BERTOLT BRECHT V SLOVENSKOM DIVADLE V ROKOCH 1975 – 1985

ELENA KNOPOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa zameriava na inscenácie hier Bertolta Brechta v slovenskom divadle v rokoch 1975 – 1985. Časovo nadväzuje na staršiu štúdiu Martina Porubjaka (1975), ktorý sa venoval obdobiu rokov 1947 – 1974, a spracúva ďalšie desaťročie inscenačnej tradície Brechtových hier na Slovensku. Autorka v úvode približuje Brechtove názory a požiadavky kladené na epické divadlo, ponúka základný pohľad na jeho estetiku a poetiku (dialektického) divadla a drámy. Pozornosť upriamuje najmä na vzťah divadla a spoločnosti, ktorý by mal byť pre divadelné spracovanie Brechtových hier kľúčový. Jednotlivé inscenácie slovenských tvorcov následne v chronologickom slede rekonštruje na základe dochovaných archívnych materiálov, posudzuje a porovnáva ich s Brechtovou víziou revolučného divadla sociálnej zmeny (účinku), zohľadňujúc domáci umelecký, ale aj spoločenský kontext.

Kľúčové slová: Bertolt Brecht, epické divadlo, slovenské divadlo, angažované politické divadlo

Bertolt Brecht patrí k dramatikom, režisérom, dramaturgom a teoretizujúcim praktikom, ktorí výrazne ovplyvnili európske divadlo 20. storočia. V zmysle „divadla vlastnej epochy“, o ktoré sa usiloval, boli s rôznym úspechom inscenované a interpretované aj jeho hry. Werner Hecht, divadelný vedec a dramaturg Berliner Ensemble, ktorý dôverne poznal Brechtovu prácu,¹ zastával názor, že osvojiť si Brechta znamená postupovať pri uplatňovaní jeho metódy a interpretácii jeho hier neortodoxne. To znamená, prispôbovať ich aktuálnym spoločenským okolnostiam v záujme divadla, ktoré je schopné pôsobiť na zmenu spoločenských pomerov: „Kto vezme Brechta za slovo (je ortodoxný v užšom zmysle slova), sa neustále zaväzuje pri použití vlastnej metódy k neortodoxii, to znamená, k overovaniu diela pre publikum, nájdeniu takej interpretácie, ktorá je v danej situácii spoločensky nevyhnutná.“² Vízia a koncepcia angažovaného, politického a spoločensky účinného divadla, rovnako ako model a metóda epického divadla, boli natoľko novátorské a podnetné zároveň, že pretrvali dodnes a naďalej ich rozvíjajú a modifikujú nové generácie divadelníkov.

K Brechtovmu mysleniu o divadle a postupom

Brecht nebol dogmatikom vlastných myšlienok, hoci revolučné divadlo sociálnej zmeny (v jeho vtedajšom ponímaní ho reprezentovalo divadlo socialistické a zároveň realistické) bral nadovšetko vážne. Videl v ňom možnosti zvládnutia ľudské-

¹ Werner Hecht bol od roku 1959 dramaturgom a najbližším spolupracovníkom Heleny Weiglovej v Berliner Ensemble. Po jej smrti sa stal riaditeľom Brechtovho centra a organizátorom mnohých vedeckých a publikačných aktivít, venovaných tvorbe B. Brechta.

² HECHT, W. Blick auf Brecht nach vorn. In *Theater der Zeit*, 1983, roč. 37, č. 2, s. 11.

ho osudu spoločnosťou.³ Túžil po divadle, ktoré má silu spoločnosť meniť: „Divadlo sa musí pre skutočnosť angažovať, aby mohlo a smelo vytvárať účinné vyobrazenia skutočnosti!“⁴ Vzhľadom na to, že bol vynikajúcim učiteľom, badáme v jeho vyjadreniach istý sklon k didaktickému formulovaniu názorov. Angažoval sa predovšetkým pri hľadaní nových podôb a funkcií divadla vo vtedajšej vojnovej a povojnovej spoločnosti, ktorá sa ocitla v mravnej kríze. Meštianske divadlo a kultúru nazýval barbarskými, hľadal niečo menej skompromitované a lepšie vyhovujúce novej dobe. Buržoázu spoločnosť a nerovnocenné kapitalistické vzťahy v spoločnosti vedúce k utrpeniu považoval za neľudské, a preto pri ich divadelnom zobrazení neponúkal kladného hrdinu či morálneho víťaza.

Brechtova porovnávacia schéma dramatickej a epickej formy divadla vychádzala z potreby ozrejmiť v čase prevládajúcich reziduí meštianskeho a naturalistického divadla⁵ novú estetiku, ktorú objavoval a presadzoval v mene spoločenského účinku divadla. Neskôr však čiastočne revidoval svoje názory o epickom divadle a priklonil sa k termínu dialektické divadlo. Išlo mu o tvorivú a dynamickú metódu objektivizovania skutočnosti na základe vzájomne protirečivých vzťahov, ktoré má divadelné dielo ponúknuť (postihnúť dialektickosť) a o ktorých interpretácii či platnosti mal spolu s tvorcami kriticky a s odstupom premýšľať sám divák. Keďže spoločnosť sa neustále vyvíja a mení, pod vplyvom rôznych okolností sa mení aj doba. Preto sa musí uplatňovať vždy nová dialektika, čomu sa musia prispôbovať aj divadelné postupy. Treba nájsť adekvátne divadelné prostriedky, metódy a techniky, ktoré vyvíjajú divákov k premýšľaniu o dobe, ktorú žijú, a následne k spoločenskej zmene.⁶ V centre pozornosti reformátora Brechta stál teda najmä divák ako súčasť spoločnosti. A ten mal zaujať racionálny, premýšľavý a poučený vzťah ku skutočnosti. Brecht optimisticky dúfal vo vytvorenie novej a spravodlivej spoločnosti, pri zrode ktorej malo stáť aj divadlo.

Jeho názory, dramatická aj inscenačná tvorba boli v neustálom pohybe, čerpali potenciál z nových protirečení. Bernhard Reich, jeden z Brechtových spolupracovníkov v ranom období, v monografii venovanej tomuto tvorcovi uvádza: „V Brechtovej estetike má rozhodujúci význam skúmanie, o aký intelektuálny a emocionálny účinok na diváka sa má usilovať a akého sa vyvarovať.“⁷ Svoje hry často prepisoval a prerábali na nové verzie podľa toho, aké podnety do spoločensko-politického diania aktuálne vstupovali. Metodikou demonštratívnej hry⁸, ktorú vyvinul a uplatňoval tiež pri dramatickom texte, sa snažil pôsobiť na divákov intelekt, prinútiť ho k diskusii a voľbe osobného postoja: „V odhalení estetickej zložky intelektuálneho prejavu konajúcich postáv videl Brecht ešte ďalšiu emocionálnu účinnosť umenia, vynikajúceho pravdou a obraznou silou.“⁹ To predpokladalo divadlo, ktoré prináša dialektiku dobra a zla

³ BRECHT, B. *Socialistický realizmus v divadle*. [Nepublikované]. Bližšie pozri REICH, B. *Bertolt Brecht*. Praha: Orbis, 1974, s. 175.

⁴ BRECHT, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 97.

⁵ Divadla okázalého, popisného, emocionálneho až sentimentálneho a samoučelného.

⁶ V praxi to znamená, že by mohlo logicky dochádzať aj k premene prostriedkov a prvkov epického divadla, resp. ich podoby.

⁷ REICH, B. *Bertolt Brecht*, s. 199.

⁸ Bližšie k metóde demonštratívneho predvádzania pozri tamže, s. 214 – 217.

⁹ Tamže, s. 215.

(v dejí aj pri kreovaní postáv)¹⁰, nestavia na hereckom splynutí s postavou a stvárnení krajných emócií, stráni sa citového zaangažovania diváka, pretože jeho cieľom nie je prinášať ojedinelé (a preto nepravdepodobné či málo pravdivé) katastrofy, ale demonštrovať všeobecnú platnosť a konkrétnosť životných situácií. Jeho hry tak zákonite nemohli mať ani pozitívne, resp. jednostranné konečné riešenia. Akoby tým dramatik Brecht vravel, že pokým sa nezmení spoločnosť, nezmení sa ani jednotlivec, a naopak. V nezmenenom stave spoločnosti niet ani pre drámu a divadlo víťazov či porazených. Všetci spoločne sme zodpovední za nemennosť, ale aj za zmeny, ktoré nás ovplyvňujú. Uvedomením si toho, že kumulovanie negatív nemôže mať nikdy pozitívne riešenie, dokáže divák nadobudnúť kritický odstup od diela. Ten ho však nevedie k pasivite, k prijatiu bezvýchodiskovosti, ale naopak, k neotrasiteľnej a silnej túžbe po náprave.

