľuďmi, akých poznám na svete. Veď akíže aj môžu byť v týchto našich horách.“⁶⁴ Rajniak bol človekom prírody a z toho pramenila jeho prirodzenosť, nepredstieraná ľudskosť, zemitosť, tvrdoosť, akási pra-



Jean Baptiste Molière: *George Dandin*. Činohra SND. Premiéra 5. 6. 1981. Scéna Vladimír Suchánek. Réžia Karol L. Zachar. Ivan Rajniak (*Dandin*) a Oldo Hlaváček (*Lubin*). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

⁶⁴ GROŠ, M.: Spája nás jeden náhľad, *Večerník*, 10. 7. 1981



Friederich Dürrenmatt: *Kráľ Ján*. Činohra SND. Premiéra 27. 6. 1970. Réžia Pavol Haspra. Ivan Rajniak (Ján). Snímka archív Divadelného ústavu.

pôvodná sila. Bola stále prítomná, hoci sa často vznášal vo svojich hereckých postavách v rozdielne motivovaných svetoch. Príroda kovala neprestajne jeho charakter, na čo výstižne spomína po rokoch filmový režisér Martin Hollý. Bol častým hosťom v jeho poľovníckej jágerke: „Ráno plné rosy, chladu a zlatistého slnka. Ivana nikde. Videl som ho zostupovať dolu „grúnikom“ v zelenom poľovníckom mundúre, na pleci mu sedel drevený súdok, zďaleka sa šklbail a ceril zubiská v širokom rajniakovskom úsmeve. „Ej, starce, čo ti ja nesiem!“ A tak sme popíjali kyslastú, chladnú, perlivú žinčicu, pre ktorú sa vybral ešte za tmy na salaš do druhej doliny, až „hen“ cez hrebeň.“⁶⁵ Z jeho vzťahu k prírode sa dajú odvodiť mnohé vlastnosti, charakterové i povahové črty, nimi okrášľoval viaceré svoje postavy. Tak sa z je-

ho človečenstva pretavovala tvorivá sila do umeleckej podoby.

Mal vyvinutý zmysel na pozorovanie ľudského správania, na neho pôsobili nepatrné prejavy, ponad ktoré sa obyčajný človek prenáša nevšímavo. Z nich skladal vlastné poznatkové skutočnosti, pomyselne predstavy, doslova jemne motivované obrazy. Mimoriadne intenzívne sa prejavovala jeho emocionalita, tá sa ho zmocňovala až do vytrženia, ponechával jej voľný, neviazaný tok. S obľubou vychutnával prebiehajúce pocity. Mohol by som uviesť viaceré osobné zážitky, skúsenosti, ktoré by dosvedčili uvedenú pravdu, ale spomienka režiséra Martina Ťapáka sa mi zdá natoľko symbolická a presvedčivá, že je vlastne sumárom podobných citových pohnutí Ivana Rajniaka. Keď v roku 1970 nakrúcali na Orave film *Rysavá jalovica*, pozval ho na návštevu rodnej obce Lieska. Zišla sa tam oravská mladá, predvádzala svojim hosťom ľudovú zábavu so spevom a tancom. Ťapák uvádza v osobnom liste nasledujúcu situáciu: „Začvirikala harmonika Heligónka a všetko sa rozvirgalo v rezkom tanci. Ivana som nesledoval, lebo ma ktorási neter vyvolala do tanca. Sledovala ho moja sestra, ako sa smial, virgal nohami pod stoličkou, až sa napokon rozplakal. Moja sestra Hanka pribehla ku mne a vraví: „Och, ježišmária, pozri, veď ten tvoj kamarát plače. Čo sme zle spravili?“ A ja jej: „Veru ste spravili! Dojali ste jeho dobrotu a vrúcnosť!“ A sestra: „No takôto....ba čo to za zázrak?!“ Odvtedy je tento Lipták pre mňa: Ivan

⁶⁵ HOLLÝ, Martin: List z osobného archívu, 20. 11. 2002

Rajniak-hybský „Zázrak“!⁶⁶ Ivan mal rád ľudové piesne, dokázal hrať na fujare, ale mimoriadne citlivo si osvojil ľudové tance od východniarskeho rodáka, dlhoročného člena Slovenského ľudového umeleckého kolektívu Jozefa Majerčíka. Jeho znásobené reakcie sa prejavovali vo vzťahu k rozličným skutočnostiam, vnímal ich svojou tvori-ovou náturou. Bol to dar od prírody a zdedenej schopnosti.

Keď si poskladáme všetky mimovoľné, náhodné i trvalo prítomné povahové čriepky, zistíme, že nám pred očami vyvstáva zvláštna osobnosť. Tým nemienim idealizovať profil Ivana Rajniaka, ako keby bol imúnny voči ľudským nerestiam, omylom i chybným rozhodnutiam. Na svojich pleciach niesol aj kríž trápenia, nepokoja. Lenže aj v tom nachádzal prameň svojho umeleckého štýlového prejavu. Mal chvíle, keď bol málovravný, zato „zhovorčivý“, lenže viac sa vyjadroval svojím bystrým zrakom, očami, výraznou mimikou v tvári. A keď sa už pustil (do reči), boli to nedopovedané vety, zámlky, ale domyslené myšlienky. Pri rozhovoroch počúval zaujato, reagoval spontánne, bez akéhokoľvek špekulovania. Skôr sa mu tlačili na jazyk iskrivé, potme-húdske poznámky s častým humorným podtextom. Vo svojej podstate bol uvážlivý figliar. To bola jeho druhá tvár, ktorou šíril príjemné ovzdušie. Vtedy zavládla v jeho okolí chvíľa pohody, bodrej nálady. Jeho mravné kategórie boli jasne určené a predelené hrubou čiarou medzi dobrom a zlom. Dožadoval sa sociálnej spravodlivosti a charakterovej čistoty. Bol človekom z ľudu a pre ľud.

Pri mapovaní hereckých výsledkov je dôležité si nielen uvedomiť, ale podľa možnosti aj určiť, prípadne pomenovať metodické postupy a tvorivé prostriedky. Na vnímateľa pôsobia ako zmyslová a estetická hodnota. Lenže ich podstata sa nedá zovšeobecniť, uviesť na spoločného menovateľa, vychádzajú totiž z individuálnosti neopakovateľného ľudského subjektu, z jeho osobnostného duševného fondu. Na druhej strane nemožno hereckú individuálnosť absolutizovať, pretože v ľudskom bytí i sprievodnom spoločenskom dianí jestvujú viaceré skutky, tendencie, pohnútky na vyjadrenie konkrétnych myšlienok alebo činov. Aj herec sa svojou tvorbou organicky začleňuje do dobového, vývinového prúdenia, stáva sa súčasťou spoločenského, kultúrneho, duchovného, estetického vedomia.

O Rajniakovom herectve panuje všeobecná mienka, ako keby jeho postavy boli iba zemitou napodobeninou reálneho života, hoci odborná kritika vystihuje podstatu jeho umeleckého stvárnenia. Je pravda, že jeho takzvané ľudové postavy majú svoju špecifickú estetickú hodnotu. Ale ani naturalistické umenie nie je identitou konkrétnej reality. Veď aj fotografia síce reprodukuje verne objektívne skutočnosti, vo výsledku sa však s nimi nestotožňuje, veď prechádza objektívom aparátu, často má iné svetelné odtiene, farby. Umelecká fotografia je dokonca závislá od autorského pohľadu, sústredeného často na výrazné detaily. Pretváracia schopnosť Ivana Rajniaka spočíva vo vyvinutom pozorovacom založení, v jeho vnútri sa okolitý svet zrkadlí veľmi silnou intenzitou. Monolitnosť, jednoduchosť jeho postáv neznamená zjednodušovanie, lebo je v nich iskra vyvolávať estetický dojem, zážitok. A to už patrí do kategórie náročnosti hereckej tvorby. Pri častých novinárskych rozhovoroch rád vysvetľuje svoje umelecké postoje, vyznania, napríklad aj takýmito argumentami: „Jednoduchosť neznamená jednoduchý pohľad, alebo náhľad. Postava nesmie byť jednoznačná

⁶⁶ ĽAPÁK, Martin: List z osobného archívu, 16. 11. 2002



Eugene O'Neill: *Miliónový Marco*. Činohra SND. Premiéra 1. 3. 1975. Réžia Jozef Budský. Jozef Šándor (Ču-jin), Ivan Rajniak (Chán Kublaj). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

mučivý pocit, kým sa mu podarí vniknúť do duše postavy, ak sa nechce spokojiť s vonkajšou charakteristikou, ktorá však nevlastní umeleckú presvedčivosť. Režisér Pavol Haspra poznal Rajniakovo tvorivé zázemie. Vedel, že sa spolieha na okamih, keď sám v sebe objaví schodnú cestičku do vnútra postavy. Výstižne ho charakterizuje týmito slovami: „Ivan si nepotreboval rozumovo narysovať jednotlivé trasy pre vývoj postavy. Nikdy to nebola vopred vypočítaná chladná kalkulácia. Na základe bohatej životnej skúsenosti, schopnosti majstrovsky odpozorovať realitu, schopnosti vnímať osobitosti, zvláštnosti ľudových pováh, Ivan sa jednoducho vcítil do situácie a postavy, uveril prevteleniu a v tej chvíli už konal ako autorom narysovaná figúra.“⁶⁸ O vciťovaní sa do vnútra postavy počúval často od svojho pedagóga Andreja Baga-

v názore, priehľadná, ani všedná. Herec odkrývaním a odhaľovaním postavy musí diváka doviest k tomu, čo tá – ktorá rola chce vyjadriť, čo chce svojím fyzickým a psychickým konaním ukázať a dokázať. Vyjadriť zmysel, prehĺbiť myšlienku, dať divákovi príležitosť na rozmýšľanie.“⁶⁷ Pritom dochádza možno k najzložitejšiemu procesu v hereckej tvorbe, lebo všetky prvky smerujú k modelovaniu umeleckej reality.

Vedecké poznatky o vnútornej svete človeka nám postupne objavujú funkciu zúčastnených regulatívnych systémov, ktoré nám dávajú čiastočnú odpoveď na pôvod vyhranených umeleckých procesov. U Ivana Rajniaka sa aktivizuje na základe sprievodných impulzov vnútorné precítenie postavy, opierajúce sa o psychologickú variabilnosť a citlivosť. V jej základe je bohatá studnica emocionality, ktorou herec reaguje na pohnutia všetkých možných odietňov. Využíval ich pri zdôrazňovaní typológie postavy, ako aj pri žánrovej odlišnosti. Preto Rajniakove výkony majú svoju farbu, nikdy neupadnú do klišeovitého stereotypu. Herec často prežíva

⁶⁷ P.D.: Bratislavské stretnutie, Film a divadlo, č. 15, 1967

⁶⁸ HASPRA, Pavol: List z osobného archívu, 10. 10. 2002

ra, čo znamenalo určité základné uchopenie počiatocného impulzu na zložitejší postup ku komplexnejšej tvorivej činnosti. Skúsenosť mu navodzovala ďalšie tvorivé postupy, prvky, prostriedky, pričom nemohla chýbať rozumová, až intelektuálna analýza, smerujúca k ľudskej a spoločenskej adresnosti. Nebola však prvotná ako sa prejavuje u hercov iného genotypu, ktorí najprv zvažujú všetky možné reálne skutočnosti a až potom hľadajú možnosti na ich vyjadrenie.

V Rajniakovom herectve hrajú významnú úlohu vonkajšie prostriedky, viažuce sa viac na spôsob reči, no hlavne na takzvané mimoslovné konanie. V jeho dialógu nie je iba vecná, významová replika voči inej postave. Vo svojej výpovedi hľadá ešte dopĺňujúce znaky, aby podčiarkol, zvýraznil, ale aj doplnil slovné vyjadrenie. Prejavuje sa to hlavne v intonácii, meniacej sa intenzite, v rytmickom členení, vo zvuko-

vých neslovných doplnkoch. Ak však jeho reakcia vyžaduje okamžitú odpoveď, aby podporil svoje presvedčenie, stáva sa jeho reč prudkým vodopádom. Farbitosť jeho postáv podporuje detail, nepôsobí sám o sebe, ale je organickým doplnkom ostatných prostriedkov. Často sa vyjadruje významovým gestom, náznakmi, symbolmi, ktoré posúvajú zmysel postavy až do iracionálnej polohy. Ide o hereckú štylizáciu, ňou sa postava stáva znakom, čo predstavuje vrchol hereckého umenia. Ľudská, obsahová, dejová konkrétnosť sa premieňa na abstrakciu, vyvoláva u vnímateľa ďalší rozmer osudov divadelného diania. Abstrakcia je začiatkom ozvláštneného vnemu v okamihu, keď končí reálny prejav. Je to umelecká cesta do sveta predstáv. Od hercov vyžaduje optimálne sústredenie, komplexné zvládnutie tvorivých prostriedkov, ktoré Ivan Rajniak dokázal využiť v optimálnej miere, najmä vo svojich vrcholných výkonoch.

Herecká tvorba je v porovnaní s inými druhmi umenia výnimočná najmä v tom, že úspešný herec prežije svoj reálny život v prevažnej miere v duševnom i fyzickom prispôbovaní, pretváraní v dramatických postavách. Ivan Rajniak sa oddal herectvu celým svojim bytím, jeho životný údel sa zrkadlí v dramatickom umení ako nevyhnutnosť, potreba, zmysel ľudského snaženia.



Osvald Zahradník: *Sonatína pre páva*. Činohra SND, premiéra 1. 2. 1976. Réžia Miloš Pietor. Gustáv Valach (Titus Gara), Ivan Rajniak (Belan). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

OZVENY VO FILMOVOM, TELEVÍZNOM A ROZHLASOVOM UMENÍ

Mnohostranný profil herca Ivana Rajniaka dotvára obsiahla činnosť vo filme, televízii a rozhlase. Svojou početnosťou prevyšuje divadelnú tvorbu, ale základným významom nezväčšuje určujúcu hodnotovú kategóriu, aj keď sa tým nezmenšuje jej celkový umelecký a spoločenský význam. Príčinnú súvislosť treba hľadať v druhovej odlišnosti a špecifickosti, v rozdielnych metodických postupoch i tvorivých prostriedkoch. Sú natoľko svojbytné, že herecká tvorba často ustupuje do pozadia, čím sa vyhraňuje jej podiel na výslednom tvare. Možno preto vysloviť zásadný poznatok, že v Rajniakovom umeleckom profile hralo podstatnú úlohu divadelné umenie, od neho sa odvíjali filmové, televízne i rozhlasové postupy s výraznými druhovými znakmi. Pri porovnávanom hodnotení sa nedá uplatňovať kvalitatívna kategorizácia, lebo pre každý druh dramatického umenia platia osobitné estetické kritériá. Problém si uvedomil pri spolupráci s Ivanom Rajniakom režisér Martin Ťapák, keď sa snaží vystihnúť jadro v týchto slovách: „Z mojej pozície režiséra ho nebolo treba upozorňovať, že robíme film, nie divadlo. Všetci, čo sme sa touto tvorbou zaoberali vieme, že tvorivé výrazové prostriedky sú z hľadiska vizuálneho, akustického, z hľadiska zdieľnosti, výstavby a stavby trochu iné, nadnesenejšie, v istom zmysle umocnenejšie – výraznejšie. Vo filmovej tvorbe sú iné stavebné možnosti. Možnosti strihu, detailu a iných fintičiek. Možnosti posunu a zostručenia, zrýchlenia deja, dramatickej zrážky a veľa iných atribútov.“⁶⁹ Pre Rajniakovu hereckú tvorbu to bola cesta prispôsobovania, do pozadia ustupovala často jeho jedinečnosť, charakterotvorná svojbytnosť.

V divadelnom umení hrá vždy primárnu úlohu herec, je stále prítomný v inscenačnom obraze. Všetky ostatné zložky, výtvarné, zvukové, pohybové, technické sú iba doplnujúcou súčasťou, aj keď v niektorých momentoch preberajú na seba významovú prioritu. Osobitnú funkciu zastáva režijná tvorba. Je jadrom inscenačnej koncepcie. Tvorivý režisér má vplyv na výber a formovanie zúčastnených zložiek, hoci jeho prítomnosť je vo výsledku len potencionálna, skrytá v kvalite a výraze jednotlivosti i celostného obrazu. Divadelné umenie popri sprostredkovaní dramatických myšlienok nadväzuje kontakt s vnímateľom bezprostredne, priamo ho vŕha do scénického obrazu, ponúka mu možnosť aktívne sa účastniť tvorivého procesu. Spojovacou niťou sa stávajú osudy a konanie živých hercov, medzi nimi a divákmi prebieha tichý, ale pritom živý dialóg. V ňom je obsiahnuté nenapodobiteľné čaro divadelného umenia.

Ostatné dramatické umenia sa vyvíjali na základe moderných technických objavov pri prenášaní obrazu, pohybu a zvuku. Uvedená skutočnosť je závažným fenoménom nielen pre ich druhové určenie, ale aj pre posudzovanie jednotlivých tvorivých zložiek, medzi ktorými nechýba herecká tvorba. Ako naznačil režisér Martin Ťapák, postavenie herca vo filmovej tvorbe nemusí byť na prvom pláne. Môžu ho v myšlienkovom, či dejovom postupe nahradiť iné prostriedky, napríklad kamerové snímanie, prelínanie hereckého konania s prírodným prostredím, s mimofudskými faktami, so svojbytným obsahom i významom. Pri kompozícii filmu je neodmysliteľnou zložkou strihová technika. K tomu treba pridať, že filmový obraz je sprostredko-

⁶⁹ ŤAPÁK, Martin: List z osobného archívu, 10. 11. 2002

vanou umeleckou hodnotou, čo sa dotýka podstatnou mierou hereckej tvorby. Televízna dramatická tvorba sa prikláňa raz k filmovému umeniu, ak ide o televízny film, inokedy je bližšie k divadlu, ak ide o televíznu inscenáciu. Nikdy však neprichádza k bezvýhradnej totožnosti s uvedenými druhmi, lebo televízny prenos má svoje špecifiká. Vnímateľ televíznej inscenácie nemá možnosť sledovať neprerušovaný obraz, pretože viackamerové snímanie umožňuje detailné zábery, ktoré sú iba čiastkou prebiehajúceho dramatického celku. Divák si skladá vzťahové konštrukcie vo svojom vnímaní z detailov, čo vyžaduje od neho sústredenejšiu pozornosť, niekedy aj vlastné domýšľanie predstáv. Opäť sa to týka najmä hereckej zložky, lebo jej chýba nadväzná kontinuita, celostnejšie spojovanie motívov. Postavenie herca je v inej hodnotovej rovine ako v divadelnej inscenácii. Najviac sa od divadla vzdaluje rozhlasová dramatická tvorba. Je odkázaná iba na hercov hlas a sprievodné reálne okolnosti môže zaznamenávať zvukovými doplnkami. Má to špecifický dosah na tvorivú schopnosť hercov, lebo slovné konanie preberá na seba ďalšie nevyhnutné funkcie.

Stručné charakteristiky jednotlivých dramatických umení naznačujú jednoznačnú druhovú odlišnosť. Je zákonité, že sa vo vyhranených umeleckých štruktúrach mení celkové začlenenie hereckej zložky, tvorivé prostriedky a výsledná estetická hodnota. Účasť Ivana Rajniaka v mimodivadelných dramatických umeniach je početnejšia ako v divadelnom umení, ale jeho osobnostný umelecký prínos je v odlišnej kvalite. Preto je nevyhnutné ho posudzovať z hľadiska estetických kritérií každého druhu. V tejto súvislosti je príznačné, hoci nie celkom opodstatnené, ak autori „Dejín slovenskej kinematografie“ venujú iba nepatrnú pozornosť hereckým výkonom. Početná Rajniakova filmová tvorba sa objaví v diele iba dva razy a to iba ako doklad jeho účasti.⁷⁰ Svedčí to o skutočnosti, že autori prikladajú mimohereckým tvorivým prostriedkom závažnejšiu úlohu v umeleckom i spoločenskom hodnotení filmov. O správnosti tejto cesty veľmi silno pochybujem. Skôr by sa žiadalo podčiarknuť, aby sa herecká tvorba aj vo filmovom umení primerane hodnotila v rámci danej umeleckej štruktúry. Ak by sme volili tento hodnotiaci prístup, zistili by sme, že Ivan Rajniak zohráva aj na tomto tvorivom poli požadovanú kvalitu. Podrobnejšie hodnotiace kritériá sa však vymykajú z rámca tejto štúdie, patria do iného kritického systému. O závažnosti Rajniakovej účasti v mimodivadelných umeniach môžeme nájsť zmienky v čiastkových kritických hodnoteniach, chýba v nich však podrobnejšia analýza a z nej vyplývajúci umelecký prínos. Považujem za uznanlivé, ale aj mnohoznačné slová filmového režiséra Martina Hollého, ktorý spolupracoval s Ivanom Rajniakom na dvoch vynikajúcich filmoch, *Medená veža* a *Orlie pierko*. Jeho dojem, názor možno uviesť ako zo všeobecňujúci pohľad na Rajniakov umelecký prístup: „Obdivoval som a stále obdivujem záverečnú krčmovú scénu vo filme *Orlie pierko*. Ak niekto chce pochopiť Ivana v jeho emocionálno-ludskom chápaní života, je treba v tejto scéne doslova študovať jeho každý pohyb, každý záchvev tváre, neuveriteľné zvládnutie postavy opilca, jeho rozorvanosť a nekonečnú depresiu chlapa na dne. V tejto scéne odhalil Rajniak celé svoje vnútro, siahol až na najtemnejšie záhyby svojej duše.“⁷¹

⁷⁰ MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena: Dejiny slovenskej kinematografie, Osveta, 1997

⁷¹ HOLLÝ, Martin: List z osobného archívu, 20. 11. 2002



Alexander Vampilov: *Jarabica*. Činohra SND, premiéra 30. 11. 1974. Réžia Pavol Haspra. Ivan Rajniak (Mečtkin), Július Pántik (Pomigalov). Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

ZRADNOSTI ŽIVOTNÉHO OSUDU

Život človeka predstavuje mnohostránkovú knihu, ktorú možno nevšímavo odložiť, alebo sa do nej zainteresovane začítať. Niektoré udalosti ožívajú pred našimi očami vo svojej kladnej, zápornej i rozpornej podobe, iné sa strácajú v húšti neprehľadných okolností, upadajú do zabudnutia. Cena každého životopisu je nevyčísľiteľná, lebo sa dotýka individuálnosti osoby, ktorá ho píše z vlastnej potreby, ale aj z náhodného, niekedy nedomysleného uváženia. Preto sa ani jeden človek nemôže zriecť svojho osudu ako strom svojich koreňov a výhonkov, alebo deň svetla a tmy. Osud sa stáva jeho nepredajným majetkom. Ak sa z tohto hľadiska zamyslíme nad životnou dráhou tvorivých ľudí, umelcov s mimoriadnym nadaním, ich počínanie sa niekoľko ráz znásobuje, lebo zanechávajú po sebe neopakovateľné hodnoty, vklady do duchovného sveta danej spoločnosti. Tvorivé výsledky nemožno merať a vážiť, ale ľudsky a spoločensky zaväžia o to viac, o čo narastá ich vnútorná, neraz iracionálna hodnota. Ivan Rajniak patrí medzi jedincov, ktorí obdarovali našu národnú kultúru narastajúcou a trvácou istinou. Lenže aj jeho životný osud mal svoj počiatok, ale aj nezvratiteľný koniec.

Ak máme uzavrieť profil plodného života Ivana Rajniaka poslednou kapitolou, položme si na váhu jeho dobré i zlé skutky. Ani najdokonalejší počítač by nedokázal uviesť absolútne čísla, nie tak pre početnosť dobrých a úprimných predsavzatí i pozitívnych výsledkov, ako skôr pre ich nepostihnuteľnosť, abstraktnosť. Napriek tomu ho vnímame ako dobrého spoločníka, priateľa, kamaráta, radostného hostiteľa svojich blízkych i cudzích v poľovnickej chatke, obdivovateľa všetkých krás sveta, najmä svojej liptovskej prírody. Koľko úcty a pokory sa skrýva v jeho často spomínanej príhode z poľovnickeho revíru. Na niektorej z poľovačiek chcel jeden z účastníkov upozorniť Ivana na určité nebezpečenstvo krikom, Ivan mu však pripomenul s výstražným prstom na ústach, že „v hore sa nekričí, tam možno iba šepkať“. Podobných symbolov by sme mohli uvádzať bez spočítania, lebo boli a ostali jeho celoživotnou ozdobou. Keď k tomu pridáme poklad tvorivých umeleckých výkonov, miska na váhach sa vychýli dosť hlboko. A čo položiť na tú druhú váhovou miskú? Mal dosť zjavných i skrytých, utajovaných nerestí. Nemienim vyslovovať dohady, ani ísť príliš hlboko do jeho intímnosti, radšej nech ostanú zahmlené tajomstvom. Nemôžeme sa však vyhnúť okolnostiam, ktoré zapríčinili jeho trpkosť, uzavretosť, osamotenosť, fyzickú a možno aj duševnú schátralosť a nakoniec neodvratnú, možno povedať predčasnú tragickú smrť. Ivan Rajniak napríklad ťažko znášal skutočnosť, že sa v manželstve nemohol tešiť z vlastných potomkov, lebo ostali bezdetní. Pokúšal sa problém riešiť prípadným iným partnerským vzťahom, ale aj ten stroskotal. Postupne vyhľadával náhradné východisko v priateľských posedeniach, ktoré ho sprevádzali od jeho mladosti. Najvernejším priateľom mu ostal alkohol. Dá sa to vyjadriť aforizmom, že ho zradila osobná dobrota, vôľová odolnosť, pocit neviazanej voľnosti, slobody, radosti zo života. Ivan strácal s postupujúcim časom vnútorné sily, nedokázal odolávať zradnému pokušeniu. Doplácal na úprimnosť priateľov, kamarátstvo. „Je to paradoxné, ale alkoholikom sa stal zo slušnosti. Všade, kde vstúpil, si ho chcel každý uctiť a on nemohol odmietnuť, prijímal každé pozvanie.“⁷² V týchto slovách hľadá režisér Martin Hollý vysvetlenie, ktoré vyznieva ako ospravedlnenie. Pravda je však taká, že náhodná zvyklosť sa stávala žiadúcou potrebou, a to najmä v ostatných rokoch jeho hereckého pôsobenia. Bez povzbudzujúceho alkoholického opojenia už nevládal systematicky myslieť a hľadať v sebe náležité tvorivé postupy. Z bodrého liptovského huncúta, z robustného chlapa sa stáva chorľavá troska.

Ivan Rajniak vyhrával v zápase s osudom dramatických postáv, ale zlyhal v boji o svoj vlastný osud. Utekal do samoty pred viacerými chorobnými príkormi, aby nakoniec ostal sám so sebou a s vlastnou bolesťou. Zomrel v Bratislave 26.2. 1999.

Na vyjadrenie lakonického epilógu prichádzajú mi na um slová gréckeho lekára Hippokrata zo šiesteho storočia pred našim letopočtom, ktorý vyhlásil: „Život je krátky, umenie dlhé.“

⁷² HOLLÝ, Martin: List z osobného archívu, 20. 11. 2002

RUDOLF MRLIAN**HUMAN AND ARTISTIC VERSION OF IVAN RAJNIAK**

In summer of 2006 the Slovak theatrical artists and theatre supporters will commemorate two important jubilees – unaccomplished 75-th birthday of the actor, the member of the Slovak National Theatre drama troupe Ivan Rajniak, and 90-th birthday is to celebrate one of the founders of the modern Slovak teatrology, the academician Rudolf Mrlian. As a matter of a coincidence, both were born in a small village Hybä located under the Tatras, and the teatrologist R. Mrlian offered once a magazine to publish his monographic study on the actor I. Rajniak. The editorial office is, in the conviction that subconsciousness of continuity is a necessary prerequisite, publishing this study.

DIVADELNÝ LEOPARDI

Giacomo Leopardi: *Malé morálne dielka*

DAGMAR PRINCIC-SABOLOVÁ

Giacomo Leopardi a jeho vzťah k divadlu

Ako čítať, prekladať a hrať klasikov, to je otázka, ktorá sa neustále diskutuje a ktorú si kladieme aj v súvislosti s možnosťou (alebo nemožnosťou) inscenovať *Malé morálne dielka* Giacoma Leopardiho. Hľadanie odpovede ma priviedlo k pokusu komentovať inscenáciu *Malých morálnych dielok* ako jednej z možností spoznať morálne dialógy talianskeho romantického spisovateľa a filozofa Giacoma Leopardiho. Dielo tohto talianskeho básnika a filozofa má viacero aspektov. Ako romantického básnika ho objavili pre vzdelanú Európu 19. storočia nemeckí vzdelanci Karl Bunsen, Luis de Sinner a G. B. Niebuhr. De Sinner publikoval roku 1835 v časopise Rheinische Museum výber z Leopardiho tvorby. Tým de Sinner významne prispel k rozšíreniu poznania Giacoma Leopardiho v Európe, hoci vtedy sa mu ešte nedostalo uznania ani v Taliansku. De Sinner svojím článkom podnietil vo Francúzsku Saint-Beava k napísaniu eseje o Leopardim. Francúzi objavili Giacoma Leopardiho ako filozofa v 20. storočí a preložili do francúzštiny jeho filozofický *Zápisník (Zibaldone)*. A opäť sú to v 21. storočí Francúzi, ktorí objavili Leopardiho ako autora divadelných jednoaktoviek, *Malých morálnych dielok*, a inscenovali ich.

Vzťah k divadlu u Leopardiho nebol náhodný, ani okrajový, ako sa to s odstupom času môže zdať, ale mal aj rodinnú tradíciu. Jej začiatok treba hľadať u otca Monalda Leopardiho, ktorý sa venoval poeticko-divadelným kompozíciám, bol autorom viacerých komédií a tragédií. Zaoberal sa aj praktickou divadelno-organizačnou činnosťou, založil Kongregáciu susedov, majiteľov scén a budov a jedna zo scén bola aj v jeho dome. Napísal pre ňu program Postavenie nového divadla v Recanati. Publikoval v novinách Giornale Teatrale di Bologna. Jeho syn Giacomo vyrastal v tomto prostredí a zachoval si záujem o divadlo. Svedčí o tom aj veľa poznámok v jeho intelektuálnom *Zápisníku*, ktoré venoval dráme, komédii a tragédii. V hesle „dráma a dramatickosť si môžeme prečítať: „...dráma je ťažšia ako poviedka, lebo každá chyba v imitácii je v divadle zjavná, divadlo musí oveľa presnejšie zodpovedať prírode a pravde...“¹

Leopardi je autorom dvoch tragédií, *Indická časť* (1811) a *Pompeus v Egypte* (1812), ale to, v čom vynikol a čo, ako sa zdá z jeho diela prežilo dodnes, sú práve satirické komédie, ktorými sú *Malé morálne dielka*. O komédii píše v *Zápisníku*: „...jej užitočnosť spočíva v tom, že otvorene ukazuje skazenosť sveta mladým a neskúseným ľudom...“²

¹ Giacomo Leopardi: *Zibaldone dei miei pensieri*. Miláno, Garzanti: 1991, č. 732, s. 464.

² Tamtiež, č. 63, s. 84.

Na inom mieste sa opäť vracia ku komédii: „...Je obrovský rozdiel medzi komicosťou antických gréckych a latinských autorov ako Lukiános, a komickosťou moderných, hlavne francúzskych. Zdá sa mi, že ten rozdiel spočíva v tom, že antická komickosť spočívala vo veciach a moderná v slovách...Antická komickosť bola solídna, vyjadrovala a podsúvala pred nás podstatu smiešnosti, kým moderní autori nám ukazujú tieň, ducha, závan, dym. Antická komickosť napĺňala smiechom a moderná úsmevom... spočívala v obrazoch, podobnostiach, porovnaníach, rozprávaní smiešnych vecí... moderná komickosť spočíva v slovách, kompozícii hlasov, ktoré tvoria nedorozumenie, v alúzii slov...“³.

Malé morálne dielka tvorí 32 dialógov, tematicky zväčša inšpirovanými postavami antických dejín, bájí, bájok, rozprávkových postáv, ktorým vkladá do úst moderné dialógy tak ako to napísal v *Zápisníku*, kde zápletka a účinok smiešneho spočíva práve v slovných narážkach a dvojsmysloch. Jazyk Leopardiho v origináli je veľmi živý a moderný, pri preklade nie je potrebné nič aktualizovať, ani prepisovať do súčasného jazyk. Viac ako jeden a pol storočia neubralo jeho javiskovej reči na sviežosti a živosti. Istým problémom však môže byť to, že malé morálne dielka sú plné kultúrnych a antických odkazov, narážok, zmienok o osobnostiach a udalostiach talianskych dejín, umenia a vedy, čo by bolo treba pri súčasnom inscenovaní zjednodušiť alebo dovysvetľovať, lebo zdá sa, že antické kultúrne vzdelanie nie je u nášho diváka úplnou samozrejmosťou.

Podľa kritika Claudia Longhiho⁴ dramaturgia malých morálnych dielok čerpala predovšetkým z dialogickosti a celkovej polyfónnosti Leopardiho diela. Dialogická štruktúra často skrýva, dokonca maskuje monologický charakter filozofickej úvahy. Ale naopak, v jeho poézii často nachádzame vložené dialógy a otázky, ako napríklad „povedz mi, čo robíš, mlčanlivá luna?“. Všetky časti je ho diela: poézia, filozofia, dráma sa navzájom dopĺňajú a vysvetľujú sa.

Theatre de l'Orage

Francúzska divadelná skupina Theatre de l'Orage je divadelnou asociáciou v Beauvais (Oisy). V novembri 2004 uviedli pravdepodobne vôbec prvú hranú premiéru Leopardiho *Malých morálnych dielok*, ktoré by sme dnes azda moderne nazvali jednoaktovky, pod názvom *L'honnête homme et le Monde*.

Autorom inscenácie a úpravy je Patrice Bousquet, choreografiu vytvorila Nouchka Ovtchinnikoff, scénografom je Céline Roger a réžiu Arnaud Guileamon.

Morálne dialógy síce Leopardi písal pre divadlo, ale ani za jeho života, ani po smrti (1836) sa nepodarilo morálne dielka uviesť na scénu. Napriek tomu, že dnes existujú názory literárnych teoretikov, medzi nimi aj Itala Calvina alebo Atima Negriho, ktorí hľadajú spojitosť medzi imagináciou, príznačnou pre Leopardiho poetické diela a idyly a imaginatívnymi, respektíve vizuálnymi efektmi, obsiahnutými v jeho morálnych dielkach, ktoré sú priamo podnetom na to, aby oslovili divadelníkov a aby sme si ich vedeli predstaviť na scéne.

³ Tamtiež, s. 55-56.

⁴ Claudio Longhi: La negatività eversiva del canto leopardiano. Z programu k divadelnému predstaveniu Dobrý človek a svet.

Medzi teoretikmi ako Atimo Negri nechýbajú pokusy nájsť vizuálne efekty v Leopardiho poézii a dať ich do súvislosti s divadelnými dialógmi a s ich predstavovaním na scéne. Odvoláva sa pritom na Ignáca z Loyoly, ktorý použil túto techniku „vizuálnej kompozície miesta, keď učil svojich žiakov robiť betlehemy a pritom používať znázornenie krajiny s vrchmi, odkiaľ zostupujú pastieri, s cestou, ktorá vedie k jaskyni, s jaskyňou...“⁵. Taktiež podľa názoru Itala Calvina v jeho *Amerických prednáškach* popisuje Svätý Ignác z Loyoly „vizuálnu koncepciu miesta“ termínmi, ktoré znejú ako inštrukcie na inscenáciu divadla: „...kompozícia spočíva v pohľade imaginácie fyzického miesta, kde sa nachádza vec, ktorú chcem kontemponovať...“⁶. Samotný I. Calvino používa skôr termín metaforická vizuálnosť. Tieto úvahy súvisia aj s uvažovaním G. Leopardiho vo filozofickom *Zápisníku*, kde ho nazval ako spôsob vidieť vnútorným okom alebo vnútorným zrakom. „Pre citlivého človeka s predstavivosťou, ktorý žije tak ako ja, že ustavične cíti a predstavuje si, sú svet a predmety istým spôsobom dvojaké. Očami vidí vežu, krajinu, ušami počuje zvuk zvonu, a súčasne v imaginácii vidí inú vežu, inú krajinu, počuje iný zvuk. V tomto inom druhu predmetov spočíva všetka krása vecí. Smutný život má človek (a je ich väčšina), ktorý nevidí, nepočuje, necíti nič iné, len obyčajné veci...“⁷. Efekty tohto vnútorného videnia sú obsiahnuté v Leopardiho *Malých morálnych dielkach*, kde veci, javy, historické a rozprávkové postavy ožívajú pred vnútorným zrakom. Väčšinu morálnych dielok napísal G. Leopardi v rokoch 1823-24.

Francúzske divadelné stvárnenie je inscenácia piatich morálnych dielok inscenovaných ako päť obrazov. Titulný názov predstaveniu dal Patricea Bousquet, autor inscenácie, podľa jedného z nich, v taliančine *Gentiluomo e il mondo*. Už v názve nachádzame typickú leoporadiovskú hru so slovami. Gentiluomo je šľachtic, ale je aj uomo gentile, človek šľachetný, dobrý, čestný veľkorysý, v slovenčine azda najvýstižnejšie „dobrý človek“, ktorý rozohráva aj register francúzskej literárnej tradície založenej románom *Dobrý človek ešte žije*. Implicitne je tu obsiahnutá aj odpoveď na toto konštatovanie. Vo francúzskej inscenácii je tento dialóg v strede, ako tretí obraz, v ktorom kulminuje význam, výsmech, satira a trpkosť v dialógu Sveta a dobrého človeka.

„Dobrý človek: Vaša výsosť, ako si želáte, aby som vám poslušil?

Svet: Kto si ty?

Dobrý človek: Som úbohý nešťastník.

Svet: Začíname zle. Neznášam úbohých nešťastníkov.

Dobrý človek: Ale vaša výsosť je taká súcitná.

Svet: Presne naopak. Ký čert ti našepkal, že na svete existuje súcit.

Dobrý človek: Nech mi vaša výsosť prepáči. Povedali mi to básnici a románopisci.“⁸

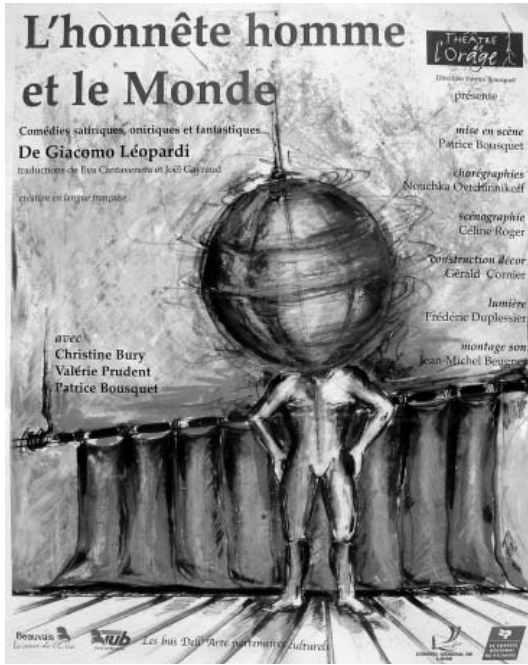
Zápletká dialógu je jednoduchá: Svet presviedča šľachtica/dobrého človeka, ako sa má prispôbiť pravidlám sveta a stať sa jeho sluhom. Prostriedky, ktoré používa na presviedčanie, sú satira, výsmech, ironizovanie. Nakoniec ho Svet presvedčí o

⁵ Ignác z Loyoly: *Esercizi spirituali*, s. 103, In. *Scritti di I. di Loyola*, zostavil M. Gioia, Utel, Turín 1977, s. 144

⁶ Italo Calvino: *Lezioni americane*, Milano : Garzanti, 1993 (1988), s. 94.

⁷ Giacomo Leopardi: *Zibaldone dei miei pensieri*, Milano, Garzanti. 1991, č. 4418, 30. novembra 1828, s. 2502.

⁸ Giacomo Leopardi: *Operette morali a cura di C. Galimberti*, Neapol: 1985, s. 576.



svojej pravde, ale ešte naposledy sa ho pýta:

„Svet... Chcem, aby si mi povedal jednu vec, ešte naposledy ako dobrý človek. Načo ti kedy poslúžila alebo slúži česť?

Svet: Na to, aby sa mi všetci smiali za chrbtom. Na to, aby ma ohovárali, tupili, urážali ma, na to, aby ma prenasledovala, fackovala, opľúvala tou najodpornejšou špinou tá najposlednejšia zberba, akú si vieme predstaviť.

...

Svet: Aké je tvoje meno, nech ho dám na zoznam spolu s ostatnými?

Dobry človek: Aretofilo Metanoeto, k službám vašej výsosti.

Aretofilo Metanoeto je akoby Čestný Kajúcnik, čiže kajúcnik cti. Zvyčajne hovorievame kajúcný hriešnik, čo je ten, kto sa kajá za hriech.“⁹

Od tejto ústrednej témy dobrého človeka a sveta sa v drama-

tizácii Patricea Bousqueta odvíjajú ostatné dramatizované morálne dielka v tomto poradí: *Herkules a Atlas*, *Móda a Smrť*, *Dobry človek a svet*, *Tristan a jeho priateľ*, *Gnóm a Folet* /*Duch vzduchu, sveta*/.

• Prvý obraz – Herkules a Atlas

Osviežime trochu mytologickú tradíciu, ktorá tvorí rámec tohto morálneho dielka. Atlant bol titan, spočiatku prefikáný a múdry, potom odsúdený na to, aby niesol na svojich pleciach nebeské oje, alebo podľa tradície, na ktorú sa odvoláva Leopardi, Zem. Perzeus ho premenil na horu. V dialógu ho predstavuje Vergílius (ktorý sa s ním stotožnil v Aeneovi), preto táto postava vyzerá čiastočne ako hora a čiastočne ako stavec a Herkules ho oslovuje ako otec.

Zápletko dielka je jednoduchá, ako bolo zvyčajným zámerom Leopardiho. Herkula posielal Zeus, aby pomohol Atlantovi. Na chvíľu mu má odobrať ťarchu a podržať zaňho Zem. Zmyslom dialógu je úvaha o spravodlivosti ľudí. Komický účinok dosahuje Leopardi slovnými hrami a dvojzmyslami.

Svet predstavuje na scéne šikmá plocha s kalendárom po obvode a s glóbusom v strede, okolo ktorej sa rozohráva dej. Atlant symbolicky sedí na tejto šikmej ploche. Starý unavený muž vedie dialóg s Herkulom. Odmieta Herkulovu pomoc, lebo svet sa stal príliš ľahký, takže už takmer nič nezaváži. Spoločne si myslia, že zaspal a po-

⁹ G. Leopardi: *Operette morali e cura di C. Galimberti*, Guida Editori Napoli: 1985, s. 585 – 590.

kúšajú sa ho prebudiť. Najprv úderom, ale pritom sa im Zem vyšmykne, spadne im a takmer uletí, lebo je príliš ľahká. Celá časť, keď si pohadzujú loptou – planétou, je stvárnená pohybovou choreografiou sprevádzanou hudbou. Napokon sa Herkules vracia do domu Dia, aby ospravedlnil hru, ktorú si zahrali so Zemou, pričom im spadla, svet sa zrútil.

„Herkules: Už mnoho storočí žije v dome môjho otca istý básnik, Horácius... Tento básnik vo svojich básničkách spieva okrem iného o tom, že správny človek sa nepohne zo svojho miesta, ani keby sa zrútil svet. Myslím, že dnes sú všetci ľudia správni, lebo svet sa zrútil a nikto sa ani nepohol.

Atlant: Kto by pochyboval o spravodlivosti ľudí?“¹⁰

Touto záverečnou ironickou otázkou, ktorá rozohráva významy slov správny a spravodlivý, sa končí dialóg.

Pôvodné Leopardiho dialógy pôsobia dosť staticky, zápletky sú jednoduché, ale dej prebieha len v slovnej rovine, prakticky bez akcie. Dynamickosť dosiahli v divadelnej inscenácii tým, že jednotlivé obrazy/ morálne dialógy predelili hudobnými klipmi, v ktorých sa strieda moderná hudba Pink Floyd, Schubert a Vivaldi. Túto hudbu sprevádzajú pohybové kreácie hercov, takže celok pôsobí ako kombinácia činohry s pantomímou. Kombináciou modernej a klasickej hudby zostali divadelní tvorcovia verní literárnej predlohe, ktorá je tiež kombináciou antickej formy, morálneho dialógu Lukiánovského typu, antických postav. Ale otázky, ktoré si postavy kladú, sú moderné a ich dráma je drámou moderného človeka. M. Blahynka v štúdiu Opera vo filme *Loď pláva*¹¹ analyzoval podobné využitie opernej hudby vo Felliniho filme *Loď pláva*. Došiel k záveru, že „spojenie opernej hudby s filmom môže prinášať celý rad nových denotácií aj konotácií“. Podobne pristúpili k využitiu úpravy klasickej a modernej hudby aj tvorcovia divadelnej inscenácie *Malých morálnych dielok* a dotvorili ňou celkové absurdné vyznenie inscenácie.