Spomenuli sme, že Brecht ako dramatik svoje diela často aktualizoval a prerábal. Bežne pracoval na viacerých dielach súčasne, dopisoval repliky pre hercov počas divadelných skúšok, jedna hra mala niekoľko rôznych verzií. S obľubou prepisoval staršie literárne diela, privlastňoval si ich časti, väčšie celky, dokonca celé fabuly (napr. *Opera za tri groše*¹¹, *Pán Puntila a jeho sluha Matti*, *Kaukazský kriedový kruh*, *Pušky pani Carrarovej*, *Antigona*¹² a i.). Plagiátorstvo bolo podľa neho nevinnou a prirodzenou¹³ „súčasťou remesla spisovateľa“¹⁴, najmä čo sa týka drámy. Manželka Brechtovho blízkeho spolupracovníka, skladateľa Kurta Weilla, herečka Lotte Lenya Weillová v roku 1955 napísala: „Môj berlínsky priateľ z tých dávnych čias mi raz povedal: Každé dieťa predsa vie, že Brecht neberie veľmi vážne duševné vlastníctvo. Pravdaže kradne, ale kradne s genialitou, a o to ide.“¹⁵

Hoci Brecht pristupoval k literárnym predlohám iných autorov veľmi slobodne, on sám pri ich úpravách v mene princípov epického divadla postupoval konzekventne. Drámu vnímal v kontexte jej budúcej javiskovej podoby, pričom sa usiloval o taký účinok, ktorý by divákov (celú spoločnosť) motivoval k angažovanému spoločensko-politickému postoju.

Poetika Brechtových hier

Brechtova dramatická tvorba je rôznorodá, a to tak tematicky, ako aj miešaním žánrov, no konzistentná v postoji tohto tvorcu k spoločnosti, čo zároveň úzko súvisí

¹⁰ Porovnaj: „(...) nijako sa neusiloval mentorsky potrestať zlo na javisku – to je presne to ľahké a povrchné riešenie, ktoré odmietal.“ PORUBJAK, M. Brecht na slovenskom profesionálnom javisku. In *Slovenské divadlo*, 1975, roč. 23, č. 2, s. 195.

¹¹ Tento titul je na Slovensku známy pod viacerými názvami. Originálny názov *Die Dreigroschenoper* bol preložený ako *Opera za tri groše*, *Trojgrošová opera* či *Žobrácka opera*.

¹² Pôvodný názov Brechtovej adaptácie Sofoklovej tragédie je *Das Antigonemodell*. Na Slovensku bola hra uvedená ako *Sofoklova Antigona*. Takýto významový preklad názvu Brechtovej adaptácie je zaužívaný aj v iných krajinách.

¹³ BRECHT, B. *Was den Fall des Herrn Kerr betrifft...* [Rukopis]. [online]. [cit. 17. 3. 2020]. Dostupné na internete: <http://www.brecht-notizbuecher.de/content/uploads/bba-10332.058-059.pdf>.

¹⁴ BRECHT, B. Zur Plagiatsbeschuldigung Gilbrichts. In *Werke : Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22*. W. Hecht at al (eds.). Berlin : Aufbau-Verlag ; Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlags, 1992, s. 399.

¹⁵ LENYA-WEILL, L. Das waren Zeiten. In *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. 1. zväzok. (Ed. S. Unsel). Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1960, s. 328.

s jeho vnímaním spoločenskej funkcie divadla. Pre prvé obdobie je typická inklinácia k lyrike, expresionizmu, mladíckemu buričstvu. Neskôr pribúdajú inšpirácie ľudovou fraškou i melodramou, epická konštrukcia otvára priestor pantomíme, štylizácii aj diskusii. Koncom dvadsiatych rokov 20. storočia zaznamenávame Brechtov príklon k marxistickej ideológii, píše sériu didaktických hier a náučných podobenstiev (tzv. paraboly). Skúsenosť 2. svetovej vojny a najmä vstup do tzv. atómového veku ho donútili prehodnotiť svoje predošlé postoje. Predvojnové didaktické modely a marxisticky ladené hry tak nahrádzajú spoločensko-kritické dialektické hry a paraboly¹⁶, viaceré staršie hry prerobil na nové verzie (napr. *Život Galileiho*, *Matka Guráz a jej deti*, *Dobrý človek zo Sečuanu*, *Švejk v druhej svetovej vojne*, *Kaukazský kriedový kruh*).

Ako pristupovať k Brechtovým hrám

Z Brechtovho opakovaného prerábania hier vyplývali isté problémy, a to nielen pre slovenský inscenačný kontext. Tvorcovia sa niekedy mylne prispôbovali vo svojich koncepciách dobovému zaradeniu jeho prvých verzií hier, resp. adaptácií do troch základných období, a neaplikovali Brechtovu kľúčovú myšlienku – pristupovať k inscenovaniu hier z hľadiska aktuálnych potrieb človeka, spoločnosti a umenia.¹⁷ No Brecht mal v otázke pietneho prístupu k dramatickému textu vždy jasno: „Na otázku inscenátora, či možno zobraziť príbeh, ktorý pochádza z inej epochy úplne v zmysle autora, Brecht odpovedal: ‚Nie. Inscenátor si má zvoliť taký spôsob interpretácie, ktorý zaujíma jeho vlastnú epochu.‘“¹⁸

Do slovenského divadla vstúpilo inscenovanie hier Bertolta Brechta, na rozdiel napr. od českého divadla, pomerne neskoro, až po 2. svetovej vojne. Bolo to logické z vnútro-umeleckých, organizačných i spoločensko-politických dôvodov. Slovenské národné divadlo vzniklo až v roku 1920, umelecké zložky sa len postupne profesionalizovali, prevažovali iné potreby a funkcie divadla než brechtovské, o ktorých sme písali vyššie. Ďalším dôvodom bola výrazná inklinácia slovenského divadla k opisno-realistickej estetike a psychologickému herectvu, pre ktoré bolo príznačné emocionálne prežívanie, veľké gesto, deklamácia a celková ilustratívnosť.

V tomto smere zohrala zrejme dôležitú úlohu tiež postupná profesionalizácia nášho divadla, ktoré od konca štyridsiatych rokov 20. storočia nachádzalo svoje oficiálne sídla v krajských mestách, z čoho vzišla potreba diferenciacie divadelnej siete. V medzivojnovom období bolo nepredstaviteľné uvádzať Brechta z ideologických dôvodov, nebolo možné, aby dramaturgie nasadili na repertoár hry tohto ľavicového intelektuála a spoločenského kritika. Naopak, v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia sme zaznamenali doslova brechtovskú módnú vlnu.

Po prvýkrát inscenovali Brechta na Novej scéne Národného divadla v roku 1947. Neskôr nasledovali divadlá vo Zvolene (1962), Prešove a Trnave (1963), Košiciach (1972) a napokon v Nitre (1974). Celkovo sa na našich javiskách uviedlo v činoherných profesionálnych divadlách (vrátane školských divadiel a divadiel národnost-

¹⁶ Brecht takto označil niektoré svoje hry (podobenstvá), pretože v nich vytváral parabolické podobenstvá.

¹⁷ O uvažovaní o Brechtových hrách z hľadiska ich dobovej klasifikácie nachádzame dôkazy vo viacerých inscenačných bulletinoch, kde na ne z tejto dramaturgickej perspektívy inscenátori nahliadajú.

¹⁸ HECHT, W. Blick auf Brecht nach vorn. In *Theater der Zeit*, s. 12.

ných menšín) 49 inscenácií šesnástich rôznych titulov. Bolo medzi nimi jedno bábkové spracovanie, jedna pantomíma a poetické pásmo v podobe koláže Brechtových básní.

O Brechtovi na slovenskom profesionálnom javisku napísal rozsiahlu štúdiu teatroológ Martin Porubjak, ktorý sledoval rozpätie rokov 1947 – 1974.¹⁹ V texte publikovanom v časopise Slovenské divadlo v roku 1975 konštatoval skromné uvádzanie hier tohto dramatika, ktoré sa dramaturgie divadiel postupne snažili rozširovať, čo bolo už samé o sebe považované za prelomový počin. Porubjak koncipoval štúdiu ako skúsenostný rámec našich divadiel s iným typom dramatiky, estetiky, herectva a pod. Formuloval a interpretoval zákonitosti Brechtovej metódy, objavné scénické, dramaturgické, režijno-herecké výsledky, aj omyly našich divadiel. Najviac ocenil *Žobrácku operu*²⁰ v réžii Magdy Lokvencovej na Novej scéne Národného divadla (1947) a *Život Galileiho* v SND (1958) v réžii Tibora Rakovského.²¹ V závere štúdie Porubjak konštatoval podobný stav nášho divadla v polovici sedemdesiatych rokov ako na konci štyridsiatych rokov 20. storočia: „Osvojiť si Brechta komplexne — teda nielen jeho filozofiu, lež aj jeho umeleckú metódu — to je úloha, ktorá slovenské divadlo ešte len čaká. Metodicky totiž Brecht nepriniesol veľa do nášho divadla — a iste nie svojou vinou.“²²

Pokračujúca inscenačná tradícia

V nadväznosti na citovanú štúdiu Martina Porubjaka zameriame našu pozornosť na ďalšiu inscenačnú dekádu hier Bertolta Brechta na slovenských profesionálnych činoherných javiskách, konkrétne na roky 1975 – 1985.

V období po roku 1975, hoci tradícia inscenačnej praxe Brechtových hier trvala u nás už takmer tridsať rokov a inscenácií pribúdalo, pokračovala rétorika našej ne-skúsenosti s týmto dramatikom. Nachádzame ju vo väčšine divadelných recenzií ako isté ospravedlňujúce klišé a povzbudenie pre dramaturgov a dramaturgie divadiel v uvádzaní jeho hier. Kritickejšie vyjadrenia sa týkali vtedajších predstáv o režijnej estetike a hereckej technike epického divadla a ich prenesenia do javiskovej praxe. K aktuálnosti interpretácií a angažovanému divadelnému gestu sa pristupovalo skôr opatrne, v intenciách protiburžoázneho, protimeštiackeho a protivojnového spoločensko-kritického pohľadu. Aj na začiatku osemdesiatych rokov ešte nájdeme v diva-

¹⁹ V sedemdesiatych rokoch boli na slovenských javiskách uvedené Brechtove hry v nových prekladoch. Popri Móricovi Mittelmanovi Dedinskom sa tak na naše javiská dostali napríklad preklady od Juraja Váha, Júliusa Lenka a Martina Porubjaka, ktorý ako dramaturg v divadlách presadzoval o. i. modernú a súčasnú nemeckú drámu.

²⁰ V origináli *Die Dreigroschenoper*.

²¹ Lokvencovej inscenáciu ocenil najmä pre jej syntetickú koncepciu, priblíženie javiska s hľadiskom, ba priam s ulicou (žobráci pochodovali za sprievodu hudby z verkleíka schodmi pred divadlom, foyerom a hľadiskom na javisko), využitie štylizácie jarmočnej balady, zlúčenie poučnosti a zábavnosti, činohry so spevom, zbavenie sa povrchnej empiricko-psychologickej vrstvy našej inscenačnej tradície. Lokvencovej logika mu nespĺývala so životnou logikou, a teda jej inscenácia nebola odrazom sveta, ale obrazom o svete. Rakovského vyzdvihol pre jeho interpretáciu hry ako hry argumentov a protirečení, čím si režisér i herci osvojili Brechtovu objektívnu metódu. Podľa Porubjaka sa tu podarilo priam prelomovo prekonať mnohé predsudky a zaužívané divadelné postupy v práci s hercom (zbavenie sa ornamentálnosti a povrchnej či vonkajšej citovosti), hudbou a scénografiou (zbavenie sa historizujúceho akcentu a iluzivnosti). Bližšie pozri PORUBJAK, M. Brecht na slovenskom profesionálnom javisku. In *Slovenské divadlo*, 1975, roč. 23, s. 193 – 204.

²² Bližšie pozri tamže, s. 220.

delných kritikách názory, že Brecht nemal na našich javiskách priveľa šťastia a neinscenoval sa príliš často. Táto všeobecná téza sa u nás doslova udomácnila, hoci by sa dalo súhlasiť len s jej prvou časťou. Kým skúseností pribúdalo, inscenátori len zriedkavo presvedčili o svojej pripravenosti preniesť na javisko brechtovskú poetiku a estetiku epického divadla. Klesavú tendenciu uvádzania Brechtových hier zaznamenávame až po roku 1989. Ak sa udiala zmena, tak v tom, že sa záujem o ne sa presunul z bratislavských scén, odkiaľ sa takmer vytratili, do mimobratislavských divadiel.

Po roku 1975 sa dramaturgie slovenských profesionálnych divadiel zamerali skôr na tie hry, s ktorými už tvorcovia mali predošlé skúsenosti²³, alebo ktoré v minulosti zaznamenali úspech u publika. Nových (resp. ešte neuvedených) hier do portfólia divadelných skúseností pribudlo len skromne (*Malomeštiakova svadba*, *Dobrý človek zo Sečuanu*, *Baal*, *Antigona*). Slovenské divadlá nepristupovali k inscenovaniu Brechtových hier či k tvorivému využívaniu jeho estetiky epického divadla programovo a koncepcne, ale náhodne. Išlo viac o dramaturgické iniciatívy, o pokusy síce novátorské, ale len v zmysle overovania svojich síl pri kontakte s iným typom divadelnosti. Snahy o formálne napĺňanie inscenačných princípov epického divadla boli prevažne neúspešné, absentovalo výraznejšie skĺbenie aktuálneho spoločenského kontextu s inscenačnou formou, ale aj kritická polemika vtedajších tvorcov s brechtovskou tzv. revolučnou morálkou.

V roku 1975 uviedla Poetická scéna Bratislava hru *Muž ako muž* v réžii Stanislava Párnického. Boli to len štyri mesiace po prvej slovenskej premiére tohto titulu v Krajskom divadle Nitra. Poetická scéna už mala predchádzajúcu skúsenosť s inscenovaním pásma Brechtových básní pod názvom *Ranná reč k stromu* (1972) v réžii Marty Gogálovej. Ďalší pokus možno teda vnímať ako programové úsilie o istú nadväznosť a rozšírenie skúsenostného rámca.

Bratislavská inscenácia *Muž ako muž* bola odlišná od nitrianskej, v ktorej hlavná postava v podaní Jozefa Bednárika vyznievala ako obeť mašinérie, čo bolo v rozpore s Brechtovým zámerom. Príbeh nakladača Galyho Gaya (Lubo Gregor), odohrávajúci sa vo vojenskom tábore v Kalkate v roku 1925, režisér Párnický koncepcne spracoval v duchu brechtovského politicko-spoločenského protestu. Obnažil tvrdosť poetických, ironických a analytických spojov textu, čím dostali myšlienkové a situačné vzťahy nové dimenzie: „Režisér Stano Párnický zbytočne nefilozofuje, vytvára premyslený a dôrazný obraz o procese odľudštenia prostriedkami frašky, komediálnej nadsázky, irónie, hyperbolizácie (...).“²⁴

Režisér s upravovateľom Štefanom Havlíkom to dosiahli aj vďaka úpravám v texte a posilnenej funkcii rozprávača. Záver hry presunuli na jej začiatok, čím sa vytvoril priestor pre dialektiku procesu premontovania hlavnej postavy – apolitického človeka, ktorý nevie povedať nie – na vraždiaci mechanizmus.²⁵ Z tejto perspektívy inscenácia vyznievala ako metafora násilného pretvárania myslenia ľudí, ba celých

²³ Išlo o komediálne ladené hry *Žobrácka opera* a *Muž ako muž*, paraboly a kritické irónie *Pán Puntila a jeho sluha Matti*, *Kaukazský kriedový kruh*, *Dobrý človek zo Sečuanu*, ale aj protivojnové hry a hry riešiace spoločenskú zodpovednosť či zodpovednosť vedy, obsahujúce Brechtove politické úvahy, napr. *Život Galileiho*, *Pušky pani Carrarovej*, *Matka Guráž a jej deti*.

²⁴ NAVARA, A. Dva pohľady na jedného muža. In *Film a divadlo*, 1975, roč. 19, č. 16, s. 25.

²⁵ Začiatok hry tak uvádzal divákov do príbehu o človeku, ktorého ešte len mienia premontovať, a zároveň prezrádzal výsledok tohto procesu, teda ako príbeh hlavnej postavy Galyho Gaya skončí. Inscenátori sa tak mohli sústrediť na protirečivý proces, akým sa premena hlavnej postavy odohrala.

Bertolt Brecht: *Muž ako muž*.

Poetická scéna Bratislava,

premiéra 22. 2. 1975. Réžia

Stanislav Párnický.

Lubo Gregor (Galy Gay).

Foto archív Divadelného ústavu

Bratislava. Snímka

Vladimír Raiman.

národov podľa toho, ako sa to hodí ekonomickým a mocenským silám. Problém časového a geografického situovania sa takto podarilo eliminovať a sprostredkovať vlastnú výpoveď. V domácom politicko-spoločenskom kontexte išlo o odvážne spoločenské gesto tvorcov, ktorí prostredníctvom divadla podali šifrovanú výpoveď. Diváci mohli porozumieť ich odmietavému postoju voči okupácii Československa (1968), ale najmä ju vnímať ako kritiku normalizácie, ktorá nasledovala a v ktorej práve žili.