• Druhý obraz – Móda a smrť

Na scénu prichádza vyparádená Móda sprevádzaná diskotékovou hudbou a za stvárnením sveta s glóbusom sa skrýva temná postava Smrti. Zjednocujúcim faktorom tejto poviedky je poukázanie na prchavosť a nestálosť ľudských vecí, ktoré všetky končia smrťou, zánikom, tak ako móda. Walter Benjamin sa inšpiroval týmto dialógom vo svojom diele *Angelus novus* a vypožičal si z neho epigraf: „Móda: Madam Smrť! Madam Smrť“, ktorým sa začína jeho úvaha o móde: „Móda je v rozpore so všetkým organickým; spája živé telo s anorganickým svetom a nad živým telom prevládajú práva mŕtvol. Fetišizmus, ktorý je základom anorganického sexaappealu, je jeho životnou silou. Dostáva sa do služieb kultu tovaru“¹².

Scéna, na ktorej sa odohráva dialóg, je pekelná, čo je v súlade so zámerom Leopardiho, ktorý sa odvoláva na Danteho *Peklo* a chcel vyvolať jeho víziu. Z týchto temných a smrteľných zákmitov v dialógu pramení čierne groteskno.

¹⁰ Giacomo Leopardi: *Operette morali a cura di C. Galimberti*. Napoli: 1985, s. 99.

¹¹ Miloslav Blahynka: *Opera vo filme Loď pláva*. In. KINO-Ikon. Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze. Ročník 7, č. 2 (14), s.131.

¹² Walter Benjamin: *Angelus novus*. Eseje a fragmenty, Turín: 1962, s. 146.



Móda sa usiluje presvedčiť Smrť, že sú sestry a mali by spolupracovať, aby mali lepšie pracovné výsledky. Vychvaľuje sa tým, čo už dosiahla, všetko samé skazonosné veci, čím chce presvedčiť Smrť, že sú si roveň.

„Móda: Okrem toho som už zaviedla na svet také zvyky a trendy, že sám život tak tela ako aj ducha sa viac podobá na smrť ako na život.“¹³

Napokon Móda presvedčí Smrť o svojich zásluhách a odchádzajú spolu ruka v ruke v diskotékovom rytme.

• Tretí obraz – Dobrý človek a svet

Podľa tohto dialógu, v poradí v inscenácii tretieho, je nazvané celé divadelné predstavenie. Svet sedí na glóbose a pri ňom sa krčí dobrý človek, ktorý v tomto stvárnení nemá nič spoločné so šľachticom, ale naozaj skôr s biednym dobrým človekom.

Komický efekt vzniká, keď si nakoniec dobrý človek nasadí na hlavu zemeguľu – zobrazenie sveta – a s touto guľou na hlave poslepiacky odchádza. Stal sa jedným zo sluhov sveta a už nepotrebuje vidieť, ani mať vlastný pohľad na veci. Prispôbil sa, svet ho presvedčil, že sa netreba ničím odlišovať.

• Štvrtý obraz –Tristan a jeho priateľ

Tristan a jeho priateľ pôsobí najstatickejšie zo všetkých dielok. Autor inscenácie ho začlenil do zostrihu aj napriek jeho statickosti, lebo sa považuje za Leopardiho

¹³ Giacomo Leopardi: Operette morali a cura di C. Galimberti. Napoli: 1985, s. 104.

intelektuálny testament. Dve postavy na scéne – Tristan, ktorý je alter ego Leopardiho, a jeho intelektuálny priateľ – si pripíjajú šampanským na Leopardiho práve vydanú knihu *Malých morálnych dielok*. Myšlienka nechať vstúpiť knihu do knihy patrí Leopardimu, v inscenácii ju rozohrali tak, že nechali vstúpiť prezentáciu samotných *Morálnych dielok* na scénu a pripíjajú si na jej vydanie.

„Priateľ: Čítal som vašu knihu *Malé morálne dielka*. Je melancholická, však?“

Tristan: Áno.“¹⁴

Jednoduchou intelektuálnou dejovou líniou je to, že v dialógu Tristan/Leopardi sústavne popiera všetko, čo napísal, a zrieka sa všetkých svojich doterajších myšlienok. Hlásá zmenu názorov na svet a na ľudí. V postupnej gradácii odsúdenia ľudí, ktorú predstavuje schéma predošlých troch dielok, je tento obraz zrazu spochybnením a popretím všetkého, čo sa doteraz povedalo.

„Priateľ: Tak teda veríte, že naše storočie je lepšie ako všetky ostatné?“

Tristan: Istotne. V to verili všetky storočia, aj tie najbarbarskejšie, a v to verí aj moje storočie a ja s ním...

...

Priateľ: Skrátka, myslíte si o prírode a o osudoch ľudí to, čo sa píše v novinách?

Tristan: Presne tak. Verím a vyznávam hlbokú filozofiu novín, ktoré zabili všetku literatúru a vzdelanie, naozaj fažké a neprijemné, verím, že sú učiteľom a svetlom súčasnej doby. Nie je to pravda?

Priateľ: Najsvätejšia pravda. Ak to, čo hovoríte, myslíte vážne a nie na posmech, stali ste sa jedným z nás.

Tristan: Pravdaže, som jedným z vás.

Priateľ: Tak čo teda urobíte s touto vašou knihou? Chcete, aby sa zachovala našim predkom plná takých protichodných názorov?

Tristan: Najlepšie by bolo spáliť ju. Ak ju však nechceme spáliť, tak potom zachovať ako knihu poetických snov, nápadov a melancholických nálad, alebo ako výraz nešťastia jej autora. Poviem vám úprimne, priateľ môj, považujem za šťastných vás a všetkých ostatných, ale ja šťastný nie som a nepovedčia ma o tom ani všetky noviny dvoch svetov.“¹⁵

S týmito slovami odchádza Tristan zo scény a pomedzi obecenstvo von zo sály. Tak trochu na sklamanie divákov, že naozaj nepodpálil svoju knihu.

• Piaty obraz – Gnóm a Folet

Piate morálne dielko predstavuje celkom iný záber a inšpiráciu autora, a to jeho záľubu v poetickom antropologizme. Všetci ľudia zomreli a na svete zostali len gnómovia, podzemní duchovia, ktorí strážia vzácne kovy, a Foletovia, vzdušní duchovia, ktorí podľa tradície blúdžia vzduchom. Na scénu vbehne veselý a roztopašný svietelkujúci gnóm, ktorý veselo šantí, a zádušný duch temnôt. Zmyslom dielka je dialóg týchto dvoch bytostí, ktoré sa hádajú o tom, komu z nich dvoch má patriť svet, ale napokon sa zjednotia na spoločnom názore: Zem je pekná aj bez ľudí.

¹⁴ Giacomo Leopardi: *Operette morali* a c. di C. Galimberti. Napoli, Guida Editori: 1985, s. 504.

¹⁵ Giacomo Leopardi: *Operette morali* a cura di C. Galimberti. Napoli: 1985, s. 517.

„Folet: Ale teraz, keď všetci zmizli, zemi nič nechýba, rieky nie sú unavené z toho, že tečú, more už nemusí slúžiť moreplavbe, nezdá sa, že by mu hrozilo vysušenie.

Gnóm: Hviezdy a planéty znova vychádzajú a zapadajú a nie sú v smútočnom šate.

Folet: Ani slnku nezhrdzavela tvár, ako sa to podľa Vergília stalo, keď zomrel Cézar, čo ho podľa mňa rozrušilo asi tak ako socha Pompea.“¹⁶

* * *

Načrnuté divadelné stvárnenie Leopardiho *Malých morálnych dielok* ukazuje, že autor inscenácie sa usiloval zachovať pôvodnú literárnu hodnotu predlohy, jej význam, ako aj načrtnúť leopardiovskú estetiku a preniesť ju do divadelnej estetiky. Urobil prierez piatimi morálnymi dielkami, ktoré spája jedna nosná myšlienka: svet a postavenie človeka v ňom. Modernosť Leopardiho úvah, ktoré sú v protiklade k antickému a rozprávkovému či fiktívnemu rámcu, zdôraznili hudobnými klipmi a modernou choreografiou. Toto protirečivé spojenie klasického a moderného zodpovedá originálnemu zámeru diela, kde sa antická forma Lukiánovského dialógu spája s moderným myšlienkovým obsahom a komickosťou založenou na absurdite tvrdení, vyhrotených do extrému.

Pozoruhodné na prístupe francúzskej divadelnej skupiny divadla de l'Orage je to, že dokázali nechať zaznieť pôvodnú literárnu predlohu Giacoma Leopardiho, ktorá doteraz neoslovila nikoho okrem amatérskych divadiel z Leopardiho rodiska v Recanati a v zásade ju všetci považovali za zastaralú, neaktuálnu a nehrateľnú, inými slovami knižnú. Túto divadelnú spoločnosť, ktorá sa charakterizuje ako „divadlo v službách spoločnosti“, oslovil azda silný morálny apel Leopardiho morálnych dielok, ktorý nič nestratil zo svojej aktuálnosti. Výsledné poslanstvo, ktoré zaznelo z takéhoto radenia morálnych dielok v divadelnej podobe, vyznieva v tóne čiernej komédie na hranici absurdity: Svet sa zrútil, keď s ním hrali Herkules a Atlant volejbal, posledný dobrý človek si založil guľu na hlavu a odišiel zo scény sveta, ľudstvo vymrelo, spisovatelia popreli vlastné dielo a zostali len rozprávkové bytosti, gnómovia a duchovia-foletovia, ktorí si užívajú krásy prírody, nerušenej človekom.

Literatúra

1. Giacomo Leopardi: Operette morali. Neapol, Guida Editori: 1985.
2. Giacomo Leopardi: Zibaldone dei pensieri. Milano : Garzanti, 1991.
3. Italo Calvino: Lezioni americane Milano : Garzanti, 1993 (1988).
4. Ignác z Loyoly: Esercizi spirituali. Turín: 1977.
5. Antimo Negri: Idillio, scena, teatro. Drammaturgia eidetica leopardiana. XI Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Zürich, 30. 9. – 2. 10. 2004.
6. Cludio Longhi – Daria Dibitonto: La negatività eversiva del canto leopardiano. In: Programma di sala dello spettacolo Leopardi. (Interview z Programu pri uvedení predstavenia Dobrý človek a svet)

¹⁶ Tamtiež, s. 132.

KATASTROFICKÁ A APOKALYPTICKÁ TÉMA V SLOVENSKEJ DRÁME 1945-49 (P. Karvaš, J. Barč-Ivan, J. Váh)

DAGMAR ROBERTSOVÁ

...Prach, hurhaj, vír, zlé vášne,
vresk, oltár oblude!
Raz príde ráno strašné –
a zeme nebude.

(úryvok z básne Vojtecha Mihálika
*Veršovanka na uvítanie atomovej bomby*¹)

Katastrofická a apokalyptická téma zvyčajne problematizuje vzťah civilizácie a prírody (resp. Boha, človeka a stvoreného sveta). Katastrofizmus a apokalyptizmus² môžu byť prejavom chiliastického vedomia a obsahovať úvahy o dejinách a ich možnom konci ako spôsobe manifestovania Božieho úmyslu. Vedomie blížiaceho sa konca môže dať priechod novému mesianizmu a utopianizmu. Neoddeliteľným prejavom apokalyptického a katastrofického vedomia je etické zneistenie, s ktorým súvisí prehodnocovanie morálnych noriem, ako aj pýtanie sa na cenu a zmysel života, vinnu a nevinu ľudí. Vo vojnovom a bezprostredne povojnovom období je preto aktualizácia týchto tém pochopiteľná.

Po prvej svetovej vojne, v dvadsiatych rokoch, sa apokalyptická téma objavuje napríklad v drámach Jarka Elena (*Tragédia Zeme*, 1922), Vojtecha (Bela) Letza (*Finis*, 1925) či Jána Závodného (*Nadčlovek*, 1928)³. V rokoch 1945-49 sa námetom lokálnych alebo globálnych katastrof, blížiacim sa zánikom sveta, resp. situáciou ľudstva po apokalypse zaoberajú viaceré pôvodné slovenské hry⁴. Jednou z prvých drám s ka-

¹ Báseň bola uverejnená v časopise *Elán* XV, 1946, č. 9-10, júl-august 1946, s. 4.

² V príspevku používam výrazy apokalyptická téma, príp. apokalyptizmus i katastrofická téma, katastrofizmus. Inšpiráciou bol Winczerov výskum Fabryho poézie (Winczer, 1990 a 2000). Napriek významovej blízkosti oboch slov apokalyptizmus používam v prípade, ak dráma uchováva zámernú súvislosť s biblickou predstavou hrozivých javov súvisiacich s blížiacim sa koncom sveta, najmä s Jánovou *Apokalypsou* v *Novom zákone*. Apokalyptizmus sa však vyskytuje aj v *Starom zákone* (najmä v knihe *Daniel* a *Ezechiel*) a na viacerých iných miestach *Nového zákona* (napr. Mk 13, Mt 24, 2 Te 2). Výraz katastrofizmus používam v prípadoch, keď sa hovorí o incidente s desivými dôsledkami, ktoré nemusia byť globálne alebo konečné, a pri vykreslení ktorých sa biblické/náboženské súvislosti oslabujú či neuvádzajú.

³ Elenova *Tragédia Zeme* s podtitulom *Utopistická scéna* bola uverejnená v časopise *Mladé Slovensko*, ročník 4 (1921-22), máj 1922, č. 7, s. 177-182 a 195-199. Letzova hra *Finis* bola uverejnená v tom istom periodiku, ročník 7 (1924-25), 1925, č. 1-2, s. 45-53. Obom autorom však šlo skôr o vzťah erosu a kozmogónie. Mária Jenčíková tieto hry charakterizuje ako ukážky „eschatologického expresionizmu“ (Pozri Jenčíková, 1997, s. 142). Závodného *Nadčlovek* mal premiéru v SND 27. 1. 1928 v réžii J. Borodáča.

⁴ Táto téma sa však v štyridsiatych rokoch objavuje aj v iných literárnych druhoch (napr. Fabryho, Horovova alebo Reiselova poézia, Švantnerove novely a i.).

tastrofickým námetom v rámci tohto obdobia je Karvašova (1920-1999) dráma *Meteor* z roku 1945. Okrem tejto hry sa v príspevku budem odvolávať na drámy *Veža* (1947) a *Koniec* (1948) od Júliusa Barča-Ivana (1909-1953). Zaoberať sa budem tiež dnes už zabudnutou hrou *Poslední a prví* (1949) od Juraja Váha (vl. m. Henrich Herzog, 1925 – 1976)⁵.

Mojím cieľom je priblížiť, akým spôsobom a s akými ideovými implikáciami sa téma apokalypsy prezentuje v pôvodnej slovenskej dráme tohto obdobia. S touto otázkou súvisí pátranie po posunoch, ktorými prechádzajú biblické východiská v modernej literatúre. Podobne ako pri iných hrách z tohto obdobia ma bude zaujímať možný dopad témy na dramatický tvar: modelovosť situácie, príznakovosť priestorového a časového situovania nepochybne popierajú realistickú drámu. V prípade Barčových hier a Karvašovho *Meteoru* sa zmienujem i o ich divadelnej realizácii. Prvá časť príspevku je zameraná interpretačne, druhá rekapituluje predbežné zistenia.

Peter Karvaš: *Meteor* (1945)⁶

Nosný motív Karvašovej hry – dopad meteoritu – môže súvisieť s obavami z vesmírnej kataklizmy, ktoré sa objavili na prelome 19. a 20. storočia⁷ a ktoré sa premietli do viacerých literárnych diel⁸. S ohlasom druhého termodynamického zákona sa môžeme stretnúť aj v *Meteore* – najmä v prvom dejstve sa pravidelne objavujú zmienky o chlade a tme v opozícii voči teplu a svetlu.

Dej drámy sa odohráva vo vedeckom laboratóriu na ostrove⁹. Počet postáv je redukovaný na päť (Profesor, jeho asistenti Krištof a Ján, profesoroва neter Eva a sluha Adam). Voľba profesie¹⁰ je príznaková. Vedecký svet je svetom výpočtu, racionálnosti

⁵ Výpočet hier s katastrofickou a apokalyptickou tematikou by bolo možné rozšíriť aj o diela ďalších dramatikov, prinajmenej však o dve hry Leopolda Laholu (vl. m. Leopold Friedmann, 1918-1968): o televíznu drámu *Tabun* (1961) a známejšiu divadelnú hru *Inferno* (1968). Obe vyšli až v šesťdesiatych rokoch, avšak ich námet a etické znepokojenie podľa môjho názoru vychádzajú zo skúsenosti vojnových a bezprostredne povojnových rokov. Televízna hra *Tabun* bola uverejnená v preklade Viery Millerovej (z nemčiny) v knihe *Televízne hry 2, 1967*, Tatran, Bratislava, s. 55-150. *Inferno* vyšlo ako rozmnoženina DILIZA v Bratislave v roku 1967 a o rok neskôr spoločne so *Škvrnami na slnku* aj vo vydavateľstve Tatran Bratislava.

⁶ Podkapitola o *Meteore* čerpá z mojej skoršej štúdie o povojnovej dráme. Pozri Dagmar Kročanová-Roberts: „Ideologické, etické a estetické v slovenskej dráme v rokoch 1945-48“. In Mistrík, Miloš (ed.), 2000: *Etické a estetické v slovenskej dramatiky*. Slovenská teatrologická spoločnosť, Bratislava, s. 34-43. V porovnaní s touto štúdiou však teraz pracujem primárne s pôvodným vydaním hry. Vo väčšej miere tiež uvádzam dobové ohlasy knihy i predstavenia, pričom záujem o miesto *Meteora* v dobovom spoločenskom, kultúrnom a literárnom kontexte pretrváva.

⁷ Na rok 1899 hviezdári predpovedali zrážku Zeme so zhlukom meteorov. Objavenie druhého termodynamického zákona na začiatku storočia zasa viedlo k obavám z vyhasinania Slnka a všeobecnej ľadovej smrti. Pozri Winczer, 2000, s. 200 a n.

S ohľadom na Bibliu sa môže meteor vnímať ako padajúca hviezda, o ktorej sa hovorí napr. v Zj 6,13 alebo Zj 8,10-12 či Zj 9,1.

⁸ Rampák (1990, s. 8) uvádza, že inšpiráciou bol najmä Karel Čapek (dráma *R.U.R.* a román *Krakatit*). Upozorňuje tiež na Karvašovu sci-fi prózu *Lehota* zo začiatku štyridsiatych rokov, ktorá bola uverejnená v knihe *Polohlasom* (1947).

⁹ Takéto príznakové situovanie do izolovaného priestoru sa vyskytuje aj v Barčových hrách *Neznámy* (1944), *Veža* (1947) a *Koniec* (1948), rovnako ako v Laholovom *Bezvetří v Zuele* (1947), *Štyroch stranách sveta* (1948) či *Atentáte* (1949), alebo vo Váhových hrách *Ticho* (1948) i *Posledný a prvý* (1949). Ostrov, mesto, dom, chrám sú štylizovaným priestorom, vďaka ktorému sa zintenzívňuje vedomie hranice.

¹⁰ V prepracovanom vydaní je príznaková i národnosť – explicitne sa uvádza, že ide o nemeckých vedcov.

a zákonitosti. Dej hry však vnáša pochybnosti o tom, do akej miery je situácia výsledkom objektívneho refazca vonkajších udalostí alebo subjektívneho radu vnútorných príčin a podnetov. Problém, ktorý Karvaš nastoľuje, súvisí so vzťahom nevyhnutnosti a náhody (ktorým sa zaoberali aj predstavitelia surrealizmu).

V *Meteore* sa – podobne ako v iných dobových drámach¹¹ – rieši konflikt medzi osobným a nadosobným poslaním. Postavu Profesora možno vnímať i na pozadí dobovo aktuálneho problému profesionálnej etiky (etika vedca, etika lekára, etika kňaza...). Profesor v *Meteore* však funguje aj na ďalšej rovine, ako démonický Boh, ktorý manipuluje bábkami. Jeho schopnosť predvídať budúcu katastrofu je vedeckým prienikom k vesmírnym zákonom, je to scientistná podoba Matkinho vizionárstva¹².

V dráme sa vytvára hierarchická štruktúra medzi postavami na základe ich poznania a poznanie determinuje mieru ich ľudskej slobody. Ľudia, teda Adam a Eva, majú nižší stupeň poznania, a preto sú odsúdení na pasívnejšiu úlohu než Ján a Krištof. Tito zasa závisia od Profesora. Napriek tomu, že „vedci“ ovplyvňujú osudy „ľudí“, aj nad nimi vládne vyššia sila, za ktorú môžeme považovať vesmírny zákon. Táto vesmírna, prírodná sila môže ovplyvňovať aj sféru histórie a spoločnosti – dej Karvašovej drámy je situovaný do roku 1939 a správa o dopade meteoru na ostrov sa časovo zhoduje s vypuknutím druhej svetovej vojny. Meteor sa tak stáva astrologickým posolstvom vojny a súčasne jej symbolom. V rovine symbolu upozorňuje na omniprezentnosť vojny, ktorá zasiahne všetkých. Rampák uvádza, že Karvaš napísal hru, ktorá je „zároveň aj podobenstvom, pripomenutím, že nejde len o historicky prekonanú problematiku, ale súčasne aj o jej aktualizáciu“ (Rampák, 1990, s. 9).

Ústredný konflikt drámy, voči ktorému sa postavy musia vymedziť¹³, teda predstavuje vojna-meteor, čiže téma smrti. Situácia je bezvýchodisková – meteor podľa Profesorových výpočtov dopadne práve na ostrov, na ktorom je umiestnené laboratórium. Keďže niekto z vedcov zverejnil túto správu, žiadna loď im nepríde na pomoc. Záchrana mimo ostrova sa však ukazuje ako rovnako iluzórna, pretože svet zachvátila vojna.

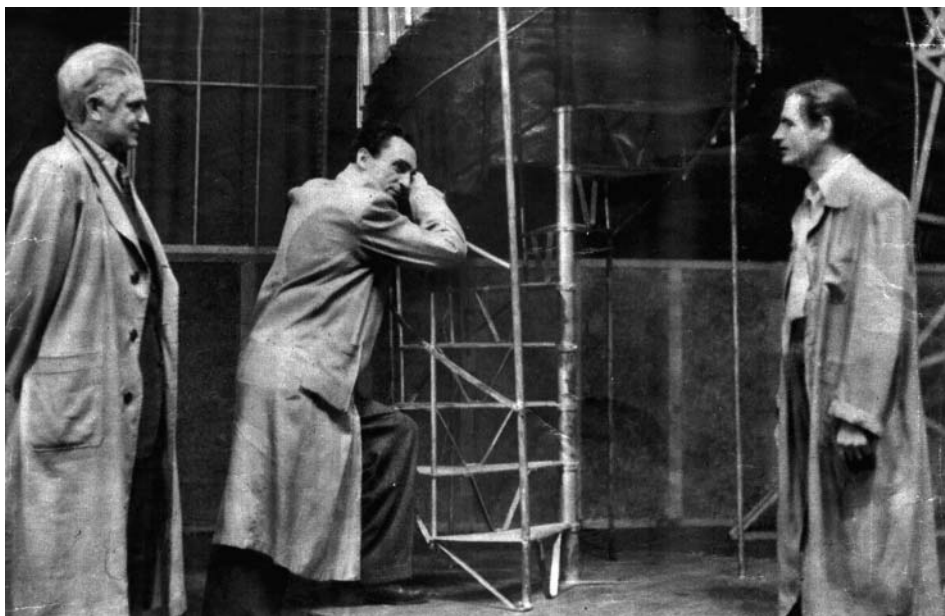
V situácii ohrozenia sa objavujú úvahy o cene života¹⁴, vine, strachu, smrti a hrdinstve – Karvašova dráma teda nastoľuje témy, ktoré sa nepochybne v čase uvedenia vnímali ako veľmi aktuálne. Karvaš o svojej hre v bulletine k predstaveniu v SND v roku 1945 napísal: „života nebolo, iba hrdinstvo, štátne, puncované a made in Germany. Potom minulo 6 rokov i zistili sme, že nás okradli o pojem hrdinstva, že ho groteskne skreslili, podupali a sprostitovali, na posmech obrátili, na drobné zmenili, pod rukou predali. A uprostred tejto tragickej inflácie hrdinstva zastali sme nečakane zoči-voči ozajstným hrdinom... boli tu, nedekoratívni, tichí, nenápadní... Je teda nevyhnutné, aby išlo predovšetkým o hrdinstvo. Je nevyhnutné rehabilitovať

¹¹ V Barčovej hre *Neznámy* je tento rozpor najviac vyjadrený v postave Mešťanostu, v *Konci* v postave Učenca i Herca. V Králikovej *Poslednej prekážke* (1946) je to dr. Lorenc, v *Hre o slobode* (1948) Victoria Amati. V Karvašovom *Návrate do života* (1946) zasa lekár Martin Hora, v *Bašte* (1948) Andreas-Andrej-Ondrej i ďalšie postavy.

¹² Postava matky v dráme *Matka* (1943) od Júliusa Barča-Ivana.

¹³ Je to podobný princíp, ako objavenie sa Neznámeho v stredovekom meste v Barčovej hre *Neznámy*.

¹⁴ Pri správe o možnom zániku ostrova sa muži usilujú ochrániť predovšetkým Evu (život) a odviezť ju z ostrova smrti.



Peter Karvaš: *Meteor*. Národné divadlo v Bratislave, premiéra 1. 12. 1945. Scéna Ladislav Vychodil. Réžia Ivan Lichard. Zľava Ivan Lichard, Jozef Budský a Mikuláš Huba. Snímka Naše divadlo, archív Divadelného ústavu.

ho a priznať mu starú valutu... Pôjde o hrdinstvo. Nikto sa o ňom nedozvie, pretože veľkosť jeho nebude spočívať v odmenách tohto sveta, ale v nenahraditeľnosti a absolútnosti jeho obety." (Karvaš, 1945, b.č.). Karvašov koncept hrdinstva teda spočíva na tichej obeti neznámych¹⁵. Prichádza tak k prehodeniu konceptu hrdinstva – titanstva – nadčlovečenstva z rokov slovenského štátu¹⁶.

Ako konštatuje v bulletine Jozef Felix, „na začiatku hry existuje istá harmonizovaná predstava o hrdinstve, no postupne, priebehom jednotlivých aktov táto predstava sa rozpadá." (Felix, 1945, b.č.) *Meteor* – ktorý mal podtitul Hra o hrdinstve v troch dejstvách¹⁷ – poprel militaristickú predstavu o hrdinovi dvakrát: 1. postavou Jána a jeho reakciou na dopad meteoru a na vypuknutie vojny a 2. prehistóriou o Profesorovom bratovi, ktorý bol v prvej svetovej vojne zastrelený pri pokuse o dezerciu.

Ján požaduje možnosť bojovať o život – vojnu víta, pretože je príležitosťou víťaziť a stať sa hrdinom. Pociť odsúdenosti na smrť na ostrove pri dopade meteoru však nezvláda a spácha samovraždu. Krištof vojnu a konvencionalizovanú predstavu o nebojácnom hrdinovi odmieta (vníma ich ako víťazstvo lži a prejav davového fanatizmu). Postojom k smrti a životu môžu Ján a Krištof reprezentovať opozíciu medzi pohanskou a židovsko-kresťanskou duchovnou tradíciou.

¹⁵ S podobnou myšlienkou sa stretávame v *Návrate do života* v postave nezmyselne zabitého dr. Pavlendu, aj u Laholu v postave Emila (*Štyri strany sveta*) a Terezky či Ježiša (*Atentát*).

¹⁶ Porovnaj Bátorová, 1992, s. 94-102.

¹⁷ V prepracovanom vydaní bolo hrdinstvo z podtitulu odstránené – išlo o Hru v troch dejstvách.

Krištofove repliky v závere hry prinášajú myšlienku vykúpenia a znovuzrodenia: vojna-meteor bola potrebná na to, aby ľudstvo prešlo *poslednýkrát* očistou.

„Krištof: ...Ale nie je (meteor – pozn. D.R.) len ničivý, zhubný, vražedný... Je aj očistný...*Preto* musel prísť meteor: aby padli strelci, páliaci na spravodlivých. Preto padne na všetky ostrovy sveta... Aby ich rozdrvil, alebo znovuzrodil... A ja viem, v tejto chvíli to sväto viem – znovuzrodí ich!” (Karvaš, 1945, s. 81)

Prehodnocovanie hrdinstva sa uskutočňuje aj odhalením pravdy o smrti Profesorovho brata počas 1. svetovej vojny. Profesor vychovával svoju neter vo vedomí, že jej otec bol vojnovým hrdinom.

„Eva: Môj otec nezahynul tragickou smrťou, pán doktor. Môj otec zahynul hrdinskou smrťou. Hrdinovia nehynú tragicky. Aspoň z ich stanoviska nie.” (Karvaš, 1945, s. 31)

V skutočnosti však bol profesorov brat zabitý počas útoku ako dezertér. Profesor je navyše presvedčený, že brat zomrel jeho guľkou. Posun od vojnového hrdinu k dezertérovi sa závere hry vyvažuje novou predstavou hrdinstva ako vzbury voči masovému fanatizmu a kultu smrti.

„Krištof: ...Tí ostatní neboli hrdinovia. Otupení a omámení necítili strach, nuž prečo by neboli začali svoj nezmyselný a zbytočný útok...? Ale váš otec, ktorý vedel, že je nablízku bezúčelná a falošne slávna smrť, bol zovretý úzkosťou o svoje skutky, plány, úsilia a nádeje v budúcnosti, bál sa, hlboko ľudsky sa bál a ... *predsa* išiel s nimi! Nebáť sa a ísť, to vie každý. Báť sa, a *predsa* ísť – je vlastnosťou hrdinu! Áno, zasiahla ho guľka od chrbta... Ale guľka nezasiahla dezertéra, zbeha od povinnosti. Guľka zasiahla odvážlivca, ktorý sa v kritickej chvíli vedel postaviť proti všetkým, riskovať všetko a zvolať: Vec je prehratá... *Túto* smrť od nás vlasť nežiada...! Mala by z nej menší úžitok než z našich životov!” (Karvaš, 1945, s. 80)

V dobovej kritike sa viackrát objavilo tvrdenie, že novým hrdinstvom je práve schopnosť nepodľahnúť „nákaze smrťou”¹⁸: „Áno, dráma o hrdinstve. Lenže v hrdinstve nešpecifickom, ktoré je v tom, že unikáš apokalyptickej hrôze zmaru a zachraňuješ si život.” (Mráz, 1945, s. 4). Vyzdvihovanie hodnoty života sa zároveň vnímalo ako potlačenie *romantických* predstáv. V bulletine k predstaveniu hovorí napríklad Felix o Karvašovej „protisentimentálnosti a protiromantickosti, resp. protipseudoromantickosti” (Felix, 1945, b.č.). Alexander Matuška zasa uvádza, že „Karvaš dôsledne odromantizoval tradičnú koncepciu i tým, že žiada žiť, a nielen umierať”. (Matuška, 1945, b.č.) S ohľadom na politický a spoločenský kontext ide o závažný postreh, ktorý sa dostáva do súvislostí i s neskoršou známou polemikou o anjelských zemiach¹⁹. Kritika „romantizmu” (= „kultu smrti”) tu anticipuje „iné” umenie (prikláňajúce sa k „životu”, „realite”, čo sa niekedy priamočiaro vníma ako umenie sociálne funkčné).

Meteor prináša ďalšie dve dobovo závažné témy: strach a vina. Projektovanie existenciálneho ohrozenia a pocitov s ním spojených je súčasťou povojnovej psychoterapie

¹⁸ Výraz pochádza z Karvašovej hry *Návrat do života* (1946).

¹⁹ Odvodené od názvu románu Hany Zelinovej *Anjelská zem* z roku 1946. Felixova esej *O nové cesty prózy alebo Problém „anjelských zemi” v našej literatúre* z roku 1946 rozpútala diskusiu o estetickosti a únikovosti dobového umenia.

spoločenského vedomia, ktorá korešponduje s presadzovaním sa existencialistickej filozofie.

Motív viny sa objavuje najmä v súvislosti s postavou Profesora – jednak s jeho minulosťou (bratova smrť), jednak so súčasným rozhodovaním o živote a smrti iných postáv (vystavenie ostatných riziku v dôsledku vedy).

„Profesor: ...Dá sa moja veda merať cenou ľudských životov...? Neprikazuje mi to studené, exaktné, punktičárske srdce – ale predsa len srdce – aby som ustúpil a dúfal, že platnosť svojich hypotéz dokážem svetu niekedy neskoršie...? A zo všetkých strán pristupujete ku mne chvíľu po katastrofe, ty, Krištof, vy, pán kolega, Eva a starý Adam, ste bledí a mŕtvi a pýtate sa ma nevinne a neodbytné: Mal si právo na môj život...? Mal si právo na naše životy...? (Karvaš, 1945, s. 46)

...
 Profesor: ... Čím hlbšie a pevnejšie je vaše rozhodnutie žiť, tým väčšia je moja vina...budete môcť vy odpustiť mne?“ (Karvaš, 1945, s. 49)

Strach sa stáva jedným z dominantných motívov druhého dejstva (v prepracovanom vydaní má celé druhé dejstvo tento podtitul). Vyjadruje ho najmä postava Jána:

„A povedz... Aký je tvoj pocit úzkosti...? Je to tupý, mučivo dravý pocit...? Je to stála predstava ohromného žeravého telesa, ktoré sa rúti na ostrov a triešti ho na milión balvanov...? Je to strašné vedomie bezmocnosti a neschopnosti úniku...? Je to predtucha smrti...? (Veľmi vzrušený). Krištof... je to predtucha smrti, ktorú obsahuje tvoja úzkosť?“ (Karvaš, 1945, s. 35)

Popri tme a chlade sa na pocite strachu podieľa aj zvuk (vysoké rušivé tóny, ktorými meteor pripomína nálet, sirénu, v kontraste s tichom):

„Adam: Počujem, ako spieva (meteor – pozn. D. R.)... Tenkým, prenikavým hlasom... Možno, že to ani nie je spev... Je to hádam piskot... V tom zvuku je niečo pichlavého, mrazivého, boľavého... Počujem meteor svišťať, stenať a revať... To hlasnejšie, to tichšie... Ale ten hlas sa vždy vráti...Blíži sa... Cítim, ako sa blíži... Cítim, že sa blíži neodvratne... Ale o chvíľu zmlkne. Všetko zmlkne o chvíľu. Všetko.“ (Karvaš, 1945, s. 51)

Meteor je drámou, v ktorej sa ideové posolstvo zdôrazňuje dramatickou štruktúrou.

Hra zachováva jednotu miesta, času a deja. Kompozičný experiment súvisí so zmeneným chápaním konfliktu a gradácie napätia. V *Meteore* sa prejavuje tendencia k pevnej dramatickej štruktúre aj k jej uvoľňovaniu. Popri ústrednom konflikte (pád meteora) sa objavuje rad čiastkových konfliktov (láska Jána a Krištofa k Eve, vypuknutie vojny, vybitie akumulátorov, Profesora manipuluje s pravdivosťou informácie, konflikt hrdinstva). Popri kauzalite dejov sa pracuje s neprediktabilitou a náhodnosťou. Do drámy sa dostáva prvok epiky (prehistória – udalosti prvej svetovej vojny, čo kritici vnímali ako ibsenovskú inšpiráciu²⁰). V dôsledku existencie viacerých konfliktov sa rezignuje na veľký dramatický zlom. Namiesto neho sa realizuje krivka cyklického narastania a opadania napätia. Dôležitým prvkom udržiavania napätia je vstup nových udalostí do dramatického diania. Neočakávanosť, moment prekvapenia zosilňuje napätie. Karvaš operuje s oboma typmi prekvapenia – prekvapením, ktoré sa týka iba niektorých postáv, ako aj s prekvapením, ktoré sa vzťahuje na väčši-

²⁰ Pozri napr. Rampák, 1990, s. 9, ale aj recenziu v *Národnej obrode* (red), 1946, s. 4.



Peter Karvaš: *Meteor*. Národné divadlo v Bratislave, premiéra 1. 12. 1945. Scéna Ladislav Vychodil. Réžia Ivan Lichard. Zl'ava Karol L. Zachar, Oľga Sýkorová – Kadancová a Jozef Budský. Snímka Naše divadlo, archív Divadelného ústavu.

nu postáv hry a tiež na diváka. Zatiaľ čo prvá technika prekvapenia nemení dramatickú skutočnosť, druhá ju popiera a dokazuje jej nepravosť. Striedaním týchto dvoch prístupov sa zároveň zachováva, respektíve oslabuje kauzalita deja.

Karvašovo sústredenie sa na výstavbu dramatického deja a napätia korešponduje s jeho presvedčením, že „dramatické napätie je prostriedkom, ktorým v dráme idea hovorí k človekovi a spoločnosti.“ (Karvaš, 1948, s. 170) Peter Karvaš sa vedome prikláňa k línii „dramatických hier“ (hier s vysokým stupňom napätia a pevnou dramatickou stavbou), ktorá posilňuje postavenie autora-dramatika a umožňuje odklon od „hypertrofie divadelnosti.“ (tamže, s. 174) Vo svojej knihe *Úvod do základných problémov divadla* konštatuje dve základné tendencie vývinu svetovej aj slovenskej drámy: prvú predstavuje „typ dramaticky koncentrovaný“, druhú „typ rozkladajúci dramatický tvar.“ (tamže, s. 191) V tomto prípade dramatické napätie ustupuje lyrickému alebo epickému živlu, dramatický efekt je nahradený samoučelným estetstvom, dramatický text je závislý na dobových scénických možnostiach, dráma ustupuje pred divadlom a autor pred režisérom.

Meteor bol inscenovaný v SND v decembri 1945 v réžii Ivana Licharda. „Výpravu“ predstavenia vytvoril Ladislav Vychodil, ktorý v bulletine uviedol, že scéna je „komponovaná a poňatá ako obraz-plocha. Tento obraz rozkladá sa do priestoru-reliefu, pomocou ktorého prijíma do seba herca a v ploche, obmedzenej portálom, vracia sa k divákovi späť i s hercom.“ (Vychodil, 1945, b.č.). Cieľom scénografa nebolo vykresliť prostredie, atmosféru, ale vytvoriť priestor, v ktorom sa herec stane ústredným prvkom. Dominantou okrúhleho javiska bola kovová konštrukcia a prístrojový panel, vytvárajúci predstavu laboratória. „Civilné“ kostýmy mali len postavy Adama a Evy, postavy vedcov boli oblečené do pracovných plášťov.

Recenzie predstavenia boli pomerne rezervované²¹ – azda i preto, že šlo o cieleňé popretie dominujúcej divadelnej tradície a proklamované priblíženie divadla skutočnosti (pozri Chorváthov príspevok na úvod bulletinu k predstaveniu). Trojhodinové predstavenie bolo údajne „pre mnohých skúškou trepezlivosti“ (K. L., 1945, s. 4). Popri uvítaní „nového talentu“ recenzenti väčšinou uvádzali, že v *Meteore* nad dejom dominuje myšlienka (-š-, 1945) a do popredia sa dostáva rečníctvo na úkor dramatickosti (Mráz, L.K.). Neproporčnosť medzi ideovým zaťažením drámy a fyzickým dianím na javisku sa pociťovala ako rušivá – ako s dešpektom poznamenal kritik v *Pravde*, „celá dráma bola neúčelne zastretná všetkým tým nánosom neustáleho „filozofovania“, nebola to predsa filozofická rozprava.“ (K. L., 1945, s. 4). Napriek tejto opakujúcej sa výčitke sa objavili aj postrehy naznačujúce Karvašovo smerovanie k novému typu drámy. Andrej Mráz hovorí o postavách-schémach (Mráz, 1945, s. 4). Pri knižnom vydaní *Meteora* zasa Rampák konštatuje, že Karvaš cieleňe pracuje s kategóriou dramatického napätia. Uvádza tiež, že ide – na rozdiel od doterajšej dramatickej tradície – o tézovitú hru. Rampák v recenzii porovnáva Karvaša s Barčom a rozdiel medzi nimi vidí v „odlišnom nazeraní na ideovú funkciu drámy (u Barča skôr artistické, kým u Karvaša skôr sociálne funkčné).“ (Rampák, 1945, s. 489).

Kritiky predstavenia uverejnené v *Pravde* zasa vnášajú iný príznakový prvok: recenzenti vidia svoju dobu ako čas „na rozhraní“, v ktorom sa Karvašova hra stáva signálom novej epochy. „Uprostred najväčšieho nebezpečenia a najstrašnejších bojov tejto vojny vzniklo prvé mierové literárne dielo.“ (Štítnický, 1945, s. 4). V emfatickej recenzii L. K. sa už explicitne objavuje myšlienka stretu síl „reakcie“ a „pokroku“: Ide o „...tematiku aktuálnu v časoch vypätia nervov a mozgov jak na strane reakčných síl, chcujúcich vrátiť ľudstvo do éry, ktorá sa prežila, o zúfalý a predsmrtný zápas jedného dohasínajúceho sveta so svetom objektívnej slobody a pokroku na strane druhej.“ (K. L., 1945, s. 4).

V druhej polovici päťdesiatych rokov Karvaš hru *Meteor* prepracoval²². Výsledný tvar ukazuje, že autor na jednej strane akceptoval pôvodné názory kritiky (posilnenie dramatickosti) a na druhej strane hru prispôsobil zmeneným očakávaniam. Repliky skrátil, rétorické a s odstupom času azda pateticky pôsobiace pasáže vypustil, takže hra pôsobí kompaktnjším dojmom a dej má väčší spád²³. Pozmenili sa mená protagonistov (Johann a Christoph) a zdôraznila sa ich nemecká národnosť. Jednotlivé dejstvá dostali symbolické názvy (Oheň, Strach, Svetlo). Zmeny ovplyvňujúce kompozičnú stránku hry však šli ruka v ruke s modifikáciou ideového posolstva. Z názvu hry bolo vypustené hrdinstvo. V zmenených politických pomeroch sa táto téma opätovne prehodnotila (zjednodušene povedané, hrdinstvom už nie je uvedomiť si cenu

²¹ Je preto prekvapujúce, ak v doslove k novému vydaniu *Meteora* v roku 1958 píše František Oktavec, že dielo „bolo prijaté bez výhrad“ (Oktavec, 1958, s. 51). Pravdou je, že dráma bola hodnotená lepšia ako predstavenie. „Bez preháňania, je Karvašova hra popri menších chybách nadpriemerné dielo v našej literatúre.“ (Mrlian, 1946, s. 21).

²² „Nová verzia“ vyšla v SDLZ Bratislava v roku 1957 a o rok neskôr v Osvete Martin (edícia Divadlo, zv. 63). Podľa Oktavcovho doslovu k vydaniu z roku 1958 „obrovský rozvoj vedy a techniky privedol autora k myšlienke napísať novú verziu svojej úspešnej hry.“ (Oktavec, 1958, s. 51). Rozdiely medzi pôvodnou a prepracovanou verziou viacerých (a nielen) Karvašových hier by mali byť predmetom samostatného výskumu.

²³ Takéto riešenie sa javí ako logickejšie aj s ohľadom na vypätosť dramatickej situácie, v ktorej zanietené rečnenie pôsobí prinajmenej nepresvedčivo a retardačne.

života, ale položiť život v boji za „správnu“ vec na správnej strane). Stratila sa aj myšlienka vykúpenia a znovuzrodenia sveta. Príbeh sa prestal vnímať ako fikcia, stratila sa jeho symbolickosť a modelovosť. Namiesto toho sa zvýraznil boj dvoch táborov a príspevok hry k mierovému hnutiu²⁴. „No tým, že ťažisko (pôvodnej verzie – pozn. D. R.) hry vložil Karvaš do otázky, čo je hrdinstvo, hrdinstvo mimo času a skutočnosti, napísal vlastne hru intelektuálnu, nebojujúcu... platiacu pre všetky národy a všetky doby, a tým aj pre nijaký národ a nijakú dobu, hraničiacu s kozmopolitickým náhľadom na funkciu umenia...v novej podobe, ktorá je historicky konkrétnejšia, uzemnenejšia, spoločensky adresnejšia, ide o plnšiu, neabstraktnú aktivitu, o boj za niečo a proti niečomu.“ (Oktavec, 1958, s. 54 a 51). Odstránenie pridlých rečníckych pasáží nepochybne prospelo spádu deja, avšak hra stratila svoj „časový“ pátos a argumentačnú zanietenosť. Oslabením princípov ideovej drámy hra poprela svoj logický konštrukčný základ, ocitla sa mimo prirodzených dobových súradníc (a je otázne, do akej miery naplnila „časové“ očakávania²⁵ rokov päťdesiatych a neskorších).

Július Barč-Ivan: *Veža* (1947)

Dej Barčovej hry *Veža* odkazuje k biblickým príbehom. Odohráva sa po potope a zobrazuje osudy Noeho potomkov z pokolenia Cháma, Sema a Jafeta. Základný konflikt sa odvíja od stretu dvoch táborov, ktorých Barč označuje ako „starí“ a „noví“ ľudia.

Noví ľudia, vedení tromi vodcami Ofirom, Nimrúdom a Tarzisom, hlásajú zákon lásky a zjednocuje ich spoločná myšlienka výstavby nového sveta.

„Vtedy, keď obrovské, dravé prúdy zaliali celú zem a Boh rozhodol, že zachová len jediného čistého medzi ľuďmi, začala sa nová cesta človečenstva. Nie Adam stojí pri jej začiatku, ale náš otec Noe. On nám dal zákony, aby v nás udržali mocné vedomie, že sme novým človečenstvom a náš život musí byť novým životom.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 520).

Materializáciou jednoty „nových“ ľudí je mesto²⁶, ktoré vybudovali pod vedením Staviteľa. Postava Staviteľa je variáciou „prekliatych“ umelcov, známych i z Barčových próz z druhej polovice štyridsiatych rokov (neskoršie zaradených do súboru *Úsmev bolesti*²⁷), v ktorých sa individualizmus umelca dostáva do konfliktu so záujmom spoločenstva. V spomenutej Barčovej hre tvorivý nepokoj Staviteľa inšpiruje k projektovaniu veže, ktorá má byť pomníkom veľkosti ľudstva. V skutočnosti sa

²⁴ „Dnešná jeho podoba, úplne konkrétne protifašistická a protivojnová, je veľmi vítaným a účinným pomocníkom stámiľionov pracujúcich v ich mierovom úsilí.“ (Oktavec, 1958, s. 54), resp. „...v novej podobe, ktorá je historicky konkrétnejšia, uzemnenejšia, spoločensky adresnejšia, ide o plnšiu, neabstraktnú aktivitu, o boj za niečo a proti niečomu.“ (Tamže, s. 51). Dobovo príznačné je tiež presvedčenie, že človek „ovládol vesmír a má v moci i vojnu alebo mier“ (Tamže). Zjednodušene možno povedať, že z modelovej drámy sa stala realistická hra a z divadla ideí propaganda.

²⁵ Doslov tiež upozorňuje na miesta, ktoré zostali „problémové“ („...kde-tu cítiť zvyšky vykonštruovanosti a abstraktnosti“, Oktavec, 1958, s. 52) i na repliky, ktoré sa majú v predstavení zvýrazniť („treba tieto myšlienky vyakcentovať, aby divákovi neunikli“, tamže, s. 52).

²⁶ Stavanie nového mesta môže odkazovať k novému Jeruzalemu (napr. Ez 40, Zj 3,12 a Zj 21,10 a n.). Už v Barčovej hre *Neznámy* (1944) je situovanie deja do bližšie neurčeného mesta príznačné (v *Neznámom* sa však môže asociovať nie s novým, ale historickým Jeruzalemom).

²⁷ Súbor próz *Úsmev bolesti* vyšiel v roku 1968 (ed. Marta Hrušovská, Tatran, Bratislava). Keď Ofir na konci 2. dejstva *Veže* zabije Staviteľa, počť Hlas, ktorý hovorí: „Úsmev je na jeho tvári. Úsmev!“ (Barč-Ivan, 2001, s. 545).

však stáva miestom sváru a rozkladu doterajšej jednoty, tak ako tomu bolo i v biblickom príbehu o stavaní Babylonskej veže (Gn 11). So začiatkom výstavby veže sa objavuje i starý človek, vedený Belom. V doteraz harmonickom svete sa objavuje zlo a nenávisť.

„Bel: Aké podivné stretnutie! Aké úžasné sily sa tu stretávajú, sily otriasajúce neбом i zemou. Nič mocnejšieho sa nemohlo stretnúť, nič mocnejšieho nemohlo si zastať na tejto zemi proti sebe ako vaša láska a moja nenávisť. Z tohto stretnutia musí byť boj.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 531).

Simultaneita oboch udalostí (stavanie veže a príchod „starých“ ľudí) akoby kumulovala sily zla – túžba umelca tvoriť je diabolským prejavom pýchy (prirodobením sa Bohu) a diabolský prvok má v sebe aj hriechom zafažený „starý“ človek. Je pozostatkom dôb pred apokalypsou: nesie v sebe minulosť a s ňou i hriech, nenávisť a násilie.

„Bel (Ofirovi): Ludia bez minulosti.

Ofir: My máme minulosť. Svedectvá našich otcov. Zákon nášho otca Noema, ktorý spravuje náš život. A mesto.

Bel: A to je všetko! (Pauza) Minulosť je naša. Len my poznáme, čo bolo pred vami. Kto je Boh, ktorý zachránil vášho otca Noema? Nepoznáme ho. Ale nenávidíme ho, lebo my sme sa museli zachrániť sami...hľadáme to, čo bolo a zmierame túžbou po moci a kráse, ktorá len bola a ktorej niet. My máme minulosť! Nosíme ju v sebe ako strašlivé bremeno. Múdroseť a silu vekov, únavu z nich a ich kliatbu. Potopa? Dala nám tiež mnoho. Najmocnejšiu myšlienku, ktorá spravuje náš život. Jediný zákon. Zákon nenávisti.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 530)

Konflikt „starých“ a „nových“ ľudí je teda súčasťou večného sporu medzi dobrom a zlom. Môžeme ho interpretovať aj ako stret kresťanstva s pohanstvom. Meno vodcu „starých“ ľudí Bela pripomína Baalama, označovaného za pôvodcu neresti a pohanského modloslužobníctva (napr. Zj 2,14). Meno Baalam sa niekedy uvádza ako Baal Am, čo znamená „pán nad ľuďom“. Bel sa v Barčovej hre viackrát označuje za „pána sveta“ (napr. Barč-Ivan, 2001, s. 530 a n.)

Pre „nového“ človeka má stretnutie so „starými“ ľuďmi závažné dôsledky – uvedomil si svoju bezmocnosť voči násiliu, ktorá z neho urobila otroka „starých“ ľudí. Motív otroctva nadobúda vo *Veži* symbolický rozmer. Spája sa s témou slobody, nenávisti, hrdinstva a ceny života (prvý až piaty výstup druhého dejstva). Podobne príznakovým motívom sa v šiestom až deviatom výstupe druhého dejstva stáva mlčanerie. Nehybnosť Ofira a absencia prehovoru majú silnú výpovednú hodnotu – Ofirovo mlčanie sa stáva desivým, neľudským²⁸. Rastúce napätie sa náhle preruší činom. Ofir zabíja Staviteľa, a tým oslobodzuje svoj ľud spod zákona lásky.

V druhom dejstve sa teda kumulujú motívy súvisiace s aktuálnou diskusiou na tému defetizmu a rezistencie, ktoré dobový divák – s ohľadom na nedávnu minulosť a jej prehodnocovanie – vnímal nepochybne citlivo²⁹.

²⁸ „Prehovor, Ofir! Strašné je tvoje mlčanie!“ (Barč-Ivan, 2001, s. 540)

²⁹ Barč mohol poznať predslov k slovenskému prekladu prózy Vercorsa *Mlčanie mora* (fr. 1942, slov. preklad 1946), v ktorom Jozef Felix píše o „psychóze francúzskeho ľudu“ (na s. 9 vo vydaní Elán Bratislava 1946) po páde Francúzska na začiatku štyridsiatych rokov, ktorá sa vyjadrovala práve prostredníctvom mlčania. Úvahy o mlčaní ako výraze porazenectva, ale i odbojnej nepokorenosti sa objavovali aj v dobových periodikách.



Július Barč – Ivan: *Veža*. Národné divadlo v Košiciach, premiéra 20. 9. 1947. Scéna Ladislav Šestina. Réžia Andrej Chmelko. Snímka archív Divadelného ústavu.

V závere hry noví ľudia troch kmeňov vyvraždia všetkých starých ľudí, opúšťajú mesto a rozchádzajú sa na tri svetové strany³⁰. V mene slobody sa „nový“ človek naučil rúcať, búriť, zabíjať i zomierať. Uskutočnila sa tak zásadná premena: starý človek síce zmizol zo sveta, avšak zároveň sa zrodil vo vnútre nových ľudí. Fyzická existencia zanikla, avšak myšlienka pretrvala³¹. Tento prvok sa objavil aj v predchádzajúcich Barčových hrách, napr. *Diktátor* alebo *Matka* (na čo upozornil i Z. Rampák, 1973, s. 169 a n.)³².

V stave bez hriechu je iba Ofirow syn Ani, ktorého oslepil „starý“ človek Bel. Pasáž, v ktorej vyjadruje svoj údes a bolesť, má biblickú dikciu a pripodobnením slova k meču pripomína Jánovo *Zjavenie* (1,16)³³:

„Ó, ten hlas! Najstrašnejší hlas, ktorý preráža tmu okolo mňa! Je ostrý a ukrutný ako tvoj meč! Prečo si ma nezabil celého, aby sa nemohlo postaviť proti tebe ani moje slovo! Lebo takto nebudem mlčať, dokiaľ budem žiť, a neprestanem volať, kým sa môj hlas a moja nenávisť nepremenia na meč. Ostrý a ukrutný. A nepomstím sa na tebe!“ (Barč-Ivan, 2001, s. 542)

V závere hry sa však Ani pomsty vzdáva. Spoločne s Lali, ktorú Bel zneuctil, predstavujú nového, utrpením vykúpeného Adama a Evu.

³⁰ V Zj 16,19 sa hovorí o rozpade mesta na tri časti („A veľké mesto sa rozpadlo na tri častky a mestá národov padli.“) Všetky citácie *Bible* v tejto štúdii sú z vydania *Tranoscia* a Slovenskej biblickej spoločnosti z roku 1999.

³¹ Explicitne sa o tom hovorí už v poslednom výstupe 2. dejstva, keď Ofir zabil Staviteľa: „Si už ďaleko od nás. To, čo tu zostáva z teba, to je tvoja myšlienka...Tvoja myšlienka žije!“ (Barč-Ivan, 2001, s. 546)

³² Rovnaký názor vyjadruje aj J. Pašteka (2001, s. 713 a inde).

³³ V tomto videní sa Jánovi zjavil Kristus a „...z úst Mu vychádzal ostrý dvojsečný meč“. Meč sa môže vysvetľovať aj ako neúprosnosť Kristovho súdu.

Základnou ideou hry je zápas o podobu sveta zrodeného z apokalypsy. Vývin deja smeruje od východiskovej harmónie k jej deštrukcii. Od začiatku sa anticipujú budúce udalosti – už prvé repliky naznačujú problém budúcnosti a uvádzajú, že nový človek sa azda bude musieť vrátiť k nenávisti. Zásadná premena, ktorá sa uskutoční medzi začiatkom a koncom hry, má gradáciu: na začiatku existuje len nový človek a jeho radosť zo završeného diela (mesta). Pričinením Staviteľa sa objavuje túžba tvoriť ďalej (stavat vežu) a náznak rozporu medzi novými ľuďmi (vedomie, že mesto nie je najdokonalejšou stavbou ľudstva, obava z novej ťažkej práce versus nadšenie). Prichádza starý človek (tušenie a obava sa mení na skutočnosť) a nastáva poroba nových ľudí. Od druhého dejstva sa postupne uskutočňuje premena vo vnímaní zásadného symbolického objektu³⁴ (veža lásky sa stáva vežou nenávisti). Nový človek sa zároveň mení, od nenávisti v myšlienkach prechádza k prejavu nenávisti v činoch (čím sa paradoxne otrok mení na slobodného človeka). V treťom dejstve sa vyvraždením starých ľudí premena dovŕšuje: starý človek prestal existovať ako samostatná entita, avšak predtým vstúpil do nového človeka.³⁵ Motív duálnosti je známy i z drám Jarka Elena (napr. *Rozchod*, 1921), VHV (napr. *Zámka škripí*, 1941) alebo Leopolda Laholu (napr. *Bezvetrie v Zuele*, 1947 a *Škvrny na slnku*, napísaná okolo 1955, kn. 1968), nie vo všetkých však môžeme uvažovať o teologickom koncepte (vstúpenie duchovných „vecí“ a prejavov) a smerovaní k filozofickému paradoxu.

Barčova dráma hovorí o zaťažnosti človeka minulosťou a hriechom, v dôsledku ktorého je návrat do raja nemožný a budúcnosť otázná. Dejiny sú opakovaným vzostupno-zostupným pohybom v kruhu. Záverečná replika Aniho smeruje do utopickej budúcnosti: „Ale raz sa ozvú srdcia a ľudia rozdelení nenávisťou stretnú sa na najkrajšom úsvite, aby postavili spoločne vežu lásky.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 557)

Dejiny v Barčovej *Veži* utvárajú muži³⁶. Ženské postavy (Ženy, Matka) sa objavujú okrajovo vo všetkých troch dejstvách (upozornenie na úskalia stavby veže, nabádanie na odpor voči starému človeku, výzva k jednote nových ľudí). I napriek nepočtetnosti tvoria dôležitý kontrast: vystupujú ako umlčivý spodný prúd histórie, ktorý vždy problematizuje mužské stanovisko³⁷.

„Hlas (prichádza z diaľky): Mlč, žena!

Matka: Mlčať... Vždy len mlčať... Ako vy?“ (Barč-Ivan, 2001, s. 542)

V opozícii voči mužským postavám je okrem žien aj postava Starca (prítomná tiež v hrách *Dvaja*, 1945 a *Koniec*, 1948, 2001, ale aj vo Váhovej hre *Poslední a prví*, 1949).

S témou dejín a zásadných hodnotových obrátov korešponduje klasická trojdeještvo- kompozícia, zástoj kolektívnych scén, ako i vstup anonymných hlasov, kto-

³⁴ V bulletine k predstaveniu *Veže* v ND v Košiciach v roku 1947 bola na strane 7 uverejnená báseň Jula Zborovjana *Nad nami veža z nás*: „Ak je to VEŽA, nech sa dvíha/ponad nás k nebu cez mrákavy/Slúžič nám bude ako KNIHA,/čítaná v rokoch tmy i slávy./Omietka pukne. Prasknú trámy./Zlomí sa väz. A budú hlasy/ktoré sa pohnú z veľkej drámy/k DŇU, ktorý trínať pomohla si,/kamenná veža. Veža z krvi/A veža z mäsa. Veža z ducha/Poslední ešte budú prví,/i keď sa peklo nerozdúcha!//

³⁵ Ide o motív, ktorý môže byť predmetom teologickej diskusie a smerovať k ortodoxnej alebo gnostickej interpretácii Božej esencie, ako aj problému theodicey.

³⁶ Ako upozorňuje Pašteka, v Barčových hrách vo všeobecnosti prevažujú mužské postavy, ktoré sú „nositeľmi ideí, nie citov“ (Pašteka, 2001, s. 714).

³⁷ Podobnou témou sa zaoberá hra Simone de Beauvoir *Neužitčné ústa*, ktorú SND inscenovalo v roku 1947. V tom istom roku hra vyšla aj knižne v preklade J. Felixa.

ré sa svojou argumentáciou ozývajú v rozhodujúcich momentoch. Repliky oscilujú medzi úsečnými, expresívnymi, často eliptickými vetami a rozsiahlymi pasážami. Niektoré z nich pôsobia ako štátnické prejavy z tribún, iné majú kazateľskú dikciu a biblickú štylizáciu (časté anafory, epizeuxy, opakovanie, šírka, cyklickosť). *Veža* je monumentálnou hrou – podobne ako román Margity Figuli *Babylon* (1946) sa zaoberá témou dejinných obrátov, rúcania riší a s nimi súvisiacim hodnotovým zlomom³⁸. Už dobové ohlasy na hru *Veža* naznačovali, že sa napriek historizujúcej téme vnímala vo vzťahu k prítomnosti: „Darmo sa na scéne pohybujú starozákonní potomci Cháma, Sema a Jafeta, ... cítime, že je to svet dneška, že sú to udalosti, v ktorých žijeme my sami a ku ktorým vyslovuje Barč varovné slovo.“ (Chmelko, 1947, s. 8)

Barčova dráma *Veža* bola inscenovaná len raz (Národné divadlo Košice 1947)³⁹. Recenzie košického predstavenia z roku 1947 poukázali na technickú náročnosť hry, nadužívanie pátosu v hereckom prejave a nezvládnutie kolektívnych výstupov⁴⁰. Jeden z recenzentov svojskou štylistikou poukázal i na to, že ide o príliš výpravnú a nákladnú hru: „...je táto hra úmerná s tým nákladom a námahou, ktorú do nej investoval náš činoherný súbor pre potreby dneška... kostýmy a výprava stála istotne ťažké tisíce. Či sa nemohli nacvičiť niekoľké hry s tým finančným nákladom a toľkými pracovnými silami?... musíme priklincovať aj potreby povojnového času, naše hospodárskej skromnosti, potrebu výstavby štátu a psychózu pracovnej ideológie, ako aj nové smery sociálneho vývoja našej spoločnosti, ktoré faktory žiadajú prispôbenie sa duchovného života k požiadavkám doby.“ (-sk-, 1947, 23. 9. 1947, s. 4).

Scénické riešenie predstavenia (autor Ladislav Šestina) sa považovalo za nezvládnuté. Podľa dobových fotografií z košického predstavenia na scéne dominovalo schodište s hieroglyfickými nápismi, lemované z jednej strany egyptským bohom a z druhej sfingou. Jednému z recenzentov chýbalo znázornenie horizontu mesta a púšte (-sk-, 1947, 24. 9. 1947, s. 4). Možno súhlasí, že abstraktnejšia scéna zvýrazňujúca vertikálny i horizontálny rozmer (veža versus mesto a púšť) by pomohla zdôrazniť presah idey ponad konkretizujúce časové a priestorové súradnice.

V recenzii autora písuceho pod skratkou -sk- sa objavil aj ďalší argument, ktorý prispel k neskoršej selektívnosti uvádzania Barčových hier, resp. k argumentu o Barčovej „knižnosti“: „Jeho reč je ťažká, filozofická a presýtená teologickou estetikou... toto filozofovanie je rozvláčne a celkom vyčerpáva psychologické dispozície priemerneho diváka.“ (-sk-, 1947, 23. 9. 1947, s. 4) Napriek tomuto tvrdeniu recenzent považuje *Vežu* za ďalší prejav vzostupnej línie Barčovho diela, a to najmä vďaka jeho duchovným východiskám, znalosti dramatickej techniky a v neposlednej miere i vďaka novátorskému prechodu ku kolektívnej hre.

³⁸ Pašteka však uvádza, že Barčovi nešlo o „dokumentárny vzťah k histórii“, zatiaľ čo Figuli tento cieľ údajne sledovala (Pašteka, 2001, s. 686).

³⁹ Hra mala premiéru v Národnom divadle v Košiciach 20. 9. 1947 v réžii Andreja Chmelka. Bola to úvodná hra sezóny a konala sa v rámci osláv 28. októbra. Umiernené recenzie predstavenia boli podmienené Barčovým renomé, ale tiež znalosťou pomerov, v ktorých pôsobilo košické divadlo v bezprostredne povojnových rokoch. V bulletine avizovaná bratislavská inscenácia sa – pravdepodobne z ideologických dôvodov – však už nerealizovala.

⁴⁰ „Davové scény boli príliš rozsekané a miesto životnosti viac sborove recitované.“ (-groš-, 1947, s. 4) Podobne sa vyjadrujú aj ďalší recenzenti (napr. -sk- i -K-).

Július Barč-Ivan: *Koniec* (1948)

Barčova nasledujúca hra *Koniec* bola v úplnosti publikovaná a po prvýkrát inscenovaná⁴¹ až v roku 2001. Je situovaná do vesmírneho medzičasu – do obdobia po katastrofe, ktorá nastala pôsobením ničivých rádioaktívnych lúčov. Ich účinky však pravdepodobne pretrvávajú a časom spôsobia konečný zánik života. Dej sa odohráva v noci na území nezasiahnutom nákazou, ktoré pôsobí ako ostrov života obklopený temnotou.

„Po výbuchoch, ktoré zničili život na Zemi, na toto územie neprenikli smrtonosné rozkladné lúče. Unikli sme pred nimi však iba na čas. Našu osadu zvierá podivný kruh. Keby ste vyšli za ňu, videli by ste trávu spálenú a vyschnuté stromy. A zvierajúci kruh sa úži. Možno nie je ďaleko deň, keď nás zovrie celkom a uškrtí.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 572)

Pri popise sprievodných úkazov katastrofy sa vyskytuje výrazná apokalyptická dikcia:

„...A vtedy som počul túto tichosť. Ako keby bolo naraz zastalo všetko... Všetko všade. Za okamih ukázal sa opak toho. Pohlo sa všetko okolo nás a pod nami. Cyklón úžasnej sily šmaril nás na zem a už sme ležali na okraji priepasti, ktorá sa otvorila pred nami. Vrchy sa ponárali do zeme a z tmy sa dvíhali nové. Ako som cítil v tej chvíli, že som iba zrnkom prachu. Ako som chápal, že taký ničomný a smiešny tvor bol by sa chcel naraz rozkričať od strachu a bolesti. ... A tu som počul výkriky za sebou. Vichrica zmetla mojich spoločníkov do priepasti.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 567)

Obraz temnoty môže byť inšpirovaný viacerými miestami Biblie (napr. rana egyptská v Ex 10,21-23, ale aj Zj 8,12 a 16,10). Opozícia tmy a hasnúceho svetla sa tak stáva metaforou zápasu o udržanie nádeje a viery v Boha v zúfalej situácii. Biblická symbolika je prítomná i v motíve poslov vyslaných na štyri strany sveta⁴².

Barč sa zameriava na hraničné emočné rozpoloženie – stav, v ktorom človek kolíše medzi nádejou a beznádejou, pričom jeho rozhodnutie ovplyvňuje aj osudy spoločenstva⁴³. Hraničné emočné póly v hre reprezentujú Kazateľ a Herec⁴⁴. Tieto postavy tiež vyjadrujú napätie medzi minulosťou a prítomnosťou.

„Kazateľ: ...Prečo sa správaš tak, ako keby ti nezáležalo na tom, či vyhráme náš zápas o prítomnosť?

Herec: Pretože ja patríam minulosti. Tá žije vo mne. A je vo mne silnejšia ako vy a prítomnosť. (Barč-Ivan, 2001, s. 569)

...

Kazateľ: Zabudni na to, čo bolo. Nesmieš spomínať. A ber moje slová ako ten najprísnejší rozkaz! Lebo ak je niečo pre nás nebezpečné, sú to naše spomienky. Ony nám prekážajú v ceste, ktorá vedie do nádejnej budúcnosti.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 574)

⁴¹ Prvé dejstvo bolo uverejnené v časopise *Slovenské pohľady* (ročník 64, 1948, s. 531-542), tretie v tom istom periodiku o pätnásť rokov neskôr (ročník 79, 1963, č. 12, s. 13-20). Hra bola v úplnosti publikovaná až v Barčovom *Súbornom dramatickom diele* (ed. J. Pašteka, 2001). Predstavenie sa realizovalo v Štátnom divadle Košice-Divadlo Janka Borodáča, premiéra 2. a 3. februára 2001 v réžii Patrika Lančariča. Šlo o generačné predstavenie čerstvých absolventov bratislavskej VŠMU, ktoré bolo ohlasované aj ako „svetová premiéra“.

⁴² Slovo anjel má význam posol. Postavy poslov vystupovali aj v hre *Neznámy*, kde boli vyslaní k východnej a západnej bráne mesta.

⁴³ S podobným motívom pracuje Lahola v *Inferne* (1968).

⁴⁴ Opätovne postava pripomínajúca umelcov v Barčových novelách *Úsmevu bolesti* (1968).

Herec prepadá zúfalstvu, Kazateľovu vieru a nádej v budúcnosť vníma ako klamstvo a zabíja ho. Vzápätí si uvedomuje, že „takto som ich zabil všetkých. Lebo bez viery a bez nádeje niet života.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 584) Ostatní ľudia sa vzdávajú trestu za zabitie, avšak požadujú, aby Herec prevzal Kazateľovu úlohu nositeľa nádeje. Opäť sa tu teda zdôrazňuje pretrvanie idey a jej vstúpenie do niekoho iného po fyzickom zániku človeka. Postava Herca môže byť priestorom na vyjadrenie stavu úzkosti (ktorou Barč-Ivan už predtým „obdaril“ celý rad svojich protagonistov). Úzkosť je vyvolávaná povahou, umeleckými alebo náboženskými pochybnosťami, v *Konci* sa však v situácii existenčného ohrozenia vyhrocuje. Postava sa ocitá mimo bežných súradníc a noriem, v zneistení, osamotení, a je nútená nanovo definovať svoj vzťah k iným ľuďom, svetu i Bohu⁴⁵.

V treťom dejstve hry sa krivka napätia udržiava vďaka objaveniu bieleho prášku, ktorý neutralizuje pôsobenie lúčov a dáva šancu prežiť dvom ľuďom. Naviac jeden z poslov prišiel so správou, že na severe⁴⁶ je život. Herec však odmieta, aby sa novým Adamom stal on a Evou postava nazvaná Dáma. Na cestu namiesto toho vyprevádza Robotníka a Dievča.

„Ale načo sa dívať nazad, nový Adam a nová Eva? Myslite na úlohu, ktorá na vás čaká. Tu sa blíži koniec. Ale tam, kde pôjdete vy, začne sa znovu život... Choďte a usmievajte sa, keď pôjdete údoliami, v ktorých vládne smrť. Usmievajte sa, lebo váš je život. Nie koniec! Ale začiatok! ... (Dáma) Chápete, prečo sme nešli my? Neboli sme čistí. Vrah a ľahká žena nemôžu byť rodičmi nového človečenstva.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 590)

Hra má tri rôzne zakončenia⁴⁷. V dvoch variantoch zakončenia je dôraz na úlohe nového Adama a Evy a vo všetkých troch na udržaní „svetla v temnotách“. Všetky tri varianty sa končia vetou „A verme (resp. „A budeme veriť), že žijeme preto, lebo Boh chce niečo s nami a máme na Zemi úlohu, ktorú nám On dal.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 596) Zakončenie drámy Rampák v sedemdesiatych rokoch interpretoval ako výraz nadradenosti Boha, pričom sa zmienil o možnej inšpirácii Karlom Barthom a teológiou krízy (Rampák, 1973, s. 188). Podľa Pašteku je záver hry *Koniec* otvorený a závisí od recipienta, či bude drámu interpretovať ako tragédiu (Pašteka, 2001, s. 700).

Divadelná realizácia *Konca* v Košiciach v roku 2001 ponúkla možnú generačnú interpretáciu, na ktorej sa vo výraznej miere podieľali kostýmy, hudba a scéna (rozsvecovanie a zhasínanie svetla v sále, detský plač a simulovanie atómového výbuchu v úvode, striedanie farieb na bielej ploche v závere hry, elektronická hudba, herci

⁴⁵ Peter Káša uvádza, že ide o „tradičnú „barčovskú“ modelovú drámu – parabolou o najvšeobecnejších pravidlách a možnostiach ľudskej existencie a koexistencie s Bohom, druhým človekom a prírodou. Vo filozofickej rovine to možno považovať za istú modifikáciu kresťanského kierkegaardovského existencializmu, ktorý nesmeruje k nihilizmu, ale k pokániu, nádeji a zmysluplnej práci.“ (Káša, 2001, s. 12)

⁴⁶ Výber tejto svetovej strany je trochu prekvapujúci. V Ez 38,15 a 39,2 sa územie na sever (od Palestíny) vnímalo ako ríša Goga, kniežata temnôt. Postava Robotníka v *Konci* tiež uvádza: ...je tam život. Len cesta k nemu vedie územím, na ktorom vládne smrť. A vládu smrti cítiš všade. Cítiš prsty neviditeľného kostlivca na hrdle.“ (Barč-Ivan, 2001, s. 588)

⁴⁷ V jednom z nich sa po odchode Robotníka a Dievčaťa začína masová rebélie. Herca stíha Kazateľov osud, je zavraždený a štafetu udržiavania nádeje preberá ďalší človek. V ďalšom variante Robotník i Dievča odmietajú odísť, Robotník zomiera a Herec vysýpa prášok na zem. Herec však pokračuje vo svojej úlohe udržiavateľa nádeje i v zdanlivo bezvýchodiskovej situácii. V treťom variante Robotník a Dievča odchádzajú, Herec zostáva nažive a plní úlohu Kazateľa.



Július Barč – Ivan: *Koniec*. Štátne divadlo v Košiciach, premiéra 3. 2. 2001. Ivan Krúpa (Kazateľ), Robert Šudík (Starec), Alena Ďuránová (Dievča), V. Kramár (robotník). Snímka Pavol Kováč, archív Divadelného ústavu.

v davových scénach oblečení v pršiplášťoch⁴⁸, dominancia kovovej konštrukcie⁴⁹ na vyprázdnenej scéne). Kritici o generácie mladší od Rampáka a Paštekú po inscenovaní *Konca* v Košiciach charakterizovali riešenie hry ako „morálne sci-fi“ (Uličianska, 2001, s. 9) alebo dokonca prejav dobovo konjunkturálneho postoja (Rácz, 2001, s. 11): „Druhá polovica hry sa priam topí v schematickej tézovitosti, živenej zo zdrojov sentimentálnej naivity...Právo stať sa spasiteľmi ľudstva pririekne (koľká to idyla) Robotníkov a Dievčaťu, nebodaj zväzáčke... Títo sa potom vyberú na Sever, kde budú robiť detičky, chovať kravičky, pestovať ružičky a možno aj nejakú rebarboru.“ (Rácz, 2001, s. 11). Práve motív nového Adama a Evy, ako aj metamorfóza Herca na Kazateľa vyvolali najviac protichodných reakcií kritikov. Inštitorisová napríklad – zdanlivo v úplnom protiklade k Ráczovi – uvádza, že Barčova hra má mystické riešenie: „... na každej úrovni zo smrti ako symbolu zničenia (roztrhania) starého vyvstáva nové (jasné vedomie o správnom a nesprávnom).“ (Inštitorisová, 2001, s. 14).

Hry *Veža* a *Koniec* spoločne so skoršou hrou *Neznámy* (1944) považujem za voľnú trilógiu⁵⁰, ktorá sa zaoberá otázkou prítomnosti a prejavov Boha v dejinách, vzťahom

⁴⁸ Na záver predstavenia sa herci obrátili k hľadisku chrbtom a písmená pripevnené na ich chrbtoch vytvorili nápis This is Kevin, čo je názov hudobnej skupiny, ktorá sa na predstavení podieľala. (Podľa Inštitorisová, 2001, s. 14)

⁴⁹ Kritici ju pripodobňovali ku kazateľnici, rečnickej tribune, telefónnej ústredni, „hniezdu“ vodcu (Káša, 2001, s. 13), veži, majáku, kazateľnici (Inštitorisová, 2001, s. 14), triangulačnej veži skríženej s kazateľnicou (Uličianska, 2001, s. 9).

⁵⁰ Podobný názor uvádza Z. Marková, 1999 a P. Káša, 2001.

dejín a spásy. Teologické východisko sa premieta do témy, postáv i konfliktu Barčových hier a prispieva k špecifickému charakteru jeho diela. Barč sa takto vyhraňuje voči iným európskym dramatikom, ktorých diela majú katastrofický alebo apokalyptický námet⁵¹. Jeho hry z tohto obdobia možno čítať i na pozadí tradície náboženských hier ako drámy-exegézy, s čím môže súvisieť ich didaktizmus. Ako uviedol Andrej Chmelko v súvislosti s predstavením *Veže* v Národnom divadle v Košiciach v roku 1947, „obsah je srozumiteľný, výchovné poslanie hry ušľachtilé.“ (Chmelko, 1947, s. 8)⁵² Na druhej strane, v období bezprostredne po skončení 2. svetovej vojny divadelný kritik (a neskorší Barčov monografista) Zoltán Rampák polemizoval s vnímaním Barčových drám ako hier vnášajúcich mravný problém. Barčovi podľa neho šlo predovšetkým o básnické zobrazenie skutočnosti, a je preto omylom „vidieť v Barčovi nasilu mysliteľa s moralistickým podfarbením.“ (Rampák, 1945, s. 488).

Názory na kvalitu Barčových hier *Veža* a *Koniec* sa teda rôznili a rôznia. *Veža* mala pomerne priaznivé dobové prijatie (i napriek hlasom o jej nákladnosti, výpravnosti a neprístupnosti pre bežného diváka). *Koniec* sa v dobe svojho vzniku do širšieho povedomia čitateľov a kritikov ani nestihol dostať. Časom sa ustálil názor, že spomenuté hry nedosahujú kvality Barčových predchádzajúcich hier (najmä v období socializmu vyzdvihovanej *Matky*). „Rehabilitácia“ nastala po politických zmenách v deväťdesiatych rokoch (výskum Pašteku, Vanoviča, ale aj uvádzanie Barčových hier v divadlách v tomto období a s tým súvisiaca kritická reflexia).

Z ideového hľadiska sú pre mňa Barčove hry *Veža* a *Koniec* dôkazom autorovej snahy vyjadriť sa (napríklad i pomocou alegórie) k aktuálnym otázkam doby a prezentovať humanistické posolstvo. Toto úsilie nepovažujem za konjunkturálne, azda skôr naivné (s ohľadom na smerovanie politiky). Dokumentuje tiež dobovú predstavu o možnosti dialógu protestantizmu a marxizmu, ktorá súvisela s myšlienkami náboženského socializmu⁵³.

V roku 1946 Peter Karvaš vo svojej recenzii knižného vydania Barčovej hry *Dva-ja* konštatoval, že v Barčovej tvorbe sa objavujú „nové tvárne metódy, nové subjekty“ (Karvaš, 1946, s. 23). Barča vnímal ako autora, ktorý sa zrieka divadelných efektov v prospech dramatickosti a usiluje sa o pevný dramatický tvar. Namiesto klasickej konštrukcie predchádzajúcich hier v dráme *Dva-ja* využil najmä „fluktuáciu napätia“, efekt založený na gradovaní replík a opozičnú základnú dvojicu (tamže). Ak posudzujeme nasledujúce hry *Veža* a *Koniec* Karvašovou optikou, môžeme konštatovať kontinuitu Barčovej dramatiky. Z umeleckého hľadiska sú spomenuté hry prínosom najmä rozvíjaním divadla ideí, s čím súvisí využitie konfliktu prameniaceho z filozofického paradoxu. Okrem toho prinášajú kolektívnu postavu a davové scény (porovnaj neskoršie využitie u Karvaša alebo Králik). Vidím v nich tiež ambíciu napísať veľkú drámu v duchu antickej tradície.

⁵¹ Pašteka (2001, s. 687) napr. v súvislosti s *Koncom* spomína Čapkove hry *Adam Stvořitel* (1927) a *RUIR* (1920), ale aj Dürrenmattových *Fyzikov* (1962) .

⁵² Po inscenovaní *Konca* viac ako polstoročie neskôr zasa uviedol Peter Káša, že typy a tézy predostreté v hre sú možno „maximum pre „didakticko-výchovne“ zameranú hru či pre možný rockový muzikál, no minimum pre hlbšiu problémovejšiu psychologicko-existenciálnu drámu.“ (Káša, 2001, s. 12).

⁵³ Práve v tomto bode možno na prvý pohľad protikladné hodnotenia Rácza a Inštitorisovej prepojiť.

Juraj Váh: *Poslední a první* (1949)

Váhova hra *Poslední a první* vyšla knižne, avšak inscenovaná nikdy nebola – azda i preto, že po Februári '48 už nemohla vyhovovať novopostulovaným nárokom na divadlo. Dráma sa odohráva asi dvadsať rokov po použití ničivej biologickej zbrane, ktorou sa zavŕšil vojnový konflikt. „Bola to veľmi dôkladná a veľmi požehnaná vojna. Buď požehnaná jej číslo. Omega. Koniec. Posledná.“ (Váh, 1949, s. 10)

Apokalypsa sa začína v New Yorku a ako druhé ohnisko konfliktu sa spomína Perzský záliv. V porovnaní s Barčovou biblickou dikciou pôsobí Váhov popis začiatku katastrof enumeratívne, filmovo-dokumentárne a výberom symboliky aj ideologicky tendenčne: „Bomby dopadli na breh Hudsona. Na doky zletel plný náklad. Socha slobody zrútila sa do mora. Mrakodrapy zmenily sa na pusté hĺby kamenia. Mesto zahalilo sa nesmiernym oblakom prachu, ktorý pomaly upadal.“ (Váh, 1949, s. 40)

Dej je situovaný do osamelého domu na brehu mora v juhozápadnom Francúzsku, ktorý sa pri pohľade z výšky vyčleňuje ako ostrov života v spustošenom kraji pokrytom ruínami. V tomto izolovanom priestore sa stretávajú „poslední“ – ľudia, ktorí boli účastníkmi ničivého globálneho konfliktu (Ján, Bill, Martin, Starec) – a „prví“ – ľudia, ktorí sa narodili až po katastrofe (Eva, René). Diferencujúcim prvkom je teda ťarcha minulosti alebo nezaťaženosť minulosťou, čo zároveň znamená prítomnosť alebo absenciu viny. Všetci „poslední“ majú istú mieru viny – nie je dôležité, na ktorej strane bojovali v pôvodnom vojnovom konflikte, ani to, či boli veliteľmi alebo radovými vykonávateľmi príkazov.

Jedinou postavou, ktorá spomienkami oživuje krásu života pred katastrofou, je príznakovo opäť postava Starca:

„Boly tam drobné vilky vždy pre jednu rodinu. Kostru mali betonovú, výplň bola z tehál, skla alebo iného materiálu. Ľudia si ich natreli na bielo, takže svietily. Okolo každej bola nevelká záhradka. V našej rástly astry a georgínie, zádušičivé a predsa pekné jesenné kvety. Niekde medzi záhonmi stály lavičky, na ktorých sa večer po práci alebo vo sviatok vysedávalo. Mesto ležalo dosť ďaleko, muselo sa doň dochádzať trolejbusom. Keď zatíchly fabriky a nablízku nerozprávali prihlasno susedia, počuli sme ho, ako zuní. Áno, Eva, mesto zunelo...“ (Váh, 1949, s. 16)

Nostalgický a idylický výjav z predmestia môže asociovať maloburžoázne kvality „sveta včerajška“, ktorý kontrastuje s ruínami v okolí Jánovho domu, ako aj rajom⁵⁴, ktorý pripravil pre svoju dcéru Evu.

Starec Eve v náznakoch sprostredkuje vedomie o minulosti, ktoré je však viac „mýtizačné“ než „historické“. Lexikálna paradigma vojna-smrť-zabíjanie-vražda je rámcovaná predstavou zemetrasenia, ktoré Boh zoslal na ľudí. Prírodný úkaz – zemetrasenie – tak funguje ako eufemizmus, ktorým sa prekrýva slovo „vojna“.

„Starec: Prišlo zemetrasenie a bolo po všetkom... Jestvuje pravdepodobnejšia skaza než zemetrasenie? Boh sa rozhneval na svet, na všetkých ľudí. A mal príčinu. ...A konečne aj mier, aký sme poznali, ... aj on slúžil len príprave vojny. Jednej za druhou.

⁵⁴ Ján sa živí ovocinárstvom a rybolovom. Jeho dom a hospodárstvo sú ostrovom života v spustošenom kraji.

Eva: Vojna? Dodnes nepočula som to slovo. Čo znamená?

Starec: Vieš, čo je smrť, Eva?

Eva: Moja matka umrela a môj brat prišiel mŕtvy na svet. Zavšes vídam mŕtve zvieratá. Ryby, ktoré chytáme, sú najprv živé a len potom skapú. To všetko je smrť, však?

Starec: Hej. Vojna je tiež podobná smrť.

Eva: Nevie si ju vysvetliť.

Starec: Keď človek zabíja človeka.

Eva: To je vražda, dedko.

Starec: Vojny boli druhom vraždy. Lenže väčšie. Oveľa mocnejšie a rozmernejšie. A hrdinské. Pre ktoré obyčajne nevážnili a netrestali, ale vyznamenávali....

Eva: A pre vojny sa Boh rozhneval na ľudí?

Starec: Pre ne... Naše slzy požral krátky čas troch týždňov, keď bolo zemetrasenie. Neprišlo odrazu na celý svet. Chodilo ani smrť, veď ňou aj bolo. Kus po kuse. Štát po štáte. Robilo skoky. A k ľuďom, ktorých včera preskočilo, vrátilo sa o päť dní neskôr, keď v nich už novu rástla nádej⁵⁵. (Váh, 1949, s. 18-22)

...

Starec (Jánovi): Povedal som jej veľmi mnoho... A ona uverila v božie zemetrasenie.

Ján: V aké zemetrasenie?

Starec: Nahovoril som jej, že svet – vlastne to, čo bolo civilizáciou a ľudstvom, skončilo zemetrasením. Že Boh tak chcel.

Ján: Ako si mohol?

Starec: Mal som jej hovoriť o bombách a baktériách? Zemetrasenie bolo jednoduchšie a ona konečne prestane tárať.“ (Váh, 1949, s. 23-24)

Zatiaľ čo slovo „zemetrasenie“ Eva pozná z biblických príbehov⁵⁶ (i keď ho sama nezažila), v prípade slova „vojna“ nepozná nielen denotát, ale ani designát a designátor. Podobne v situácii, keď Eva ako dieťa našla náboj-granát, Ján predmet nazval „kameň“ a zahodil ho (narušenie denotácie, designácie i konotácie)⁵⁷.

Ján považuje zabezpečenie nového Adama pre svoju dcéru Evu za podstatnejšie než zaoberať sa minulosťou. „...bude to muž. Vezme si ju. Budú dvaja. Budú mať neskôr deti. Bude ich viac a viac. Bude to ako v biblii.“ (Váh, 1949, s. 27) Oproti Jánovej viere v úplne nový ľudský rod Starec očakáva zmenu v žijúcich ľuďoch, „akýsi úvod k novému ľudstvu, ktoré nemusí prísť zvonku, ale jedného dňa nastane v nás... Ty si čakal nový ľudský rod, vytvorený tvojou dcérou, ja nového človeka v nás.“ (Váh, 1949, s. 31-2)

V postave Jána je obsiahnutý schizofrenický dvojník – jeho prítomné bytie sprevádza potlačované tieňové vedomie. Táto dualita minulého a prítomného Ja je vyjadre-

⁵⁵ Tento prvok pripomína Camusov román *Mor* (1947).

⁵⁶ Zemetrasenie sa vyskytuje na mnohých miestach Biblie, napr. uvádza sa u Lukáša (L 21), v Jánovej Apokalypse (Zj 8,5 a 6,12-14 i 11,13) a inde. Je znakom zásadnej zmeny, ohlasuje blížiaci sa koniec starého veku (napr. Ez 38,19).

⁵⁷ Eva: Preň (pre zemetrasenie – pozn. D.R.) neschovávali by ste niektoré veci predomnou. Raz, keď som mala desať rokov, doniesla som otcovi drobnú vec, ktorú som našla v piesku. Pýtala som sa, čo to je. Vytrhol mi ju z ruky a hodil do mora. Povedal, že kameň. Ale ja som cítila v prstoch kov. Poznám predsa železo a oceľ, nezamením ich s drsnou a dopukanou skalou. Vecička bola veľká na dlaň, mala podobu valca, ktorý sa na jednej strane menil v špicatú hlavičku. Všetko bolo hnedasté, len hlavička mala červený pruh.“ (Váh, 1949, s. 18)

ná aj jeho zamestnaním a oblečením – letecký dôstojník a uniforma patria minulosti, teraz Ján vystupuje ako farmár. Ján spomienky „vytesnil“ – len v stave horúčky prezrádza Starcovi svoju minulosť (prvok morálnej viny).

„Starec: ...Samota ti nestačí. Nestačí kričať skalám a moru, nestačí šepkať za noci do prikrývok a do tmy...Potrebuješ oporu, potrebuješ spovedníka. Je to naraz smiešne i strašné. Ty, ktorý si niekedy vedel nenávidieť do krajnosti – ty dnes potrebuješ spovedníka! Kedysi dokázal si bez výčítiek a bez strachu posielat ľudí na smrť, vedel si vydávať rozkazy, ktoré ničily mestá a nevinné deti – a ty sa dnes trasieš pred tým, že by sa tvoja dcéra mohla dozvedieť – o tvojej sláve.

Ján: Prestaň.“ (Váh, 1949, s. 25)

V treťom dejstve Váhovej hry sa príchodom Billa a Martina vytvára modelová situácia – stretnutie vojakov bývalých znepriatelených strán v situácii, keď ohrozenie života anulovalo pôvodné príčiny konfliktu (anulovala sa teda politická vina, pretože neexistuje víťaz). Váha „rozhovoru s nepriateľom“ je však oslabená tým, že Ján sa nepriznáva ku svojej minulosti veliteľa, zodpovedného za iniciovanie konfliktu. Tieň minulosti sa náhle vynára v podobe fotografií a výstrižkov z novín, ktoré prináša Martin, ale opäť neprichádza k identifikácii tváre zo zašlej fotografie s prítomným mužom – nikdy teda nepríde k priznaniu viny.

„Martin (Jánovi): Tento mi pripomína vás. Pred katastrofou museli ste vyzerat podobne. Nemám napísané jeho meno. Podľa rovnôšaty vidím, že ide o leteckého dôstojníka. Mal asi významné postavenie.

Starec: Možno ide o toho, čo zničil Harlem, pán Bill.

Ján: Nebol som nikdy leteckým dôstojníkom.

Martin: Vy? Pravdaže nie. (Váh, 1949, s. 47)

...

Ján: Ale nechajte mi jeden snímok...Chcem sa niekedy dívať na tvár človeka, ktorý bol podobný mne a predsa ma zabil.“ (Váh, 1949, s. 68)

V treťom dejstve takmer niet fyzického diania. V duchu zrážky ideí sa hovorí o vojenskej minulosti, pocite zodpovednosti, zvažovaní viny. Rečnenie je prerušené len poetickou vložkou (Reného recitáciou). Dejstvo vyúsťuje do oddelenia „prvých“ od „posledných“. Ján vzápätí odsudzuje na smrť seba i ostatných „posledných“.

„Ján (pokojne): Zomrieme dnes. Všetci, ktorí sme poslední. Je to moje nezmeniteľné rozhodnutie.

Starec: Ale ja som sa nerozhodol.

...