Na malom javisku s variabilnou scénou Jozefa Cillera sa uplatnilo hravé, artistné a významové herectvo fyzickej akcie. Ťažiskom inscenácie bola bohatosť hereckých výrazových prostriedkov, zdôraznenie premenlivosti či pohybu priestorových a medziľudských vzťahov. Jednotlivé kreácie pripomínali priam gymnastické cvičenia, jarmočné divadlo – každé gesto, pohyb, použitie mimiky bolo presné a koncentrované, podriadené režijnej koncepcii: „Najúchvatnejšie sú vypracované rôzne sa obmieňajúce scény psychického a fyzického nátlaku na nakladača Galy[ho] Gaya, ktoré akcentujú obludnosť takéhoto konania. Možno povedať, že režijná koncepcia kládla

Bertolt Brecht: *Muž ako muž*. Poetická scéna Bratislava, premiéra 22. 2. 1975. Réžia Stanislav Párnický. Zlata Lubo Gregor (Galy Gay), Ján Veneni (Uria Shelley), Ján Mistrík (Jesse Mahoney), Vlado Černý (Polly Baker). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Vladimír Raiman.

najväčší dôraz na vyjadrenie odporu k násiliu, páchanému na človeku, a nie na druhú stránku veci – že na vine je aj ten, kto nevie povedať nie.²⁶

Napriek tomu, že sa v recenziách spomínajú aj isté rezervy hereckého súboru (rečový prejav, expresivita podania, fyzická kondícia), jej prínos spočíval v tom, že na Galyho Gaya nenazerala ako na obeť zavlečenú do vojnových sporov, ale upozorňovala na fakt, že človek si svoje miesto v živote určuje sám: „(...) je to od prvej chvíle práve tak babrák ako špekulant, naivka ako krysa a je ochotný – obrazne povedané – nazrieť vždy do ďalšej komnaty, až kým s guľometom v ruke nevstročí do tej poslednej, trinástej. Tam Brechtova hra končí.“²⁷

Pri bratislavskej inscenácii *Muž ako muž* zohrala z divadelného hľadiska významnú úlohu aj ďalšia okolnosť – zrušenie Divadla na korze a presunutie jeho hereckého súboru do činohernej časti divadla Nová scéna. Poetický súbor Novej scény, ktorý tvorili aj bývalí členovia Divadla na korze, od roku 1972 pôsobil v priestoroch bývalého Divadla na korze ako samostatná Poetická scéna. Inscenáciu hry ako podobenstva normalizácie a jej účinkov na spoločnosť mohli diváci sledovať priamo v pivničnom priestore bývalého Divadla na korze, zatvoreného v roku 1971 na základe politického rozhodnutia.

²⁶ MISTRÍK, M. Brechtov návrat. In *Pravda*, 1975, roč. 56, č. 60, s. 4, 12. 3. 1975.

²⁷ NAVARA, A. Dva pohľady na jedného muža. In *Film a divadlo*, s. 25.

Bertolt Brecht: *Žobrácka opera*. Štátne divadlo Košice, premiéra 24. 5. 1975. Réžia Vladimír Petruška. Anton Gymerský (Macheath), Darina Poldaufová (Polly Peachumová). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Edita Matečíková.

Ďalšou inscenáciou v tom istom roku bola *Žobrácka opera* v réžii Vladimíra Petrušku (Štátne divadlo Košice, 1975). Réžisér a súbor košického divadla mali už spoločnú skúsenosť s Brechtom (dramatizácia Gorkého *Matky*) spred troch rokov. Titul s kabaretné a jazzovo ladenou hudbou Kurta Weilla teda predstavoval logickú voľbu, vzhľadom na operetnú a spevohernú profiláciu súboru. Vystavala však otázka, ako si jeho členovia poradia s postupmi antiiluzívneho divadla. Kým pri inscenácii *Matky* došlo k zladeniu princípov epického divadla s hereckými postupmi realistickej školy a tiež so scénografiou, v prípade *Žobráckej opery* bol Petruškov prístup výrazne odlišný. Rozhodol sa ju inscenovať ako divácky atraktívny tvar, čo by zodpovedalo Brechtovým požiadavkám na zábavnosť diela, no vonkajšia forma v tomto prípade prekryla spoločensko-kritickú rovinu hry.

Ján Hanák vybudoval scénu z obrovských rúr potrubia, aké sú v podzemných kanáloch. V takomto scénografickom riešení sa odohrával príbeh o Macheathovi (Mac-kiem Messerovi), človeku, ktorý bol prototypom etablovaného a šarmantného meštiaka, elegantného gangstra so zubami ostrými ako nože, a zároveň celej spoločnosti, ktorej sa krivoľaké cestičky zločinu stávajú vlastnými. Výtvarné riešenie sprostredkovalo ďalšiu dimenziu možného výkladu hry. Jej ústrednou témou je rovnica: Gangstri sú meštiaci – sú meštiaci gangstri?, na ktorú by mala inscenácia odpovedať. Podzemie nehostinnej stoky, ktorú obývajú potkany a ilegálne živly, bolo synonymom nadzemného sveta prostitútok, podvodníkov, vydieračov, legalizovaného zločinu

a korupcie, obrazom o spoločnosti v „slušnom šate“. Režisér v duchu žánru *Žobráckej opery* uplatnil music-hall, revuálne kostýmy, zakomponovanie orchestra na scéne, tanečné vsuvky ako ilustrácie sociálnych kontrastov spoločnosti. Operetné ladenie a viacnásobne dekoratívne použité tanečné choreografie baletného súboru však pripomínali viac hudobnú veselohru než kritickú iróniu, išlo väčšmi o „pôžitok pre oči, než potravu pre rozum“²⁸.

Celkovo bola inscenácia kritikmi i divákmi prijatá pozitívne. Kritička Nelly Štúrová v recenzii uvádza: „Sotva by však bolo možné odobrať takúto vonkajšiu formu, keby prehlušila vlastný ideový náboj hry alebo prekryla jej spoločensko-kritické ambície lacnou zábavou. Takýmto nástrahám sa režisérovi podarilo uniknúť hlavne vďaka správne vedeniu hercov, ktorí pri tvorbe svojich postáv v plnej miere využili odcudzovací efekt a docielili tak kritický odstup a potrebné intelektuálne hodnotenie stvárnovaných charaktérov i situácií. Týka sa to predovšetkým troch kľúčových postáv.“²⁹ Zároveň však dodáva, že „režisér neuplatnil svoje povinnosti zjednocovateľa či korektora jednotlivých rukopisov a narušil mieru revuálnosti a jej spochybňovania“³⁰.

Je zrejmé, že prenikanie tvorcov do inej inscenačnej poetiky a osvojovanie si aspoň jej elementárnych princípov nebolo jednoduché. Svoju úlohu tu zohrávala aj režijná predstava o *Žobráckej opere* ako scénicky príťažlivom, takmer veľkovýpravnom diele, ktoré má byť pre divákov predovšetkým atraktívne a zábavné.

V pomerne krátkom časovom odstupe sa opäť inscenovala hra *Muž ako muž* (1976). Tentokrát to bola prvá skúsenosť s Brechtom pre Ukrajinské národné divadlo v Prešove a režiséra Jaroslava Sisáka. Pokusy priblížiť princípy brechtovského divadla narážali v slovenskom divadelníctve od počiatku na problémy spojené s komunikatívnosťou diela a javiskového pretlmočenia myšlienky hry. UND vstúpilo do konfrontácie s ostatnými divadlami, ktoré zaznamenali úspešné i menej úspešné uvedenia tohto titulu, a pridalo sa k dovtedy úspornému uvádzaniu Brechta na východnom Slovensku. Prekladateľ Viktor Hajný hru preložil ako *Soldat jak soldat*. Dôrazom na vojenské prostredie mohol nastať skresľujúci posun.

Inscenácia sa odohrávala v komornom priestore zmenšeného javiska, herci sa pred očami divákov obliekli do uniforiem a nasadili si masky, čím sa medzi nimi odstránili individuálne rozdiely. Takto zvolené riešenie zdôraznilo mašinériu vojny či armád, ale vzdialilo sa od celospoločenského kritického kontextu hry. Režisér premontovanie Galyho Gaya, ktorého pohltí vojenský mechanizmus, až napokon v sebe zaprie človeka, overoval na vzťahovej osi jedinec – celok – jedinec. Vzťahy medzi vojakmi sa hierarchizovali postupne, uprostred dramaticky vypätej situácie herci prerušili príbeh, obrátili sa na divákov a deklamatívne tlmočili neviditeľné motívy konania zvyšných aktérov. Sisák využil tiež prvky ataku na diváka, ktoré striedal s vtípnou uvoľnenou hereckou akciou a rytmizovaním reči, udávajúcej takt pochodujúcich vojakov. Songov typických pre epické divadlo sa zriekol. Postup dynamickej hereckej akcie a ku nej kontrastnej statickej deklamácie sa stal nosným pre celú inscenáciu. Režisér prepájal realistické herectvo s antiiluzívnymi postupmi, no nepodarilo

²⁸ MISTRÍK, M. *Žobrácka opera ako opereta?* In *Pravda*, 1975, roč. 56, č. 135, s. 5, 11. 6. 1975.

²⁹ ŠTÚROVÁ, N. Interné hodnotenie. In *Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, B. Žobrácka opera*, 24. 5. 1975, ŠD Košice, s. 2.

³⁰ Tamže, s. 3.