Ján: Vynútim si tvoju poslušnosť, človeče. Doteraz som v podstate rozhodoval ja. Posledné desaťročie tvojho života riadilo sa nevedomky podľa mojej vôle. A podľa nej bude sa riadiť aj tvoja smrť... Cítim sa skôr ako boh. Ako boh, ktorý končí jednu epochu, aby vo chvíli, keď sa mu zapáči, začal druhú. Ako boh, ktorý na úkor posledných vyvíši prvých.“ (Váh, 1949, s. 60-62)

Ján povýšením seba samého do postavenia boha vytláča Boha z pozície posudzoвателя metafyzickej viny.

Novým Adamom sa stáva jediný z mužov, ktorý patrí k „prvým“, teda slepý a hluchý René. Reného handicap môžeme uviesť do súvislosti so Starcovým výrokom o ušiach, ktoré počuli, očiach, ktoré videli a ústach, ktoré kričali.

„Starec: Ale o tom, čo som sám videl a pretrpel, nejestvujú pochybnosti. To nie sú bájky. Moje oči videly. Moje oči počuly. Moje ústa kričaly do sveta mená milých, ktorých odrazu nebolo. Podajedni ležali na tráve, niektorí v troskách, niektorí, hoci mŕtvi, zdali sa byť nezranení, iných som vôbec nezazrel, lebo z nich neostalo ani toľko, čo by som bol mohol spoznať a zahrabať do zeme...“ (Váh, 1949, s. 21)

Dôraz na videnie a počutie hrôzostrašných udalostí spája túto pasáž tiež s Jánovou *Apokalypsou*. (Biblický Ján má videnie a počuje hlas – proctvo reprodukuje zrak a sluch). Pre Starca zasa zmysly potvrdzujú realnosť diania. V prípade Reného zmysly nesprostredkujú realitu, vďaka čomu má táto postava možnosť existovať vo vlastnom svete, podobne ako šialená Marianna v Barčovej hre *Dvaja* (1945).

Základným princípom výstavby konfliktu vo Váhovej hre je polarita. Deliaci čiara, ktorá pôvodne existovala medzi dvomi nepriateľskými tábormi vo vojne (Ján, Starec vs Martin, Bill), ako aj v rámci týchto “táborov” (Jána a Starca rozdeľuje miera angažovanosti vo vojne, neskôr názory na zodpovednosť a vinu⁵⁸, Martina a Billa rozdeľoval rasový problém⁵⁹), sa po katastrofe nahrádza zásadnou opozíciou medzi “prvými” a “poslednými”. Naďalej však funguje rozdiel medzi tými, čo vedia (pravdu o Jánovej minulosti, o pripravovanej smrti “posledných” – samotný Ján, Starec) a tými, ktorí zostanú “nezasvätení” (Bill a Martin sa nikdy nedozvedia pravdu o Jánovej minulosti a nevedia, že majú byť obetovaní). Oproti tomuto polarizačnému princípu stojí predpokladané spojenie Evy a Reného (z ktorých každý bol produktom výchovy jedného z pôvodne znepriatelených táborov).

Hra *Poslední a prvi* sa člení na štyri “obrazy”, tri z ktorých sa odohrávajú na nádvorí Jánovho domu. Všetky štyri dejstvá sú situované do druhej polovice dňa (popoludnie, podvečer, druhý a štvrtý obraz sa odohrávajú večer). Vývin deja naznačuje príchod symbolickej noci, po ktorej nastane ráno už len pre Evu a Reného. Knižné vydanie hry obsahuje aj scénické návrhy jednotlivých dejstiev od Františka Kudláča. Podobne ako v iných dobových predstaveniach sa tu presadzuje náladové a výtvarne pôsobiace riešenie scény. Náladovosť sa podčiarkuje aj Evinou a Starcovou hrou na mandolíne a v trefom dejstve Reného recitáciou. Vnesenie poetizačných prvkov poukazuje na laholovské inšpirácie (hra *Bezvetrie v Zuele*, ktoré takisto režíroval František Kudláč) a v širšom kontexte na pretrvávanie silnej línie poetickej drámy⁶⁰. Zvuk mandolíny má aj kompozičnú a významovú funkciu: rámcuje výjavy z Jánovho

⁵⁸ Starec (Jánovi): „... Moja hudba nezabila nikoho, ale tvoje lietadlá áno. Moji básnici odďaľovali koniec, tvoji štátnici ho privolávali. Moje myšlienky hľadali ľudí, tvoje vojakov. Tvoje oči videly len útok a obranu. Moje už vtedy len život a smrť. Čistý život a čistú smrť, pane.“ (Váh, 1949, s. 26) Už Lahola v *Štyroch stranách sveta* (1947) rieši konflikt medzi vojakom a umelcom, resp. neskôr (v *Atentáte*, 1949) medzi vojakom a človekom.

⁵⁹ Postavou černocho Billa Váh vnáša nový motív rasovej a triednej nespravodlivosti voči afroamerickej populácii. (Rasizmus sa ako prvok imperialistického sveta v slovenskej literatúre objaví neskôr). Bill je však modelovaný prostredníctvom stereotypov: pôvodne bol hotelovým čističom topánok a pľuvátok, počas vojny dôstojníckym sluhom. Povahovo je dobrácky, nikdy sa nezmožil na otvorený protest, i keď beloškých utláčateľov nenávidel. Jeho predstava o pomste má takisto detinskú, atavistickú podobu: nepriateľov chce uvariť v horúcom oleji. Politicky úplne „nekorektné“ naňho reaguje beloch Martin: „Chod. Si primitívny. Všetci Negri boli vždy primitívni. Vedeli však aspoň psovsky otročiť alebo nenávidieť. Ty nevieš ani jedno.“ (Váh, 1949, s. 13)

⁶⁰ Možnou inšpiráciou je aj pieseň starcov v druhom videní Jánovej *Apokalypsy* (5,8-10).

domu a asociuje sa so "svetom včerajška". (Starec na začiatku druhého dejstva hrou na mandolíne evokuje idylu minulosti a v závere drámy pripravuje jej slávnostné ukončenie).

Rozlúčka so svetom "posledných" je štylizovaná ako večerný obrad, sprevádzaný hudbou a kvetmi ("sviatok radosti", s. 65). Miestom pripravovanej záhuby je čln na mori⁶¹. Smrti predchádza pálenie fotografií z minulosti a viazanie kytíc. Starec vystupuje ako Jánov sprievodca na ceste ku smrti, akoby tým naplňal slová Jánovej *Apokalypsy*: „Neboj sa toho, čo máš trpieť!... Buď verný až do smrti a dám ti veniec života.“ (Zj 2,10) Smrť "posledných" obsahuje prvok obety, sebaobetovania i víťazstva. Smrť vo Váhovej hre je vznešená, dôstojná a zároveň je – podobne ako v *Biblii* – novým počiatkom. Pohrebná hostina je nielen predpokladom „svadby“ Evy a Reného, ale aj jej oslavou.

„Starec: Nech teda žije smrť?

Ján: Nech žije nový život!“ (Váh, 1949, s. 64)

Váhova hra teda hovorí o eschatologickej spáse – Eva a René sú začiatkom nového stvorenia, ktoré odstraňuje minulé zlo a utrpenie.

Názov hry *Poslední a první* odkazuje k Izaiášovi⁶² (44,6), ale tiež ku Kristovým slovám v Jánovom *Zjavení*⁶³: „Ja som Prvý i Posledný a živý; bol som mŕtvy a hľa, som živý naveky vekov a mám kľúče od smrti a podsvetia.“ (Zj 1,17-18) Podobne: „Toto hovorí Prvý a Posledný, ktorý bol mŕtvy a ožil“ (Zj 2,8b) i „Ja som Alfa i Omega, Prvý i Posledný, Počiatok i Koniec.“ (Zj 22,13)⁶⁴ (Verš o posledných a prvých sa objavil i v zaujímavej básni Jula Zborovjana *Nad nami veža z nás*, publikovanej v divadelnom bulletinu ku košickému predstaveniu *Veže* – viď pozn. č. 34).

Dramatické napätie vrcholí na konci jednotlivých dejstiev: v prvom Bill a Martin objavia obývané obydľie, znak života. V druhom sa po dlhom očakávaní objavia možní nositelia budúcnosti, ale Ján má podozrenie, že sú to "poslední". V treťom sa po dlhom rozhovore a rečení rodí rozhodnutie o smrti posledných. Možnosti vývinu deja sa zdôrazňujú zvýšeným využitím kondicionálu v replikách: "Keby si mal dcéru, Ján – počúvaj" (s. 43) "Keby žil (nepriateľský veliteľ – pozn. D. R.), keby bol vo vašej moci, ako by ste sa zachovali k nemu?" (s. 45) "Som zvedaný, ako by na vašom mieste hovoril ten dôstojník." (s. 51) "Zaviedol by som vás na more...A zrazu by som vytiahol revolver – ...Zastrelil by som aj teba. Aj seba samého." (s. 53) Vo štvrtom dejstve krivka napätia klesá, viac sa prejavuje melanchólia a atmosféra

⁶¹ Potopenie člna môže odkazovať k častému biblickému obrazu zla, ktoré sa ponorí ako kameň do vody. Ponorenie (napr. ako súčasť krstu) naznačuje záhubu starého. Čln na mori môže súvisieť s ambivalentným obrazom mora v Jánovej *Apokalypse* (krištáľovo čisté i sféra šelmy).

⁶² „Ja som prvý, ja som i posledný, okrem mňa nieta Boha“ (Iz 44,6)

⁶³ S ohľadom na apokalyptické proroctvo sv. Jána nadobúda pomenovanie kľúčovej postavy hry nový významový odtienok, najmä ak prijmemé náznač, že meno si zvolila samotná postava.

„Starec: Čo značí meno? Myslí, že nič. Prečo sa ty voláš Ján? Prečo nie inak?

Ján: Možno som mal volakedy iné meno. Možno, hovorím.“ (Váh, 1949, s. 52)

⁶⁴ Na prebale knihy sa však biblická súvislosť prekrýva dobovou ideológiou: „Mier je ohrozený a nebezpečnosť vojny podporovaná je západným imperializmom. Ľudstvo obáva sa novej vojny, pretože predpokladá, že nová vojna by spustošila svet a že sotva kto by ostal na žive... Autor divadelnej hry stavia dej tak, aby publiku jasne naznačil príčinu, prečo treba oddeliť „posledných“ od „prvých“.“ (red., 1949, informácia na druhej a tretej strane prebalu)

poslednej rozlúčky. Finále hry už neobsahuje žiadne prekvapenie, prichádza k symbolickému spojeniu rúk Evy a Reného.

Vývin deja vo Váhovej hre *Poslední a první* smeruje teda – na rozdiel od Barčových drám – k harmonizácii nového sveta obetovaním životov „posledných“. Potenciálne napätie z minulosti a problém viny sa odstránením aktérov ruší. Nový život na Zemi vznikne vďaka Eve a Renému, Životu a Znovuzrodeniu⁶⁵. Nový raj nastane, ak minulosť upadne do zabudnutia, nie prostredníctvom jej odhalenia a vyrovnania sa s ňou. Váhova dôvera v amnéziu a novú generáciu nezaťaženú historickou pamäťou je v hre *Poslední a první* hodna orwellovskej vízie. Na druhej strane, ako uviedol Jaspers v roku 1946, bola to doba, keď všetci chceli „žiť, nie premýšľať“. (Jaspers, 1991, s. 5).

* * *

Barč sa tradične označuje za iniciátora „drámy ideí a modelových situácií“ (Kusý, 1984, 780 a n.), ktorá popiera realistickú dramatikú. Mladšiu generáciu autorov, ako napríklad Peter Karvaš a Juraj Váh (ale aj Leopold Lahola, Štefan Králik a iní), takisto v tomto období vnímam ako predstaviteľov divadla ideí, ktoré ovplyvňuje podobu konfliktu, dramatického napätia, výstavbu postáv, replík, časovo-priestorové situovanie hier. I keď viacerých autorov v období 1945-49 spája to, že nepíšu realistickú drámu, ich tvorbu nie je možné charakterizovať prostredníctvom jednotnej poetiky⁶⁶.

Meteor (písaný počas vojny) sa od ostatných hier líši časovými súradnicami – zameriava sa na situáciu **pred** zánikom, zatiaľ čo ostatné drámy načrtávajú podobu sveta **po** apokalypse⁶⁷. *Veža*, *Koniec*, *Poslední a první* vo väčšej miere riešia problém vesmírneho „medzičasu“, v ktorom sa prehodnocuje význam minulosti, povaha

⁶⁵ Z replík postáv sa dozvedáme, že si uvedomujú význam týchto mien. Evino meno vybral Starec a predurčuje ju na úlohu zachovateľky života (V Karvašovej hre *Meteor* je Eva takisto životom, ktorý sa snažia muži ochrániť, ale napokon je odsúdená na smrť rovnako ako ostatné postavy). V prípade Reného Martin a Bill netušia, aký je význam jeho mena, a tak Ján usudzuje, že ku slovu sa dostala akási vyššia sila. „Ján: René znamená znovuzrodený. Mohla to byť hlboká a prísna sila, ktorá vás viedla k jeho pomenovaniu.“ (s. 52)

V Jánovej *Apokalypse* sa o Ježišovi Kristovi hovorí ako o „prvorodenom z mŕtvych“ (Zj 1,5), avšak pripodobnenie Reného k Ježišovi Kristovi a úvahy o symbolickosti jeho spojenia s Evou by asi prekračovali Váhov úmysel.

⁶⁶ Smerové charakteristiky a inovácia drámy v rokoch 1945-49 by mali byť predmetom dôkladného výskumu, ktorý by zohľadnil premenu jednotlivých dramatických kategórií. Predbežne možno uviesť len niekoľko povrchných spoločných črt. Väčšina hier v tejto línii má jednoslovné alebo prevažne nominálne názvy, symbolicky vyjadrujúce ideu hry (*Veža*, *Koniec*, *Neznámy*, *Poslední a první*, *Posledná prekážka*, *Meteor*, *Inferno*, *Bašta*, *Tabun*, *Ticho*...) Konflikt skúmaných hier je vystavaný na zrážke protichodných princípov, ktorých nositeľmi sú postavy alebo – v prípade Barča – kolektívna postava. Postavy strácajú detailnosť vnútornej psychológie, slúžia na podporu alebo vyvrátenie argumentácie. Barč na zvýraznenie protichodnosti názorov využíva tiež anonymné hlasy, ktoré zaznievajú ako chór. Dej sa odohráva v silne príznakovom, zväčša izolovanom, ohraničenom priestore (ostrov, mesto, dom). Fyzikálny čas prestáva byť relevantný. Všetky štyri hry sprostredkujú silné emócie a cielene pracujú s kategóriou dramatického napätia. Striedanie tenzie a detenzie sa dosahuje prostredníctvom verbálnych i mimoverbálnych prostriedkov. Najrýchlejší je spád deja vo *Veži*; v *Konci*, *Meteore* a v hre *Poslední a první* sme skôr v situácii „za zatvorenými dverami“ a rečenie prevažuje nad dianím. Smerovanie k symbolu, podobnosti, alegórii, ako aj nadväznosť na tradíciu antickej drámy by mohli byť ďalšími výskumnými okruhmi.

⁶⁷ Keďže *Meteor* – s výnimkou konceptu vykúpenia a znovuzrodenia sveta – neobsahuje náboženské súvislosti, nevnímam ho ako prejav „apokalyptizmu“ (skôr „katastrofizmu“).

prítomnosti a perspektívy budúcnosti. Pri *Meteore* – i napriek myšlienke vykúpenia a znovuzrodenia – tiež nemožno uvažovať o náboženských východiskách (skôr o sekulárnom utopianizme). Váhova hra *Poslední a první* je z hľadiska ideových zdrojov hybridná, čo je napokon príznačné pre viaceré diela tohto obdobia. Barčove hry by na druhej strane bolo možné skúmať dôkladnejšie na pozadí biblického písomníctva i moderného teologického výskumu. Záverečné postrehy sa vo väčšej miere týkajú Barčových drám a Váhovej hry.

Minulosť sa u Barča i Váha vníma ako príťaž, ako črta „starých“ či „posledných“ ľudí. Je zdrojom nenávisti a viny (Bel v Barčovej *Veži*, Ján, Martin, Bill vo Váhových *Posledných a prvých*), prípadne nostalgie, kvôli ktorej sa postava nedokáže zaradiť (Herec v *Konci*, Starec v *Posledných a prvých*).

Otázka minulosti, pamäte a spomienok je prepojená s problémom viny, na ktorú možno aplikovať Jaspersovo rozlišovanie kriminálnej, politickej, morálnej a metafyzickej viny. Je príznačné, že v mnohých hrách tohto obdobia sa objavuje postava vodcu (Bel, Ofir, Herec/Kazateľ, Ján, rovnako i Profesor), ktorá vnáša problém politickej zodpovednosti. Napríklad zabitie Kazateľa v Barčovom *Konci* spadá pod kriminálnu a zároveň politickú vinu, keďže išlo o vodcu skupiny ľudí. Vrah pocituje výčitky svedomia, a teda morálnu vinu, a svojou záverečnou replikou akoby apeloval na metafyzickú autoritu – Boha. Politickou vinou a súdom, ale tiež princípom odplaty sa zaoberá aj *Veža*. V hre *Poslední a první* je politická vina vojakov Jána, Billa a Martina premĺčaná, pretože neexistuje víťazná strana v konflikte. Ako som už spomenula, Jánove horúčkovité stavy napovedajú, že morálna vina je prítomná a potláčaná. Metafyzická autorita sa Jánovým sebadeifikačným gestom popiera. V *Meteore* je minulosť takisto zdrojom viny, ale vystupuje len ako „privátna“ kategória, relevantná pre Profesora (a sprostredkovane pre Evu).

Oproti „starým“ či „posledným“ ľuďom, zafixovaným minulosťou a vinou, stojí „nový“ alebo „prvý“ človek. V Barčovej interpretácii sa však „nový“ človek ukáže len ako prechodné štádium, akýsi symbolický most človečenstva na ceste k spásu. Keďže podľahol hriechu a túžbe po pomste rovnako ako „starý“ človek, spočíva na ňom „Kainovo znamenie“.

Ako som už spomenula, okrem *Meteora* sú všetky hry situované do „medzičasu“, do doby poznačenej zápasom hodnôt a postojov. V rámci kategórie času sa tak rozlišovaním medzi „týmto“ a „iným“ vekom vytvára časový dualizmus (ktorý vďaka záverečným replikám funguje aj u Karvaša). Obraz budúcnosti je v Barčových hrách pochmurnejší než u Váha [rozdiel medzi „(opět) ešte nie“ a „už“]. Vo *Veži* sa vidina raja rozplýva a nastáva rozkol ľudstva. Dejiny sú vlastne pohybom v kruhu (akcent na návratnosť minulosti, prehistóriu). V *Konci* postavy netušia, aký zámer má Boh s nimi a či čoskoro nebudú čeliť vlastnému zániku, avšak ich viera v život je svetlom v temnotách, nádejou, ktorú musia udržiavať (akcent na prítomnosť, na cestu k bezčasovosti). Vo Váhovej predstave bola apokalypsa nevyhnutným prelúdiom k novému začiatku, veku rajskej harmónie, do ktorej vstupujú len „prví“, teda mladí a vinou nezaťažení ľudia (akcent na prechod k budúcnosti). V *Meteore* sa zdôrazňuje intenzita prítomného momentu, v ktorom sa kumuluje minulosť a prítomnosť (v negatívnej podobe i budúcnosť). I keď budúcnosť pre postavy neexistuje, konceptom vykúpenia a znovuzrodenia sveta v pôvodnej verzii hry sa jej možnosť naznačuje.

Vo *Veži*, *Konci* i *Posledných a prvých* sa spomína nový Adam a Eva. V Barčovej *Veži* sa nimi stávajú Ani a Lali, pretože prešli utrpením⁶⁸ a vzdali sa pomste. V *Konci* sa

odmieta dostojevskovská možnosť vykúpenia ľudstva cez vraha a ľahkú ženu. Rodičmi nového ľudstva sa majú stať (v dvoch verziách z troch) Robotník a Dievča. Vo Váhovej hre *Poslední a prví* je privilegiom mladost: Eva a René sa ocitajú v úlohe Adama a Evy len na základe skutočnosti, že sa narodili po katastrofe (Evína prípadná dedičná vina sa vôbec neprípúšťa).

Tému nového Adama a Evy považujem za veľmi dôležitú: hovorí o váhe, ktorá sa prikladá zachovaniu života v povojnových dobách: biologický princíp života prekonáva deštruktívnosť, ktorou sa vyznačujú súmraky civilizácií. (V *Meteore* je ešte Eva – i napriek snahe mužov o jej záchranu – odsúdená na zánik).

Samotná apokalypsa je predmetom mnohých výkladov, z ktorých časť upozorňuje na konkrétne historické okolnosti alebo cirkevné dejiny, časť zasa na nadčasové etické a duchovné pravdy, prípadne na prorocký charakter zjavenia. Apokalyptická téma v modernej literatúre odráža podobné napätie medzi časovým a nadčasovým⁶⁹, a sprostredkovane aj umeleckým a mimoumeleckým. Biblická inšpirácia je vo *Veži, Konci, Posledných a prvých* (a veľmi okrajovo v *Meteore*) len pozadím pre moderné umelecké dielo – apokalyptická alebo katastrofická situácia sa stáva východiskom modelovej drámy. Na strane druhej, téma týchto hier upozorňuje na vzťah dejín a „spásy“, na večný spor dobra a zla, ale i na potrebu človeka vysporiadať sa s aktuálnymi dejinami. Ak som teda hry obdobia rokov 1945-49 interpretovala cez optiku apokalyptickej a katastrofickej témy, robila som tak s vedomím, že táto téma môže adekvátne vyjadriť silný pocit narušenia etických noriem (resp. noriem kresťanskej civilizácie) počas druhej svetovej vojny a po nej. V tejto téme tiež rezonuje pocit „rozpačitého mieru“⁷⁰, keď sa riešenie geopolitického napätia medzi bývalými Spojencami čoraz častejšie videlo v novom vojnovom konflikte.

Príspevok vznikol v rámci výskumného projektu VEGA č. 1/1424/04 *Štyridsiate roky 20. storočia v slovenskej literatúre*.

LITERATÚRA:

Barč-Ivan, Július, 2001: *Koniec*. In *Súborné dramatické dielo*. Divadelný ústav, Bratislava, s. 563-597.

-: *Veža*. In *Súborné dramatické dielo*. Divadelný ústav, Bratislava, s. 517-557.

Bátorová, Mária, 1992: *Roky úzkosti a vzopätia*. Bratislava, Causa editio.

Biblia. Písmo sväté Starej a Novej zmluvy, 1999. Transcius a Slovenská biblická spoločnosť, Liptovský Mikuláš a Banská Bystrica.

Dlouhý, Oleg, 2001: „Čírenie, alebo iba čerenie stojatých vôd?“ In *Národná obroda*, 12, č. 59, 12. 3. 2001, s. 1.

Douglas, J.D. (ed.), 1996: *Nový biblický slovník*. Návrat domů, Praha.

Felix, Jozef, 1945: „Karvašova dráma o hrdinstve“. Bulletin k predstaveniu Peter Karvaš: *Meteor*,

⁶⁸ Rovnaké je posolstvo hry *Neznámy*, vyjadrené v závere prostredníctvom postavy Mešfanostu.

⁶⁹ Zatiaľ čo katastrofická možno viac upozorňuje na vzťah človeka k okolitému svetu („prírode“, „civilizácií“).

⁷⁰ Názov reportáží Ivana Bukovčana z roku 1947 (knižne vyšli v roku 1948 vo vydavateľstve Transcius v Liptovskom Sv. Mikuláši).

- b.č. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 1. 12. 1945.
- Felix, Jozef, 1946: „Na konci činohernej sezóny ND.“ In *Elán* XV, č. 7-8, máj-jún 1946, s. 9.
- groš- (Rapoš, Gabriel), 1947: „O jednej premiére a práci ND v Košiciach“. In *Čas*, 4, č. 251, 4. 11. 1947, s. 4.
- Chmelko, Andrej, 1947: „S Barčom do tretej sezóny“. In Bulletin k predstaveniu Július Barč Ivan: *Veža*, s. 8. Národné divadlo Košice, 3. sezóna, 1947/48, premiéra 20. 9. 1947.
- Chorváth, Michal, 1945: „Divadlo“. In Bulletin k predstaveniu Peter Karvaš: *Meteor*, b.č. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 1. 12. 1945.
- Inštitutorisová, Dagmar, 2001: „Pokus o Barča“. In *Javisko*, 33, 2001, č. 4, s. 14.
- Jaspers, Karl, 1991: *Otázka viny (Príspevek k nemecké otázce)*. Mladá fronta, Praha.
- Jenčíková, Mária, 1997: „Dištinkcie slovenskej expresionistickej drámy rokov 1920-1925“. In *Slovenské divadlo*, 45, č. 2-3, s. 140-150.
- jef- (Felix, Jozef), 1946: „Tri pôvodné slovenské hry v minulej sezóne“. In *Elán*, XV, č. 7-8, máj-jún 1946, s. 18-19.
- H., D., 1947: „Barčova Veža v košickom ND“. In *Práca*, 2, č. 219, 26. 9. 1947, s. 4.
- K., 1947: „Premiéra Barčovej Veže v ND v Košiciach“. In *Demokrat*, 3, č. 217, 23. 9. 1947, s. 4.
- K., L., 1945: „Karvašov „Meteor“ v ND.“ In *Pravda*, č. 235, 5. 12. 1945, s. 4.
- Karvaš, Peter, 1946: „Hra Barča-Ivana „Dvaja“ knižne.“ In *Elán* XV, 1946, február 1946, s. 3-4, s. 23.
- , 1948: *K základným otázkam súčasného slovenského divadla*. Bratislava, Obroda.
- , 1945: *Meteor*. Turčiansky Sv. Martin, Ústredie slovenských ochotníckych divadiel, ed. Javisko, zv. 11.
- , 1957: *Meteor*. (Nová verzia). Slovenské divadelné a literárne zastupiteľstvo, Bratislava.
- , 1958: *Meteor*. (Druhé, prepracované vydanie). Martin, Osveta, ed. Divadlo, zv. 63.
- , 1990: *Meteor a iné hry*. Bratislava, LITA.
- , 1945: „Slovo má autor“. In Bulletin k predstaveniu Peter Karvaš: *Meteor*, b.č. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 1. 12. 1945.
- , 1948: *Úvod do základných problémov divadla*. Turčiansky Sv. Martin.
- Káša, Peter, 2001: „Začali od Konca“. In *Javisko*, 33, č. 4, s. 12-13.
- Kusý, Ivan, 1984: „Dramatická literatúra“, in *Dejiny slovenskej literatúry V*, Veda Bratislava, s. 763-797.
- Marková, Zdenka, 2001: „Dramatik filozofom.“ In *Javisko*, 33, č. 4, s. 8-11.
- , 1999: „Motívy kresťanstva v tvorbe Júliusa Barča-Ivana.“ In *Duchovný rozmer slovenského divadla a drámy*. Editor Miloš Mistrík. Kabinet divadla a filmu SAV-MK SR, Bratislava, s. 41-46.
- Matuška, Alexander, 1945: „K Meteoru“. In Bulletin k predstaveniu Peter Karvaš: *Meteor*, b.č. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 1. 12. 1945.
- Mráz, Andrej, 1945: „Sľubný začiatok mladého dramatika.“ In *Národná obroda* 1, č. 202, 4. 12. 1945, s. 4.
- Mrlin, Rudo, 1946: „Dobrá slovenská hra v ND.“ In *Elán* XV, 1946, č. 3-4, február 1946, s. 21.
- Oktavec, František: „Doslov“. In Peter Karvaš: *Meteor*. (Druhé, prepracované vydanie). Martin, Osveta, ed. Divadlo, zv. 63, s. 51-54.
- Pašteka, Július, 1973: „Nad dramatikom Júliusom Barčom-Ivanom“. In *Slovenské divadlo*, 21, č. 2, s. 223-240.
- , 1998: „Problémový dramatik Július Barč-Ivan“. In *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku I*, Bratislava, s. 430-460.
- , 2001: „Rozkrývanie Barčovho dramatického diela“. In *J. Barč-Ivan: Súborné dramatické dielo*. Divadelný ústav, Bratislava, s. 677-721.
- Ráčz, Ján, 2001: „Prečo? Načo?“ In *Literárny týždenník*, 14, č. 8, s. 11.
- Rampák, Zoltán, 1990: „Dramatik Peter Karvaš.“ In *Slovenské divadlo*, 38, č. 1, s. 3-45.
- , 1945: „Július Barč-Ivan: Dvaja.“ In *Slovenské pohľady* 61, 1945, č. 12, s. 487-488.

- , 1945: „Peter Karvaš: Meteor.“ In *Slovenské pohľady* 61, 1945, č. 12. s. 489-490.
- , 1972: *Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*. Osveta, Martin.
- , 1973: *Variácie Júliusa Barča-Ivana*. Slovenský spisovateľ, Bratislava.
- (red), 1947: „ND v Košiciach nastúpilo úspešne“. In *Národné noviny*, 78, č. 11, 17. 10. 1947, s. 5.
- (red.), 1946: „Ozveny jednej hry.“ In *Národná obroda* 2, č. 21, 25. 1. 1946, s. 4.
- Scheuch, Richard, 1989: *Průvodce Apokalypsou*. Česká katolická charita, Ústřední církevní nakladatelství, Praha.
- sk-, 1947: „Július Barč Ivan: Veža“. In *Východoslovenská Pravda*, 3, č. 220, 23. 9. 1947, s. 4.
- , 1947: „K premiére Barča Ivana Veža.“ In *Východoslovenská Pravda*, 3, č. 221, 24. 9. 1947, s. 4.
- š-, 1945: „Karvašov „Meteor“ na scéne ND.“ In *Čas*, 2, č. 186, s. 3.
- Štítnický, Ctibor, 1945: „Na okraj dnešnej premiéry.“ In *Pravda*, č. 232, 1. 12. 1945, s. 4.
- Uličianska, Zuzana, 2001: „Ťažké začiatky i konce“. In *SME*, 9, č. 32, 8. 2. 2001, s. 9.
- Váh, Juraj, 1949: *Poslední a první*. Práca, Divadelná edícia zv. 6, Bratislava.
- Vanovič, Július, 1994: *Cesta samotárova*. Matica slovenská, Martin.
- Východil, Ladislav, 1945: „O scéne“. In Bulletin k predstaveniu Peter Karvaš: *Meteor*, b.č. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 1. 12. 1945
- Winczer, Pavol, 2000: „Ja je niekto iný R. Fabryho – tradície a dobové súvislosti.“ In *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Veda, Vydavateľstvo SAV, s. 181-225. (Predchádzajúca verzia uverejnená v časopise *Slovenská literatúra* 37, 1990, č. 1 a 2).

DAGMAR ROBERTSOVÁ

APOCALYPTIC AND CATASTROPHIC THEMES IN SLOVAK DRAMA OF 1945 – 1949 (Peter Karvaš, Július Barč-Ivan, Juraj Váh)

The paper discusses four plays written between 1945 and 1949 – Karvaš's *Meteor* (1945), two of Barč's dramas *The Tower* (1947) and *The End* (1948), as well as Váh's play *The First and the Last Ones* (1949). The paper notes biblical references and their use in these modern plays. It also argues that the apocalyptic and catastrophic theme has a two-fold character: it relates to a particular historical era, but also expresses atemporal values and norms. As a result, the paper claims that, on one hand, this theme can be seen in relation to the general instability triggered by World War 2, and the fragile peace after it. On the other hand, it shows that the resulting ethical and emotional disturbances led to a re-evaluation of the past, of guilt, of responsibility, and of other concepts. All of the plays examined develop the theatre of ideas, but their poetics and ideological implications differ enormously.

O TECHNICKEJ REPRODUKCII

MARTIN PALÚCH

„Až do druhej polovice minulého storočia (19. stor. pozn. autora) sa tvorbe svetelných obrazov často venovali bývalí maliari. Technike tohto prechodného, zďaleka ešte nie odosobneného obdobia zodpovedalo priestorové prostredie, v ktorom sa ešte mohli zachytávať stopy významu. S rastúcim osamostatnením techniky a súčasným ústupom významu z predmetov, stráca umelecká fotografia svoje opodstatnenie. Nestáva sa umeleckým dielom, ale jeho imitáciou.“

Siegfried Kracauer, 1927

V prvopočiatoch vývoja a profilovania sa, musela fotografia najskôr prekonať technickú etapu vylepšovania princípu zobrazovania. Vyriešiť technický problém založený na opticko-chemickej báze, týkajúci sa spôsobu ako možno zachytiť zobrazenie a zároveň preniesť na konkrétny materiál. Postupom času sa jej to podarilo. Fotografia začala zachytávať javy tak verne ako zrkadlo. Ako novodobá čisto technická obrazová reprodukcia, svojim vpádom do sféry umenia, radikálne zaútočila na zažitý realizmus a problematizovala jeho postavenie vo výtvarnom umení. Povaha tradičného výtvarného realizmu sa s objavom fotografie prakticky zo dňa na deň mení. Jeho doterajší status, princíp a funkcia sa premieňa. Tradičný výtvarný realizmus pôvodne úzko súvisel s individuálnym nadaním konkrétneho umelca, ktorý určoval výslednú podobu výtvarného realizmu ovplyvňovanú dobovými konvenciami. Absolútny výtvarný realizmus preto nemohol vzniknúť skôr ako po nástupe fotografie a za svoj programový cieľ si ho vybrali predstavitelia neskoršieho výtvarného smeru s názvom hyperrealizmus alebo fotorealizmus (vznik v 60. rokoch 20. storočia), ktorý je dôslednou replikou existujúceho fotografického záznamu skutočnosti.

S príchodom fotografie v 19. storočí sa objavuje niečo celkom nové. Jej objavom začína obdobie *objektívneho technického realizmu*, ktoré sa nedá zrovnávať so *subjektívnym výtvarným realizmom* čo do kvality zobrazenia a v zmysle zhody medzi predmetom zobrazenia a jeho obrazom. Medzi objekt ako predmet zobrazenia a subjekt ako tvorca zobrazenia vstúpil nový činiteľ označovaný ako aparát alebo stroj. V umeleckom výrobnom procese po prvýkrát *stroj* nahradí tradičný *nástroj*. Táto situácia má širšie korene a súvisí s industriálnou revolúciou, ktorá nabrala na dynamike na prelome 18. a 19. storočia. Úzko súvisí aj so zmenou výrobných vzťahov v spoločnosti (stroje substituujú ľudskú prácu), so zmenou tradičných informačných stratégií (rozšírenie fotografií v tlači, vznik nových komunikačných médií ako sú rozhlas, telefón, rádiotelegrafia, fonografia a pod., vznik masovokomunikačných prostriedkov). Pod vplyvom týchto objavov sa v celospoločenskom meradle mení aj tradičné chápanie práce, komunikácie a v konečnom dôsledku i realizmu.

Ale vráťme sa späť k samotnému zobrazeniu – k obrazu reality. Ako sme povedali na začiatku, výtvarná reprodukcia je ovplyvnená subjektívnymi schopnosťami umelca závislými od zručnosti a používaného nástroja resp. výtvarnej techniky. S týmito kritériami úzko súvisí následná vernosť medzi výtvarnou reprodukciou (výtvarným obrazom) a originálom (reálnym objektom), ktorú z nášho súčasného hľadiska, pod dojmom technických obrazov, môžeme označiť za pochybnú. K dokonalosti sa približujú práve predstavitelia dnešného hyperrealizmu (na Slovensku sa hyperrealistickou maľbou zaoberá napr. Veronika Šramatyová), ktorí tvoria dokonalé výtvarné „trompe d’oeil“ založené práve na základe fotografického zobrazenia. A na mieste je otázka: prečo práve fotografie oslovujú maliara vernejšie ako bezprostredná realita, ktorú len zastupujú? Odpoveď je pomerne jednoduchá. Fotografické zobrazenie v prvom rade sprostredkúva pre súčasnosť konvenčný druh realizmu, ktorý je predobrazom pre výtvarné uchopenie reality maliarmi hyperrealistického smeru. Fotografia ponúka prepis reality (jej preklad) na grafickú informáciu transformovanú do dvojrozmernej plochy. Technická reprodukcia nezávisí od nástroja a subjektívnej zručnosti umelca, čo sú priame vplyvy ovplyvňujúce kvalitu tradičného výtvarného zobrazenia, ale od optických vlastností stroja, fungujúcich adekvátne na princípe ľudského oka ako orgánu zmyslového vnímania vonkajšej povahy vecí a skutočnosti. Produktom stroja je fotografické zobrazenie, čiže technická reprodukcia alebo technický obraz. Obraz originálu ako reálneho predmetu je premietnutý a zachytený na svetlomitlivý povrch fotografického filmu a následne prenesený v tmavej komore na povrch fotografického papiera. Ide o objektivizovanie do objavenia fotografie nemysliteľného a výsostne subjektívneho vnemu, ktorý vo forme fotografického zobrazenia disponuje vlastnosťami všeobecne zrozumiteľného obrazu (objekt) / vnemu (subjekt) reprezentujúceho zhodu medziľudského subjektívneho vnímania objektivizovaného pomocou stroja (aparátu, prístroja). Treba tiež spomenúť fakt, že fotografia je čistým produktom vystupujúcim vo svete obrazov samostatne, je oddelená od prístroja a voľne disponuje a komunikuje informačný obsah uložený na jej povrchu. Preto je aj jej funkcia nezlučiteľná a neporovnateľná s jej podobnými predchodcami ako boli camera obscura, rôzne typy optických hračiek reprodukuje pohyb: stroboskop, zoetrof, bioskop, kinesiskop a pod., ako aj s obrazmi sprostredkovanými optickými prístrojmi ako ďalekohľad alebo mikroskop, ktoré boli síce objavené skôr, ale vždy sa spájali a boli neoddeliteľne späté s týmito prístrojmi, alebo sa v konečnom dôsledku spoliehali na tradičný výtvarný prepis. S príchodom fotografie môžeme konečne hovoriť po prvý krát o revolúcii optického vnemu, ktorý sa objektivizuje na povrchu fotografie, podobne ako sa sluchový vnem objektivizuje vo fonografii. Táto revolúcia mala obrovský spoločenský vplyv a dôsledky. Diskurzívne myslenie vnútra (kognitívne, jazykové, textové) nahradilo figurálne myslenie vonkajšku (ikonicko-senzuálne) vyjadrujúce posolstvá pomocou technickej obrazovej reprodukcie. Ak je produktom myslenia každý jazyk, tak isto je produktom videnia každý obraz. Obidva javy (nehovorme ešte o systémoch) sú dôležité z hľadiska teórie komunikácie. Slovo a reč môžu byť vo svojom materiálnom prejave zastúpené foneticky, môžu ovládnuť zvuk, sú objektom sluchu a vystupujú ako foneticko-senzuálny jav. Jazyk je len grafickým vyjadrením, bazálnym systémom fonetickej reči. Jazyk prakticky neexistuje, podobne ako reč, teoreticky. Praktická povaha reči má predlohu v teoretickej povahe jazyka, ale jazyk sa materiálne prejavuje len foneticky v hovorovej reči, alebo graficky v písme. Z hľadiska komunikácie je to veľmi podstatné zistenie, znamená to, že realita

je pravdepodobne niečo celkom iné ako zhuk grafických znakov alebo fonetických zvukov. Podobne ak je jazyk produktom človeka a jeho myslenia, tak je fotografia produktom (prí)stroja, ktorý vyššou rozlišovacou schopnosťou produkuje technicky (strojom) vnímaný produkt a predkladá ho človeku na použitie – komunikáciu určitého obsahu založeného na videní. Fotografia ako ikonicko-senzuálny jav zastupuje prírodu, objektívizuje subjektívny vnem oka, a vytvára prostredie technickej reprodukcie, ktoré sa pokúšame popísať jazykom, tým, že toto prostredie následne ovláda hovorovú reč. Táto skutočnosť je pomerne nenápadná a to vzhľadom k arbitrárnosti jazykového znaku ako správne tvrdil švajčiarsky lingvista Ferdinand de Saussure. Pôvodný jazyk prakticky len plní popisnú funkciu. Prispôsobuje sa meniacemu prostrediu /znaky zastupujú prírodu/ a to bez toho, aby si to v praxi alebo sebareflexii uvedomil a všimol. Každý semiotický preklad si vyžaduje špecifické spôsoby na vyjadrenie empirickej skúsenosti. Vo sfére umenia to môžeme ľahko vidieť na príklade intersemiotického prekladu medzi pôvodným textom a filmovou adaptáciou románu Umberta Eca *Meno ruže*, ale aj v prípade komunikácie medzi dvoma ľuďmi, ktorí vyšli z kina a rozprávajú sa o práve vzhliadnutom filme.

Písmo bolo pôvodne neuveriteľne závislé od materského materiálu, v ktorom sa uchovávalo a ďalej šírilo či už máme na mysli hlinu, kožu alebo papyrus. Jeho hodnota pre dávnovek i súčasnosť sa kryje s hodnotou najdokonalejších umeleckých diel. Práve s objavom kníhtlače sa zrazila hodnota originálneho rukopisu na kolená. Do podobnej situácie postavila fotografia ako technická reprodukcia nielen výtvarné umenie, ale aj čas výroby, čiže hodnotu vyvinutej práce. Tak, ako anonymné portréty patrili vyobrazeným majiteľom, kým ich niekto nepremiestnil, alebo neukradol (v prípadoch, keď nepoznáme pravého referenta obrazu), aj fotografie majú schopnosť deteriorizovať (znehodnotiť), derealizovať (chorobný pocit neskutočnosti vonkajšieho sveta, odvrát od skutočnosti), dematerializovať (stratiť materiálny základ, odhmotnenie) skutočnosť na základe zdvojenia reality a jej premeny na znaky tele-referenčnej povahy. Všetky tieto charakteristické vlastnosti technických obrazov nájdeme následne oveľa viac rozvinutejšie aj pri filme ako médiu nastupujúcom po fotografii, ako i pri televízii ako médiu nastupujúcom po filme atď. Ale ako je fotografia obrazom konkrétneho momentu času, tak je filmový záber konkrétnym časom plynúceho obrazu. Význam fotografie je v jej nečasovom uchopení obrazu, význam filmu práve v časovosti každého obrazu na úrovni záberu. Zábermi, čiže časmi obrazov, filmy ako obrazové texty operujú.

Aby sa nám ľahšie jednotlivé obrazy analyzovali, treba do uvažovania o nich vniesť dištanciu, ktorá nám určí hranice medzi tým, čo je vo fotografii a filme (technických obrazoch všeobecne) prínosom stroja k ľudskému videniu. Týmto spôsobom určíme rozdiely, z ktorých nám na povrch vystúpia všeobecné obrazové danosti. V prvom rade podrobíme kritike tri filmologické koncepcie: o charakteristických vyjadrovacích prostriedkoch filmu podľa Bélu Balázsa a Rudolfa Arnheima a neštruktúrnú teoretickú koncepciu Siegfrieda Kracauera. Kým Balázsova koncepcia vyjadrovacích prostriedkov filmu sa v podstate prekrýva s koncepciou o „tvárnych“ prostriedkoch filmu Arnheima, Kracauer definuje štyri základné vlastnosti fotografie a filmu:

- fotografia zjavne smeruje k neinscenovanej skutočnosti
- toto smerovanie určuje jej schopnosť zvýrazniť prvky nezámerného, náhodného, neočakávaného
- vyjadruje pocit nezavršenosti, neukončenosti

- vyjadruje obsahovú neurčitosť, zmyslovú nejasnosť
- Okrem základných vlastností rozlišuje v rámci filmu aj vlastnosti technické: montáž, veľký detail, dvojité a viacnásobná expozícia, negatívny obraz atď.

My sa v našej úvahe zameriame hlavne na analýzu Arnheimových tvárných prostriedkov, ktoré dokonale vystihujú pravú podstatu fotografického i filmového obrazu. Sú to:

- projekcia telies na rovinu
- redukcia hĺbky priestoru
- osvetlenie a (neprítomnosť farby)
- rámeč obrazu a vzdialenosť od predmetu
- neprítomnosť časovej a priestorovej kontinuity
- neprítomnosť mimovizuálneho sveta zmyslov, osobitne zvuku /pomer veľkostí medzi dvomi objektami v tom istom pláne/

Tieto „tvárne“ prostriedky (v tomto prípade sa týkajú nemého filmu) spolu so štyrmi základnými vlastnosťami fotografie môžeme označiť ako všeobecné danosti technických obrazov, ktoré dostatočne vystihujú základy technického realizmu. Spoluvytvárajú konkrétne prvky obsahu obrazu, a to aj napriek odlišnosti medzi inscenovanou a neinscenovanou fotografiou alebo filmom fikcie a dokumentárnym filmom. Vďaka týmto všeobecným danostiam sa každá technická reprodukcia mení na obrazový znak/symbol, ktorý sa ako teoretický model ešte netýka konkrétnej fotografie/záberu a jej/jeho konkrétneho významu. Význam podlieha iným parametrom prináležiacim do relatívnej sféry možných interpretácií.

Analogická funkcia technického obrazu

Technický realizmus, ktorého vývoj datujeme od vzniku prvých fotografických obrazov, prekonal od svojho vzniku niekoľko vývojových technických štádií, kým nadobudol takú formu, akú poznáme dnes. V súčasnosti môžeme významovú hodnotu technického obrazu považovať za analogickú s predmetom zobrazenia.

Zjemňovanie analogickej funkcie vo fotografii od jej vzniku po súčasnosť prešlo ži-ovou etapou premien a inovácií. Išlo o dovŕšenie technického procesu, ktorý sa odohral na jej špecifickom povrchu medzi objektom zobrazovania a samotným zobrazením. Fotografia najprv zažila obdobie spontánnych objavov a technických vylepšení, kým prekonala štádium „latentného obrazu“, kam zaraďujeme prvé fotografie Nicéphore Niépcea z roku 1826, daguerréotypiu (Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1839), talbotypiu (William Henry Fox Talbot, 1839) a kalotypiu (William Henry Fox Talbot, 1845). Rozšírenie kalotypie malo za následok obrovskú expanziu fotografie, ktorá umožnila „vznik pravdivej vizuálnej reči, novátorskej a nezávislej...“¹ a konečne dospela okolo roku 1880 do štádia, v ktorom je využívaná nová fotografická emulzia na „de plaque sèches au gelatino-bromure d’argent“². Práve s objavom tejto špeciálnej fotografickej emulzie sa zvýšili šance na zachytávanie objektov, javov a udalostí v krátkych expozíčných časoch. Na vzniknutú situáciu reaguje citát Siegfrieda Kracauera

¹ *Histoire de voir: De l’invention a l’art photographique (1839-1880)*. Photo Poche. Centre National de la Photographie, Paris 1989, č. 40, str. 31

² *Histoire de voir: De l’invention a l’art photographique (1839-1880)*, ref. 3.

použitý na začiatku tejto práce, keď teoretik nostalgicky tvrdí, že: „S rastúcim osamostatnením techniky a súčasným ústupom významu z predmetov, stráca umelecká fotografia svoje opodstatnenie. Nestáva sa umeleckým dielom, ale jeho imitáciou.“³ K tomuto tvrdeniu môžeme pripojiť, že vplyvom technickej reprodukcie výtvarné umenie klasického realizmu stráca opodstatnenie, pretože význam už nie je záležitosťou predmetov a konkrétnej reprodukovanej reality, ale fotografia ako technický obraz udeľuje predmetom na fotografii vlastný osamostatnený a svojbytný význam, ktorý je nezávislý od zobrazenej reality, ale závisí od kontextu grafických prvkov na fotografii. Výraz „imitácia“ je v tomto prípade na mieste. Osamostatnenie techniky a masová rozšíriteľnosť a dostupnosť fotografie, podľa Kracauera, vytláča od samého začiatku fotografiu z pozície umenia. Od tohto momentu je významové hlavne zobrazenie ako imitácia a nie bezprostredná realita a jej umelecká transformácia. Významový sa stáva hlavne predmet na fotografii a nie skutočný predmet. Význam zobrazenia sa po prvýkrát dá masovo distribuovať a jeho hodnota už nezávisí od jeho konkrétnej polohy v tradične chápanom časopriestore. Tým sa, okrem iného, v nových časoch technickej reprodukcie dovŕšil aj proces „odpútania sa“ umenia od aury umeleckého diela. Súdobý teoretik umenia Walter Benjamin v eseji z roku 1931 nazvanej *Malé dejiny fotografie* na margo tejto situácie poznamenáva: „Čistým produktom primitívnej kamery totiž nie je táto aura. Oveľa väčšmi si v tomto rannom období zodpovedajú objekt a technika, rovnako ostro, ako sa v nasledujúcej perióde úpadku rozostupujú. Rozvinutá optika totiž čoskoro disponovala nástrojmi, ktoré celkom prekonali temnotu a javy zaznamenávali ako zrkadlo.“⁴ Prvá etapa zjemňovania a „vybrusovania“ záznamového princípu vo fotografii smerovala k dokonalejšej analogickej hodnovernosti medzi objektom a jeho fotografickým zobrazením. Ako sme povedali, vyžadovala si najmä technické inovácie týkajúce sa optiky prístroja a objavu dokonalejšej chemickej emulzie vhodnej na zachytenie fotografovaného javu a jeho následnú transformáciu na obraz technickej reprodukcie. Výsledkom tohto procesu je fotografia ako objektívna reprodukcia viditeľného sveta, tak ako ju poznáme dnes.

Zjemňovanie a vylepšovanie možností technických obrazov reprodukoval realitu zodpovedá skutočnosti, ktorú by sme v súčasnom myslení mohli v konečnom dôsledku označiť ako analogón reality⁵. Inovačná vývojová etapa prvého technického obrazového média je dovŕšená v pomerne krátkom čase, v priebehu päťdesiatich rokov 19. storočia. Súčasne dochádza v prvej storočnici fotografie z historického pohľadu k žánrovej diferenciacii média. Zo začiatku kopíruje obdobnú žánrovú diferenciaciu ukotvenú v konvenciách tradičného výtvarného umenia a zároveň si buduje svoju vlastnú škálu a nezávislú tradíciu technického zobrazovania založenú na okamžitom pohľade, z ktorej neskôr čerpá vo svojich začiatkoch aj vývojovo mladší film. Z ahistorického pohľadu sme svedkami vzniku prvej veľkej encyklopédie obrazového zaznamenávania inscenovanej i neinscenovanej reality vo fotografii. Vzniká veľká ge-

³ KRACAUER, Siegfried: Fotografie. In: *Illuminace*, Národný filmový archív, Praha 1995, roč. 7, č. 2, str. 104.

⁴ BENJAMIN, Walter: *Illuminácie*. Kaligram, Bratislava 1999, str. 167

⁵ Termín „psychologický analogón“ alebo „analogónová expresia“ pochádza s terminologického aparátu Rolanda Barthesa, ktorý film definuje ako komunikát založený na mechanickej reprodukcii, ktorý obsahuje predovšetkým časť zaznamenávajúcu prirodzenú skutočnosť. Neoznačuje ich však ako znaky, ale ako expresívne alebo epické analogóny.

nealógia obrazových typov a technických postupov reprodukovateľného záznamu⁶. V období okolo roku 1850 môžeme vidieť najmä divadelne aranžované fotografie a až približne o tridsať rokov neskôr sa začína výraznejšie presadzovať „fotografia v súhlase s prírodou“, čiže neinscenovaná dokumentárna fotografia. Priebežne postupom času dochádza k usádzaniu základných vrstiev a k etablovaniu jednotlivých žánrov. Štýlová diferenciacia vo fotografii ruka v ruke s vkusom, sa uberajú cestou vlastných dejín „pohľadu“ na technickým obrazom sprostredkovaný objekt zobrazenia. „Pohľad“ sa postupom času čoraz viac sofistikuje vedomím vlastnej špecifickosti. Už v tomto okamihu, keď sledujeme genealógiu prvých technických obrazov/„pohľadov“, prvých technických postupov a ich kreatívnych obmieňaní, môžeme smelo vyhlásiť, že nastáva nové obdobie v dejinách ľudskej komunikácie, ktoré začína ovládať technický ikonizmus.

Z pohľadu genealógie je revolúcia technicky reprodukovateľných obrazov na princípe fotografického zobrazenia odštartovaná a rýchlo dobíja všetky sféry kultúrneho a spoločenského života. Masifikuje myslenie jednoduchšie ako písaný alebo hovorený text a zároveň nenápadne pripravuje cestu k syntéze slova a obrazu zavŕšenej až v ére filmu. V štúdiu *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*⁷ označuje Walter Benjamin novú situáciu ako éru technicky reprodukovateľných umení. Radikálne ovplyvnila tradičné dejiny výtvarného umenia, má za následok vznik moderného umenia a nastoľuje tému straty „aury“ a originality umeleckého diela v dobovej umenovede. Význam sa vytráca z reality a koncentruje sa na povrchu technických obrazov. Videné očami teoretika komunikácie českého pôvodu Viléma Flussera, práve fotografia ako prvé technicky reprodukovateľné médium v novodobej histórii umení, odštartovala éru technických obrazových kódov a konca dejín, éru nových vizuálnych komunikačných kódov v období posthistórie. Zjednodušené povedané, s objavom fotografie a s príchodom filmu, nastáva prevrat v dejinách ľudskej komunikácie a kultúry. Má ho na svedomí zmena komunikačných stratégií, vpád nových vizuálnych kódov a médií do sfér spoločenského života. Nové vizuálne kódy majú za následok masifikáciu spoločnosti a vznik davu, pretože dokážu bleskovo šíriť jednoducho zrozumiteľné idey. Psychologizujú a zvädzajú pozornosť od reality smerom k obrazovo distribuovaným ideám, pričom reštrukturalizujú tradičné prežívanie skutočnosti človekom. Porovnateľný posun kultúry k diachróne prežívaným dejinám spôsobilo v minulosti rozšírenie písaného kultúrneho kódu Guttenbergovým objavom kníhtlače. Technický obraz dokázal pravý opak. Fotografiou končí etapa lineárne chápaných dejín a začína sa éra posthistórie, éra synchronných plošných obrazov a ich masovokomunikačné a strategické narábanie s artikuláciou významu. Figurálne a ikonické kódy sú kódmi videnia, kódmi vonkajšku. Komunikácia opúšťa dôvernú a intímnu diskurzívnu sféru vnútornú, zastúpenú jazykom a rečou, a ubera sa cestou figúry, ikony, reprezentovanou ikonickými kódmi videnia postavenými na uchopovaní vecí, udalostí a javov cez sféru vonkajších ikonických črtí vecí a predmetov, ktoré - premenené na dvojrozmerný znak-obraz – produkujú nový, kultúrou podmienený, význam. Zároveň sa mení i tradičné chápanie pojmov ako sú pamäť, história a skúsenosť.

⁶ Pozri: PALÚCH, Martin: Súčasná rakúska filmová avantgarda. Gustav Deutch a vizuálne dejiny nemého filmu. In: *Vlna*. Bratislava 16/2003, roč. 4., str. 86.

⁷ BENJAMIN, Walter: *Illuminácie*, ref. 6.

ABOUT TECHNICAL REPRODUCTION**MARTIN PALÚCH**

The author deals with technical aspects of creation which make use of technical possibilities of a picture transformation by a camera lens. He is stating that by entering these technical media, upheaval in the history of human communication and culture has been caused. It is perpetrated by a change of communication policy, by an irruption of new visual codes and media into the spheres of social life. New visual codes result in dehumanization of the society and in origin of a crowd due to their ability to spread simply understandable ideas. A comparable shift of culture towards diachronically outliving the history was caused in the past by distributing of a written cultural code via Guttenberg's invention of the letterpress. Communication leaves a confidential and intimate sphere of the interior, represented by a language and utterance, and treads through the form of an effigy, an icon represented by iconic codes of vision built up on grasping the things, affairs and events via the sphere of exterior iconic features of things and subjects, which – changed into a two-dimensional symbol-picture – produce a new, conditioned by culture, meaning. At the same time a traditional understanding of notions such as memory, history, experience is changing, too.

ODKAZ MEDZIVOJNOVEJ AVANTGARDY V SLOVENSKOM DIVADLE (70. – 80. roky 20. storočia a režisér Blaho Uhlár)

OLGA PANOVOVÁ

Zápas avantgardného divadla s realistickým, literárnym, interpretačným typom divadla sprevádzal celé uplynulé storočie. Začal sa mohutnou ofenzívou avantgardných smerov na jeho začiatku a neutíchol ani po zásahoch dvoch totalitných režimov fašizmu a komunizmu. Oba, akokoľvek odlišné, zhodne preferovali realizmus, či skôr pseudorealizmus a najmä gýč. Myšlienkovy i formovo nezávislých avantgardných smerov sa obávali. Myšlienky medzivojnovnej divadelnej avantgardy napriek tomu pretrvali a sú živé, prítažlivé dodnes. Stali sa nevysychajúcim prameňom pre celé minulé storočie. Boli natoľko prevratné, že dokonca presiahli až do 21. storočia. Do širšieho kultúrneho povedomia prenikali však pomalšie. Sto rokov trvalo, kým bol odkaz avantgardy pochopený a prijatý v úplnosti. Hoci sa to vcelku týka tak postsocialistických krajín ako aj západných, napr. terapeutický zreteľ divadelného umenia sa v západoeurópskych krajinách ujal oveľa skôr. Na druhej strane je pozitívne zistenie, že napriek obdobiam, keď u nás (na území bývalého Československa) avantgarda nebola oficiálne vítaná, jej kontinuitu sa podarilo umelcom zachovať a jej odkaz ďalej tvorivo rozvíjať.

Prijímanie avantgardných myšlienok divadelníkov bolo v pomerne krátkej histórii slovenského divadla oneskorené a druhovo obmedzené. Zapríčinili to najmä dve skutočnosti:

1. oneskorené založenie profesionálneho národného divadla ako inštitúcie obrodneckého typu, čo v danej dobe pôsobilo ako anachronizmus¹
2. divadelný život bol druhovo málo diferencovaný, nakoľko neboli rozvinuté väčšie mestské centrá.

Myšlienky českej divadelnej avantgardy z 20. a 30. rokov, teda v časoch prvej Československej republiky, prichádzali na Slovensko prostredníctvom českých divadiel. Najväčší ohlas malo tu Osvobozené divadlo V + W, ktoré v tridsiatych rokoch hosťovalo na Slovensku dvakrát a tiež divadlo E. F. Buriana. V tom čase sa na slovenských javiskách objavili iba sporadické ozveny na umenie pokrokových, zväčša antifašisticky orientovaných českých režisérov.² Naši divadelníci spoznávali aj sovietsku avantgardu predovšetkým prostredníctvom pokrokového českého divadla. Napriek stavu, ktorý Ladislav Čavojský na základe dobových materiálov opísal, dospel k presvedčeniu, že „z roztrúsených ohlasov vznikol hlas taký silný, že ho v dejinách nášho diva-

¹ RAMPÁK, Zoltán: *Niektoré problémy výskumu slovenského divadla v r. 1920 – 1945*, Slovenské divadlo, roč. 11, 1963, č. 4, s.457.

² ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Ohlasy sovietskej divadelnej avantgardy v slovenskom divadelníctve*, Slovenské divadlo, roč. 1977, roč.25, č.4, s. 450- 463.

dla bude vždy počuť.“³ A ďalší vývoj potvrdil pravdivosť jeho slov. Tvorba najlepších slovenských divadelníkov tak v čase politického odmäku aj v období tzv. normalizácie vedome a vytrvalo nadväzovala na myšlienkový odkaz avantgardy, pričom ho originálne ďalej rozvíjala. Prvé samostatné kroky v tomto smere, paradoxne v období II. svetovej vojny na oficiálnej scéne SND urobil Ján Jamnický, kráčajúc v stopách svojho učiteľa - českého režiséra Viktora Šulca. Spomedzi všetkých slovenských divadelníkov práve on “ ...vedel, že dvadsiate storočie znamená koniec iluzívneho divadla, že antiiluzívne divadlo sa stalo aktuálnou požiadavkou aj u nás.“⁴ Móric Mittelmann Dedinský (MMD) nazval Jamnického osamelým priekopníkom, ktorý pôsobil cudzo v súbore v tom čase uberajúcom sa prevažne cestou tradičného realizmu. Ctižiadostou Jána Jamnického bolo podľa MMD poslovenčiť nové trendy a preniesť myšlienky E. F. Buriana, J. Honzla, V. Šulca a J. Frejku na Slovensko.⁵

50. a 60. roky

V 50. rokoch sa o avantgarde buď mlčalo, alebo boli hodnoty zámerne prevracané naruby. Za meštiackych protifudových formalistov, ako uvádza MMD, vyhlasovali avantgardných umelcov E. F. Buriana a V. Šulca, Jindřicha Honzla i J. Jamnického a naopak vyzdvihovali napr. režijné zásluhy a pôsobenie Janka Borodáča.⁶ Preto teatrológovia, len čo nastal politický odmäk, obdobie po XX. zjazde KSSZ a XII. zjazde KSČS, zorganizovali diskusiu *O sporných miestach v povojnových dejinách slovenského divadla* (16.12.1963 v Klube SND v Bratislave; jej usporiadateľom bol SSDFU – Slovenský sväz divadelných a filmových umelcov).⁷ Naznačili tu základné východiská k prehodnocovaniu uplynulého historického úseku dejín slovenského divadla. Jeden z diskutujúcich, Móric Mittelmann Dedinský upozorňoval na to, že pri rehabilitácii Jána Jamnického nepôjde len o rehabilitáciu tohto umelca, ale celej avantgardnej línie v slovenskom divadle. O rehabilitáciu revolučného divadla, ktoré stálo v opozícii voči divadlu konvenčnému, stelesňovanému v SND režisérom Jánom Borodáčom.

60. roky

Na čo mohli slovenskí divadelníci v 60. rokoch nadviazať, ak pred vojnou u nás temer žiadna divadelná avantgarda nebola? Situácia sa líšila podľa toho o aký druh divadla išlo, či o činohru, alebo zábavné divadlo malých foriem. Vývoj týchto dvoch základných línií sa v mnohom líšil. Napriek tomu, že činohra sa mohla oprieť o vlastných predchodcov: Šulc, Jamnický, Budský a ďalší, začiatkom 60. rokov chýbala činohernému divadlu básnivosť a lyrizmus, čo konštatovala mladá generácia kritikov Ladislav Lajcha, Stanislav Vrbka s Alešom Fuchsom a Emilom Lehutom pouka-

³ Tamže.

⁴ MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric: *Tvorca slovenského štylizovaného divadla*, Slovenské divadlo, roč. 26, 1978, s. 426

⁵ Tamže, s. 426

⁶ Pozri: MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric: *Hlboké sondy do dejín divadelnej avantgardy*, SD 1964, roč. 12, č. 1, s. 114

⁷ Záznam z nej je publikovaný In: SD 1964, roč. 12, č. 3, s. 394.

zujúc na hodnoty domácej a sovietskej medzivojnovej avantgardy⁸ už koncom 50. rokov. Nastala nezvyčajná situácia kritika predišla prax. V časopise *Film a divadlo* upozorňovala na Fučíkovu divadelno-kritickú činnosť, Honzlove štúdie o divadle, na inscenácie E. F. Buriana i na Nezvalovu dramatickú tvorbu. Napriek tomu v praxi aj naďalej istý čas prevládal eklektizmus, chýbal individuálny, osobnostný prejav a umeleckosť, čo spomínaní kritici pripisovali sebakriticky sebe, vyčítali si, že nevytvorili jasne formulovaný umelecký, spoločenský ani etický program.⁹ Jednou z príčin neradostného stavu mohlo byť však aj to, že v časoch po znárodnení sa len tvorila široká sieť profesionálnych divadiel a tie zápasili s elementárnymi problémami; nadväzovanie na avantgardu sa preto nemohlo v tom období stať prioritou. Z tohto stavu sa vymykali inscenácie dvoch režisérov, Pavla Haspru a Miloša Pietora. Druhému z nich sa dokonca podarilo preklenúť generačnú bariéru a ďalej sa ako režisér rozvíjal v súvzťažnosti s poetikou činohry Divadla na korze.

Celkom iná bola situácia v oblasti zábavných žánrov, ktoré dovtedy v slovenskom divadelníctve prakticky absentovali. Ich výhodou bolo, že nevznikali na oficiálnej pôde, ale živelne v poloprofesionálnom prostredí. Maloformistická línia, doposiaľ stále málo rozvinutá, hľadala inšpiráciu v histórii českej divadelnej avantgardy. Vracala sa k V + W i E. F. Burianovi (Mím Milan Sládek bol skutočným žiakom E. F. Buriana a členom jeho súboru v Prahe). K dvojici V+W sa slovenskí humoristi spontánne hlásili už od prvej Československej republiky a hlásia sa dodnes. Ján Kalina vo svojich pamätiach *Obzri sa s úsmevom* spomína na svoje gymnaziálne začiatky, keď písomne žiadal Voskovca a Wericha o povolenie hrať ich hru. K odkazu V+W sa hlásila aj prvá slovenská dvojica komikov L+S, ktorá vznikla r. 1959, neskôr v 70. rokoch to boli amatérski divadelníci v Divadle u Rolanda, v polovici 80. rokov začína svoje pôsobenie originálnou verziou prvej hry V+W slávnej *Vestpocketky* Divadlo Gunagu a celkom nedávno našťudoval ich *Pianorevue* Jakub Nvota s Tomášom Žiškom. Výnimku z pravidla tvorí Stanislav Štepka, ktorý si za vzor zvolil nasledovníkov V+W, svojich súčasníkov Jiří Suchého a Jiří Šlitra.

V uvoľnenej, svetu otvorenej atmosfére 60. rokov sa malé formy na Slovensku rodili spontánne a napriek českým vzorom vyrástli samostatne a ich tvorba bola originálna. V súlade s pocitmi súčasníkov sa začína výraznejšie a druhovo rozmanitejšie rozvíjať maloformistické divadlo na Slovensku (divadielka poézie, kabaret, komorná činohra zameraná na absurditu a grotesku, pantomíma)¹⁰, i keď zostáva v živom kontakte s maloformistickým hnutím v Čechách. Postupná profesionalizácia maloformistických divadielok napokon vyústila v roku 1968 do vzniku spoločnej profesionálnej scény, Štátneho divadelného štúdia, známeho pod názvom Divadlo na korze, ktoré združovalo štyri samostatné súbory. Okrem hudobnej skupiny Prúdy to bola Činohra Divadla na korze, kabaretné Divadlo L+S, Pantomíma Milana Sládka. Všetky boli osobitým a originálnym výrazom výnimočných umeleckých osobností. V oblasti profesionálneho maloformistického divadla na Slovensku nastal tým revolučný skok; sklz z rokov dvadsiatych sa tým náhle a umelecky presvedčivo prekonal.

⁸ LAJCHA, Ladislav, VRBKA, Stanislav, FUCHS, Aleš, LEHUTA, Emil: *O mladej kritike*. Ref. 7, s. 377- 378.

⁹ Tamže, s. 379.

¹⁰ Pozri: PORUBJAK, Martin: *Od slova cez pohyb k syntéze*. In: *Estetika a štruktúra malých javiskových foriem*, Bratislava : Osvetový ústav, 1986, s. 46 – 71.

Nakoľko išlo o prvú a jediná scénu združujúcu profesionálne divadlá malých foriem na Slovensku, zrušenie Divadla na korze po auguste 1968 (roku 1971) bolo tragédiou, veď sa v jedinom okamihu zničilo práve kľúčiacie, krehké a vzácne semienko slovenských maloformistických druhov.

Odkaz avantgardy v divadle 70. a 80. rokov alebo Blaho Uhlár

Zatvorenie Divadla na korze (ďalej DNK) nemalo podľa Jána Jaborníka len negatívne dôsledky. (Jednoznačná bola však strata profesionálnej pantomímy po rozhodnutí Milana Sládka zostať v zahraničí. O.P.) Tento poznatok pôsobí na pohľad prekvapujúco, lebo napriek tomu, že DNK pôsobilo len tri roky (1968-1971) jeho prínos do slovenského divadelného života bol mimoriadny, tvorivý a produktívny. Napriek prekážkam sa jeho vplyv preniesol a zasiahol význačne aj do ďalšieho desaťročia. Pozitívne na zrušení DNK vidí Ján Jaborník v tom, že silný umelecký, estetický, metodický aj etický potenciál činohernej zložky DNK začal postupne prenikať do celého slovenského činoherného divadla. Z hľadiska kontinuity považuje za šťastie, že temer celú činohru z DNK (okrem riaditeľa Kornela Földváriho, dramaturga Martina Porubjaka a pár hercov O.P.) prichýlila od sezóny 1971/72 Nová scéna. Zakrátko nato od roku 1972 dostala dokonca k dispozícii novozrekonštruované Štúdio NS. Spolu s ďalším novoprijatým režisérom, známym už zo spolupráce z „Korza“, Milošom Pietorom, mohol teda súbor pokračovať vo svojom programe v štúdiom priestore bývalej Astorky.¹¹ Žiada sa mi nepochybné zaujímavý a pravdivý postreh J. Jaborníka doplniť; to čo povedal, sa týkalo Bratislavy. Ale o rozšírenie myšlienok avantgardy i Divadla na korze po území celého Slovenska sa zaslúžil najmä Martin Porubjak, bývalý dramaturg činohry DNK. Robil tak predovšetkým ako pracovník Osvetového ústavu v Bratislave pre MJF, kde pôsobil metodicky, lektorsky, editorsky, neskôr, tiež význačne, v úlohe externého dramaturga a režiséra DSNP v Martine a v iných oblastných divadlách (napr. Prešov, Zvolen, Nitra.)

Kabaretné divadlo L+S, do začiatku ktorého vkladal veľké nádeje Ján Kalina, nemalo také šťastie a podmienky ako činohra, nemohlo vo svojej tvorbe viac-menej nerušene pokračovať. Lasica a Satinský boli síce po roku strávenom v kabaretnom divadle Večerní Brno tiež prijatí na Novú scénu, do súboru spevohry, ale prišli tu o svoju autonómnosť a priestor pre tvorbu si vydobýjali len postupne. (Malé herecké príležitosti v inscenácii *Revizora* v úlohách Dobčinského a Bobčinského, trochu väčšie v muzikáli *Bréala Husári* cez jednoznačný úspech vo vlastnej úprave a naštudovaní Solovičovej hry *Žobrácke dobrodružstvo* až po návrat do čias vlastných kabaretných vystúpení mimo NS v programe so speváčkou Janou Kocianovou.) Kým umelecký vývoj dvojice L+S bol ich postavením v súbore NS značne limitovaný a brzdený, kabaretné divadlo na Slovensku zažívalo v tom čase prudký rozkvet v amatérskom prostredí. To umožnilo Stanislavovi Štepkovi pokračovať v práci Radošínskeho naivného divadla. Na začiatku 70. rokov sa presťahovalo z dediny Radošíná do Bratislavy. Je to ojedinelý, priam atypický prípad, pretože tendencia v tých rokoch bola presne opačná – divadelná kultúra sa presúvala z centra na okraj. Štepkov súbor, ktorý sa postupne

¹¹ Pozri: JABORNÍK, Ján: *Divadlo na Korze po zrušení*. In: JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš (ed): *Divadlo na korze 1968–1971*, Bratislava : Tália-press, 1994, s. 60.

profesionalizoval a ako agentúrne divadlo cestoval po celej Československej republike, zabezpečil kontinuitu vývoja kabaretného divadelného druhu a prepojenie 60. rokov s rokmi 70. i 80. Stanislav Štepka ako interpret a najmä neobyčajne produktívny autor, stal sa tvorcom svojrázneho slovenského kabaretného divadla. Dôkazom jeho umeleckej dospelosti bolo aj to, že sa roku 1988 stretli radošinci v Štúdiu S so svojim vzorom – pražským divadlom Semafor v spoločnom „federálnom muzikáli“ *Nevesta predaná Kubovi*.

Podobne ako kabaret aj pantomíma žila na Slovensku, po tom čo súbor M. Sládka zostal v zahraničí, v amatérskom prostredí; v ňom aj zostala. Po zrušení DNK a predtým Tatra-revue žila naďalej v prostredí amatérskom a najmä študentskom. To zrodilo a pomohlo udržať sa desiatky rokov aj vynikajúcemu Divadlu Oko Augustína Kuchára. V 70. rokoch bol na Slovensku prirodzený umelecký pohyb z centra na okraj: z profesionálnej do ochotnickej oblasti, na okraj tak v zmysle geografickom – do menších miest, v zmysle profesionálnom – z väčších divadiel do menších, krajských, polo-profesionálnych, či amatérskych, ale i vo vzťahu k veku adresáta – k detskému divákovi (k bábkovým divadlám pribudli špecializované činoherné súbory v Trnave 1974 a Spišskej Novej Vsi 1979). V Čechách nastal podobný pohyb spontánne, už o jedno – dve desaťročia skôr, v 60. rokoch súvisel s boomom malých scén, ktoré v 70. rokoch nazývali štúdiové (napr. divadlo Y v Liberci, Husa na provázku v Brne, Hradecký DRÁK.) Tieto české kolektívy sa zachovali zrejme preto, že vznikli a pôsobili na okraji a tým si uchránili umeleckú kontinuitu, takže v rokoch 70. – 80. mohli a aj dospeli k vrcholnému tvorivému rozmachu. Hoci sa na Slovensku ťažisko tvorby presunulo na okraj za celkom odlišných okolností, pod tlakom sprísnenej cenzúry a normalizačných opatrení, tento pohyb mal tiež pozitívny dopad na rozvoj divadelnej kultúry v nadväznosti na avantgardné myslenie. Rozdielny bol pochopiteľne aj spôsob akým české a slovenské divadlá nadväzovali na (predovšetkým českú) medzivojnovú avantgardu. Kým v Čechách v 70. rokoch štúdiové divadlá svoj vzťah k avantgarde prejavovali už v oblasti dramaturgie – uvádzali Nezvala, Mahena a ďalších autorov českého poetizmu, typicky českého avantgardného smeru (Divadlo v Brne sa dokonca pomenovalo podľa názvu hry Jiřího Mahena Husa na provázku), ale aj diela ruskej proveniencie, v slovenských divadlách sa vzťah k avantgarde neprejavil tak výrazne v dramaturgii, skôr v úsilí o divadlo vysoko výtvarne i herecky štylizované. Vznikali inscenácie, ktoré svojsky pokračovali v duchu groteskného realizmu napr.: Pietorove *Statky – zmätky*, viaceré Uhlárove inscenácie. Strniskov *Clavijo* bol natoľko výrazne, nadsadene výtvarne i pohybovo štylizovaný, že o realizme nemožno hovoriť. Zrejme práve prítomnosť veľkej dávky štylizácie a nadsádzky v klauniáde spôsobil, že sa tento špecifický žáner stal temer na dve desaťročia najobľúbenejšou disciplínou v divadle; vytlačil nielen bielu pantomímu, ale aj jej nástupkyňu čiernu grotesku a divadlo absurdity. Aj klauniáda bola alternatívou k realistickej, či skôr naturalistickej nude a vo svojej divadelnej podobe bola tiež návratom k snom a túžbam avantgardných divadelníkov. Z bábkových javísk a divadiel pre deti, kde sa jej najviac venovali, napokon prenikla aj na dosky SND. Pre 70. a 80. roky je vôbec charakteristický návrat ku groteske, k divadelnej klauniáde a k príbuzným disciplínam: jarmočnému divadlu, komédii dell' arte, ktoré nadchýňali avantgardných režisérov na začiatku 20. storočia. Aj prostredníctvom týchto žánrov sa vracia divadlo k ideálu avantgardy: k divadlu dynamickému, plnému pohybu, rýchlosti, obratnosti a komediálnosti. Slovo sa tu stáva zbytočné, alebo má len sprievodnú funkciu.

Pri hodnotení dvadsaťročného obdobia tzv. normalizácie teatrológovia s prekvapením zhodne konštatujú, že sa divadlu v nežičlivých podmienkach obozretnej a sprísnenej cenzúry darilo viac–menej plynulo pokračovať vo svojom vývine, nadväzujúc na výdobytky rokov šesťdesiatych. Tento jav nazval Vladimír Štefko paradoxom doby (obdobný paradox zažilo slovenské divadlo už za vojnového Slovenského štátu, keď v neslobodných časoch kvalitatívne postúpilo vpred). Soňa Šimková, zosťavovateľka zborníka na danú tému, tento paradox vyjadrila názvom *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*.¹²

Tých čo svojimi inscenáciami nadväzovali ponad desaťročia na tie najproduktívnejšie tendencie nášho divadla vo vojnovom a povojnovom období, bolo podľa Vladimíra Štefka viac, i keď je známych zopár reprezentatívnych mien: Ferdinand Hoffmann, Dr. Ján Jamnický, Jozef Budský, Jozef Felix. Za pokračovateľov ducha 60. rokov považuje V. Štefko skupinu Divadla na korze, násilne včlenenú do bratislavskej Novej scény, ďalej režisérov Ľubomíra Vajdičku, Stanislava Párnického v Martine (treba dodať, že zvlášť plodné mal obdobie na PSNS v Bratislave), Jozefa Bednárika, neskôr Martina Kákoša v Nitre, Jozef Pražmáriho v Prešove i Košiciach, Juraja Nvotu a Blahoslava Uhlára v Trnave.¹³

O kontinuitu so 60. rokmi v činohre sa však najviac zaslúžili tvorcovia z rozpušteného DNK, ktorí naďalej pôsobili v slovenskom divadelníctve (Strnisko, Pietor, Porubjak) a z ich nasledovníkov na poetiku korzistov najočividnejšie nadväzoval režisér Blaho Uhlár. Štafetu DNK (činohry i pantomímy) zo 60. rokov prevzal celkom prirodzene, nakoľko patril k tým, čo Korzo osobne zažili. (V čase existencie DNK študoval réžiu na VŠMU.) Naviac optika i žánre, ktoré tam pestovali, mu boli blízke. Umelecký odkaz DNK preto Uhlár dokázal rozvinúť a ďalej posunúť predstavu o avantgardnom divadle. Podľa S. Šimkovej dokonca spôsobil, „...hneď po korze, druhú estetickú revolúciu v slovenskom divadle.“¹⁴

Blaho Uhlár

Blaho Uhlár ako režisér nadväzoval síce na prácu pantomimického a činoherného súboru Divadla na Korze – teda na poetiku 60. rokov, ale súčasne sledoval aj trend rokov 70-tych. Ten jasne vyznačila aktivita štúdiových divadiel, transformujúca hnutie MJF uplynulej dekády. Práca režiséra i autora Blaha Uhlára reprezentuje z hľadiska žánrového spektra i poetiky najprogresívnejšie vývinové aspekty slovenského divadla 70. a 80. rokov s presahom do rokov 90-tych. Jeho vzťah k myšlienkam avantgardy bol sprevádzaný hlbokým presvedčením, vnútorným zaujatím a systematickou prácou spojenou s húževnatým bojom za ich presadenie. Viaceré jeho inscenácie možno označiť za význačné medzníky vývoja slovenského divadla. Ako režisér sa vyvíjal od režisérizmu po spoluprácu s hercami, od groteskného realizmu a bielej pantomímy cez komédiu dell'arte ku klauniáde, cez javiskové koláže literatúry faktu až po originálne poňatú metódu improvizovanej kolektívnej autorskej hry.

¹² ŠIMKOVÁ, Soňa (ed): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava : Tália-press, 1996

¹³ Pozri: ŠTEFKO, Vladimír: *Paradoxné dvadsaťročie?*, In: ŠIMKOVÁ, Soňa (ed): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava : Tália-press, 1996, s. 258 – 259

¹⁴ ŠIMKOVÁ, Soňa: *Otvorený výskum*. In: ŠIMKOVÁ, Soňa (ed): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava : Tália-press, 1996, s. 3

V skúmanom období bol najvýraznejšou režisérskou osobnosťou, na tom sa zhodli kritici aj teatrológovia; časový odstup výnimočný význam jeho tvorby preveril a definitívne potvrdil. Ako režisér a autor posunul výrazne vpred vývin poetiky slovenského divadla. Svojím umeleckým programom, preferovanými žánrami a tiež metódou práce sa najviac približoval českým divadlám štúdiového typu.¹⁵ Ale pri presadzovaní myšlienok avantgady bol Uhlár v profesionálnom činohernom divadle, podobne ako svojho času Ján Jamnický v SND, dlho osamelým bežcom (až koncom 80. rokov sa objavili pozoruhodné inscenácie v martinskom divadle podpísané režisérmi ako sú Ivan Petrovický, Roman Polák, Martin Porubjak). Divadlo so špecifickým zameraním na detského diváka a mládež nemalo na jednej strane veľké porozumenie pre experimenty, na druhej strane v období zvýšenej ostrážitosti cenzúry a schvaľovania dramaturgických plánov poskytovalo do značnej miery výhodné prostredie divadla „na okraji“. Takéto ústranie bolo v období normalizácie pre tvorivú prácu aj preto výhodné.

Na rozdiel od Divadla na korze, Divadlo pre deti a mládež v Trnave, kde Uhlár pôsobil od jeho založenia (1974-1989), nebolo divadlom generačným. Do novozaloženého divadla prišiel síce s temer celým svojím absolventským hereckým ročníkom, ten však netvoril názorovo homogénnu skupinu, ako tomu bolo v prípade predchádzajúcej generácie. Kým Divadlo na korze vzniklo spontánne z pretlaku tvorivých síl, trnavské DDM bolo založené zhora - na základe straníckeho rozhodnutia. Za realizáciu svojej umeleckej vízie musel Uhlár spočiatku bojovať s vedením divadla a s jeho predstavou tradičného psychologicko - realistického modelu.¹⁶ Porozumenie a podporu zo strany vedenia získaval Uhlár len veľmi obtiažne a pomaly. Postupne našiel dramaturgov, ktorí mu rozumeli: Ladislav Podmaka (neskôr riaditeľ divadla), Andrej Mafašík, Jana Juráňová a v neposlednom rade scenárista Ondrej Šulaj a.h., výtvarníkov Jána Zavorského a v závere trnavského obdobia mu bol názorovo najbližší Miloš Karásek. Problém bol v tom, že spolupracovníci sa často menili a tak nestihli vytvoriť stabilný tím, potrebný pre systematické tvorivé hľadanie. Bez stabilného kolektívu umelcov rovnakého myslenia a cítenia by sa pravdepodobne ani najlepšie štúdiové divadlá (Divadlo Y, Divadlo na provázku) neboli toľké desaťročia udržali na čele českého divadla.

Uhlár sa netajil svojím obdivným vzťahom k Divadlu na provázku. Provázek mu bol bližší ako Ypsilonka generačne aj geograficky. Divadlo na provázku bolo Uhlárovi sympatické napr. aj tým, že sa tam pestovalo pohybové, fyzické a komediálne herectvo, pantomíma, klauniáda a herci prechádzali špeciálnymi tréningami, v rámci ktorých rozvíjali všetky na to potrebné schopnosti. Podľa tohto vzoru aj v Trnave herci absolvovali doplnkové kurzy zamerané na rôzne pohybové schopnosti i zručnosti (akrobacia, pantomíma, žonglovanie a pod.). Je len logické, že časom nadviazal Blaho Uhlár aj priamu spoluprácu s Divadlom na provázku. Okrem výtvarníka Jána Zavorského, ktorý pôsobil v oboch divadlách, dal priestor aj výraznej režisérskej osobnosti

¹⁵ Pozri: JABORNÍK, JÁN: *Hľadania a korózie. Niekoľko pohľadov na slovenské činoherné divadlo 70. a 80. rokov*. In: *Dialóg*, 1989, roč. I., 15. 8., č. 16-17, s. 4

¹⁶ Pozri MATAŠÍK, Andrej: *Štvrtstoročie trnavského divadla – Hľadanie dramaturgickej orientácie*. In: *Slovenské divadlo* č. 2-3,47, 1999, s. 125-126

tiež PODMAKOVÁ, Dagmar: *Trnavské divadlo včera, dnes a ...* Tamže, s. 108 -110

Petrovi Scherhaufnerovi, ktorý v Divadle pre deti a mládež pohostinsky naštudoval inscenáciu *Faustiáda*. (Práve tento režisér svojím dlhoročným a systematickým lektorským pôsobením pri bratislavskom Osvetovom ústave i režijným pôsobením vo viacerých amatérskych súboroch, pozitívne ovplyvnil tiež ochotnícku činohru na Slovensku). Podmienky i atmosféra oblastného divadla mali samozrejme ďaleko k životu neformálnych kolektívov českých štúdiových divadiel. A tak viaceré pokusy vniesť sem ducha štúdiového divadla vrátane takých inscenácií, akou bola už spomínaná *Faustiáda* v Scherhaufnerovej réžii, či *Commune de Paris* v Uhlárovej réžii neboli úspešné. Na štúdiové práce sa najviac ponášali scénografickým poňatím; režisér s výtvarníkom v týchto inscenáciách sa neorientovali výlučne na scénu, ale využili aj foyer, balkóny, skrátka celý interiér divadla. Zavarský tu vedome začal uplatňovať svoje skúsenosti z Divadla na provázku pri zapájaní priestoru divadelnej budovy do dramatickej akcie; prostredníctvom akčnej scénografie povyšuje priestor na účastníka výpovede, ako o tom sám hovorí.¹⁷

Po zrušení DNK neexistovalo na Slovensku generačné divadlo štúdiového typu; aj preto umelecké, najmä výtvarné, kruhy z Bratislavy vkladali nádeje do trnavského divadla, presnejšie do pôsobenia Blaha Uhlára v ňom. Prvých deväť rokov bolo však pre divadlo charakteristickejšie kľčovité chcenie, ako presvedčivá ľahkosť umeleckých činov. Hoci treba povedať, že aj v prvej dekáde sprevádzali Uhlárov zápas s rutinným pseudorealistickým divadelným názorom, okrem neúspechov, občas aj oslivo jasné výsledky. Za jeho najlepšie inscenácie v jednotlivých obdobiach a líniiach sa považovali: *Nevedko v Slniečnom meste*, *Verzia (Téma: Alexander Blok)*, *Revízor*, *Epizóda 39-44*, *Princezná Maru*, *Novomeský*, *Majakovský*, *Karbus Barbus*, *Kvinteto*, *Kde je sever?*, *Ochotníci*, *Ocot*, *No a čo?*, neskôr v privátnom súbore STOKA *Impasse*, *Dyp inaf*. Väčšina z nich tvorila míľniky na ceste vývoja slovenského divadla. Boli to najmä ocenené inscenácie: *Verzia*, *Revízor*, *Epizóda 39-44*, *Kvinteto*. Pozoruhodné na tvorbe Blaha Uhlára je najmä to, že všetky pre vývin podstatné javy dosiahol vo svojej práci jeden tvorca. Z hľadiska vývinu metód práce priniesla jeho tvorba do kontextu slovenského profesionálneho divadla výrazne novú kvalitu. Na tom sa unisono zhodli kritici i teatrologovia.

Uhlár mal odvahy hľadať a objavovať nové cesty. Udržať sa v čelnej pozícii počas vyše troch desaťročí vyžadovalo pionierskeho ducha a dušu plnú nepokoja, ktorá túži po pravdivom sebaujadrení. Oboje bolo Uhlárovi vlastné.

Výraznejší prelom v tvorbe trnavského divadla pod Uhlárovým vedením nastal v čase, keď sa jeho formálne hľadanie šťastne spojilo s témami, ktoré tohto režiséra bytostne zaujímali a priťahovali.¹⁸ Bolo to obdobie, keď v spolupráci s dramaturgmi (Fehér, Juráňová) písal scenáre pre divadlo faktu, využívajúc pritom postupy montáže, ktoré už pred ním úspešne rozvinuli – napríklad – v libereckom Divadle Y. Táto línia sa u Uhlára opäť objavila v roku 1979 pri tvorbe libreta *Epizóda 39-44* na tému SNP, kde celkom prirodzene nadviazal na spoluprácu s bývalým konškolákom – scenáristom Ondrejom Šulajom. Ako poslucháči VŠMU spolu vytvorili (spoluréžisérom bol

¹⁷ Pozri: ZAVARSKÝ, Ján: *Poznámky k scénografii DPDM*, In: Slovenské divadlo, 1986, roč. 34, č. 3, s. 369.

¹⁸ Pozri: PODMAKA, Ladislav: *Básnici v politike alebo Poézia na trnavskom javisku*. In: Slovenské divadlo 1999, roč. 47, č. 2-3, s. 138-153

Jozef Pražmári) v rámci Letnej aktivity roku 1973 inscenáciu o Frontovom divadle.¹⁹ Ani k inscenácii *Epizóda 1939 – 44*, ktorá vznikla pri príležitosti výročia SNP, nepriступovali jej autori (Šulaj a Uhlár) k téme z povinnosti. Na základe *Svedectva o SNP* dr. Gustáva Husáka a dobových dokumentov chceli zaujať k historickej udalosti svoj vlastný postoj a tým oslovit' aj skôr. Zámer sa tvorcom podaril, ich úsilie bolo ocenené, inscenácia získala cenu za mimoriadny divadelný a spoločensko-politický čin. K scenáristickým dielam z oblasti literatúry faktu však priviedla Blaha Uhlára už o dva roky skôr inscenácia hry Alexandra Štejna *Verzia, Téma: A. Blok* (1977). Dramaturg a spoluupravovateľ Andrej Maťašík formuloval výber hry v bulletine takto: „chceli sme priniesť neschematický obraz doby prostredníctvom A. Bloka“. Aj ďalšími hrdinami sa stali v scenároch divadla faktu umelci. Ich mená tvorili zároveň názvy hier *Laco Novomeský* (1984), autori Mikuláš Fehér a Blaho Uhlár), *Téma Majakovskij* (1987) (autori: Jana Juráňová, Blaho Uhlár).²⁰ Obe inscenácie, mimoriadne úspešné u divákov i u kritiky, uplatňovali strih a montáž, ako aj adekvátny typ montážového herectva. Akoby sa tu Uhlár inšpiroval metódami známymi z tvorby libereckej Y-ky. Tvorivo aplikuje viaceré ňou objavené a osvedčené postupy, ktoré medzičasom prešli do povedomia divadelníkov. (Nemalú zásluhu má na tom aj dlhoročný dramaturg Y-ky a teatrológ Zdeněk Hořínek, jej tvorbu reflektoval tiež Jiří Kolář.²¹)

Dramaturgická línia konfrontácie umelca s mocou, skúmanie spoločenských mechanizmov, ktoré ničia slobodumilovných ľudí a boj s priemernosťou prostredia, to všetko sú témy, ktoré pociťoval Uhlár ako vlastné, nakoľko sám zažil nepochopenie okolia. Interpretáciu histórie z pohľadu súčasníka charakterizuje scenár ušitý špeciálne na mieru súboru, pričom režisér sa na ňom podieľa aj ako spoluautor. V režijnej koncepcii L. Novomeského si overuje, podobne ako Naivní divadlo Y z Liberca pri Haškovi, princíp obsadenia viacerých hercov do úlohy spisovateľa podľa príslušného veku, tak, aby zodpovedali umelcovmu danému životnému úseku. Týmto inscenáciami sa mu podarilo skĺbiť vlastnú umeleckú cestu s programom DDM. Napriek tomu, že inscenácie o Novomeskom a Majakovskom pôsobili myšlienkovito, herecky i režijne živo, aktuálne, v československom divadelnom kontexte boli „len“ úspešnou, tvorivou aplikáciou objavov štúdiových divadiel.