Bertolt Brecht: *Muž ako muž (Soldat jak soldat)*. Ukrajinské národné divadlo Prešov, premiéra 4. 12. 1976. Réžia Jaroslav Sisák. Scéna Predaj slona. Foto archív Divadelného ústavu Bratislava.

sa mu ich zjednotiť do tej miery, aby nepôsobili ako zmes cudzorodých štýlových prvkov: „Transpozíciu Galy[ho] Gaya Sisák odkrýva po častiach. Jednak v príhovorochoch sa naznačuje očakávané prerobenie, jednak v dramatickom konaní. No prílišná snaha o používanie čisto divadelných prostriedkov viedla k neprehľadnosti a nejednoznačnosti inscenácie.“³¹

Prešovská inscenácia *Muž ako muž* bola pokusom o syntetické divadlo, kde na seba občas kompozične narážali prvky totálneho psychologického a epického anti-iluzívneho divadla. Pre UND to bol experiment, v ktorom sa usiloval nebrať Brechtov text ako striktné inscenačné východisko, ale pokúsiť sa o vlastnú inováciu.

Prvé stretnutie s Brechtom zaznamenalo aj Maďarské oblastné divadlo v Komárne, keď v réžii Edmóda Takátsa inscenovalo dve jednoaktovky pod názvom *Pušky pani Carrarovej (Carrar asszony puskái)* a *Sofoklova Antigona (Phoklész Antigonéja)* (1977). Z dramaturgického hľadiska vytvárali hry tematický celok. Brecht v oboch zvýraznil boj proti fašizmu a tyranii a zastal sa demokratických ľudských práv. *Pušky pani Carrarovej* pôvodne napísal ako didaktickú agitku, vhodnú aj pre ochotníkov. Prostá žena, ktorá zastávala názor, že chudobní nemôžu viesť vojnu, po strate manžela i staršieho syna dáva pušky do rúk mladšiemu synovi a sebe so slovami: No

³¹ ŠÁRIK, L. *Muž ako muž*. In *Film a divadlo*, 1977, roč. 21, č. 7, s. 24.

pasarán! *Antigone* pripísal Brecht predohru, v ktorej dve sestry – Berlínčanky pred aprílom 1945 – stoja pred otázkou, či popraveného brata-zbeha odrezať zo šibenice. Komárňanský súbor však uviedol predohru i prológ³², ktorý autor dopísal k hre až v roku 1951 ako aktualizčný prvok pre uvedenie hry v mestečku Greiz (aby mohla byť vynechaná predohra). V kritikách lepšie obstála druhá jednoaktovka, a to vďaka stvárneniu Kreonta ako Hitlera. No v oboch inscenáciách sa prejavila technická nepripravenosť súboru: „Bezradnosť režiséra zmiatla hercov, ktorí si nevedeli poradiť s napohľad nedramatickým epickým textom a v konfrontácii s neosvojenou brechtovskou poetikou ich nevycibrené, intelektuálne nevyhranené výrazové prostriedky pôsobili ako prejav amatérskej snahy.“³³

Opačným prípadom bola inscenácia jednoaktovky *Malomeštiakova svadba* v Krajskom divadle Nitra v réžii Ivana Krajíčka (1978). Kritici inscenáciu unisono označili za dramaturgický objav i režijný a herecký koncert.³⁴ Príbeh svadobnej hostiny, počas ktorej sa odкрývajú netušené vzťahy jej účastníkov a spolu s ich morálkou sa rozkladá aj ženíchov nábytok podarovaný neveste ako svadobný dar, bol voľbou, ktorá našla invenčného režiséra i pripravených hercov. Dramaturgicky išlo o prvé slovenské uvedenie Brechtovej zabudnutej ľudovej hry z roku 1919.³⁵ Ivan Krajíček režijne využil prvky činohernej zábavy, grotesky, karikatúry a satiry. Jeho humor bol však drsný. Podobne zdrsnil Ján Štrasser texty piesní (hudba Pavol Hammel) a dodal im ešte jadrnejšie výrazy než použil sám Brecht. Groteskný obraz rozkladu starej meštiackej spoločnosti nebol v nitrianskej inscenácii jej neúprosným odsúdením ako u Brechta. Bohato sa využívala najmä herecká akcia zdôrazňujúca komickosť situácií. Zobrazenie rozkladu však nadobudlo dostatočne kritické kontúry na to, aby herci popri zábave upriamili divácku pozornosť na slabé morálne miesta postáv, ktoré stvárňovali a karikovali. Do popredia tak vystúpil pôsobivo neokázalý výsmech malomeštiackych pováh a spôsobov, ktoré neboli vzdialené ani spoločnosti z konca 20. storočia. Rozohrávanie situácií a drobnokresba postáv, ktorá u Brechta chýba, aj kontrapunkt situácií a konania postáv sa pretavili v originálnych nápadoch. Z na prvý pohľad ľahkej zábavy sa stala ostrá karikatúra, spoločenská satira meštiactva, ktoré už takmer stratilo svoju noetickú hodnotu. Ako napísal kritik Stanislav Vrbka, „odvtedy, čo Malomeštiakova svadba vznikla, malomeštiaci narobili viac zla a stali sa spojencami oveľa temnejších síl, než je ich vlastná obmedzenosť, hlúposť a samofúbosť“³⁶.

Ivan Krajíček prácou s hercom premenil jednoaktovku na celovečernú hru. Scéna Tomáša Berku s pestrofarebným lustrom a najmä symbolicky zväčšeným krajkovým baldachýnom, pod ktorým sa kontrapunkticky k jeho bielobe rozkladal nábytok, dala priestor hereckej akcii, súhre, množstvu gagov, nápaditému fyzickému konaniu a mimicko-gestickým reakciám. Každý detail bol precízne rozpracovaný a konkrétny

³² Pozri F-a. Smelé, ale nedomyslené. Dve Brechtove jednoaktovky v Komárne. In *Hlas ľudu*, 1977, roč. 23, č. 19, s. [3], 24. 1. 1977

³³ MAČUGOVÁ, G. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, B. *Pušky pani Carrarovej; Sofoklova Antigona*, 14. 1. 1977, MOD Komárno, s. 2.

³⁴ Porovnaj napr. F-a. Dramaturgický objav – režijný čin – herecký koncert. In *Hlas ľudu*, 1978, roč. 24, č. 30, s. [4], 4. 2. 1978.

³⁵ Sám Brecht túto jednoaktovku nezrežioval a v portfóliu jeho tvorby upadla do zabudnutia. Európski režiséri ju z tohto dôvodu začali inscenovať pomerne neskoro od doby jej vzniku.

³⁶ VRBKA, S. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, B. *Malomeštiakova svadba*, 28. 1. 1978, Krajské divadlo Nitra, s. 3.

Bertolt Brecht: *Malomeštianska svadba*. Krajové divadlo Nitra, premiéra 28. 1. 1978. Réžia Ivan Krajíček. Zľava Vladimír Bartoň (Ženíchov priateľ), Nora Kuželová (Nevesta), Marián Slovák (Ženich), Jozef Dóczy (Otec nevesty). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Pavol Dřížhal.

zovaný. Herci neustále artikulovali nudu, zatiaľ čo obecenstvo sa na nich dobre zabávalo. Vznesené myšlienky postáv boli paródiou ich skutočných podôb. Mechanizmus malomeštianskej existencie zobrazený v jeho bujarosti a plytkosti zároveň ponúkol presne to, po čom Brecht túžil: neprostoduchú zábavu a pocit trápnosti z takéhoto obrazu o stave spoločnosti.

K ďalším umeleckým výsledkom, ktoré sa pozitívne zapísali do slovenskej inscenačnej tradície, patrí aj *Život Galileiho* (Divadlo Slovenského národného povstania Martin, 1979) v réžii Ivana Petrovického. Po veľmi úspešnej inscenácii tejto hry v SND (réžia Tibor Rakovský, 1956), v hlavnej úlohe s Viliamom Záborským, mal martinský súbor neľahkú úlohu. Zákonite muselo dôjsť k porovnávaniu. Príbeh o významnom vedcovi, ktorý pred cirkevnou vrchnosťou zaprel zo strachu svoje učenie, bol zaiste inscenačnou výzvou – tak pri interpretácii Galileiho zradu, ako aj z hľadiska hereckého stvárnenia postáv.

Moderne univerzálna a prísne racionálna scéna Jozefa Cillera budila dojem pracovne. Miesta, kde sa stále čosi deje, rodia sa myšlienky, popierajú postoje, overujú stanoviská a ich správnosť. Centrálnym prvkom bol odvíjajúci sa bal papiera upevnený na železnej konštrukcii. Slúžil na zapisovanie myšlienok vedeckého tímu slávneho prírodovedca, zároveň sa využíval ako projekčná plocha, tabuľa či stôl génia. Fungoval ako škripec, ktorý sa nezaťahuje, ale naopak odvíja, inokedy zase ako stena, dvere, záves, oči a uši society.

Bertolt Brecht: *Život Galileiho*. Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 19. 1. 1979. Réžia Ivan Petrovický. Ivan Romančík (Galileo Galilei), Martin Horňák (Andrea Sarti). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Jaroslav Barák.