Výrazný prelom v tvorbe B. Uhlára nastal až roku 1985, keď v hre *Kvinteto* dospel ku kolektívnej tvorbe. Inscenácia vznikla za spoluúčasti hercov pomocou improvizácie istých pasáží, vyznačovala sa preto uvoľneným, hravým a najmä autentickým herectvom. Nebolo to náhodou, že práve toto mimoriadne úspešné dielo bolo venované Divadlu na provázku. B. Uhlár upozorňuje na spojitosť medzi svojím záujmom o autorskú činnosť aj o improvizáciu a pantomímu. Neskôr tieto oblasti rozvinul a využil pri vytvorení osobitej metódy improvizovanej autorskej kolektívnej tvorby. Ako kľúč ku *Kvintetu* mu poslúžila menej známa, ale z jeho tvorby najvydarenejšia klauniáda *Karbus-Barbus*, ktorú inscenoval v banskobystričskom bábkovom divadle.

¹⁹ Pozri: PANOVOVÁ, Oľga: *Frontové divadlo*, Bojovník, 1973-4.

²⁰ Pozri: Výstižnú analýzu L. Podmaku v štúdiu *Básnici v politike alebo Poézia na trnavskom javisku*, In: Slovenské divadlo 1999, roč. 47, číslo 2-3, s. 138-153.

²¹ HOŘÍNEK, Zdeněk: o montáži uvažuje už v bulletine k inscenácii *Třináct vůní* (premiéra 1979). Aj in: *Estetika*, 3, 1984, s. 172-184.

KOLÁŘ, Jan: *YPSILON v souvislostech aneb divadlo jako obraz světa*. In: *České divadlo 2* (Divadla studiového typu). Praha : Divadelní ústav, 1980, s. 20 – 31.

Hoci aj v nej sa zaoberá témou slobodného vyjadrenia umelca v podmienkach ne-slobody nevyznieva príbeh schematicky, ako tomu bolo doposiaľ v jeho autorských klauniádach.²²

Pre spontánny prejav hercov v *Kvintete* bola prospešná aj skúsenosť z komédie anglickej autorky A. Jellicoeu *Finta*. Bola ideálnou hereckou partitúrou, ktorú sa hercom spolu s režisérom podarilo citlivo rytmicky interpretovať.²³

Kvinteto, na rozdiel od predchádzajúcich Uhlárových hier, pôsobilo prirodzene aj keď aj išlo o modelovú situáciu pripomínajúcu absurdnú drámu. Punc improvizovanosti dodávala inscenácii živá hra na hudobných nástrojoch, najviac však hra na sklenených fľašiach. *Kvinteto* si získalo divákov i kritikov (cena na Májovej divadelnej Nitre). Ním začína u Uhlára a v slovenskom divadle vôbec celkom nová éra: herec sa stáva rovnocenným partnerom režiséra. Dovtedy spľňal a naplňal režisérove pokyny a predstavy.

Spočiatku boli v tvorbe Blaha Uhlára výrazné tri línie: groteskno – realistická a dve autorské: (pantomimické) klauniády a scenáre divadla faktu. Z autorskej scenáristickej tvorby sa prostredníctvom metódy improvizácie dostáva ku kolektívnej autorskej hre. Túto, v poradí už štvrtú oblasť, naznačenú v *Kvintete*, ďalej úspešne rozvíja najmä na pôde ochotníckeho divadla a na okraji (geografickom i spoločenskom) profesionálnej činohry – v prešovskom Ukrajinskom národnom divadle.

Je pozoruhodné, že v Uhlárovej tvorbe možno nájsť (s výnimkou predscénového herectva, čo je špecifický odbor kabaretného divadla) všetko to, čo je podľa Vladimíra Justa charakteristické pre autorské divadlo:

1. groteskne realistické herectvo – fantazijný, klaunský, metaforický herecký štýl
2. divadlo ako hra, recesia, improvizácia ako tvorivá metóda, živá komunikácia medzi hercami i medzi hercami a divákmi
3. komediálne žánre: groteska, nonsense, satira
4. montážové herectvo štúdiového typu, vychádzajúce z textu, ktorý nemá súvislý príbeh.²⁴

Justova charakteristika autorského divadla, vystihuje súčasne aj podstatu predchádzajúcich podôb nepsychologického a neliterárneho divadla 2. polovice 20. storočia: malé formy 60. rokov i štúdiové divadlo 70. rokov. Z veľkej časti platí aj v Uhlárovom prípade.

Nový herec – nové herectvo

Uhlárova predstava o novom hercovi vychádzala spočiatku z ideálu avantgardného divadla zameraného na jeho fyzickú disponovanosť, kondíciu: herec mal byť všestranný, flexibilitný, pružný, schopný zvládnuť akrobatické prvky, chôdzu na chodúloch, žonglovanie, hru na hudobnom nástroji, atď. Neodradilo ho, že mal k dispozícii činohercov klasicky vychovaných na VŠMU. Napriek tomu sa s nimi pokúsil prejsť od štylizovaného groteskne realistického herectva cez akrobaticky poňaté fyzické

²² Pozri: PORUBJAK, Martin: *Režisérsky dialóg ako predpoklad hereckého štýlu*. In: Slovenské divadlo, 34, 1986, č. 3, s. 340-342.

²³ Pozri: PANOVOVÁ, Olga: *Nielen o herectve*. Pravda, 6. 5. 1986.

²⁴ JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*, Praha, 1984, s. 27

herectvo vychádzajúce z ducha commedie dell'arte, z jarmočného divadla a z myšlienok Mejercholďovej biomechaniky, či excentrického herectva (*Scapinove šibalstvá*) k pantomimickej divadelnej klauniáde.

Línia pohybového herectva (začína sa už počas štúdia réžie účinkovaním v pantomimickom súbore Melánie Jakubiskovej v Divadle u Rolanda), logicky pokračuje vlastnou pantomimickou klauniádou v inscenáciách *Princezná Maru, Noc zázrakov*.²⁵ Línia takto poňatého pohybového herectva však neprinášala perspektívu. Často používané vonkajškové prostriedky chodúle, masky, vypchávkvy a jarmočné kúsky sa opozerali a unifikovali Uhlárove i Nvotove réžie. Rok pred desiatym výročím divadla sa autorka článku *Činoherec, kde si?*²⁶ zamyslela nad metódami práce a dramaturgicko-režijným vedením trnavského divadla, v ktorom herectvo začalo stagnovať a dokonca paradoxne kvôli pohybovej dramaturgickej línii upadať. Článok kritizoval jednostrannosť, vonkajškovosť a najmä jej problematické uplatnenie v praxi.²⁷ O dva roky nato vychádza ďalšia úvaha autorky nazvaná *Nielen o herectve*.²⁸ V nej, dva roky po 10. výročí, konštatuje, že interná prehliadka prác posledných sezón priniesla príjemné prekvapenia v podobe Uhlárových inscenácií *L. Novomeský – život a dielo, Finta, Kvinteto*. V nich nastal „kvalitatívny obrat v režijnej práci a najmä v doteraz najslabšej stránke v práci s hercom.“ „...“, Dôvera v text i v herca sa režisérovi niekoľkonásobne vrátila v podobe divadelne i myšlienkovy rozmanitejšej a bohatšej výpovedi.“

Metóda improvizácie, ktorú Uhlár pri vzniku *Kvinteta* úspešne využil, herca aktivizuje, umelecky a ľudsky rozvíja. Ukázalo sa, že kritika nemá jasno v tom, čo to improvizáčne herectvo a improvizácia ako tvorivá metóda vlastne je. V závere svojej recenzie uvádza preto autorka článku charakteristiku improvizácie. Podľa režiséra Jana Schmida z libereckej Y-ky je improvizácia náročná hľadačská metóda hereckej tvorby a osvojenia si postáv. Predpokladmi k nej sú presná téma, presné pravidlá, jasný zámer a pripravený herec.

O improvizované herectvo v tom čase bol veľký záujem. Roky 1985, 1986 boli rokmi, keď najmä v amatérskom divadle boli aktuálne a populárne súťaže v improvizácii. V Bratislave sa súťažilo najprv na VŠMU, potom pravidelne na neutrálnej pôde v PKO, vzápätí aj v rámci divadelných prehliadok v Kremnici i na Akademickom Prešove. Podrobne problematiku opisuje Nadežda Lindovská vo svojej štúdii.²⁹ Na rozdiel od N. Lindovskej si nemyslím, že sa Uhlár inšpiroval týmito dianím. Celkove rozrastajúci sa záujem o improvizáciu bol prejavom uvoľňujúcej sa atmosféry. Uhlárovo hľadačstvo v oblasti improvizovanej kolektívnej autorskej tvorby bolo samostatné, nezávislé a systematické; aj preto boli jeho výsledky originálne.

* * *

V čom je Uhlár pokračovateľom úsilí 60. rokov a v čom ich prekročil? Podľa Sone Šimkovej „Medzi dvoma politickými premenami sa odohrali hneď dve estetické re-

²⁵ Pozri: PANOVOVÁ, Oľga: *Trnavský pokus o klauniádu*, Pravda, 1982.

²⁶ PANOVOVÁ, Oľga: *Činoherec, kde si?*, Pravda 20. 4. 1984.

²⁷ PANOVOVÁ, Oľga: *Činoherec, kde si?*, Pravda 20. 4. 1984.

²⁸ PANOVOVÁ, Oľga: *Nielen o herectve*, Pravda, 20. 4. 1986.

²⁹ LINDOVSKÁ, Nadežda: *Improvizáčny princíp v slovenskom divadle druhej polovice 80. rokov a tvorba Blahoslava Uhlára*. In: ŠIMKOVÁ, Soňa (ed.): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, s. 187-215, Bratislava : Tália-press, 1966.

volúcie. Dejiskom prvej bolo Divadlo na korze a jeho následnícke scény. Tú druhú zinscenoval Blaho Uhlár so svojimi tímami.³⁰ Aký rozdiel bol medzi prvou a druhou revolúciou, medzi tvorbou Korza a Uhlára? Obe sa týkali herca a hereckej autenticity. Kým však činoherný súbor Divadla na korze riešil tento problém ešte v rámci interpretačného typu divadla, Uhlár v druhej polovici pôsobenia v Trnave už v oblasti neinterpretačného, autorského divadla, ktoré sa v tom čase na Slovensku nepesťovalo (výnimkami boli kabaretné súbory RNDR a L+S). Z tohto základného rozdielu potom vyplývajú ďalšie: v činohre Divadla na korze išlo o autenticnosť v zmysle autentického fyzického bytia herca na javisku.³¹ Uhlár prehlbuje autenticnosť iným smerom, smerom k väčšej zaangažovanosti a osobnej sebavýpovedi; herec je aj autorom, či aspoň spoluautorom javiskového diela. Rozdiel medzi interpretačným a neinterpretačným divadlom je podľa Jana Císaľa najmä v tom, že interpretácia je založená na výklade slovesného systému, naproti tomu neinterpretačný princíp je od literárnej predlohy nezávislý, netvorí metaznak.³² Divadlo na korze bolo nové súčasným výrazom, absurdno-čiernogroteskným cítením, koncíznu generačnou výpoveďou tlmočenou prostredníctvom fyzického herectva. Režiséri i herci však pritom vychádzali z dramatickej literatúry.

Činoherná skupina Divadla na korze manifest nepotrebovala aj preto, lebo sa od interpretačného divadla neodkláňala; tvorila generačne i názorovo homogénny celok, ktorý spájal rovnaký postoj, pocit, spoločný jazyk a štýl.³³ Ani Uhlár sprvoti nepotreboval nič osobitne deklarovať. Aj on mal umelecký program v sebe zabudovaný; už počas školy vytýčené ciele sledoval krok za krokom. Až keď po 15 ročnej praxi dospel k názoru, že sa treba jednoznačne zamerať na divadlo neinterpretačné, autorské, napísal spolu s výtvarníkom Milošom Karáskom dva manifesty³⁴. Vznikli súčasne s inscenáciami v proklamovanom duchu a boli publikované v bulletine k nim vydanom. V čase keď sa objavili, boli manifesty už dávno anachronizmom. Blaho Uhlár si to zrejme uvedomoval, preto vo svojej prvej časti akoby z recesie, zvolil pseudovedecký tón a napísal odsek plný učeních cudzích slov. Karáskova časť manifestu mala vážny a vecný charakter, II. manifest obsahoval aj provokatívne formulácie, najmä titulky.

Futuristi i dadaisti by sa čudovali, že umelci z konca 20. storočia nepostúpili ani o krok vpred, keď opakujú ich myšlienky. Manifesty totiž uvádzajú ako hlavné pracovné postupy dekompozíciu, fragmentáciu, diskontinuitu, používanie náhody a nedeterminovanosti. Dekompozícia znamená rozbitie lineárne radených udalostí, príbehu, vytvorenie nového obrazu sveta – mozaiky poskladanej z rozmanitých útržkov. Koláž (aj javiskovú) a s ňou súvisiacu metódu montáže, priniesli tiež avantgardné umelecké smery už na počiatku 20. rokov minulého storočia. Okrem praktických experimentov v divadle i filme bola rozpracovaná aj teoreticky.

³⁰ ŠIMKOVÁ, Soňa: *Otvorený výskum*. In: ŠIMKOVÁ, Soňa (ed.): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava : Tália-press, Bratislava 1996, s. 3

³¹ Výstižne ho charakterizuje Alena Urbanová v recenzii Prišli herci. In: *Divadlo*, 1970, č. 3, s. 8-14.

³² ČÍSAŘ, Jan: *Proměny divadelního jazyka*. Praha : Melantrich, 1986, s. 79

³³ Pozri: STRNISO, Vladimír: *Pokus o dorozumenie*. Diskusia. In: JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš (ed.): *Divadlo na korze 1968-1971*, Bratislava : Tália – press, 1994, s. 118.

³⁴ I. slovenský divadelný manifest v bulletine k inscenácii *A čo?*, 29.4.1988, súbor DISK Trnava – Kópánka; II. slovenský divadelný manifest zas v bulletine k inscenácii *Ocot*, ktorá mala premiéru 15.12.1988 v UND v Prešove. Oba vyšli v publikácii MISTRÍK, Miloš: *Blaho Uhlár so štúdiou Miloša Mistríka a súpisom diel*, Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990.

V kontexte slovenského divadla druhej polovice 80. rokov zazneli oba manifesty Uhlára a Karáska aktuálne. Boli vyslovené v čase, keď mohlo byť ich poslanstvo prijaté, keď našli svojho herca i diváka naladeného na rovnakú strunu. Navyše manifesty sprevádzali presvedčivé umelecké činy a tie im dodávali opodstatnenie aj váhu.

Charakteristika pojmu dekompozícia nie je nová. V II. manifeste sa vysvetľuje ako popretie tradičnej dejovej štruktúry, aditívny spôsob stavby diela z náhodne zvolených a zoradených udalostí, zdôrazňovanie nenadväznosti a nezávislosti jednotlivých udalostí a ich absolútnu rovnocennosť, zobrazenie sveta nerozprávačskou formou prinášajúcou popretie začiatku a konca diela, neustále potvrdzovanie nedramatickosti. Pod pojmom dekompozície predstavujú tu Uhlár s Karáskom vlastne metódu montáže, ktorú pred nimi v Československu úspešne využívali od polovice 60. rokov tvorcovia Libereckej Ypsilonky a neskôr Divadla na provázku, ktoré vzniklo koncom 60. rokov pod názvom rovnomenného zborníka scenárov Husa na provázku. Prostredníctvom názvu sa jeho zakladatelia prihlásili k odkazu brnenského avantgardného umelca, filmového scenáristu Jiřího Mahena (v inscenáciách vedome využívali metódu „strihu“ a montáže). Metódy a účinky montáže, čiastočne aj improvizácie, nastolené praxou štúdiových divadiel, skúmali českí teatrológovia, najviac však Zdeněk Hořínek, dramaturg Divadla Y. Po novembri 1989 sa k téme montáže vracia vo svojich časopisec-kých úvahách, obohacujúc svoje poznanie o teóriu a slovník francúzskeho filozofa J. Derridu. Akoby inšpirovaný Derridovou dekonštrukciou používa pri úvahách o montážnom charaktere divadelného diela (podobne ako Uhlár s Karáskom v manifestoch) pojem dekompozícia, čím aktualizuje svoj pojmový aparát.

Boj medzivojnovej avantgardy proti realistickej a naturalistickej dráme začal odmietnutím drámy. Aj Uhlár neraz s hrdosťou zdôrazňoval svoju nezávislosť od dramaturgie a drámy, ktorú získal vďaka vynájdenej metóde improvizovanej kolektívnej autorskej tvorby; pokladal to za svoje obrovské víťazstvo. Po novembri kategoricky odmietal drámu ako východiskový materiál k javiskovému dielu.

II. slovenský manifest už túto podmienku považuje zrejme za samozrejmosť, pretože podstatu pojmu autorské divadlo objasňuje bez nej ako slobodu všetkých zúčastnených tvorcov, oslobodenie herca od diktátu režiséra, pričom herec sa stáva tvorcom. Prvoradé oslobodenie sa od dramatickej predlohy tu nenájdeme.

Po skúsenostiach z práce s profesionálnymi hercami Uhlár najviac na hercoch oceňuje kvality osobnostné, viac než profesné. Kategória herectva preňho nie je estetickou, ale ľudskou záležitosťou. Je presvedčený o tom, že: „Na tomto stupni vývoja hereckej tvorby je už javisková postava škrupinou, ktorú musí herec rozlomiť, aby mohol zaujať osobné stanovisko.“ (I. manifest) Aj podľa Karáska autorské divadlo stavia na reálnom autentickom ľudskom zázemí. „Divadlo sa tak stáva prostriedkom umožňujúcim ľuďom vysloviť svoj vlastný názor, zahrať svoje private predstavy.“ (I. manifest)

Nepokojný a večne nespokojný umelec Blaho Uhlár našiel plnšie naplnenie svojich predstáv o spolupráci s hercom napokon v kontakte s nehercom – ochotníkom (*Ochotníci* v DISK-u, Kopánka³⁵), ktorý nie je zaťažený divadelnou manierou a rutinou; ktorý má odvahu byť úprimným, otvoreným hľadačom pravdy o sebe i o súčasnom svete.

³⁵ Pozri: PORUBJAK, Martin: *Najprv zaujatie témou, až potom hľadanie tvaru*, Javisko 1988, č. 2, s. 97 – 99.

Záver

Obdobie 70. až 80. rokov minulého storočia je obdobím osobitého, tvorivého, špecificky národného rozvíjania odkazu českej medzivojnovovej avantgardy z rokov 60. slovenskými divadelníkmi. Bolo to súčasne obdobie postupného vyrovnávania sa aj so súčasným českým divadlom inšpirovaným avantgardnými myšlienkami. Aj v 70. a 80. rokoch bolo ideálom divadlo ako autentická, individuálna, osobnostná a aktuálna výpoveď. Bolo to obdobie, keď slovenské divadlo dobiehalo zameškané v oblasti ako napr. kabaretno – zábavné divadlo, aj experimentálne štúdiové divadlá. Rozširujúc druhové a žánrové spektrum, uberalo sa vlastnou cestou. Alena Urbanová s uznaním konštatovala, že napriek očividnej príbuznosti s Činoherným klubom je Divadlo na korze (mala na mysli činohernú zložku) jeho spojencom, nie satelitom.³⁶ Obdobne samostatné boli aj ďalšie súbory Divadla na korze, pantomimický, Divadlo L+S, i keď sa dvojica otvorene hlásila k legendárnej českej komickej dvojici V +W. Originálne rozvíjal tradíciu kabaretného divadla 60. rokov Stanislav Štepka v Radošinskom naivnom divadle (RND). Obrovskú popularitu si získal autor práve tým, že sa nevzdal prostredia, v ktorom vyrástol. Dedinka Radošiná zostala nielen v názve, ale predovšetkým v ľudovom, insitne ladenom hrdivovi, ktorého pohľad na svet tvorí jadro poetiky i múdreho humoru i satiry RND. Príkladov by sa našlo viac. Zvlášť významné boli napr. Scherhaufereve inscenácie à la commedia dell'arte v spojení so slovenským ľudovým divadlom.³⁷ Dali by sa prirovnať k hľadaniam E. F. Buriana v oblasti aplikácie ľudového divadla na modernom javisku. Potvrdzujú súčasne presvedčenie ruského etnografa Bogatyrieva o produktivnosti tejto cesty. Úspešné boli v tejto oblasti aj pokusy banskobystričského bábkového divadla pri inscenovaní slovenskej ľudovej rozprávky.

Podobne ako umelci z Divadla na korze aj Uhlár bol originálnym tvorcom. V oblasti autorskej improvizovanej kolektívnej hry Uhlár nebol napodobňovateľom, epigónom českých štúdiových divadiel; bol síce rozhladeným, ale pritom samostatným tvorcom. Pre jeho prístup k autorskej improvizovanej tvorbe je charakteristická osobná, neraz až hlboko intímna spona herca. V českých súboroch, naopak, prevládol duch kolektívnej hry, ktorá obsahovala viac hravosti i spektakulárnosti.

Uhlárove a Karáskove manifesty anticipovali hnutie alternatívneho divadla 90. rokov. Uhlár z vlastnej skúsenosti spoznal, že pestovať autorský typ divadla v bežnom prevádzkovom, repertoárovom divadle dlhodobo je nad ľudské sily. Túžiac po neformálnom tvorivom dialógu a kolektívnej autorskej tvorbe preto zakladá nešťátne divadlo STOKA. (Neskôr z jeho stredu vyrástli a postupne sa osamostatnili ďalšie skupiny pod vedením Ľuba Burgra, Dušana Vicena, Laca Keratu a Vlada Zboroňa.) Divadlo Gunagu tvorilo ďalšie centrum nezávislej alternatívnej kultúry. Zrodilo ho amatérske podhubie v polovici 80. rokov a postupne, ako umelecky rástlo, sa v 90. rokoch profesionalizovalo.

³⁶ URBANOVÁ, Alena: *Prišli herci*. In: JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš: *Divadlo na korze 1968 – 1971*, Bratislava : Tália-press 1994, s. 133.

³⁷ Pozri MIKOLA, Marián: *Inšpirácie a podnety režijnej tvorby Petra Scherhaufera*, In: ŠIMKOVÁ, Soňa (ed.): *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, Bratislava : Tália-press, 1996, s. 137-173.

Pre koniec 80. rokov a začiatok 90. rokov je príznačné, že sa ťažisko novátorských výbojov a experimentov opäť, z celkom odlišných príčin, presúva na okraj – do sféry amatérskej, bábkarskej, či poloprofesionálnej. Novinkou sú privátne neštátne združenia a skupiny. Ich vznik podnietila nová politicko – ekonomická situácia, ktorá nastala po roku 1989. Uvoľňujúca sa atmosféra druhej polovice 80. rokov sa tak začala zúročovať. Desaťročia pretrvávajúci handicap slovenského divadla – malá diferencovanosť divadelného života, sa po revolúcii začal zas postupne prekonávať.

**THE HERITAGE OF THE INTER – WAR AVANT-GARDE IN THE SLOVAK THEATRE
(70-ies and 80-ies of 20-th century and the director Blaho Uhlár)**

OLGA PANOVOVÁ

The author is, after a concise summing up of the inner- theatrical contribution of artistic endeavours of some members of inter-war avant-garde, focusing on mapping the creative results of the director Blahoslav Uhlár. She is expressing her opinion that in Uhlár's creation can be found responses of some Czech avant-garde artists and inspirations mediated through the work of Uhlár's generational peers in the Czech studio theatres (the Theatre *Husa na provázku* in Brno, the Studio *Ypsilon* in Liberec and later on in Prague, and others). A significant reasoning is found by the author in Uhlár's interest in theatre, whose basic source is not the classic dramatic text but the actors' improvisation.

ANALÝZA A INTERPRETÁCIA FENOMÉNU MASOVEJ KULTÚRY V SLOVENSKEJ A ČESKEJ PERIODICKEJ TLAČI

MARIÁN MATYÁŠ, ALEXANDER PLENCNER

Úvod

Tento príspevok analyzuje používanie pojmu „masová kultúra“ v českej a slovenskej periodickej tlači. Cieľom výskumu bolo zistiť početnosť výskytu tohto pojmu v denníkoch a týždenníkoch, jeho umiestnenie, periodicitu, odbornú hĺbku rozpravy o ňom a vzájomné porovnanie medzi koexistujúcimi masmediálnymi prostrediami (SR, ČR) ako aj najbežnejšie konotácie a denotácie viažuce sa k pojmu masová kultúra. Sledovali sme výskyt pojmu v období od septembra 2003 do septembra 2005 pomocou elektronického monitoringu periodickej tlače (vyhľadávací server Newton). Výsledné zistenia sme interpretovali. Naším úmyslom bolo tiež porovnať používanie a chápanie pojmu masová kultúra v žurnalistickom a vedeckom diskurze.

K problému používania pojmu masová kultúra v masmédiách

Pomerne nízka frekvencia výrazu „masová kultúra“ v periodickej tlači nás spočiatku prekvapila (pozri nižšie), ale je to z viacerých dôvodov pochopiteľné. Masmédiá sú prostriedky, ktoré poskytujú najviac priestoru pre masovú kultúru, preto sa v nich tento fenomén kvôli svojej rozšírenosti vlastne „znevíditeľňuje“. Poľský sociológ Zygmund Bauman (1925) tvrdil, že masovú kultúru spôsobili prostriedky masovej komunikácie.¹ Hoci masmédiá zvyknú obracať pozornosť sami na seba a na vlastné komunikačné procesy a techniky, aby v spoločnosti potvrdzovali svoj status významnosti, fakt, že podporujú a rozširujú masovú kultúru, príliš nezdôrazňujú. „Masová kultúra“ totiž vyvoláva negatívne asociácie kultúrnych preferencií nevzdelaných ľudí, konzumentov neschopných rozlišovať. Odkazuje ku vkusu, sklonom, prejavom, zvykom a spôsobom masy.² Preto sa dalo očakávať, že ak budú masmédiá hovoriť o masovej kultúre, budú to robiť neosobným spôsobom v kontexte pranierovania negatívnych javov v modernej spoločnosti. Ak profesionálni komunikátori v komerčných masmédiách (novinári, moderátori) reflektujú masovú kultúru, je pre nich zrejme najistejšie hovoriť o jej „najvulgárnejších“ formách, aby sa i priemerný divák alebo čitateľ mohol nad tento jav „povzniesť“. Je to paradox: masmédiá sa obracajú k anonymnej, heterogénnej a široko rozptýlenej mase, ale každý jednotlivec,

¹ McQUAIL, Denis. 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha : Portál, 1999, s. 63.

² McQUAIL, *Úvod do teorie masové komunikace*. 1999, s. 62.

ktorý túto pomyslenú konštrukciu vytvára, chce byť výnimočný a necítiť sa ako jej súčasť. Asi aj preto začal v spoločenskej komunikácii pojem masová kultúra vytláčať príbuzný, no významovo širší pojem populárna kultúra, resp. pop-kultúra.³ Pojem masová kultúra sa v mienkotvorných periodikách objavuje v iných súvislostiach. Keďže ich redaktori počítajú so rozhladenejším, vzdelanejším čitateľom (ktorý sa môže sebainterpetovať ako príslušník intelektuálnej elity), pojem masová kultúra sa nepoužíva všeobecne, hovorovo, ale skôr konkrétne a v kritických súvislostiach (napr. znaky masovej kultúry).

Masová kultúra vo vedeckom diskurze

Masová kultúra bola široko diskutovaná v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch minulého storočia a to predovšetkým ľavicovými kultúrnymi teoretikmi (MacDonald, Adorno, Horkheimer). Pojem sa nevyskytoval iba vo vedeckých prácach, ale často sa objavoval aj umelecko-kritických stĺpkoch v novinách. Americký sociológ Daniel Bell (1919) uvádza, že „kultúra, tak, ako ju začali vnímať masové časopisy pre stredné vrstvy, prestala byť diskusiou o vážnych umeleckých dielach a stala sa životným štýlom, ktorý začínal byť organizovaný a konzumovaný.“⁴ Kultúrna kritika sa prispôsobila a stala sa súčasťou hry, v ktorej intelektuáli písali kritiky do časopisov, podporujúcich práve ten typ kultúry, ktorým opovrhovali.

Odborná reflexia fenoménu masovej kultúry prebiehala na „priesečníkoch“ troch teórií: konceptu kultúrnych úrovní (vysoká a nízka kultúra), teórie masovej spoločnosti a teórie masovej komunikácie. K vzniku ucelenej koncepcie masovej kultúry (teória kultúrneho priemyslu) viedli až komplexnejšie analýzy ekonomických, politických a kultúrnych dôsledkov masovej komunikácie a masovej produkcie na spoločnosť. S nimi sa začína presadzovať kritický, sociálne orientovaný prístup, kritická teória, rozvíjaná členmi tzv. Frankfurtskej školy.

Bernard Rosenberg a David D. White, editori antológie *Mass Culture: The Popular Arts in America* [Masová kultúra: Populárne umenie v Amerike] (1957) definujú masovú kultúru ako „súhrn príbehov, predstáv, informácií, myšlienok, zábavy a predstavení, ktoré tvoria typický obsah komunikačných kanálov a sú určené pre masové publikum“.⁵ Väčšina autorov zdôrazňuje priamu prepojenosť masovej kultúry s fenoménom masovej komunikácie a masmédií. Charakteristickými znakmi masovej kultúry sú: nie je tradičná ani elitná, je produkovaná masovo, je dostupná (finančne i priestorovo pre väčšinu obyvateľov), je zrozumiteľná (nevyžaduje si špeciálne vzdelanie), je populárna (obľúbená), je komercializovaná (vyrába sa za účelom zisku), je homogenizovaná (ničí kultúrne odlišnosti, vkus, tradície, hodnoty tým, že všetky kladie na jednu rovinu), štandardizovaná (má formu sériových priemyselných vý-

³ Výhodou pojmu pop-kultúra je jeho neutrálnosť a tiež fakt, že berie do úvahy rôzne typy publika, nielen masy. Charakteristickým znakom pop-kultúry je obľúbenosť, odvodzuje sa od ľudovej kultúry. Masová kultúra nemá takúto tradíciu, považuje sa skôr za typický fenomén masovej spoločnosti. Pop-kultúra je širšou kategóriou ako masová kultúra, aj keď v praxi niekedy nemá zmysel rozlišovať medzi týmito dvoma pojmami (napríklad v oblasti komerčnej popovej hudby).

⁴ BELL, Daniel. 1999. Kultúrní rozpory kapitalizmu. Praha : Sociologické nakladateľství, 1999, s. 65.

⁵ ROSENBERG, Bernard – WHITE, David D. 1957. *Mass Culture: The Popular Arts in America*. In: McQUAIL, Denis. 1999. *Úvod do teórie masovej komunikácie*. Praha : Portál, 1999, s. 62.

robkov) a predstiera personalizáciu (prispôsobenie sa jedinečnému vkusu spotrebiteľov).

Masová kultúra bola od začiatku predmetom sporov. Jej odporcovia jej vyčítali podporovanie nízkeho vkusu, eskapizmu (únikovosti) a konzumného spôsobu života, podpriemernú estetickú úroveň, prevahu zábavných funkcií a ohrozovanie ľudového a vysokého umenia. Jej obhajcovia tvrdili, že masová kultúra demokratizovala kultúru, lebo ponúkla kultúru tým, ktorí k nej predtým prístup nemali. Vnímali ju ako nástroj šírenia hodnôt a vzdelávania v najnižších vrstvách i prostriedok na vytvorenie priestoru pre rozvoj ľudskej individuality. Masovú kultúru treba chápať v dvoch dimenziách: kvalitatívnej (ako nízku kultúru) a kvantitatívnej (ako kultúru rozšírenú v masovej spoločnosti). V minulosti existovalo určité napätie medzi dvojakým chápaním masovej kultúry, na jednej strane to bola skôr pozitívne vnímaná „kultúra mas“ (významovo blízka pop-kultúre, ľudovej kultúre), na druhej strane zase negatívne chápaná „kultúra určená pre masu“ (vo význame „kultúrny priemysel“).

Masová kultúra sa začína presadzovať v polovici 19. storočia. Hoci s istými obmedzeniami možno rozširovanie foriem blízkych masovej kultúre pozorovať už od obdobia staroveku (antické divadlo, neskôr stredoveké jarmočné divadlá a mystériá, Shakespearove hry), jednoznačná dominancia masovej kultúry ako i jej komplexná analýza nastupuje až v masovej spoločnosti. Poľská sociologička Antonina Kloskowska (1919-2001) prirovnáva masovú kultúru k industrializácii a urbanizácii ako druhotným produktom priemyselnej revolúcie.⁶ Americký sociológ Edward Shils ponúkol tézu, že masová kultúra súvisí so zvýšením „konzumácie“ kultúry v masovej spoločnosti. Elity, ku ktorým počíta aj intelektuálov, vždy mali prístup ku kultúre, ale novinkou bolo to, že v masovej spoločnosti sa k nej dostali aj stredné a nižšie vrstvy obyvateľstva. Narástla tiež spotreba vysokej kultúry, hoci nie až tak výrazne ako strednej a masovej kultúry, pretože spoločenské vrstvy intelektuálov boli relatívne nasýtené ešte pred vznikom masovej spoločnosti.⁷ Iní americkí sociológovia, Paul F. Lazarsfeld (1901-1976) a Robert K. Merton (1910-2003), sa vyjadrili, že v modernej spoločnosti enormne narástol trh s umením (*market for the arts*). Masovú kultúru považujú za dôsledok masmédií: „Určité typy hudby, drámy a literatúry majú teraz dosah prakticky na každého v našej spoločnosti. Toto je, samozrejme, dôvod, prečo hovoríme o *masových* médiách a *masovom* umení.“⁸ Nemecko-americká filozofka Hannah Arendtová (1906-1975) rozvíjala úvahy o trhovom charaktere masovej kultúry. Tvrdí, že buržoázna spoločnosť (pomerne vzdelaní a kultivovaní jednotlivci) mala odjakživa ku kultúre vzťah ako k tovaru a prostredníctvom nej sa sýtila snobskými hodnotami. Masová spoločnosť už nežiada kultúru (ako buržoázia), ale iba zábavu a produkty, ktoré sa konzumujú rovnako ako akýkoľvek iný spotrebný tovar.⁹ Je to paradox, lebo staršia spoločnosť kultúru chcela, ale nespotrebovala ju, kým ma-

⁶ KLOSKOWSKA, Antonina. 1967. *Masová kultura. Kritika a obhajoba*. Praha : Svoboda, 1967, s. 56.

⁷ SHILS, Edward A. 1961. Mass society and its culture. In: BOYD-BARRETT, Oliver – NEWBOLD, Chris (eds). 1995. *Approaches to media. A reader*. London : Arnold, 1995, s. 84-85.

⁸ LAZARSFELD, Paul F. – MERTON, Robert. K. 1948. Mass communication, popular taste and organized social action. In: MARRIS, Paul – THORNHAM, Sue (eds.). 1999. *Media Studies. A reader*. Second Edition. Edinburg : Edinburg University Press, 1999, s. 25.

⁹ ARENDTOVÁ, Hannah. 1961. Society and culture. In: BELL, Daniel. 1999. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha : Sociologické nakladatelství, 1999, s. 66-67.

sová spoločnosť kultúru vlastne nechce.¹⁰ Arendtová porovnala vzťah masovej kultúry k umeniu a upozornila na to, že kritériami hodnoty masovej kultúry sú novosť a modernosť, kým charakteristickým znakom skutočnej kultúry je trvalosť a stálosť hodnoty. Preto ju na rozdiel od masovej kultúry nemožno spotrebovať.

Výsledky výskumu

- V SR celkovo sa pojem masová kultúra (masová AND kultúra) vyskytol dvanásťkrát. (Pri analýze sme postupovali od najčítanejších denníkov k menej čítaným periodikám s dlhšou periodicitou.)
- Výskyt: Hospodárske noviny 3x (príloha Civilizácia), denník SME 3x, denník Nový deň 2x, Hospodársky denník 1x, týždenník Domino Fórum 3x.
- V ČR celkovo sa pojem masová kultúra (masová AND kultura) vyskytol osemnásťkrát, čo je o 33,3 % častejšie než v SR.
- Výskyt: Lidové noviny 7x, Mladá Fronta DNES 5x, Právo 5x, Hospodárske noviny 1x.

Poznámky k výskumu

V Slovenskej republike bol pojem masová kultúra trikrát uvádzaný vo forme citácie autority: napr. O. F. Kernberg, Z. Kusá, U. Eco. Vo viacerých prípadoch vnáša do diskurzu tento pojem interviewovaný: J. Štrasser, D. Podracká, P. Rankov. Denník Nový deň a Hospodársky denník medzičasom zanikli. Dvakrát sa pojem masová kultúra v denníku SME objavil len ako názov výstavy Salvadora Dalího. Najčastejšie (trikrát) sa pojem používa pri recenzii hudobného, resp. literárneho artefaktu. Najbežnejšie konotácie a asociácie: demonštrovanie poklesu vkusu, masovosť, masmédiá, moc médií, nízka intelektuálna hodnota, úbohosť, gýč, spotreba, nekreativita. Pozitívne konotácie sa vyskytli jedine raz, v definícii Umberta Eca v Domino Fóre, neutrálne hodnotenie sa vyskytlo pri vernisáži Salvadora Dalího, nie negatívne vyznelo hodnotenie v rozhovore s Pavlom Rankovom v Hospodárskych novinách. V periodickej tlači (žurnalistickom diskurze) sme našli tieto výrazy, ktoré vyslovene označujú kategórie, znaky, koncepty alebo pojmy z vedeckého diskurzu o masovej kultúre: priemysel zábavy, voľný čas, masa, priemyselná výroba, tradičná kultúra. Vo všeobecných súvislostiach bol pojem masová kultúra použitý osemkrát, kriticky (definovanie, porovnanie, vymenovanie znakov) štyrikrát.

V Českej republike sa termín masová kultúra vyskytuje o tretinu viac. Rozprava je v tomto prípade sofistikovanejšia, nekľže po povrchu, ale sa snaží o hlbšiu analýzu problematiky. Kľúčové slová v titulkoch: devastácia, hlučná morálka, galaktický superštát, obeť reklamy, kritik cynického rozumu, odstrániť stigma, tragédia premenená v gýč, mediálne tsunami, superhrdinovia, zápas o zábavu, zábava, hojnosť, prežiť v raji. Tematicky sa texty v českých periodikách zaoberajú problematikou vkusu, netvorivosti príjemcu, globalizáciou, etikou, mediálnym gýčom, determináciou snov a predstáv, otázkou legitimacy masovej kultúry v kultúre. Žánrovo je v českých tex-

¹⁰ REIFOVÁ, Irena. 2004. *Slovník mediální komunikace*. Praha : Portál, 2004. Heslo kultura masová, s. 114.

toch častejšie zastúpenie publicistických žánrov (názory, glosy, úvaha). Žurnalistický a vedecký diskurz sa v českej periodickej tlači prekrývajú pri týchto výrazoch: vkus, masové médiá, populácia, stereotypy, gýč, banalizácia, spotrebný materiál, masová spoločnosť, priemyselná revolúcia, masa obyvateľov, intelektuálna elita. Vo všeobecných súvislostiach bol pojem masová kultúra použitý dvanásťkrát, kriticky (definovanie, porovnanie, vymenovanie znakov) šesťkrát.

Záver

Pojem masová kultúra reflektuje slovenský aj český novinársky diskurz. Slovenský je o tretinu menej početný, plytší, čo dokazuje v oblasti tém, v žánrovom spracovaní aj v použitej lexike. Na Slovensku sa z denníkov paradoxne významnejšie venuje problematike titul Hospodárske noviny v prílohe Civilizácia. Denník Pravda nepoužil tento pojem v sledovanom období dvoch rokov ani raz. Denník SME de facto jedenkrát. Z týždenníkov sa problematike venoval intelektuálne orientovaný pravicový týždenník Domino Fórum. V Českej republike ide o rovnomerne rozmiestnené reflexie vo všetkých relevantných denníkoch (Lidové noviny, Mladá Fronta DNES, Právo) a ich kvalita je výrazne vyššia aj častejšia. Zistili sme, že v porovnaní s vedeckým diskurzom je problematika masovej kultúry v žurnalistickej sfére preberaná povrchnejšie, s pojmom sa narába skôr intuitívne, má nejasný sémantický obsah a je používaný väčšinou v negatívnom význame (pozitívne významy pochádzajú z citácií). Výskyt termínu „masová kultúra“ vo všeobecných súvislostiach odkazuje k prevažne masmediálnej, komercializovanej a konzumnej kultúre s nízkou estetickou hodnotou. Žurnalisti ho často chápu vo význame globalizovanej kultúry, čím však dochádza k významovému posunu, pretože kvalitatívny rozmer masovej kultúry je prekrytý kvantitatívnymi parametrami. Pritom „masové“ formy kultúry nemusia mať globálny charakter. Kritické použitie termínu sa spája s vymenovaním niekoľkých znakov masovej kultúry, nechýba upresnenie všeobecne vágneho chápania tohto pojmu uvedením príkladu, porovnania. Dvakrát sa tvrdí, že masová kultúra existovala už v antike, čím sa upozorňuje na súvislosť masovej kultúry s tradičnou alebo populárnou kultúrou. V kritických komentároch sú niekedy použité metafory a štylistické figúry, ktoré sú na úkor vecnosti argumentácie („globalizovaná humanita“). Kritické postrehy sa miešajú s hovorovými výrazmi. Najvýstižnejšie charakteristiky fenoménu masovej kultúry pochádzajú z citácií, parafráz.

LITERATÚRA

- BELL, Daniel. 1999. *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha : Sociologické nakladatelství, 1999, s. 65.
- KLOSKOWSKA, Antonina. 1967. *Masová kultura. Kritika a obhajoba*. Praha : Svoboda, 1967.
- LAZARFELD, Paul F. – MERTON, Robert. K. 1948. Mass communication, popular taste and organized social action. In: MARRIS, Paul – THORNHAM, Sue (eds.). 1999. *Media Studies. A reader*. Second Edition. Edinburg : Edinburg University Press, 1999.
- McQUAIL, Denis. 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha : Portál, 1999.
- RANKOV, Pavol. 2002. *Masová komunikácia, masmédiá a informačná spoločnosť*. Levice : L.C.A., 2002, s. 15.
- REIFOVÁ, Irena. 2004. *Slovník mediální komunikace*. Praha : Portál, 2004.

SHILS, Edward A. 1961. Mass society and its culture. In: BOYD-BARRETT, Oliver – NEWBOLD, Chris (eds). 1995. *Approaches to media. A reader*. London : Arnold, 1995.

PRÍLOHA

Spojenie „masová“ and „kultúra“ – september 2003 – september 2005 v slovenskej dennej tlači – 18 odkazov

1. Hospodárske noviny V zajatí predčasného dospievania 20.05.2005
Civilizácia – Autor: Peter Macsovszky – Strana: 21
„Masová kultúra prenášaná hromadnými oznamovacími prostriedkami sa vyznačuje jednoduchosťou a výrazne obmedzenými intelektovými požiadavkami na spotrebiteľa. Jazyk a autorita televízie sú adresované implicitne pasívnej, zuniformovanej, ‚neinformovanej‘ mase,“ píše Otto F. Kernberg v knihe Normálna a patologická láska.
Súčasná americká masová kultúra je úbohá a gýčovitá. Niet divu, že tak veľa Američanov hľadá útechu v cirkvi.
„K strachu a obavám sa možno postaviť rôznymi spôsobmi. Závisí to od zdroja nášho strachu. Najľahšie je azda strach utlmovať,“ domnieva sa Z. Kusá. „Zdá sa, že zabúdaniu na vlastný strach výdatne pomáha dnešná masová kultúra, ktorá rafinovane odvádza našu pozornosť od vážnych otázok. Priemysel zábavy a voľného času nám ponúka rôzne životné štýly a zahŕňa nás pikantnými informáciami o životoch druhých tak, že nám pomáha zabudnúť na vlastné úzkosti a strach.“
2. Domino Fórum Prečo je vážna hudba taká vážna? 22.09.2004
Kultúra – Autor: Marína Markušová – Strana: 19
„Zavrhaná masová kultúra nezabrala miesto žiadnej vyššej fantomatickej kultúre, len sa rozšírila v masách, ktoré prístup ku kultúrnym statkom skôr vôbec nemali,“ obraňuje masy Umberto Eco.
3. Hospodárske noviny Časť novej elity sa stala elitou nečestne 23.07.2004
Civilizácia – Autor: Tomáš Gális – Strana: 00
Zdemokratizovala sa politika, masová kultúra, móda, spotreba i prístup k vzdelaniu.
Masová kultúra je produktom veľkosériovej priemyselnej výroby.
4. Domino Fórum Politici už reálne nemajú moc 17.03.2004
Rozhovor – Autor: Eva Čobejová, Ján Štrasser – Strana: 08
* Sú autori, ktorých knihy sa nadpriemerne kupujú aj čítajú, hoci sú podpriemerné. Kde sú vaše limity uvažovania o autorskom úspechu?
Zásadná hranica pre mňa vedie medzi populárnou kultúrou a masovou kultúrou. Masová kultúra nevyžaduje od toho, kto ju prijíma, nijakú kreatívnu spätnú väzbu. Je to len číre spotrebné prijímanie. Pohybujem sa v popkultúre, nie v masovej kultúre.
A naopak – existuje aj neúspešná masová kultúra.

5. SME Hudba, ktorá zveľaďuje naše duchovno 16.03.2004
Kultúra – Autor: MARIAN JASLOVSKÝ – Strana: 22
Dan Bárta & Illustratosphere * Babylon * Bratislava
Počul som názor, že v hudbe môže byť dobrá len alternatíva a čo je masová kultúra, je automaticky hlúposť.

6. Nový deň Myslí na vzťahy s blízkymi ľuďmi, ktoré navzájom prehlbujeme 09.03.2004
Titulná strana – Autor: DUŠAN MIKOLAJ – Strana: 01
Slovo má DANA PODRACKÁ, poslankyňa NR SR za ĽS-HZDS
Masová kultúra nepotrebuje umenie; chce sa zabávať, aby si krátila nie voľný, ale prázdny čas. Hovoríme tomu strata hodnôt.
Už v helenizme v antike existovala masová kultúra.

7. Nový deň NÁZORY ČITATELOV 26.02.2004
Názory – Strana: 08
NÁZORY ČITATELOV
Bezduchá masová kultúra sa vo veľkom šíri aj z obrazoviek STV.

8. Hospodárske noviny Dnes je človek vystavený útoku informácií, o ktoré nemá záujem 20.02.2004
Civilizácia – Autor: Denisa Vojtényiová – Strana: 00
Dnes je človek vystavený útoku informácií, o ktoré nemá záujem
HN hovoria s Pavlom Rankovom z Katedry knižnej a informačnej vedy FiF UK
Masová kultúra je prvá kultúra, ktorá apeluje na všetkých ľudí. Nikto nestojí mimo. Má svoje pozitívne stránky, priniesla istý stupeň vzdelanosti. O tradičnej kultúre, ktorá bola pred ňou, si nemôžeme robiť ilúzie. Umožňovala ľuďom aktívne sa na nej zúčastňovať, ale o čo išlo v skutočnosti? Poznáte ľudové piesne, povesti či rozprávky? Len výnimočne sú také hodnotné ako diela veľkých majstrov literatúry a umenia. A namiesto tejto tradičnej kultúry prišla masová kultúra, ktorá síce tiež nie je veľmi na vysokej úrovni, ale pre mnohých znamená posun vpred. Historicky to nie je prepád smerom dolu. Že sa dnes vyzdvihuje tradičná kultúra je skôr jej nepochopenie v dobových súvislostiach. Tradičná kultúra nebola vyššia ako masová.
– Je pravdou, že elitná kultúra vstúpila do masovej. Na druhej strane, masová kultúra umožnila prístup k elitným hodnotám.

9. SME Vybraná rozkoš storočnice podľa Salvadora Dalího 07.02.2004
Kultúra – Strana: 11
Včera sa začalo v Barcelone jedno z najvýpravnejších podujatí – Salvador Dalí a masová kultúra.

10. Domino Fórum Hudobný trh je v kritickom štádiu 28.01.2004
Kultúra – Autor: Michal Hvorecký – Strana: 23
Nemecké verejnoprávne médiá obsadila masová kultúra, hudbu nevynímajúc. Jedinými kritériami tamajších dramaturgov sú hitparády predajnosti.

11. SME V Španielsku sa už začal Dalího rok 2004 13.10.2003
Kultúra – Autor: (reuters) – Strana: 15
Expozíciu s titulom Salvador Dalí a masová kultúra už však môžu obdivovať stúpenci špičkového umenia v Barcelone, pokračovať bude v Madride, v Saint Petersburgu v americkom štáte Florida a v Rotterdame.
12. Hospodársky denník Rok majstra Dalího 09.10.2003
Veda/kultúra – Autor: (mb) – Strana: 14
Inú expoziáciu s titulom Salvador Dalí a masová kultúra budú môcť obdivovať stúpenci špičkového umenia v katalánskej metropole Barcelona, v španielskom hlavnom meste Madrid, v Saint Petersburgu v americkom štáte Florida a v holandskom Rotterdame.

Spojenie „masová AND kultúra“ – za obdobie september 2003 – september 2005 v českej dennej tlači – 18 odkazov

1. Lidové noviny Devastace je stále znát 20.08.2005
Kulturní revue – Autor: Michal Anděl – Strana: 13
Problém je však ještě širší: co to znamená masová kultura dnes, jak a čím je určována, jaké bude mít dopady na náš vkus, naše postoje i naše chování za dalších deset či dvacet let.
2. Právo Příliš hlučná morálka? 28.07.2005
Salon – Příloha – Autor: Jiří Příbáň – Strana: 01
Masová kultura dnes udržuje etiku jako společně sdílenou iluzi globalizované humanity, za níž se ovšem skrývá pouze naše dobová společenská morálka.
3. Právo Zamíchá vývoj v EU českými kartami? 15.06.2005
Publicistika – Autor: Alexandr Mitrofanov – Strana: 10
Velký americký spojenec totiž mezitím předvedl vlastní přístupová hesla. Ohlušující masová kultura byla jen dílčím projevem. Fatálněji zapůsobilo nevnímání civilních obětí v Jugoslávii a v Iráku.
4. Lidové noviny O pomstě Shitů, galaktickém superstátu a Vladimíru Šmicerovi 27.05.2005
Názory – Autor: Ondřej Štindl – Strana: 11
Současná masová kultura ovšem naštěstí nenabízí jenom toporné a nedomrlé variace na řeckou tragédii, dá se v ní narazit na skutečné drama, které dospěje ke skutečnému vyvrcholení. Máme zde samozřejmě na mysli střední finále Ligy mistrů.
5. Právo Třeba jsem taky Michal Hvorecký: oběť reklamy 17.03.2005
Salon – Literární příloha Práva – Autor: MICHAL PROCHÁZKA – Strana: 01
Masová kultura nevyžaduje od příjemce žádnou tvořivou účast. Ale svou masovou kulturu měla každá společnost již od helenismu, nejde o nic nového. Nová je její podoba a agresivita v digitálním věku. Současná masová média lidem nenápadně vnucují svůj názor a jistý vkus, opravdu chtějí diváky a posluchače ubavit až k smrti.

To jen dokazuje, že oba systémy, jak kapitalistický, tak i komunistický, si přirozeně vytvářely vlastní kontrakulturu vedle toho, že oba rovněž stvořily svět masové kultury.

6. Mladá fronta DNES Kritik cynického rozumu 14.03.2005
Společnost – Autor: KAREL HVÍŽDALA – Strana: 06
Aktuální masová kultura už není určena jen pro malou skupinu šlechticů, ale pro velký kus celé populace. Viděno antropologicky je to absolutní novinka. Přesto se o tom bezpříkladným kolektivním luxusu nehovoří. Místo toho se stále vytvářejí fiktivní nedostatky, o kterých se píše v médiích... Činím terapeutický návrh: prozkoumejme mechanismy, díky nimž naše nejbohatší materiální a mentální společnost všech dob permanentně prezentuje sama sebe jako oběť.
Peter Sloterdijk, Der Spiegel č.35/2004

7. Lidové noviny Najít způsob, jak odstranit stigma 17.01.2005
Horizont – Autor: Anna Murrayová – Strana: 11
Rozšířenost těchto stereotypů můžeme vysvětlit tím, že je šíří masová kultura – maniak se sekerou kolem sebe šíří hrůzu a smrt v mnoha filmech. (BBC, téma o léčbě psychických poruch).

8. Lidové noviny Mediální tsunami aneb tragédie proměněná v kýč 10.01.2005
Horizont – Autor: Jiří Pehe – Strana: 11
O povaze naší civilizace vypovídá snad nejvíce skutečnost, že společnou řeč nalézáme stále častěji právě prostřednictvím mediálního kýče.
pohromu v Asii znovu potvrdila, že v mediálním věku, jehož společným jmenovatelem je masová kultura, neuniknou banalizaci ani nejstrašnější tragédie.
Heslem dne je „lidský příběh, který osloví co nejširší masu diváků a čtenářů“ – příběh, který nás dojmá i proto, že by se mohl stát i nám.

9. Lidové noviny Moderním hráč kralují superhrdinové 02.12.2004
Vánoční hity – Autor: bla – Strana: 08
Dnes odcizuje děti rodičům všudypřítomná a nadnárodní masová kultura, která determinuje jejich sny a představy.
Mnohé dnešní děti si už tolik nehrají na prince a princezny z klasických pohádek. Místo nich jsou tu superšpioni a superhrdinové. Ale není třeba se hned znepokojovat. Je to jen vnější modernější fazona, slušivý módní kabátek, co dětem učarovalo.

10. Mladá fronta DNES Zápas o zábavu. Tak jednoduché to vše zase není 14.08.2004
Kavárna – Autor: Zdeněk Švácha, Autor je publicista – Strana: 03
Stanou-li se intelektuálové originálnějšími a pilnými, budou mít vliv, po němž pahnou. Tak se i masová kultura stane smysluplnější. Tato bezesporu originální teorie Pavla Šafra volá po komentáři.

11. Mladá fronta DNES Zábava, hojnost a svoboda aneb Jak přežít v ráji 07.08.2004
Kavárna – Autor: Pavel Šafr – Strana: 21

Masová kultura zábavy totiž podle něj není skutečnou kulturou, nýbrž spotřebním materiálem, který musí být pořád čerstvý, neboť se za pár dní „zkazí“ a je k ničemu.

A copak každý marketing je pouze špatný? Proč by vlastně každá masová kultura měla být ze své podstaty nebezpečná a zavrženíhodná? Je Lucie Bílá osobností kultury, anebo patří na smetišť masové zábavy?

Novodobá masová kultura souvisí se vznikem „masové společnosti“. Před nástupem moderní doby, kdy většina lidí žila v komunikační izolaci vesnice, masová kultura neexistovala, neboť neexistovala v pravém slova smyslu ani masová společnost.

Dnešní masová kultura ovšem souvisí vedle průmyslové revoluce i s masovými dorozumivacími prostředky. Teprve před sto lety se završil ve většině Evropy proces, kdy „celá masa obyvatel byla včleněna do společnosti“ (Edward Shils).

12. Lidové noviny Svět letos ovládne Rok Dalího 12.05.2004
Téma – Autor: klt – Strana: 03
Akce oslavující Dalího dílo se však chystají i v dalších městech kromě Barcelony či Madridu například i ve Filadelfii, v Benátkách nebo Rotterdamu.
Největším lákadlem „Roku Dalího“ je putovní výstava nazvaná Dalí a masová kultura, která zahrnuje více než 300 obrazů, filmy a roztodivné Dalího objekty.
13. Mladá fronta DNES Nový umělý svět, masová kultura a malé prvomájové osvětlení 03.05.2004
Střední Morava – Autor: TOMÁŠ ŠULÁK – Strana: 04
14. Hospodářské noviny Co amerického je v nás, Češích? 23.04.2004
Spojené státy americké – Autor: JIŘÍ PEHE, Autor je ředitelem New York University v Praze – Strana: 08
Pragmatismus, nedůvěra k autoritám, pohrdání určitými nerovnostmi mezi lidmi, náboženská tolerance. Oba národy tak pojí nejen masová kultura.
15. Lidové noviny Lidé se dívají na Kotel, protože jim to přináší potěšení 26.02.2004
Horizont – Autor: Martin Čaban – Strana: 09
Masová kultura je legitimní a nedílnou součástí lidské kultury jako celku. Dokud se intelektuální elita s tímto faktem nesmíří, bude neustále mlátit prázdnou slámu povýšenými kritikami nekritizovatelného.
16. Mladá fronta DNES Pýřečko: Nová vlna se „starým obsahem“ se vrací 11.02.2004
Kultura a volný čas – Kraj Hradecký – Autor: PETR MAREČEK – Strana: 09
„Masová kultura byla úplně všude, tancovalo se na diskotékách a všichni měli pěkné džíny z Tuzexu. Nová vlna přišla, byla tady a bylo to skvělé řešení. Nijak jsme nad tím ani moc nepřemýšleli a ani nekalkulovali, prostě to šlo tak samo. Jen nám připadlo blbé, aby to bylo pořád jen na čtyři doby. Harmonie, která by prošla přehrávkovou komisí, pro nás nebyla podmínkou,“ vzpomínají muzikanti na internetových stránkách kapely.

17. Právo Evropa oslavuje Rok Salvadora Dalího 09.02.2004
 KULTURA – Autor: Peter Kováč – Strana: 15
 Evropa oslavuje Rok Salvadora Dalího
 Oslavy zahájily v Barceloně minulý týden otevřením výstavy Dalí a masová kul-
 tura, která ve zdejší Fundació la Caixa potrvá až do 23. května.
18. Právo Filozof nesmí utéct z jeskyně 15.01.2004
 Salon – Autor: MARTIN ŠKABRAHA – Strana: 02

úvaha

Dědictví je charakterizováno především tím, že si je nevybíráme, že si naopak nekompromisně volí ono nás.

J. Derrida v rozhovoru s E. Roudinesco

Ad: Václav Bělohradský – O vyvratitelnosti světa
 (Salon č. 349, Právo 8. 1. 2004)

Celá současná masová kultura je ovšem zaměřena na likvidaci údivu – a smíchu, který s ním úzce souvisí. Smích, který dnes zpravidla slyšíme, není sókratovským „uměním nevážného“, ale uřvaným a poslušným přitakáním instituci, která „nás baví“. Globální banalizace by měla burcovat právě filozofy, neboť bez údivu nemá jejich činnost žádný smysl.

ANALYSIS AND INTERPRETATION OF MASS CULTURE PHENOMENON IN SLOVAK AND CZECH PERIODICAL PRESS

MARIÁN MATYÁŠ, ALEXANDER PLENCNER

This paper offers a comparative analysis of the phenomenon „mass culture“ which occurred in the Slovak and Czech periodical press from September 2003 till September 2005. The purpose was to find out the presence of the term mass culture, its location, frequency, seriousness of debates about it, a comparison between its use in the Slovak and Czech mass media, and the most commonly used connotations and denotations. We were also searching for the similarities and differences between journalistic and academic discourses. The results are as follows: the term mass culture is mentioned only twelve times in the Slovak press, while in the Czech press it is mentioned eighteen times. It could be caused by the fact, that mass media typically spread mass culture, therefore the mass culture is invisible in the communication sphere – it is too widespread to be discussed as a specified subject. The term pop-culture is more distinct and used more often. In the Czech press the mass culture was debated more abundantly in themes, journalistic styles and genres. The overall quality was higher.

DIVADLO NA SPIŠI

ANTON KRET

Od počiatku po meruósmo roky

(Fakty a problémy súvisiace s prípravou ucelených dejín divadla regiónu)

Prvé správy o existencii divadla na Spiši sú z polovice sedemnásteho storočia. Vtedy sa aj na Slovensku začali hrať jezuitské školské hry a to prevažne v jazyku vzdelancov celej strednej Európy – v latinčine. O jezuitských predstaveniach sa na Slovensku zachovalo veľké množstvo správ. „V rokoch 1601 – 1773 predviedli jezuiti v celom Uhorsku vyše 10 000 hier, z čoho navyše pripadlo na územie dnešného Slovenska“ – píše M. Cesnaková v Kapitolách z dejín slovenského divadla (Bratislava 1966) na s. 93. Predzvesťou, ak už nie divadelného, potom celkom určite „pódiového“ povedomia Spišiakov je kremnický záznam o podujatí známeho bystrického pedagóga Jána Duchoňa, na verejné podujatie ktorého (*Gymnasmata oratoria*) r. 1636 sa pozvánky tlačili u Vavrinca Breuera v Levoči. Zaznamenaným menovitým počínom je „slavonica comoedia“ nazvaná *Apollo coelis redditus seu S. Stephanus Protomartyr* (Apolón vrátený nebu alebo Sv. Štefan mučeník, Levoča 1648) uvedená v Spišskej Kapitule r. 1648. R. 1655 opäť v Spišskej Kapitule uviedli v ľudovom jazyku (idiomate vulgari) hru *O Kristovi večnému otcovi obetovanom*, r. 1663 ľudové hry „slavonicae actiunculae“, opäť v slovenčine, r. 1664 dve hry „in lingua Pannonica“ (v „panónskom“ jazyku) a r. 1665 hru *Jozef zachraňujúci od hladu Egypt*. R. 1673 jezuiti zahráli hru *Semiramis*, 1677 *Niniviticus rex*, r. 1697 uviedli evenjelickí študenti hru o Papinianovi v nemeckom jazyku. V nasledujúcich desaťročiach sa jezuitská tradícia rozšírila zo škôl aj na mimoškolské príležitostne postavené alebo aj trvalé (v Trnave) javiská. Dôkazom toho, že išlo o širšiu a nie iba školskú aktivitu, sú nálezy rukopisov aj tlačou vydaných hier od jezuitských a neskôr aj piaristických, ale aj svetských autorov v Trnave, v Brezne, alebo na Spiši v Podolinci, kde po poľsky píšuci profesor miestneho kolégia a prekladateľ Peter Krasuski vydal r. 1766 *Tragoediae sacra versus Patrio in Collegio Podoliniensi*.

Mesto Podolinec bolo najstarším strediskom piaristov na území dnešného Slovenska. Do r. 1782 patrilo k poľskej, potom k uhorskej provincii. R. 1642 založil tu gróf Lubomirski piaristické kolégium a vďaka činnosti tejto inštitúcie sa stal Podolinec strediskom osvetovej činnosti na Spiši. R. 1668 po latinsky uviedli v tomto kolégium oslavnú hru *Najstaršia loď domu Opalińskovcov* a r. 1701, takisto po latinsky, dielo *Zázrak celého sveta*. Ináč tu hrávali aj po poľsky. Zachovala sa v rukopise hra *Virtus amore et timore fortior* (Cnosť nad lásku a bázeň silnejšia) z r. 1756. Niektoré pramene tvrdia, že v Podolinci uviedli v 18. st. aj Voltairove tragédie *Mérop*a a *Alzira* (obe v poľštine).

Školské divadelníctvo zapustilo na Spiši hlboké korene a iba pozvoľna ustupovalo modernejším divadelným formám. „Rozdiely medzi školským a ochotníckym

divadlom nezanikli naraz, zo dňa na deň. Nielen do revolúcie, ale aj po nej nájdeme veľa miest a družín, kde sa školské divadlo s ochotníckym v rôznych oblastiach, raz menej, raz viac, prepletalo a dopĺňalo, popieralo len zriedka. Najvýraznejším príkladom tejto koexistencie obidvoch princípov je študentské divadlo v Levoči...“ (L. Čavojský v Slovenskom ochotníckom divadle 1830-1880, Bratislava 1983, s. 16, 17). Je teda dokázateľné, že aj na Spiši v 19. storočí už splynulo s ľudovým ochotníckym divadlom. Špecifickou je spišská divadelná tradícia okrem iného aj v tom, že okrem latinčiny, nemčiny, češtiny a maďarčiny tu, najmä na severe, sa historicky (spišské léno Poliakom) dlho držala aj poľština, čo Spišiakov jazykovo viazalo na veľkého severného suseda a vďaka príslovečnej poľskej frankománii vovádzalo ich aj do sveta francúzskej kultúry. Tak sa sem napríklad dostal spomínaný už Voltaire, neskôr Diderot a ďalší. (Nie je náhodné, že niektorí súčasní historici Spiša spájajú svoje sily s poľskými výskumníkmi, najmä s historikmi na Jagelonskej univerzite v Krakove, kde už existuje dostatok materiálov napríklad z oblasti Starej Lubovne, Podolinca a Spišskej Starej Vsi.)

Na Spiši sa však pestovala aj tradícia ľudových teatralizovaných detských a mladých hier súvisiacich s výročnými sviatkami ako Vianoce, Tri krále, Veľká noc, Turíce, na Ondreja, na Luciu, na Mikuláša a i., aj s významnými podujatiami obce (fašiangy, svadby, majálesy a pod.), ktoré zaznamenal významný spišský folklorista a filmár Martin Slivka a už pred nim miestni kronikári a pamätníci. Dnes sa výsledkami svojich prvovýskumov predstavujú napríklad historici doc. Chalupecký z Levoče, prof. Hleba a Mgr. Peter Zmátlo z Prešova.)

A ďalšia oblasť divadelnej činnosti na Spiši, ochotnícke divadlo, je nie historickou fázou divadelného vývoja, ako si to pamätáme zo školy, kde sme sa učili, že slovenské ochotníctvo začalo písať svoje dejiny uvedením Chalupkovho Kocúrka r. 1830, ale je integrálnou súčasťou divadelného diania a myslenia ľudí od dávnych čias, ibaže otázka stojí tak, v akom jazyku sa predvádzali divadelné výjavy a či sa vôbec musel pri tom používať aj jazyk, keďže vieme, že okrem slovného existujú aj divadelné prejavy tanečné, pantomimické, baletné a podobne.

Ešte pár slov k liturgicko-kostolným vidoviskám, ktoré v stredoveku postupne vychádzali aj pred kostoly, na námestia a neskôr sa stali aj súčasťou rínskych a tzv. pochôdzkových predstavení. Autorka Dejín drámy (Bratislava, 2003) E. Fischer-Lichteová tvrdí, že „...duchovná hra stredoveku odvodzuje svoj pôvod z liturgie veľkonočnej slávnosti“ (s. 52). Pašiové hry, ktoré na Spiši až podnes spestrujú kostolné obrady a občas dostávajú aj pódiovú podobu (solídne zdokumentovanou je inscenácia na tému pašiových hier, ako ich na spôsob dramatických obrazov rôznych „umučení“ a „zmŕtvychvstání“ Ježiša Krista spracoval v tridsiatych rokoch V. Sedláček, v Smižanoch na Veľkú noc r. 1944) a ktoré vznikli v strednej Európe už okolo r. 1500, nepochádzajú z cirkevných textov a nemali veľa spoločného s tzv. veľkonočnými hrami, predvádzanými v stredovekých školách, lebo tie sú staršie ako pašiové hry a vychádzajú z textov Nového zákona. Cirkevná vrchnosť sa bránila laickému výkladu biblie, lebo mala dlhoročnú skúsenosť s tým, že len čo sa obrad dostal na ulicu, nadobudol spočiatku iba nevinné humoristické, ale neskôr aj kritické, neraz posmievačné a satirické pozadie. Dôkazom toho sú texty slovenských svetských betlehemcov, kde sa najprv láskavo, ale neskôr aj ironicky, pretriasali najmä sociálne otázky života spoločnosti a pritom sa občas zabrdlo aj do Ježiška v jasličkách. Napríklad v *Jasličkaroch* z Arnutoviec na Spiši (Vianočné ľudové hry, Martin 1966) pastieri oferujú novoroden-

covi, ale dary veru nedávajú, ba ešte sa aj chvália: „...ta ci ju (fujaru, valašku a klobásu) ňemam, ta ci ju ňedam, tu maš, panebože náš!“

Malo by byť ambíciou historikov preskúmať pravdivosť dohadov a zatiaľ nepodložených tvrdení o tom, že aj predkovia terajších etník žijúcich na tomto území sa prejavovali aj divadelne, teda hravosťou, tanečnosťou, spevom a napodobňovaním buď svetských, buď rituálnych alebo náboženských úkonov. Časť nepriamych dôkazov o dlhovekosti niektorých počinov našich predkov súvisiacich s teatralizáciou, s tradične opakovanými hrami, ale aj s rituálnymi zvykmi, mágiou, čarovaním, veštením, s vodením medveďa, psov či prácou s udomácneným vtáctvom nachádzame v štruktúrach hier analogických s popismi života našich predkov od antických čias, v nemnohých historicky navrstvivších sa zobrazeniach divadlu príbuzných úkonov, a pokiaľ nechceme zájsť do predhistórie slovanstva, potom sú nám k dispozícii aj slovné a textové analógie s minulosťou. Niektoré teatralizované prejavy, o akých hovorí už Piotr Bogatyriov vo svojej práci *Ludové divadlo české a slovenské* zo štyridsiatych rokov minulého storočia, napríklad betlehemské a trojkráľové hry, hra o svätej Dorote, Vynášanie Moreny či detská hra „na kozu“, sú evidentne pokračovaním podobných, určite aj pohanských predvádzaní zo vzdialených čias našich predkov. Už manželia Slivkovci pri zostavovaní svojich jazykovo značne štylizovaných betlehemcov zo Zamaguria a iní zaznamenávatelia uvádzania pochádzkovej vianočnej hry zvanej na Spiši „jasličkare“, postrehli a niektorí aj naznačili, že betlehemská tradícia putovala z juhu na sever, cestou naberala dobové a krajové prvky a tak napríklad práve spišskí „jasličkári“ bazirujú na dobrom jedle, na kožuchoch a na takej istej chudobe pastierov, v akej sa nachádza aj novonarodený Syn boží a tí, čo ho obklopujú. A naozaj, na rozdiel od bezstarostnejších betlehemcov z Novohontu alebo z Tekova sú spišskí pastieri pochopení sociálnejšie a sčasti dramatickejšie, sčasti ale s tvrdším humorom, zodpovedajúcim drsným podmienkam života na celom, teda rovnako na severnom, tom Zatatranskom, ako aj na južnom Spiši. (V záujme spravodlivosti treba podotknúť, že textovo „tvrdší“ sú aj betlehemci z Horehronia a Podpoľania, čo by mohli byť dôkazom, že tam, kde sa ľuďom žilo ťažšie, na Slovensku teda v horských krajoch, bola blízka rovnako úprimná viera, ako aj akási tvrdšia zádrapčivosť, ba aj primerané „rúhačstvo“.)

Dvorské a šľachtické a neskôr aj kočovné profesionálne divadlo, ktoré sa vrátane opery začalo šíriť v Európe a aj vo väčších mestách monarchie (u nás najmä v Bratislave a neskôr aj v Košiciach), dotklo sa Spiša podľa dostupných prameňov v prípade prevažne nemeckých kočovných skupín B. Götteredfovej, F. J. Bullu, K. F. Steinharda, E. Wolfa, F. X. Hüllmera. Spoločnosť J. Ch. Kunza uvádzala niekedy medzi rokmi 1793-96 v Levoči (ale aj v Bardejove a v Prešove) operné tituly (možno Mozartovu *Čarovnú flautu*, ktorú už predtým uvádzala aj v Bratislave, možno Schikanenderov zingšpíl *Der Tylorer Wastel* alebo „uhorský ľudový obraz so spevom“ *Die Ehrenmünze*, lebo aj tie sa zjavujú medzi Kunzovými vtedy hranými titulmi). Dá sa predpokladať, že hlbší prieskum zachovaných miestnych kroník a šľachtických písomných pozostalostí vydá aj ďalšie záznamy. Jedným z nich je napríklad záznam piaristov uložený v ich budapeštianskom archíve, podľa ktorého u tlačiara Podhoránskeho v Levoči vydali r. 1802 libreto Haydnovej opery *Stvorenie*, o predvedení ktorej máme záznam z Liptovského Hrádku, kde ju uviedla hrádocká lesnícka inteligencia. Od r. 1826, keď v Levoči vystúpila prvá známa maďarská spoločnosť F. Körössyho, sa maďarské predstavenia striedali s nemeckými. Z maďarských spoločností treba ešte spomenúť

spoločnosť A. Bokodiho, P. Kissa, M. Kúnhegyiho, I. Halmaiho, L. Szabadosa a i. No a stálou štáciou pre nemecké a maďarské spoločnosti sa po dostavaní divadla v Redute v Spišskej Novej Vsi r. 1906 stalo aj toto mesto. Aj to svedčí o čulejšom kultúrnom živote aspoň tých vyšších vrstiev na Spiši, kam patrili aj zámožní spišskí Nemci, uzavretú kultúru ktorých ešte nikto ucelenejšie nesppracoval a u ktorých bolo známe prinajmenšom uctievanie Vianoc a odbavovanie ich osláv, čo sa akiste nezaobišlo aj bez hier alebo aspoň scénok.

Nie žeby Spiš (presnejšie Levoča) predčil vo vydávaní divadelných textov ostatné regióny alebo mestá na území Slovenska, ale jednako len sa Levoča radí medzi prvé mestá, ktoré sa touto činnosťou zapodievali (vyššie sme spomenuli Breuerovu tlačiareň z r. 1636; Brewerova tlačiareň, možno tá istá ako predtým, tlačila v 17. a 18. st. programy evanjelických i katolíckych školských hier pre územie celého Slovenska; študent a ochotník L. B. Abaffy si tu r. 1846 vydal ručne napísanú dramatizáciu Kalinčiakových *Bozkovcov*; r. 1848 tu vyšli okrem iných aj Dohnányho *Podmanínovci*). Intenzívna činnosť štúrovskej družiny po jej presťahovaní sa z Bratislavy (Levočské divadlo štúrovskej mládeže, ináč Súkromné divadlo slovenských ochotníkov, ktoré založil r. 1845 J. Francisci) a existencia aspoň akých-takých priestorov vhodných pre divadelné predstavenia (Probstnerov dom, príležitostne aj hostinec v blízkom okolí, od r. 1853 nová divadelná budova) znamenali renesanciu divadla na Spiši (pozri KzD-SD, s. 218 a i.). Podrobnosti o repertoári, o autoroch a o hercoch prináša spomínaný už Mandelíkov *Dejepis súkromného divadla slovenských ochotníkov v Levoči*, čo je vlastne kronika, ktorú predostiera J. Marták v práci *Divadelná činnosť Jednoty mládeže v Levoči (1845 – 1847)* a ktorej rukopis je v archíve MS v Martine. Treba však poznamenať, že činili sa aj maďarskí študenti – tí tu prvý raz vystúpili už r. 1797 a aj ich nasledujúce divadelné podujatia boli výrazom protestu proti germanizačným snahám.

Koniec pôsobenia štúrovcov a ich divadelného pohybu na Spiši akoby na dlhý čas predznamenal útlm ochotníckej divadelnej činnosti v kraji. Zámožnejšie vrstvy obyvateľstva sa dostali k divadelnej produkcii vďaka sporadickým návštevám spomínaných nemeckých a maďarských spoločností, prostý ľud zotrval pri svojich teatralizovaných podujatiach náboženského a svetského charakteru a na širšiu prax slovenského ochotníctva nadviazal až celkom na konci 19. a na začiatku 20. storočia, hlavne však až po vzniku Československej republiky r. 1918.

Za divadelným a filmovým kritikom a historikom Emilom Lehutom TEMPERAMENTNÝ MAJSTER OSTRÉHO PERA

ANDREJ MAŤAŠÍK

Emil Lehuta (narodil sa 5. novembra 1931, zomrel 25. januára 2006)

Je veľa povolanejších, ktorých reflexia divadelnokritického pôsobenia, ale i rozsiahlych filmovo a divadelno-historických či širšie kultúrno-publicistických aktivít Emila Lehutu by iste bola aj faktograficky bohatšia, aj generačne „primeranejšia“. Chcem však zo svojho pohľadu priblížiť túto výraznú individualitu, ktorá desaťročia priamo či nepriamo ovplyvňovala nielen dianie v slovenskom divadelnom a filmovom umení, ale zasiahla i širšie okruhy spoločensko-kultúrnych procesov. A azda i prispieť k tomu, aby sa nestalo normou, že pre malicherné spory a nevraživosť odchádzajú veľké osobnosti našej kultúry akoby „zadným vchodom“, a aby aspoň pred majestátnosťou smrti opäť začalo patriť

k elementárnej slušnosti zložiť z hlavy klobúk a aspoň vo chvíli poslednej rozlúčky triezvo a objektívne oceniť človeka a tvorcu, s ktorým sa už nestretne...

Časy, keď po príchode z pražských štúdií začal piešťanský rodák, syn roľníka Emil Lehuta, písať divadelné recenzie najmä pre Slovenské pohľady, Večerník a Kultúrny život, ale i pre iné časopisy, boli vzrušujúce. Oproti presvedčeným, prispôsobeným či zaslepeným dogmatikom, omieľajúcim neustále zaklínadlo „Stanislavského“, pod čím však rozumeli jeho riadne zredukovanú verziu, ktorá sa obsahovo úplne zместila pod slogan „ako v živote“, postavili Emil Lehuta a jeho generační druhovia a súputníci (či – presnejšie a úprimnejšie – dočasní spolupútnici) estetický ideál divadla myšlienkovovo vrstevnatejšieho a formálne bohatšieho, ako ponúkali „šedivé roky“ päťdesiate. Po rokoch, keď sa o umeleckých experimentoch Ferdinanda Hoffmanna a Jána Jannického v zložitom čase svetovej vojny hovorilo iba v negatívach, prípadne nehovorilo vôbec, a keď aj niekdajší medzivojnoví avantgardní českí divadelníci, Emil František Burian a Jindřich Honzl sa pokúšali na svoje divadelné výboje buď zabudnúť, alebo ich interpretovať ako intuitívne hľadanie cesty k „socialistickému



realizmu“ (nečudo, veď prvý v uniforme „velil“ divadlu, ktorého zriaďovateľom sa stalo Čepičkovo ministerstvo obrany a druhý po obsadení kresla šéfa činohry Národného divadla už nevládal dať divadlu ani zmysel, ani myšlienkovú priebojnosť a originalitu, ani vzrušujúcu podobu), sa divadlo začalo najsamprv opatrnejšie, no postupne čoraz sebavedomejšie obzerať do vlastnej minulosti, hľadalo v nej inšpirácie a náznaky možnosti, ako sa z neproduktívnej cesty kopírovania reality vrátiť k skutočnej tvorbe.

Emil Lehuta si z pražských štúdií priniesol aj čosi, čo z neho robilo desaťročia výnimku v slovenskom divadelnokritickom svete: podľa môjho názoru bol presvedčený, že rovnako, ako divadelný umelec musí zaujať nielen profesionalitou, ale i púťavosťou či originalitou umeleckého výkonu, musí aj divadelný kritik, ktorého riadkami sa umelecké dielo uzatvára a zapisuje do histórie, byť individualitou spôsobilou nielen inscenácii porozumieť a popísať ju, ale že to musí navyše urobiť tak, aby sa na jeho kritický výkon nezabúdalo. Že divadelná kritika ako žáner nesmie byť iba pár desiatok nudných, učenecky sa tváriacich, uniformných, sivých riadkov, ale že to musí byť text rovnako „adrenalinový“, ako je tvorivý proces, ktorý popisuje, analyzuje, interpretuje a hodnotí. V kontexte slovenskej divadelnej kritiky, ktorej sa do tých čias (ale aj neskôr) venovali prevažne literárne edukovaní odborníci, logicky predpokladajúci, že časová priorita literárnej zložky predurčuje aj jej dominantné postavenie v štruktúre divadelnej inscenácie a teda píšúci predovšetkým o dramatikovi a hre a len okrajovo sa venujúci aj tomu, kto a ako toto literárne dielo „realizoval“, pôsobili Lehutove divadelné kritiky doslova ako ekrazit. Odmietal plytvať priestorom na prerozprávanie (či „priblíženie“) príbehu, písal o zmysle, interpretácii dramatického textu, o dramaturgii a réžii – ale hlavne a predovšetkým o hercoch a ich tvorbe. Kto dnes zájde do archívov a začíta sa do Lehutových analýz divadelných inscenácií, vidí neobyčajne plasticky galériu veľkých osobností slovenského divadla v ich hviezdnych chvíľach, ale i okamihoch, keď sa „nezadarmo“. Emil Lehuta si po celý život cielavedome zachovával autonómnosť svojho kritického postavenia, hoci k niektorým tvorcom cítil viac sympatií (zjavne napríklad podporoval Milana Sládka), nikdy si náklonnosť či priateľstvo k tvorcovi nezamieňal za dôvod k dákej „milosrdnosti“ k umeleckým výsledkom. Čo sa nepodarilo, to nazval nepodarikom, čo sa len tváril ako umenie, to nazval pravým menom. Netreba ani dodávať, že mu to prinieslo množstvo nepriateľov, ktorí bez zaváhania využili každú príležitosť, aby to kritikovi zráтали... Hoci na druhej strane treba objektívne priznať i to, že v niektorých jeho kritických statiach sa síce podozvedáme hromadu iste pravdivých informácií o tom, čo sa komu nepodarilo, prečítame si doslova inventúru všetkých chýb, pošmyknutí a omylov, no pre tieto „stromy“ už akoby kritikovi nedochádzalo dychu hovoriť aj o „lese“, teda o tom, či inscenácia ako celok čosi značí a predstavuje. Isteže, profesionálny kritik má právo čakať, že profesionálni tvorcovia zvládnu svoju tvorivú prácu na elementárnej profesionálnej úrovni, že teda niet dôvodu chváliť ich za to, čo patrí k základným znakom zvládnutia profesie, ktorej sa venujú. V Lehutovej koncepcii však divadelný kritik má a musí upozorniť na všetky vybočenia z normy a porušenia zákonitostí – aj preto býva v jeho recenziách toľko pripomienok k výslovnosti a artikulácii, gestickým prostriedkom, rytmu, významovým nedostatkom mizanscény..., ale i faktografickým či nebudaj gramatickým chybám v bulletinoch a na plagátoch. Mnohí divadelníci mali z Lehutovho pera a poznámkového bloku priam panický strach a vyslovovali jeho meno s bázňou i nevôľou. Paradoxne, často



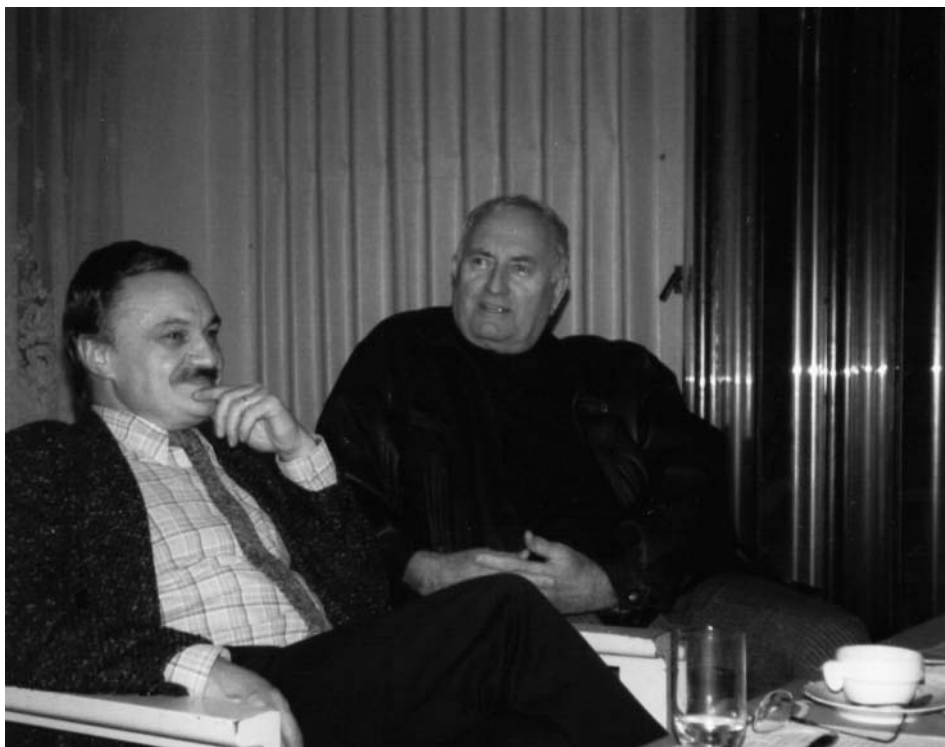
Na slávnostnej prezentácii Sládečkovej dvojväzkovej publikácie dokumentov k tvorbe Karola L. Zachara si Emil Lehuta s manželmi Zacharovcami zaspomínal na cestu slovenského divadla, ktorú spoločne prešli. Snímka Katarína Ducárová.

práve ich umelecké výkony možno dnes rekonštruovať aj vďaka detailným poznámkam Emila Lehutu.

Kto sa dovätí, že na poslednej rozlúčke s Emilom Lehutom nebol nik z tých, ktorým sa po celý život venoval, teda profesionálnych slovenských divadelných umelcov, dovätí sa správne.

Zrejme to nemohlo byť inak a asi ani robustný kritický talent Lehutovho formátu by sa nedokázal presadiť, keby v danej situácii neboli na príchod nového typu myslenia o divadle podmienky. Ak v prvých povojnových rokoch slovenské profesionálne divadlá žili predovšetkým z ochotníckeho nadšenia svojich zakladajúcich členov, v čase, keď o inscenáciách začínal písať Lehuta, ale paralelne s ním aj ďalší, spomeňme aspoň najvýraznejšie mená z tejto kritickej generácie, Ladislav Čavojský, Stanislav Vrbka, Milan Polák, Anton Kret či Ladislav Lajcha, určovali už základný smer v slovenskom profesionálnom divadle absolventi VŠMU či aspoň Odborných divadelných kurzov, teda tvorcovia profesionálne na umeleckú tvorbu pripravení. Ak na výsledky tvorby sprofesionalizovaných nadšencov sa bolo treba dívať najmä s povzbudzujúcim pochopením a od kritickej reflexie bola namieste skôr rada, v čom pochybili, na výsledky profesionálnej umeleckej aktivity sa bolo jednoducho treba dívať inak a merať ich náročnejšími kritériami.

Nikdy mi to sám nepotvrdil (ani nevyvrátil, jednoducho na to neprišla reč), ale



Eml Lehuta (vpravo) počas jednej z diskusií redakcie niekdajšieho divadelného časopisu TEATRO s Jánom Sládečkom. Snímka Katarína Ducárová.

nazdávam sa, že jeho kritickým ideálom boli asi Václav Černý a Josef Träger. S oboma sa zjavne v čase pražských štúdií musel stretnúť a prácu oboch musel voľky-nevoľky sledovať, veď šlo o výrazné individuality kultúrneho života vo vtedajšom štáte. Černého pripomína nielen Lehutov divadelnokritický, ale širšou kultúrnou erudíciou podložený „priamy fah“, schopnosť presne a otvorene pomenovať podstatu problému, ale i neustála ambícia nevnímať konkrétne analyzované dielo izolovane, prípadne v skromnom vnútornom kontexte slovenskej kultúry, ale uvažovať v širších reláciách. A gigantické dielo Václava Černého mi pripomínajú aj veľké Lehutove výskumné projekty: ak bývalo zvykom absolvovať vysokú školu čiastkovo spracovanou témou v rozsahu zhruba 100 strán, Lehuta napísal rovno takmer 300 stranovú monografiu najproduktívnejšieho slovenského klasika, Jonáša Záborského (knižne vyšla v Národnom divadelnom centre až v závere 90. rokov 20. storočia), ak sa jeho kolegovia a súčasníci venovali výskumu konkrétnych vývinových etáp divadelnej či filmovej tvorby, ak mapovali a hodnotili dielo jednotlivých režisierov, hercov či dramatikov, Lehuta sa vzápätí po ukončení vedeckej aspirantúry podujal napísať rovno dejiny slovenskej kinematografie. Lenže súčasne chcel byť trágrovsky aktuálne prítomný pri všetkých dôležitých pohyboch v slovenskej kultúre, a tak sa podujal v pravidelnom Zapisníku Slovenských pohľadov komentovať široké spektrum podnetov nielen z oblasti divadla a filmu, ale doslova všetko, čo ho zaujalo, čo vyhodnotil ako podnet,

nad ktorým sa treba zamyslieť a vyriešiť verejne svoj názor. Keďže roky šesťdesiate boli na takéto podnety neobyčajne bohaté, ba naskytli sa aj príležitosti priamo sledovať niektoré významné (najmä filmové) festivaly a odborné podujatia v zahraničí, zabrala táto kritická reflexia kultúrno-spoločenského diania Emilovi Lehutovi zjavne viac času a pracovných kapacít, ako mu bolo vedecké pracovisko ochotné tolerovať v mene „popularizácie“ odboru. Riaditeľ Ústavu slovenskej literatúry SAV, ktorého súčasťou bolo kedysi Oddelenie divadla a filmu v ktorom pracoval, Ján Brezina, v posudku na Emila Lehutu v júni 1970 asi nie celkom neopodstatnene (napokon, podpísal to aj hodnotený) konštatuje: „Jeho činnosť je veľmi bohatá, no donedávna bola priveľmi extenzívna. Hoci má predpoklady na systematickú prácu vo výskume, dlhé roky bol známy predovšetkým ako temperamentný divadelný kritik. V roku 1970 sa sústredil výlučne na dokončenie knihy Dejiny slovenského filmu. Je výbušný a temperamentný, čo sa prejavuje v jeho kritickej práci i vo vzťahoch k pracovníkom ÚSL SAV...“ Niekoľkoročný tlak nadriadených napokon mal svoj efekt – v auguste 1971 písomne ohlásil odovzdanie kapitol Predchodcovia a priekopníci (1840 – 1918) v rozsahu 78 strán, Prvá republika (1918 – 1938) v rozsahu 350 strán, Vznik národnej kinematografie (1938 – 1948) v rozsahu 340 strán a záväzok do konca augusta dokončiť kapitolu Slovenský hraný film (1945 – 1964) v rozsahu 200 strán.