Režisér mal k dispozícii mladú hereckú generáciu martinského divadla a v takom duchu sa niesla aj inscenácia. Galilei (Ivan Romančík) nebol starnúcim vedcom: „Brechtov Galilei mal väčšie životné skúsenosti a bol výraznejšou osobnosťou ako jeho martinský predstaviteľ. Napríklad Galileiho repliky sú často na úrovni filozofických právd, definícií, jasnozrivo prenikajú až k samej podstate, na scéne však akoby ubudlo z ich váhy, neznejú tak úderne. (...) Romančík svojím výkonom prispel veľkou mierou k celkovému tónu inscenácie. Ak by sme ju charakterizovali ako vo výraze striedmu, viac zamestnávajúcu racio ako emocio diváka, komornú, tak by sme mohli adekvátne slová použiť aj na charakterizáciu práce hlavného predstaviteľa.“³⁷

Režisér Petrovický vytvoril inscenáciu štýlovo čistú, s originálnymi interpretáciami vzťahov postáv a zároveň vzťahov hercov k postavám. Upustil od väčších vášní a citových rozporení, viac sa zameral na racionálne poukázanie na problémy spoločnosti atómového veku. Učenec Galilei mal živelnosť svojho mladého hereckého predstaviteľa. Radosť z bádania bola podrobovaná jeho kritickým otázkam. Stal sa tak tribúnom myšlienok. Bol tým, kto prostredníctvom divadla demonštruje myšlienky (dopomohli tomu Romančíkom spievané songy), kladie otázky, na ktoré musí

³⁷ MISTRÍK, M. K inscenácii hry Bertolta Brechta v Martine. Práca a život Galileiho. In *Pravda*, 1979, roč. 60, č. 44, s. 5, 21. 2. 1979.

Bertolt Brecht: *Kaukazský kriedový kruh*. Divadlo pre deti a mládež Trnava, premiéra 24. 6. 1983. Réžia Ondrej Šulaj. Peter Šimun (Simon Chachava), Yveta Weiszová (Gruša Vachnadze). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Bohuš Král.

odpovedať sám divák. Nebol morálnym víťazom ani zbabelcom, Ivan Romančík sa vyhol jednoznačnej interpretácii Galileiho zradu. Brecht hru niekoľkokrát prerábal práve s cieľom, aby divák v žiadnom prípade nemal s vedcom sympatie ani zľutovanie. Jednotlivé situácie a Galileiho výstupy sa mali odohrávať prirodzene, nenápadne a spontánne. Jadrom všetkého úsilia inscenátorov malo byť prenesenie diskusie a protirečivosti právd starej a novej doby priamo na javisko. Galilei bol pre neho zločincom novej doby, ktorá sa nevedela brániť zneužitíu pravdy a vedomostí.³⁸

Život a dielo Galilea Galileiho akoby sa v martinskej inscenácii stali procesom ďalšieho výskumu, parabolou pre náš svet – čo zradíme, ako a prečo sa zachováme. Azda v tom tkvelo jej nóvum a angažované gesto, hoci mala aj svoje sporné miesta, napr. scénu vyzliekania pápeža, vedúcu napokon k jeho zakročeniu proti Galileovi.³⁹ Ponúkla dialektický a objektivizovaný obraz dnešného sveta, v ktorom vedci rovnako ako všetci ostatní môžu byť príčinou toho, že sa napokon apokalyptická vízia naplní: „(...) východiskom i objektom ich [tvorcov – pozn. E. K.] výpovede sa stalo postavenie človeka v dnešnom svete. Preň sa stalo charakteristické o. i. nebývalé zospoločenštie vedy, uplatňovanie jej objavov v každodennej praxi, pričom rubom

³⁸ REICH, B. *Bertolt Brecht*, s. 115.

³⁹ V Brechtovej hre pápež pod nánosom odevu ako symbolu ťažoby či váhy cirkevnej moci a hodnosti stráca svoj pôvodne žižlivý názor na Galileiho.

súčasného vedecko-technického pokroku, výsledkom zneužitia humánneho poslania vedy je balans medzi rozkvetom a sebazničením.⁴⁰

S mladšou a na civilnejšom hereckom prejave stavajúcou hereckou generáciou sa v Divadle pre deti a mládež v Trnave stretol aj Ondrej Šulaj ako režisér inscenácie *Kaukazský kriedový kruh* (1983). Šulaj sa v tomto divadle predstavil ako tvorca, ktorý mal k brechtovskej poetike blízko už vlastným scenárom *Epizóda 39-44*, ktorý v roku 1978 zrežiroval Blahoslav Uhlár. Text *Kaukazského kriedového kruhu* výrazne pozmenil a aktualizoval. Staré čínske podobenstvo o dieťati, ktoré prisúdi kriedový kruh tej z dvoch matiek, ktorá ho má skutočne rada, zmenil už sám Brecht. Zasadil ho do iných geografických i spoločenských reálií, o dieťati napokon nerozhodne kruh, ale omylom, na základe ľstivej a podvodnej povahy, sudca Azdak. V Šulajovej inscenácii tvorila podobenstvo modelová parabola sporu dvoch kaukazských družstiev o pôdu. Tá mala byť v Brechtovej koncepcii pridelená (podobne ako dieťa) tomu družstvu, ktoré skutočne dokáže pôdu a prírodné zdroje zveľaďovať v prospech ostatných.

Šulaj posunul *Kaukazský kriedový kruh* bližšie k súčasnosti. Spor o pôdu sa už neodohrával medzi kolchozníkmi z obdobia Veľkej vlasteneckej vojny⁴¹, ale na bežnej schôdzi roľníkov a chovateľov dobytky. Záverečnou pointou bolo, že sa na spornej pôde postaví priemyselný kombinát, o čom rozhodne „anonymná a neinformovaná vrchnosť“⁴², nie tí, čo pôdu obrábajú. Preto pozmenil úvod hry, viaceré motívy, typizácie i povahy postáv, ktoré sa stali priamočiarnejšie a strohejšie.⁴³ Podobne strohá bola scéna Jána Zavarského, využívajúca niekoľko stolov a stoličiek. Neplnili však funkciu viacvýznamovo používaných rekvizít. Proscénium od zadného javiska oddeľoval sivý latkový plot – múr: „Niet tu divadelnej ilúzie, inscenácia je strohá, aj bez scénických premien variabilná. Slúži hercovi. Spolieha sa naň.“⁴⁴

Šulaj obsadil do inscenácie sedemnást hercov, ktorí hrali viacero postáv. Tým popri vtipných hereckých akciách vznikol aj chaos na javisku, spôsobený množstvom mikroakcií. Herci, zo spolupráce s režisérom Jurajom Nvotom odchovaní na civilizme a nie precíznej štylizácii, nedokázali nájsť hranicu medzi hraním a komentovaním. Komentár prevážil, čím sa oslabil brechtovský princíp nejednoznačnosti a protirečivosti. Odzrkadlilo sa to napríklad v postave Speváka (Jaroslav Filip), ktorá naraz plnila úlohu rozprávača, komentátora, demonštrátora, režiséra javiskového diania.⁴⁵ Konanie všetkých postáv (detí atómového veku) sa vyznačovalo surovosťou a agresívnosťou. Hrubá sila víťazila nielen nad slabším (dieťa v perinke), ale aj nad spoločným záujmom. Výsledkom každého vzájomného kontaktu bola snaha ponížiť toho druhého: „Z pozadia príbehu vystupujú dvaja lekári. Štefan Kožka a Ladislav Kočan. Sú to manipulátori, muži z mestského podsvetia, elegantní gangstri a gauner. Akoby do tejto inscenácie zabľúdili zo Strachu a biedy tretej ríše. Stelesňujú úzkosť, násilie, šedú eminenciu, neviditeľnú ruku pomsty.“⁴⁶

⁴⁰ PALKOVIČ, P. Život Galileiho. In *Film a divadlo*, 1979, roč. 22, č. 7, s. 24 – 25.

⁴¹ Hra je poslednou, ktorú Brecht napísal v americkom exile.

⁴² PORUBJAK, M. Bertolt Brecht v trnavskom divadle. Chladná uzavretosť kruhu. In *Práca*, 1983, roč. 38, č. 234, s. 6, 4. 10. 1983.

⁴³ F-a. Napriek výhradám záslužná inscenácia. *Kaukazský kriedový kruh* v Trnave. In *Hlas ľudu*, 1983, roč. 29, č. 156, s. [3], 5. 7. 1983.

⁴⁴ ČAVOJSKÝ, L. Brecht bez ilúzie. In *Film a divadlo*, 1984, roč. 28, č. 3, s. 16.

⁴⁵ Reč pritom Jaroslav Filip rytmizoval zvukom gruzínskych bubienkov a tamburíny.

⁴⁶ ČAVOJSKÝ, L. Brecht bez ilúzie. In *Film a divadlo*, s. 16.

Bertolt Brecht: *Žobrácka opera (Koldusopera)*. Maďarské oblastné divadlo Komárno, premiéra 16. 12. 1883. Réžia Miroslav Procházka ml. Zľava Imre Boráros (Brown), Anna Petrécsová (Molly), Anna Ferenczyová (Jenny z putiky), Mari Vársányiová (Betty), Etela Kucmanová (Polly Peachumová), Erszébet Tóthová (Lucy), Ildikó V. Máková (Dolly), Ildikó Benesová (Vixen), Aranka Szentpéteryová (Cecília Peachumová), Tibor Fabó (Ede). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Karol Belický.