Lenže medzitým sa zásadne zmenili spoločenské podmienky. Lehutu sa ako ne-straníka síce priamo nedotklo stranícke kádrovanie a čistky, zato po vzniku nových ideových tvorivých zväzov dostal biľag nežiadúceho a s tým spojený publikačný dištanc. Následne mu – formálne pre nedostatočné publikačné výstupy - hrozilo aj prepustenie zo Slovenskej akadémie vied (čo by bolo paradoxné, pretože všeobecne bola v Československu tendencia po previerkach na začiatku 70. rokov naopak na akademické pracoviská „odpratať“ všetkých odborníkov, ktorých označili za pravicových revizionistov a inak „socializmu nepriateľské sily“, čo sa potom prejavilo v kvalitatívnom povznesení produktivity vedeckých ústavov ČSAV i SAV), no napokon „stačilo“, že bol preradený z výskumného pracovníka za dokumentaristu. Písať nemohol, no tvorbu neustále sledoval. Preto keď v roku 1990 po rokoch mlčania opäť prehovoril, neboli to sentimentálne spomienky od života odtrhnutého pamätníka, ale britko vyslovované sudy odborníka, ktorý bol neustále „v obraze“. Jeho zdravotnému stavu zjavne veľmi nepomohlo, že sa naplno vrhol do víru udalostí, cestoval na premiéry po mimobratislavských divadlách, na filmové a divadelné festivaly, obnovil svoj Zápisník v Slovenských pohľadoch a bohato prispieval do dennej i odbornej tlače. Necelé tri roky viedol Národné kinematografické centrum – Slovenský filmový ústav a potom, na samotný záver profesionálnej kariéry, dostal – ako sám so smiechom opakoval – šancu robiť za peniaze presne to, čo robil po celý život, zápasiac o možnosť robiť to so svojimi nadriadenými: ako výskumný pracovník – analytik sa v Národnom divadelnom centre zaoberal aktuálnymi inscenačnými výsledkami slovenských profesionálnych divadiel. Až kým sa na konci roka 1998 nestal pre nových pánov slovenského kultúrneho prostredia opäť „nadbytočným“... Po tejto skúsenosti sa definitívne uzatvoril do súkromia.

Azda sa raz nájde možnosť, ako prezentovať rozsiahle divadelnokritické dielo Emila Lehutu a vložiť tak cenný fragment do mozaiky vývoja slovenskej kultúry v druhej polovici minulého storočia.

A VIVACIOUS MASTER OF THE SHARP PEN**ANDREJ MAŤAŠÍK**

An obituary of the prominent Slovak theatrical and film critic and theoretician Emil Lehuta (born on 10th November 1931, died on 25th January 2006), who in the long term worked in the Cabinet of Theatre and Film of the Slovak Academy of Science and who from a young age had achieved a reputation of an uncompromising and a demanding critic. In the 70-ies his possibilities to enter into a current theatrical action were limited and he was subject to publication activities prohibition. After 1990 he published a memoir of the dramatist Jonáš Záborský and an extensive study on the Slovak drama development after the World War 2, for three years he was in the position of a director of the National Cinematographic Centre, and afterwards he was working as a research worker of the National Theatrical Centre until he was dismissed in 1999.

Blahoslav Hečko: ČAS JE ZLATÝ PRACH

Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov 2004

Kniha spomienok Blahoslava Hečka *Čas je zlatý prach* je významným príspevkom k dejinám organizácie slovenského divadla ako svedectvo prvého riaditeľa Divadelnej a literárnej agentúry (DILIZA) o tom, ako od roku 1949 takmer z ničoho vytvoril fungujúcu štruktúru, ktorá zásobovala preloženými divadelnými hrami 10 profesionálnych divadiel a 1000 ochotníckych krúžkov na Slovensku. Mnoho sa napísalo o talente a schopnostiach Blahoslava Hečka ako prekladateľa a teoretika prekladu, pretože sám preložil 26 divadelných hier Carla Goldoniho. Na pretlmočenie benátskeho dialektu, v ktorom Goldoni písal, do slovenčiny, bolo naozaj potrebné hlboké a citlivé ovládanie taliančiny. Ovládanie dialektu je totiž ďalším stupňom, ďalšou úrovňou ovládania jazyka. Týmto spomienkam venoval B. Hečko kapitolu „Zo spomienok prvého riaditeľa agentúry DILIZA“. Ako píše B. Hečko, Slovensko bolo v tom čase, pokiaľ ide o vydávanie divadelnej literatúry, poľom neoraným. DILIZA rozmnožila v tých rokoch 100-120 nových titulov divadelných hier ročne. B. Hečko dokázal nadchnúť a zhromaždiť okolo seba skupinu spolupracovníkov, spomedzi ktorých spomína Ladislava Obucha ako redaktora a prekladateľa severských literatúr, Ignáca Šafára, prekladateľa Ovídiových Premien, Vieru Mikulášovú (ruská klasika), dr. Vladu Olerínyho (latinskoamerická literatúra) a Jána Ferenčíka, prekladateľa Gorkého a Ostrovskeho. Na prekladanie veršovaných textov zainteresoval B. Hečko viacerých slovenských básnikov, ako J. Smrek, M. Válek, E.B. Lukáč, V. Beniak, V. Turčány a iných. Vo výbere diel na preklad kládol dôraz na dopĺňanie vrcholných drám svetovej klasiky.

Za posledné roky sa veľa písalo o B. Hečkovi takmer zo všetkých aspektov jeho osobnosti, len nie z toho, ktorý on sám považoval za nedocenený. Práve ten vyzdvihuje vo svojej memoárovej knižke, a to svoju manažérsku a organizačnú prácu v divadelnej agentúre, podporovanie a vytvorenie živej javiskovej reči v prekladoch divadelnej klasiky. Ako píše B. Hečko, DILIZA vydala za prvých 15 rokov činnosti 2000 divadelných hier, čo je dva razy toľko, ako vyšlo na Slovensku od začiatkov Veľkomoravskej ríše do roku 1950. Sám Hečko vytvoril vo svojich prekladoch a podporoval u iných prekladateľov a autorov vytvorenie vtipnej, živej a skratkovitej javiskovej reči, založenej na zvukových asonanciách, slovných hrách, z ktorých zaznievala vtipná myšlienka. Ako sám spomína, chodieval k nemu Ivan Stodola požičiavať si nové preklady a inšpirovať sa jeho jazykom.

Na žánri memoáru, a zvlášť na Hečkových memoároch, je azda najcenejšia úprimnosť, nefalšovanosť a neštylizovanosť výpovede. Jeho svedectvo je výpoveďou o kultúrnom aj ľudskom svete, v ktorom žil. V jeho rozprávani sa prelínajú spomienky na prácu, na slovenský aj európsky kultúrny život so spomienkami na rodinu a ukazuje, aká dôležitá je rodina a rodinné väzby. Naozaj, vývoj udalostí potvrdil jeho postoj, veď len vďaka neutíchnajúcej a citlivej starostlivosti manželky Maríny Hečkovej vychádzajú jeho diela naďalej. Prešli dva roky od chvíle, keď Blahoslav Hečko už nie je medzi nami. Frustrované bohémky, ktoré tak rady rečia na pohreboch a zamieňajú si ich s vedeckými konferenciami, na šťastie zmĺkli a prestali sa príživovať na jeho diela. A na svetlo sveta vychádza kniha memoárov Blahoslava Hečka *Čas je zlatý prach*, ktorá dokazuje, že Blahoslav Hečko nestratil hlas a má čo povedať aj dnes.

Dagmar Sabolová-Princic

TEATROLÓGIA V KOCKE

Irena Sławińska: *Divadlo v současném myšlení*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002, strán 480.

Polská autorka tejto rozsiahlej knižnej práce patrí k monumentálnym zjavom nielen poľskej, ale aj európskej teatrológie. Narodila sa 30. augusta 1913. Od roku 1950 pôsobila na Katolíckej univerzite v Lubline, najprv ako vedúca Katedry teórie literatúry, potom Katedry drámy a divadla, ktorú viedla od roku 1975. Napísala viacero kníh z teórie a histórie drámy a editovala zborníky o poľskej dráme. Prednášala na zahraničných univerzitách. Jej práce sa všeobecne citujú v najvýznamnejších bibliografiách. Zomrela 18. januára 2004 vo veku 91 rokov.

Kompendiom jej celoživotného štúdia je jedna z jej posledných kníh, ktorá vyšla po poľsky roku 1990 a v českom preklade – *Divadlo v súčasnom myslení* – ju vydali roku 2002. Je to prehľad poľskej a svetovej divadelnej teórie hlavne druhej polovice 20. storočia – v kocke. Avšak táto kocka je veľká, obsažná, mimoriadne hodnotná. Kniha sa člení na niekoľko kapitol, ktoré prehľadne usporadúvajú bohatý a rôznorodý materiál – najprv sa píše o filozofickom pohľade na divadlo, potom o psychologických a psychoanalytických koncepciách, sociologických, semiologických a v záverečnej kapitole prierezovo sa ešte študujú aj niektoré z najdôležitejších teatrológických pojmov (situácia a postava, gesto a slovo, priestor a čas) v celkovej syntéze.

Určite najlepšie je Irena Sławińska zorientovaná v poľskej teórii a jej štúdium Romana Ingardena, ako aj mnohých poľských teatrológov je veľmi kvalifikované. Popri tom sama na viacerých miestach svojej knihy vyznáva aj iné významné iniciatívy – francúzsku, taliansku, rusko-estónsku, ale aj českú. Je zrejme z tejto knihy, že pre Irenu Sławińskú tvorí základ jej poznania popri poľskej hlavne francúzska divadelná kultúra. Preto hneď v úvodnej kapitole približuje výsledky filozofického výskumu u Henriho Gouhiera a ďalej sa pri sociológii zaoberá Jeanom Duvignaudom, pri semiotike poľsko-francúzskym Tadeuszom Kowzanom, Anne Ubersfeldovou, Patricom Pavisom. Do

obrazu jej výskumov viacnásobne vstupujú aj Étienne Souriau, Roland Barthes a mnohí ďalší. Autorka tak presvedčivo dokumentuje, že francúzska teatrológia významne prispela k dejinám moderného myslenia asi vo všetkých smeroch a oblastiach. Ale Irena Sławińska primerane miesta venuje aj Talianom – Umbertovi Ecovi, Marcovi de Marinis, Belgičanovi André Helbovi, Rumunovi Solomonovi Marcusovi, z Nemcov a Rakúšanov Heinzoovi Kindermannovi, Maxovi Bensemui, Erike Fischer-Lichteovej. A samozrejme všetkým významným Poliakom, ktorí sú známi aj u nás – Janusz Degler, Zbigniew Osiński, Grzegorz Sinko, Stefania Skwarczyńska. Veľkú úctu prechováva k pražskej lingvisticko-štrukturalistickej škole – dobre ju pozná a neraz pripomína jej časovú prioritu nielen pred Poliakmi. Z jej pera sa dozvedáme o prácach Jiřího Veltruského, Jindřicha Honzla, Karla Brušáka, Jana Mukařovského, ale predovšetkým ich predchodcu Otakara Zicha. Slovenský kontext však, žiaľ, Irena Sławińska nepozná. Inak by nemohla prehliadnúť rad teoretických prác Petra Karvaša a Júliusa Pašteku, ak by sme chceli vyzdvihnúť aspoň dvoch najvýznamnejších, ktorí nielen rozšírili spomínanú pražskú iniciatívu, ale napríklad Július Pašteka prispel aj do ingardenovského štúdia a obaja vytvorili napokon vlastné teatrológické koncepcie. Iba zásluhou pozorného prekladateľa a editora tejto knihy, Jana Roubala, sa viaceré slovenské teatrológické práce dostali do rozsiahleho bibliografického výberu v závere českej edície tejto publikácie.

Keď tu spomíname niektoré medzery v panoráme Ireny Sławińskiej, najväčšie sme si všimli v americkej aj anglickej teatrológii. Prakticky nič sa nedozvieme napríklad o priekopníckych prácach Martina Esslina či Marvina Carlsona. Napokon, keď sme pri tejto príležitosti nazreli do podobného diela amerického autora (Marvin Carlson: *Theories of the Theatre*, 1993), zistili sme, že jeho pohľad sa zasa nezaostrel na mnohé mená, vyzdvihnuté v monografii Ireny Sławińskiej. Kniha poľskej teatrológičky je teda samozrejme nielen objektívna, ale aj osobná, zodpovedá jej štúdiu a jej kultúrnemu okruhu. Ona sa vidí hlavne v kultivovanej, európsku tradíciu rešpektujúcej teatrológii a vďaka svojej poľskosti

lepšie dovidí nielen západnú, ale aj na stredo a východoeurópsku divadelnú vedu (Piotr Bogatyriov, Jurij Lotman, manželia Revzinovci ai.).

Jej zámerom nebolo v prípade tejto knihy vytvárať celkom nezávislú teoretickú príručku, ale chcela predovšetkým priblížiť najvýznamnejšie už publikované práce iných. Hovorí o nich postupne, vyzdvihuje ich prínos a sprostredkúva ich obsah. Takto čitateľ získava naozaj široký rozhľad, ktorým preniká hlboko do detailov. Kniha Ireny Sławińskiej totiž mala byť v prvom rade prehľadovým kompendiom, ale vďaka koncepcii jej autorky a hĺbke poznania sa stala zároveň aj súhrnom jej celoživotného uvažovania o divadle. U jednotlivých teatrológov hľadala hodnoty, filozofické a etické rozmery, ktorými obohatili európske kultúrne prostredie a našla nielen to – našla navyše aj vlastnú verziu európskej divadelnej kultúry a jej vedeckej reflexie. Výklad je napísaný pokojne, dôkladne, so zameraním na vnútorné súvislosti a kontexty – prípadne aj rozpory, pretože autorka vie označiť aj prípadné slabšie miesta z toho, čo bolo o divadle napísané.

Správne je, že odborné termíny uvádzala aj v pôvodnom jazykovom znení, prípadne

konfrontovala ich znenie vo viacerých jazykoch. Tu treba vyzdvihnúť aj prácu prekladateľa Jana Roubala. Dobré si uvedomujeme, akým mimoriadnym výkonom bolo previesť tak rôznorodú terminológiu od stoviek autorov rozličných národností do češtiny. Tu nešlo iba o prevod z poľštiny, ale prekladateľ musel obsiahnuť pôvodné verzie aj v iných európskych jazykoch, aby mohol byť presný a spoľahlivý v češtine. Treba povedať, že z tohto hľadiska je to čistá práca a oceňujeme precíznosť, s akou Roubal celú vec realizoval. Tento druh a tento výsledok prekladu nie je len prácou jazykovednou, ale v plnej miere aj teatrologickou.

V českej verzii máme teda k dispozícii jedno mimoriadne poučné dielo. Na rozdiel od rôznych slovníkov, dnes tak rozšírených, má kniha Ireny Sławińskiej ambíciu na výklad celku, na zdôraznenie komplexnosti divadelnovedného myslenia. Jej kniha sa nerozpadáva na heslá, jej zber formulácií neskončil pri abecednom usporiadaní, ale v logickom súbore myšlienok pomáhajúcich hľadať zmysel divadelného umenia a jeho odborného výskumu.

Miloš Mistřík

AKO INTERPRETOVAŤ DIVADELNÉ DIELO

Dagmar Inštorisová (ed.): *Interpretácia divadelného diela. Prolegomena. Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra 2005. CD-ROM. 292 rkp. strán.*

Hoci sa to v publikácii *Interpretácia divadelného diela* nikde výslovne nedeclaruje, jej prvotnými adresátmi sú bezpochyby študenti, a to najmä tí, ktorí študujú estetiku na Univerzite Konštantína Filozofa Nitre. Samotná publikácia je totiž zostavená z deviatich textov, ktorých autori v čase ich vzniku (v rokoch 2001 – 2004), patrili práve do ich kruhu, či už ako študenti magisterského, alebo doktorandského štúdia, a rovnako ako oni sa v rámci učebného predmetu „interpretácia divadelného diela“ borili s úlohou zhotoviť interpretáciu (výklad) vybraného divadelného predstavenia prinajmenšom v rozsahu seminárnej práce. Obsah publikácie teda pozostáva zo štyroch seminárnych prác (Petra Oravca, Zuzany Leštákovéj, Lucie Michálkovej, Milana Banyára), študentskej vedeckej práce (Jany Žáčekovej), troch viac či menej krátených diplomových prác (Martiny Hlavatej, Miroslava Ballaya, Aleny Gáborovej) a jednej štúdie doktoranda (Daniela Uherka), ktoré sa vyznačujú ambíciou zvládnuť úlohu interpretovať divadelné dielo čo najlepšie. Interpretovať divadelný text znamená – podľa editorky publikácie D. Inštorisovej – „nestratiť svoj zážitok z textu v bludisku rôznych lákavých možností – vo zvodnej jednoduchosti a priamočiarosti štrukturalistických postupov, záhadnosti použitých semiotických systémov či iných sémantických možností výkladu textu.“

Umelecký zážitok je bezprostredným osobným ziskom z recepcie umeleckého (aj divadelného) diela, kvôli nemu sa, napokon, priaznivci umenia dobrovoľne venujú a odávajú jeho recepcii. V rámci pragmatickej estetiky, na ktorej sa zakladá nitrianska výučba estetiky, sa považuje zážitok za samozrejmu oporu interpretácie umeleckých diel, za jej východisko, a samotná interpretácia zasa za spôsob ako efektívne kultivovať semiotickú citlivosť študentov na estetické, výrazové kva-

lity umeleckých diel a ako im zároveň spoľahlivo sprostredkovať poznatky o špecifickosti toho-ktorého umeleckého druhu. Tým, že D. Inštorisová zverejnila výber z prác svojich študentov, umožnila, aby si nielen nitrianski študenti upresnili svoje predstavy o tom, čo v čom spočíva interpretácia divadelného diela.

Výrečné sú v tomto ohľade najmä zverejnené diplomové práce. Ich autori totiž okrem znalostí a skúseností z divadelnej sféry naplno pracujú aj s vedomosťami, ktoré sa týkajú aj ostatných druhov umenia. Vďaka tomu sa napríklad v práci A. Gáborovej *Dva pohľady na Shakespearovho Hamleta*, ktorej vznik sa viaže k inscenácii *Hamleta* v Divadle A. Bagara v Nitre (réžia R. Alföldi), možno stretnúť s aplikáciou teórie intertextuality T. Žilku – pri dokumentovaní zrodu tejto Shakespearovej hry na podklade tzv. pretextov, ako aj s aplikáciou rozličných filozofických a estetických koncepcií pri výklade koncepcie postavy *Hamleta* v Alföldiho inscenácii. M. Ballay zasa v práci *Farba v divadelnej inscenácii*, ktorej vznik súvisí s inscenáciou Shakespearovho *Macbetha* (DAB v Nitre, réžia V. Morávek), využíva svoje znalosti o výtvarnom umení, čo ho dôkazom je skutočnosť, že Morávkovu inscenáciu chápe ako samostatný výtvarný objekt pripomínajúci suprematický obraz. Naopak, práca M. Hlavatej *Súčasná divadelná rozprávka Malá morská panna*, v ktorej sa porovnáva literárna podoba tejto Andersenovej rozprávky s jej inscenáciami v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici (réžia V. Dočolomanský) a Trnavskom divadle (réžia L. Kočan) by v kapitolách venovaných charakteristike poetike Andersenových rozprávok, ktoré sa k našim čitateľom dostávali oklieštené o ich kresťanské ponaučenia, by potrebovala, aby v nej popri teórii intertextuality boli uplatnené aj postupy tradičnejšej literárnej vedy (napr. textovej kritiky)...

Hoci D. Inštorisová vie, že nie všetky publikované študentské interpretácie sú na rovnakej odbornej úrovni, ba že sa v nich často z interpretačnej metódy stáva analýza divadla, neznámkuje ich, ani nekomentuje, iba ich prezentuje, „predvádza“. Absenciu teórie interpretácie divadelného diela alebo návodu ako divadelné dielo interpretovať však nemu-

síme chápať ako handicap tejto publikácie. Veľa sa totiž dá z jednotlivých prác a postupov ich autorov odpozorovať. Sú totiž nielen rôznorodé, ale aj inšpiratívne: nájdeme medzi nimi tzv. autorské a recepčné interpretácie (z pohľadu tvorcov inscenácie, resp. z pohľadu divákov), interpretácie inscenácií z dielni amatérskych a profesionálnych tvorcov, interpretácie inscenácií pre deti a mládež i pre dospelých, interpretácie divadelných hier (dramatických textov) a divadelných inscenácií (divadelných diel), interpretácie sústredené na divadelné vyjadrovacie prostriedky (zložky divadelného predstavenia) alebo na „ideológiu“ divadelného textu, interpretácie klasických i súčasných divadelných hier. Navyše, publikácia má elektronickú podobu, čo jej používateľovi umožňuje, aby si v obrazovej prílohe, ktorou je vybavená každá interpretácia, okamžite vyhľadal aj názorné objasnenie svojho „problému“.

Najväčšiu výpovednú hodnotu má azda dokumentácia sprevádzajúca autorské interpretácie. Kým M. Banyár a J. Žáčeková dokladajú, ako postupovali pri tvorbe scénografie a kostýmov pre inscenáciu nitrianskeho pohybového divadla *Plot* (réžia M. Ballay), P. Oravec vysvetľuje zrod inscenácie hry T. Kusej *A čo ja, miláčik?*, ktorú režijne naštudoval s iným nitrianskym divadelným súborom Dietta s ohľadom na všetky zložky predstavenia.

V ostatných prácach sa, samozrejme, argumentuje už len diváckymi skúsenosťami. Z. Lešáková vo svojej práci dokonca porovnáva

svoj prvotný zážitok z divadelného predstavenia *Dojímate ma veľmi...* (Fragmenty zo života D. Tatarku; BD na Rázcestí v Banskej Bystrici, réžia M. Pecko), ktoré po prvý raz ho videla ako žiačka ZŠ, s obsahom svojej súčasnej reflexie tohto predstavenia. L. Micháliková zasa rekonštruuje svoj zážitok z toho, ako sa pred očami divákov rodila postava Hanky, ktorú v predstavení *Hájkovka žena* (Divadelný súbor V. S. O. P. Hviezdoslav z Dolného Kubína, réžia S. Lavrík) hrali naraz štyri herečky. A napokon, D. Uherek podáva svedectvo o tom, ako našiel interpretačný kľúč k hre B.-M. Koltésa *Boj černocho so psami* v chápaní drámy ako rituálu.

D. Inštitutorisová zavše rada zdôrazňuje, že interpretovať divadelnú hru či jej inscenáciu je veľmi náročné. Je to tak podľa nej preto, že dramatický text a divadelná inscenácia sú zložitým textovým útvarom. Nepochybujeme o tom, že má pravdu, avšak interpretačné výkony jej študentov, ktoré zverejnila v publikácii *Interpretácia divadelného diela*, svedčia o tom, že aj toto náročné umenie sa dá zvládnuť. Cestu za touto metou im však môže skrátiť spoľahlivá teória interpretácie divadelného textu. V súlade s tým, že v názve publikácie figuruje žánrové označenie prolegomena (úvod, úvodná časť vedeckého diela), je pravdepodobné, že publikácia bude mať pokračovanie. Bude jeho obsahom teoretické zovšeobecnenie skúseností jej zostavovateľky s praxou interpretácie divadelného umenia? Nechajme sa prekvapiť.

Mária Valentová

**PRVÝ POKUS
O PORTRÉT PAVLA HASPRU**

Anton Kret: Pavol Haspra režisér. Portrét divadelného a televízneho tvorcu. Vydalo Vydavateľstvo Kubko Goral. Bratislava, 2005. Strán 107

Autor knihy mal pri jej písaní viacero výhod oproti tým, ktorí sa už o takýto portrét pokúšali alebo ho budú písať v budúcnosti. Anton Kret okrem toho, že je v podstate Hasprovým rovesníkom, bol aj jeho životným súputníkom a to od študentských čias na VŠMU, následne od prvých úspešných Hasprových réžií v Nitre (1954 – 1961) až do začiatku deväťdesiatych rokov, keď pôsobil ako dramaturg v Činohre SND, kde Haspra odviezol najväčšie penzum svojej tvorivej práce ako interný režisér. V tomto relatívne dlhom období Kret s Hasprom spolupracoval ako dramaturg dlhého radu titulov (viac ako 40 inscenácií) uvedených na javiskách SND. Mal teda nespočetné množstvo príležitostí dobre spoznať režiséra v celom spektre, ale aj procese jeho práce na inscenácií, teda od výberu titulu, diskusií a polemík s tým spojených, od obsadzovania jednotlivých postáv cez skúšobné obdobie a napokon až po prirodzené finále celého procesu, totiž po sledovanie osudov jednotlivých realizovaných titulov pri kontakte s ich adresátom – divákom, vrátane ich prijatia odbornou kritikou. Poznať takto dobre až dôkladne, takmer intímne režiséra ako človeka i ako tvorcu je zaiste veľká výhoda a prednosť. Pri písaní portrétu (pokiaľ to nemajú byť len osobné svedectvá) je to však aj istý limitujúci činiteľ. V našom prípade, pri úcte ku Kretovej schopnosti solídneho teatrologického myslenia, sledujeme predsa len úkaz takmer podobný tomu, ako keby tvorca (herec, režisér, scénograf) písal portrét o sebe. Kret bol ako dramaturg nepochybne istým spolutvorcom mnohých kľúčových či profilových titulov, ktoré Haspra naštudoval a práve pri nich, možno aj preto, že sú pre Haspru určujúce, budeme v budúcnosti očakávať skôr pohľad z odstupu, bez osobnej zainteresovanosti a teda aj bez prirodzeného vytvárania ilúzií o výsledku vlastnej práce. Možno aj preto podtitul Kretovej knihy by

som nenazval portrét divadelného a televízneho tvorcu, ale „príspevok k portréту...“. Na dôkladný, fundamentálny portrét Haspru ako jedného z najproduktívnejších slovenských divadelných režisérov, s významným zástojom na vytváraní profilu a smerovania relatívne dlhého povojnového obdobia nášho divadla, budeme si musieť ešte počkať. Nebude to práca ľahká a bude si vyžadovať dôkladný a fundamentálny pramenný výskum. Prvý krok k tomu už urobili na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, kde v decembri 2005 usporiadali konferenciu o režisérovi Pavlovi Hasprovi.

Vráťme sa však k práci Antona Kreta. Nespornou prednosťou je, že vyšla krátko po Hasprovej smrti a to bez ohľadu na to, že jej rukopis mal autor hotový už za Hasprovho života, čo je napokon aj na koncipovaní a obsahu knihy citlivé. V dvanástich kapitolách pristavuje sa Anton Kret pri kľúčových a smerotvorných obdobiach Hasprovho osobného života i jeho tvorivej cesty. V prvých troch kapitolách (Hasprov mladický svet s prízorom do divadla, Rozlet navonok, sebaspyt vo vnútri a Ešte raz o vzťahu ku skutočnosti a o estetických princípoch) ako už aj ich názvy napovedajú, pátra autor monografie po prameňoch, zdrojoch, prvých podnetoch a inšpiráciách, ktoré potom určili ďalšie profesionálne smerovanie Pavla Haspru. Pozornosť i ocenenie si zaslúži tá časť úvodných kapitol, ktorá aj na pozadí Kretovej skúsenosti zaoberá sa osobnosťami bezprostredne formujúcimi estetické postoje budúceho režiséra. Je tu reč o Jánovi Jamnickom, ktorého vtedajší poslucháči VŠMU navštevovali v jeho rodičovskom byte na Konventnej ulici v Bratislave, spomínajú sa tu práce a vplyv v tom čase aktívnych režisérov SND – Boroďáča, Licharda, Budského a Rakovského, ale aj prednášky Zoltána Rampáka i prvé dotyk s odkazom českej divadelnej avantgardy. V týchto kapitolách sprítomňuje autor prvé režijné výboje Pavla Haspru v Nitre (napr. Matuščíkovej Kristínu, Hugovho Hernaniho, Pfeiferovu Lampiónovú slávnosť), ktoré zaujali vtedajšiu kritiku a oprávňovali predpokladať tomuto mladému, na svoj čas dalo by sa povedať avantgardnému a v mnohom svojiskému režisérovi sľubnú budúcnosť. Zdá sa,

že tieto prvé tri kapitoly majú v celej Kretovej práci najvyšší punc objektívnosti a nezaujatosti, zaiste aj preto, že až do príchodu Haspru do SND bol aj Kret len pozorovateľom a posudzovateľom výsledkov, ktoré vo vtedajšom dobovom kontexte upozorňovali na seba sviežou a mladickou, v každom prípade však poučenou a divadelne kultivovanou rečou. Do istej miery môžeme k nim priradiť aj štvrtú kapitolu Režisér a herec, v ktorej Kret naznačuje (a v ďalších kapitolách sa k nemu intenzívne vracia) dosť bohato a svojrázne štrukturovaný vzťah režiséra Haspru k hercom, jeho prácu s hercom a podstatu tejto spolupráce. Autor Hasprovho portrétu ju charakterizuje presným a výstižným konštovaním: „*On herca jednoducho viedol k zmyslovému vyjadreniu mini – či makro – projektu, slova, gesta alebo pohybu na jednej, a pasáže, výstupu, dejstva na druhej strane*“. Už v tejto kapitole Kret naznačuje isté charakteristiky jeho práce, ktoré napokon mohol sám najlepšie sledovať pri sústavnej spolupráci s ním: názorné ukazovanie, predhrávanie, bičovanie citov, spochybňovanie hercových schopností, rozleptávanie jeho vlastnej sebadôvery, čo samozrejme bolo vždy podriadené dosiahnutiu či realizovaniu jeho režijnej predstavy o výslednom tvare javiskového diela. Od piatej kapitoly (Hasprove dramaturgické lásky alebo Skončilo sa to O'Neillom?) už zreteľne cítime osobnú Kretovu zainteresovanosť na Hasprovej režijnej práci, ktorá od roku 1960, najprv pohostinskými réžiami, a od roku 1962 už natrvalo odohrávala sa aj na Kretovom pracovisku (s prerušením v rokoch 1964 – 1971) – v Činohre SND. Kret sa pokúša pomenovať Hasprovu inklináciu napríklad k súčasnej západnej dramatiky a jeho solídne inscenačné výsledky napríklad s hrami Millera, Gibsona, Albeeho, Osborneho a iných. V ďalších kapitolách pristavuje sa a na pozadí osobnej skúsenosti aj ako dramaturg a Hasprov spolupracovník i oponent evokuje prácu na veľkých témach v tom čase už osobitého a svojského režiséra. Tými témami bol napríklad Dostojevskij a Gorkij, v tom čase súčasný ruskí dramatici Vampilov či Gelman, a napokon súčasná slovenská dráma: okrem Zahradníka všetci vtedajší súčasní autori, teda Karvaš (ale len v roku 1963 – Jazva), Kováčik, Králik, Solovič, Ťažký, Ko-

čan, Kákošová, Ferko. Samostatnú kapitolu venuje Kret legendárnej inscenácii hry Jozefa Podhradského Holuby a Šulek, ako aj jej osudu, ovplyvnenému rozmanitými politickými tlakmi vtedajších normalizačných rokov (premiéra 1981). Pri opise, charakteristike a hodnotení významných inscenačných činov na tvorivej ceste Pavla Haspru, čo sa v podstate končí Kretovým pôsobením v SND v roku 1991, opäť silne pocíťujeme osobnú skúsenosť autora najmä s procesom výberu, prípravy, ako aj vnútrošuborových pomerov v divadle, čo je zaiste pre budúceho autora monografie cenné, ale čo do istej miery bránilo hlbšiemu analytickému a možno aj kritickému prístupu k Hasprovi a jeho tvorivým výsledkom. Pretože aj u Haspru striedali sa výrazné a významné činy s priemerom a rutinným štandardom, čo pri tom kvante produkcií je prirodzené. Kret sa zamerl najmä na to, čo u Haspru oceňuje ako typické a charakteristické. Len letným náznakom Hasprovej režisérskej práce v televízii je kapitola Televízia. Niekoľko nových a zaujímavých postrehov čítame v kapitole, kde sa píše o Hasprovej spolupráci s jeho skalnými výtvarníkmi – najmä so Suchánkom a Bezákovou. Práve v tejto kapitole si môžeme prečítať aj trochu drsnejšiu a dosť kritickú charakteristiku Hasprovej režijnej práce, keď do protikladu k štylizovanej lyrickosti výtvarníkov kladie „*hasprovskú naturalistickú hrmatnosť a priestorovo-pohybovú rozšafnosť*“ (str.78). Naozaj, aj takéto boli niektoré Hasprove inscennácie, čo však neznižuje jeho nesporný prínos v procese konzekventnej profesionalizácie režijnej práce v našom novodobom divadelníctve, v ktorom sa napriek všetkému ešte stále stretáme aj s popisnou povrchnosťou a prvoplánovou exaltovanosťou.

Kretova kniha o Hasprovi je cenná v tej intenzite osobných svedectiev a napokon aj v hodnotení rozmanitých polôh Hasprovho divadelného vyjadrovania, ale aj v jeho orientácii na vyhranenú skupinu autorov a tém. Knihe trochu uberá na hodnote, že určite z úsporných dôvodov nemala redaktora. Ten by zaiste zmenšil počet tých rozmanitých priechodníkov či pričasti činných i trpných, napríklad slovám typu *prejavivšiemu* (str. 31), krkolomných novotvarov ako napríklad *pro-*

žuchovickovci, prodruceovci (str. 42) či *velká éra jamnickovského příklonu k Schillerovi* (str. 30). Redaktor asi z viacerých ťažko čitateľných viet (tá najdlhšia na str. 22 má až 17 tlačných riadkov) urobil by niekoľko kratších a tým by napomohol, aby bol celý text čitateľsky príťažlivejší. Nuž, ale aj to je asi daň za to, že

knihy tohto druhu môžu v súčasnosti uzrieť svetlo sveta, len keď sú vytlačené za tie najminimálnejšie náklady. Napriek tomu treba túto pohoťovo vytlačenú a užitočnú publikáciu privítať. Anton Kret položil solídny základ pre budúcu monografiu.

Milan Polák

POHYB DRÁMY, PROTIPOHYBY VOČI NEJ

Andrej Maťašík: Pohyb slovenskej drámy. Vydalo Združenie literátov Svojpomoc s grantovým príspevkom Ministerstva kultúry Slovenskej republiky. Bratislava, 2005. 276 strán.

Dnešné divadlo sa vie zaobísť aj bez drámy. Neraz ju nahrádzajú rozmanité inscenačné texty, ktoré nemajú znaky klasického dramatického rukopisu. Mnohokrát inscenačný text vzniká „za pochodu“. Tvorcovia inscenácie, prevažne režisér a herci, ho menia zo skúšky na skúšku, akúsi kompiláciu textových variantov odpremiérujú a potom niektorí z nich dodatočne text vydajú. U nás takto pracuje napríklad Divadlo Stoka, ale aj jej „prítoky“, hoci amatérsky divadelný súbor DISK z trnavskej Kopánky.

Naši imitujú iba to, čo sa deje v cudzine. Tam sa píše dejepis modernej drámy. „Staromódna novátorka“ Elfriede Jelineková, ako ústretovo nazvala nositeľku Nobelovej ceny za literatúru z roku 2004 jej slovenská prekladateľka Jana Cviková, starú, klasickú formu svojich hier celkom zavrhol. Vzdala sa dialógov, uznáva iba monológy, ba už len do odstavcov člení prozaický text. Píše prózu, no tvári sa, že pestuje drámu. Teatrológička Barbora Schnelleová stroho konštatuje, že jej „postavy sú koncipované ako „jazykové plochy“, sú to len projekcie myšlienok“. Keď jej myšlienky vyschnú, nechá postavy zmiznúť z javiska.

Kam sa podeli? Kde sú normálne hry? Andrej Maťašík sa nevydal hľadať stratenú drámu či jej klasickú dramatickú tvár. Márnratných synov našej drámy zhromaždil bez hromčenia Miloš Mistrík do knižky *Aj dráma je len človek* (2003). Tá dráma z pera Viliama Klimáčka, Ladislava Keratu, Pavla Janíka či Silvestra Lavríka ešte človečinou smrdí. No jej forma je už v „rozklade“. Maťašík sleduje pohyb tradičnej drámy. V mennom registri jeho knižky sa často vyskytuje Ivan Stodola, Július Barč-Ivan, Peter Karvaš, Štefan Králik, Leopold Lahola, Ivan Bukovčan, Ján Solovič, Osvald Zahradník, Mikuláš Kočan, Peter Kováčik, Karol Horák, Stanislav Šteпка, Ondrej

Šulaj, Blahoslav Uhlár – teda piliere repertoáru 1945-1989, ako aj piliari oných opôr divadla z malých scénok s veľkým spoločenským ohlasom. No Klimáčka autor spomína len raz, Keratu štyrikrát, Janíka dvakrát, Lavríka ani raz. Vavríny pre avantgardu táto knižka neprináša. Maťašík modernu a postmodernu vytrvalo nestopuje. On si všíma ladnejšie pohyby pani drámy, nie úlety pánov dramatikov.

Na úvod (s. 3-9) dal nám autor návod, čo v jeho knižke treba hľadať, ako pohyb slovenskej drámy sledovať. Pripomenul nám, že tri desaťročia je v úzkom kontakte so slovenským profesionálnym divadlom ako dramaturg, kritik, redaktor, pedagóg, riaditeľ Národného divadelného centra (dnes Divadelný ústav), odborný pracovník Kabinetu divadla a filmu SAV. Divadlo robil, hodnotil, organizoval o ňom dokumentáciu, prednášal o ňom, oslovoval i oslavoval ho mnohorakým spôsobom. Je presvedčený, že základom súčasného divadla je súčasná dráma. Keď mal v rukách možnosť vydať o nej dostatočne objektívne svedectvo, zorganizoval v 90. rokoch 20. storočia v Bratislave, Prešove a Košiciach štyri ročníky bienále nazvaného Festival inscenácií slovenských hier (FISH). Právom ho nahnevalo, že jeden z našich nemnohých divadelných časopisov v roku 2004, keď chcel „zmapovať situáciu pôvodnej drámy v slovenskom divadelníctve od spoločenských zmien v závere roku 1989“, onen sviatok divadla, divadelníkov a drámy nespomína. Knižka pripomína ľahostajným a zábudlivým, že pôvodná dráma sa dá dočasne zamlčať, obísť, znevážiť, utajiť, odpísať, no nie naveky zadupať pod zem, vymazať z dejín.

Maťašík nenapísal novú knižku o novodobej slovenskej dráme, jej „drámu“ sleduje na základe svojich starších zápiskov. Má ich neúrekom, prevažne v kultúrnych časopisoch, v denníkoch, týždenníkoch, mesačníkoch i kvartálnikoch. Niektoré príspevky prežili iba svoj deň, iné sú stále slovom na čase a dobre načasovaným. Odráža sa v nich kauza dostavby Slovenského národného divadla, ale aj nespočetné množstvo kríz v divadlách aj v dušiach dramatikov i kritikov.

Knižka je kronikou procesov likvidačných aj obrodných. Rovnako spoločnosti ako aj di-

vadla. Lebo javisko dejín neraz bolo na divadelnej scéne. Knižka je aj malou autobiografiou mladých liet dnes už zreleho divadelníka. Miestami je to až beletrizované čítanie. Aj čítanie elektrizujúce. Na škodu vecí sa niektoré myšlienky opakujú. To preto, že knižka je súhrnom starších článkov. Keby napísal prácu na základe materiálov a postrehov zo starších štúdií a kritik, opakovaníu myšlienok by sa určite vyhol. Hoci je Maťašík dobrý štylista, jeho parafrázy vlastných postrehov stávajú sa frázami.

Knižka je holdom zanieteneho študenta pedagógovi Petrovi Karvašovi, ktorý ho naučil, že v divadle je „moc bezmocná“. Priestor využíva tiež na chválu a pochvalu českého režiséra Jiřího Frejku, o ktorom napísal nediplomatickým štýlom diplomovú prácu. Pre dobré, povzbudivé príklady Maťašík často zabieha za slovenský divadelný chotár. Nacionalizmus ho v ničom nepoznačil. Napriek tomu časť autorových odporcov by mu veľmi rada nálepku horlivého nacionalistu za mnohé novinové články zahrnuté aj do tejto knihy prilepila. Už len preto, že Maťašík si nedá a nedá pokoj so zdôrazňovaním významu pôvodnej dramatickej tvorby pre súčasné divadlo. Takými príspevkami je presýtená celá publikácia.

Maťašík vybral do publikácie zo svojich už raz publikovaných príspevkov len tie, ktoré ilustrujú jeho základnú tézu o pohybe slovenskej drámy. Nepublikuje ich samostatne, ale chce ich sústrediť do väčších kapitol. Spája ich novým komentárom, akými si redakčným sprievodným textom. Často je to len jedna, dve vety (s. 81, 86), inde zvolil širší komentár. Je to prevažne text vysvetľujúci, len občas autor polemizuje so svojimi, či s cudzími dobovými názormi. Spojovacími vetami maskuje skutočnosť, že knižka je v krátkom čase druhou publikáciou jeho starších príspevkov. Prvá bola súhrnom recenzií, článkov a úvah o našom divadle „v premenách času“, sledovala „pohyb slovenskej divadelnej réžie“ (Svojpomoc, Bratislava, 2003), recenzovaná knižka je o dráme. Obe majú v titule či v podtitule „pohyb“. Maťašík sledoval divadelný život pomerne dlho, pozoroval ho zvonka

i zdnuka, z dramaturgie aj z redakcií, zdola aj zhora, ako kritik aj z vysokej riaditeľskej stoličky. Takže dobre videl kto a čo sa v divadle hýbe, čo a kto postáva, či nebudaj zaostáva.

Maťašík túto knižku zostavil, nenapísal. Nájdate v nej výstižný portrét trnavského Divadla pre deti a mládež, aj opis kaviarenských stretávkov divadelníkov v bratislavskej Luxorke. Žánrová pestrosť knihy robí z nej čítanie do vlaku, aj na stôl teatrologa. Autor je za pútavé čítanie každého druhu. Krutou iróniou napadol vysokoškolské prednášky profesora Zoltána Rampáka. Nakoniec mu však priznal, že jeho knihy (zďaleka nie tak nudné ako jeho semináre) posúvali naše poznanie o hodný kus cesty dopredu.

Zamilovaný do drámy nemiluje na večné časy všetkých dramatikov. Autora sme nachytali aj na hruškách. Soloviča na začiatku knihy chváli za *Meridián* i *Strieborný jaguár* (s. 24-29), no v deväťdesiatych rokoch ho udivil návrat dramatiky „solovičovského typu“ (s. 149). Takto ho rozhorčila Šulajova *Svadobná noc* v SND. Maťašík sa angažoval aj vo veci neuvedenia Kočanovho *Diabla* v SND. Rozoskúšanú hru stiahli nedlho pred premiérou. Doteraz nik z divadla dôveryhodne nevysvetlil, prečo. Hry sa vlani ujali prievádzkí ochotníci. Maťašík im napísal článok do programu *O vyhánaní diabla* (s. 85-109). Inscenácia hru nerehabilitovala. Autor, podobne ako pani Jelineková, ju prepísal do prózy. Čoskoro si ju prečítame. Už ani pôvodca „diabolskej“ hry neverí dráme?

Aj také potknutia mala naša dráma. Jej pohyb, podľa Maťašíkových svedectiev, nesmeroval vždy iba dopredu. Pri „pohybe“ aj pochybila. Aj naše divadelné cintoríny sú plné hrobov mŕtvo narodených dramatikov. Najprv kritici, potom historici sa postarajú, aby neodpočivali v pokoji. Maťašík v tejto knižke drámu /vy/krstí aj pochováva. Preto má dôveru čitateľa. Rovnako toho vo vlaku, i toho v študovni.

Sú to zbrané svedectvá o pohybe slovenskej drámy, aj o pohyboch a pokynoch proti nej.

Ladislav Čavojský

CONTENTS

Jana DUDKOVÁ: „ <i>The Cyclic Time</i> “ and a Relation of the Film <i>underground to a Serbian Political Ethno – myth</i>	191
Elena KNOPOVÁ: <i>Television and Televisual Dramaturgy</i>	218
Rudolf MRLIAN: <i>Human and Artistic Version of Ivan Rajniak</i>	230
Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: <i>Theatrical Leopardi</i>	277
Dagmar ROBERTSOVÁ: <i>Apocalyptic and Catastrophic Themes</i> <i>in Slovak Drama of 1945-1949</i> (P. Karvaš, J. Barč-Ivan, J. Váh) ...	285
Martin PALÚCH: <i>About Technical Reproduction</i>	313
Oľga PANOVOVÁ: <i>The Heritage of the Inter – War Avant-garde</i> <i>in the Slovak Theatre (70-ies and 80-ies of 20-th century</i> <i>and the director B. Uhlár)</i>	319

OUTLOOKS

Marián MATYÁŠ, Alexander PLENCNER: <i>Analysis and</i> <i>Interpretation of Mass Culture Phenomenon in Slovak</i> <i>and Czech Periodical Press</i>	334
Anton KRET: <i>The Theatre in Spiš</i>	345

PROFILES

Andrej MAŤAŠÍK: <i>A Vivacious Master of the sharp Pen</i>	350
--	-----

CRITICISM

Dagmar PRINCIC-SABOLOVÁ: <i>Time is Golden Dust</i>	356
Miloš MISTRÍK: <i>Concise Theatrology</i>	357
Mária VALENTOVÁ: <i>How to Interpret a Theatrical Work</i>	359
Milan POLÁK: <i>The First Attempt to Portray Pavol Haspra</i>	361
Ladislav ČAVOJSKÝ: <i>Moving the Drama and Antimoving against it</i>	364

Friederich Dürrenmatt: Kráľ Ján. Činohra SND, premiéra 27. 6. 1970. Ivan Rajniak (Ján).
Snímka archív Divadelného ústavu.

TIETO DVA RIADKY VLOŽIŤ NA 2. S. OBÁLKY!

SLOVENSKÉ DIVADLO

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

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

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