Striedaním dvoch polôh, agresívnej a komentátorskej, sa inscenácia stávala monotónnou a nudnou, až v nej zanikla aj záverečná pointa, že o pôde napokon vôbec nerozhodnú tí, ktorí ju zveľaďujú a obrábajú, ale z pozície moci niekto tretí. Réžisér schematicky vytváral výstupy podľa chladného pozorovania sveta, nenachádzajúc v ňom nádej ani možnosť nápravy. Jeho racionálny pesimizmus korešpondoval s Brechtovou skeptickou interpretáciou *Kaukazského kriedového kruhu*, ktorá spochybňovala možnosť spravodlivého završenia podobenstva. Réžisér Šulaj použil Brechta podobne, ako Brecht použil pre svoje myšlienky a postoje iných autorov. Trnavskú inscenáciu možno z tejto perspektívy považovať za poučený vstup do diskusie o modernom prístupe k inscenovaniu. Brecht bol vo svojej dobe humanista a pochybujúci optimista, Šulaj skeptik.

Druhý kontakt MOD Komárno s Brechtom sa udial v roku 1983 prostredníctvom na Slovensku už udomácnenej *Žobráckej opery (Koldusopera)* v réžii Miroslava Procházkou ml. Bola to jeho prvá profesionálna réžia, ktorou sa predstavil západoslovenskému obecnstvu. Dobová kritika si všimla Procházkovu poučenosť a inscenáciu prirovnávala k inscenácii Emila Františka Buriana v D divadle. Procházka vycítil didaktický duch brechtovského divadla, ktoré depatetizuje deje i postavy. Na viace-

Bertolt Brecht: *Muž ako muž*. Divadlo pre deti a mládež Trnava, premiéra 1. 3. 1985. Réžia Juraj Nvota. Jaroslav Filip (Galy Gay), Iveta Kožková (Leokadja Begbicková). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Vladimír Raiman.

rých miestach vtipne pointoval a ironizoval (napr. umiestnením štikacích hodín vo verejnom dome), zo zábavy urobil satirický nástroj angažovanosti.

Dominujúcou zložkou sa stalo výtvarné riešenie scény Tibora Platznera, ktoré nebolo len kulisou, ale nositeľom interpretácie hry: „Na rampe, horizontálne deliacej javisko na dve významové vrstvy, v miernom rozkroku je situovaný jeden pár čižiem v nadživotnej veľkosti.“⁴⁷ Čižmy – teda tí hore – akoby tlačili a dozerali na tých dolu. Tým sa hneď v úvode inscenácie ozrejmla rovnica o gangstroch a meštiakoch, s výsledkom, že všetci sú gangstri.

Hierarchizácia postáv nezodpovedala ich ustálenému výkladu. Macheath (István Holocsy) bol už len figúrkou, ktorú iní postrkujú ako v rozohranej partii šachu na posťahoch podsvetia. Silové pozície prebrali Vreckár Jakub (József Ropog), ktorý stojí ako tieň v pozadí všetkého diania, a Polly (Etela Kucmanová). Práve ona oznámi otcovi, vystupujúc po schodoch smerom hore, priateľské spojenie podsvetia so strážcami poriadku. Výmena hláv gangstrov – Macheath svoju úlohu dohrá ako muž bez hlavy – sa udeje pod pevne rozkročenými nohami „tých hore“.⁴⁸ Hoci inscenácia vykazovala nedostatky v hereckej technike a hudobno-speváckej zložke, úsilie o dodržanie brechtovského

⁴⁷ FERKO, T. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, Bertolt. *Zobrácka opera (Koldusopera)*, 16. 12. 1983, MOD Komárno, s. 1.

⁴⁸ Tamže, s. 2

Bertolt Brecht: *Pán Puntila a jeho sluha Matti*. Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 7. 5. 1985. Réžia Martin Porubjak. Peter Bzdúch (Matti), Tibor Bogdan (Puntila). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Jaroslav Barák.

odstupe (odlúčenosť slova od hudby, videného od počutého) bolo zjavné, podobne tak využitie prvkov jarmočnej ľudovej formy a satiricky deformujúcej štylizácie.

Po úspešnej inscenácii *Muž ako muž* na Poetickej scéne Bratislava sa rovnaký titul po desiatich rokoch inscenoval aj na javisku DPDM Trnava v réžii Juraja Nvotu (1985). Necelé dva roky predtým si súbor overil zákonitosti epického divadla pri inscenovaní *Kaukazského kriedového kruhu*. Kritika vtedy inscenácii vyčítala príliš nedbalú, civilnú štylizáciu, sformovanú v súbore pod vplyvom spolupráce s Jurajom Nvotom. To isté sa udialo aj v prípade inscenácie *Muž ako muž*, v ktorej súbor pod vedením režiséra Nvotu nedokázal obohatiť svoj arzenál o nové výrazové polohy. Brechtovsky údernú a v podstate krutú poetiku hry ponechali len v rovine jej prvoplánovej zábavnosti, herectvo demonštrovania myšlienky ustúpilo do úzadia hravej fantázií režiséra. Kritička Soňa Šimková v tomto kontexte uvádza v internom hodnotení: „[Herci] Sú stále mäkkí, uvoľnení, v premontúvacích operáciách hrajú a recesisticky šibalskí. Celá oblasť surovosti a násilia, akoby im bola vzdialená.“⁴⁹

Inscenácia sa vyznačovala vysokým tempom fyzických hereckých akcií a variabilnosťou vzájomne rozohrávaných vzťahov medzi postavami, čomu napomáhala

⁴⁹ ŠIMKOVÁ, S. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, B. *Muž ako muž*, 1. 3. 1985, DPDM Trnava, s. 6.

i scénografické riešenie Jána Zavarského. Dominoval mu premenlivý a významovo variabilný vojenský stan, ktorý ako „prízrak prihrmí na javisko“⁵⁰ a postupne vŕhne do útrobov svojej obete. Komedialná samoučelnosť, povrchne načrtnutá karikatúra so sklonom k paródii, dokonca aj pri scénach násilia a agresivity, bez ich vážnejších kritických protipólov, však nekorešpondovala s Brechtovým tvorivým zámerom ani architektonikou drámy.

Vynaliezavým riešením bolo zverenie funkcie zboru skupine zmrzačených vojakov, ktorí počas inscenácie varovali a bubnovali na bubny, čím upozorňovali na „produkty a obeť“ vojenskej mašinerie. Úpravami a preorganizovaním textu (dramaturgia Mirka Čibénková) sa síce zvýraznil epický ráz predlohy, ale odstránili sa dôležité kontrastné motivácie postáv, celková útočnosť a krutosť výpovede. Inscenatori si neporadili ani so záverom, ktorý Brecht sám menil podľa potreby, a preto ho vyškrtli. Tým sa stratila záverečná pointa i filozofický rozmer hry o bezcharakternom premontovaní jednotlivca spoločnosťou a jeho rovnako bezcharakternom podvorení sa mocenským silám. V prípade trnavskej inscenácie sa nezopakoval výrazný spoločenský a intelektuálny účinok, ktorý dosiahla inscenácia Poetickej scény. Potvrdilo sa, že Brechtove hry sú účinné najmä vtedy, ak prinášajú divákovi pohľad na súčasné hybné sily dejín a spoločnosti, s ktorými vytvárajú dialóg.

V roku 1985 boli inscenované ešte ďalšie tri hry: *Kaukazský kriedový kruh*⁵¹ (Bábkové divadlo Nitra, réžia Ján Hižnay), *Pán Puntila a jeho sluha Matti* (DSNP Martin, réžia Martin Porubjak) a *Malomeštiakova svadba* (Nová scéna Bratislava, réžia Vladimír Strnisko). Popularite sa tešili najmä tie tituly z Brechtovej tvorby, ktoré umožňovali hercom a režisérom vyťažiť z nich v inscenáciách komediálny potenciál.

Takto pristupoval k hre *Pán Puntila a jeho sluha Matti* aj Martin Porubjak, ktorý položil dôraz na spontánny humor a poetiku ľudovej hry. *Pán Puntila...* je Brechtova najjednoduchšia hra, čo sa týka dialektiky vzájomných protikladov. Dramatik ňou predostrel tému nezmieriteľnosti triednych protikladov (statkári a ich sluhy) a zároveň neudržateľnosť takého stavu spoločnosti, kde jedni sú v podruží iných, ktorí ich ovládajú a vykorisťujú. Príbeh o Puntilovi, človeku dvoch tvárí, zasadil do atmosféry očarujúceho fínskeho vidieka a tomu prispôbil reč i charaktery.

Atmosféru magického, erotikou a živelnosťou nasiaknutého vidieku dodržal ako dôležitý inscenačný a výtvarný prvok aj režisér Porubjak. V súlade s Brechtovými postojmi domýšľal, prepisoval a menil predlohu podľa svojho vlastného videnia sveta. Pri posúvaní jednotlivých významov, motivácií a vzťahov sa však dostal do kolízie s pôvodným textom a miestami aj s vlastnou interpretáciou. Sluha Matti bol v podaní Petra Bzdúcha viac dravý a frajersky drzý než jeho brechtovský predobraz. Bohorovne si sadal za stôl so svojím pánom, miestami sa zdalo, akoby bol práve on v polohe diktátora. Zo služby u Puntilu chcel vyťažiť čo sa dá, a to aj prostredníctvom mileneckého pomeru so statkárovou dcérou. S prehľadom znášal zábavné pijanské

⁵⁰ JARÁBEK, M. K inscenácii Muž ako muž v trnavskom DPDM. Ďalší pokus o Brechta. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 75, s. 5, 29. 3. 1985.

⁵¹ Pre bábkové divadlo, hoci umožňuje využiť svoj antiiluzívny potenciál, bola takáto voľba v sedemdesiatych rokoch nanajvýš netradičná. Režisér Hižnay ju inscenoval ako rozprávku pre staršie deti a mládež od 12 rokov, bez spoločensko-politického kontextu. BD Nitra si Brechtovu hru zvolilo dokonca ako reprezentatívny titul k 40. výročiu oslobodenia krajiny, s ambíciou zúčastniť sa s ňou celoštátnej bábkarskej prehliadky. Recenzie boli zdrvivúce. Pozri SLIUKOVÁ, D. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, B. *Kaukazský kriedový kruh*, 22. 3. 1985, Bábkové divadlo Nitra, s. 1.

Bertolt Brecht: *Malomeštiakova svadba*. Divadlo Nová scéna Bratislava, premiéra 1. 6. 1985. Réžia Vladimír Strnisko. Zľava Ivan Letko (Manžel ženy), Stano Dančiak (Nevestin otec), Oľga Solárová (Nevesta), Boris Farkaš (Ženich), Ida Rapaičová (Žena), Ivan Romančík (Ženichov priateľ), Eva Rysová (Ženichova matka), Marek Ťapák (Mladý muž), Jarmila Koleničová (Nevestina sestra). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Igor Teluch.

excesy, vyznania a prajné sľuby svojho pána, rovnako ako jeho kruté záchvaty v stave triezvosti. Avšak len do toho času, kým si neoveril, že jeho pán „sľubuje, ale nedáva, ani neurobí nič závažné“⁵². Takýto Matti by sotva mohol byť zhnusený z neľudského zaobchádzania svojho pána s poddanými. Zrejme by mu ani nevadilo, že z neho Puntila urobil spoluvinníka svojho krutého konania. Naopak, vadilo by mu, že jeho pán je nekonzistentný a v opitosti má slabé chvíľky milej povahy. V závere hry sa teda Matti už nelúči so svojím zamestnávateľom a jeho triedou, ale s jeho statkom a celou krajinou ako starým svetom, ktorý mu už viac nemôže vyhovovať.

Nami zvolenú dekádu uzatvára Strniskova inscenácia *Malomeštiakovej svadby*. Brecht ju napísal ako realistickú grotesku, modelový príklad demaskovania mravnej zvrhlosti malomeštiactva ako vládnucej triedy, ktorá je ďalej neudržateľná. Podľa vzoru ľudovej hry ju obdaril drsným humorom. Režisér žánrovo posunul hru od grotesky k fraške. Hoci dodržiaval strihy postáv a rozprávačskú formu v intenciách epického divadla, viac sa sústredil na komediálne herectvo vonkajškového, ukazovacieho gesta. Dochované recenzie potvrdzujú, že mu domáca kritika najviac vyčítala nedostatočný cit pre kultivovanú zábavu na úkor preexponovaných gagov, ktoré vy-

⁵² REICH, B. *Bertolt Brecht*, s. 125.

Bertolt Brecht: *Malomeštiakova svadba*. Divadlo Nová scéna Bratislava, premiéra 1. 6. 1985. Réžia Vladimír Strnisko. Zľava Ivan Romančík (Ženichov priateľ), Boris Farkaš (Ženich), Ida Rapaičová (Žena). Foto archív Divadelného ústavu Bratislava. Snímka Igor Teluch.

znievali miestami rozpačito: „Nielen humor, ale aj dianie sa neraz pohybuje na čiare deliacej vkus od nevkusy. Krajíček v Nitre túto čiaru neprekročil. Strnisko ju prekročil a neraz. (...) Preexponovaním grotesknosti trpeli charaktery i satirické jadro hry. Úplne sa síce nestratili, no značne sa oslabili v záujme pochybného efektu.“⁵³

Vladimír Strnisko v inscenácii položil akcent na pseudohodnoty a prázdnotu medziľudských vzťahov. Na svadobnej hostine sa nerozpadával už iba nábytok, ale rúcali sa doslova celé steny interiéru, celý malomeštiacky svet. V jeho videní dnešné malomeštiacke spôsoby (nie iba trieda) už stratili aj posledné zvyšky súdnosti. Ľudia zhrubli a zosuroveli. Vulgárnosť a obscénnosť v konaní i reči⁵⁴ viac nepotrebujú ani maskovanie.

Záver

Časté inscenovanie Brechtových hier sa v sledovanom období 1975 – 1985 stalo jedným z prejavov moderného smerovania nášho divadla. Väčšinou išlo o prvé

⁵³ F-a. Málo satirická Malomeštiakova svadba. Preexponovaná grotesknosť. In *Hlas ľudu*, 1985, roč. 31, č. 134, s. [3], s. 6, 10. 6. 1985.

⁵⁴ I.R. Brechtova jednoaktovka v Štúdiu Novej scény. Drsný portrét malomeštiactva. In *Práca*, 1985, roč. 40, č. 142, s. 6, 19. 6. 1985.

stretnutia či pozvoľné rozvíjanie skúsenosti s brechtovskou dramatikou a prvkami epického divadla v mimobratislavských divadlách, pričom sa k tradícii uvádzania jeho hier pridali aj divadlá národnostných menšín či dokonca bábkové divadlo. Otázne je, či možno každé prvé javiskové uvedenie Brechta v niektorom zo slovenských divadiel považovať za dramaturgický počín, za oneskorené vyrovnávanie sa s týmto typom dramatiky a inscenačných postupov v európskom kontexte, čo sa týka režijnej a hereckej práce. Inscenovanie hier tohto dramatika sprevádzali v mnohých slovenských divadlách značné interpretačné aj inscenačné problémy – skôr si prispôbovali Brechta vlastným rezervám než by sa prispôbili jeho špecifickým kvalitám. Ani opakované nasadenie hier na repertoár či stretnutia režisérův a hercov s týmto autorom nezaručilo výnimočnejšie výsledky. Nielen herci odchovaní na divadelných princípoch realizmu, ale aj tí, ktorí mali pod vedením mladej generácie režisérův skúsenosť s civilnejším prejavom a postupmi dekompozície, sa nedokázali úplne vyrovnáť s princípmi epického divadla. Naopak, ich výkony boli svedectvom tak nevyrovnanosti súborův, ako aj oslabenej schopnosti sklbiť idey Brechtových hier s jeho umeleckou metódou, hoci boli tvorcovia dostatočne poučení, poznali jeho spisy o divadle a dráme, aj inscenácie zahraničných (najmä českých) divadelníkov.

„Osvojiť si Brechta komplexne“⁵⁵ sa podarilo len v niekoľkých prípadoch, ktoré však predznamenovali istú kvalitatívnu zmenu. Po úspešnejších pokusoch Ivana Petrovického v DSNP Martin, Ivana Krajíčka v Nitre, no najmä Stanislava Párnického na Poetickej scéne Bratislava sa slovenskí tvorcovia s Brechtom začali vyrovnávať aj v kontexte jeho požiadavky angažovaného, politického a spoločensky účinného divadla. Od satirických a spoločensko-kritických interpretácií hier a divadelných funkcií sa v druhej polovici osemdesiatych rokov 20. storočia objavujú inscenácie, ktoré už dokázali adresne pomenovať dobu, človeka a požiadavku nevyhnutnej politicko-sociálnej zmeny, resp. jej očakávania. Inscenácie *Dobrý človek zo Sečuanu* režiséra Vladimíra Strniska (SDN, 1986) a *Baal* režiséra Romana Poláka (DSNP Martin, 1989) zachytávali pocit nielen jednej generácie, ale pocit ľudí celej epochy. Prinášali nádej, že sa už blíži nevyhnutný koniec komunistických štruktúr a implikovali, že pozitívni hrdinovia nás nezaujímajú, lebo dlhé roky oslabovali našu ostražitosť. Tieto inscenácie stanovili novú požiadavku pre rozvoj inscenačnej tradície Brechtových hier na Slovensku. Bola ňou požiadavka priblížiť sa prostredníctvom pravdy a obraznej sily epického divadla (niekoľko rokov pred Nežnou revolúciou) k revolučnému divadlu spoločenskej zmeny, prihlásiť sa k tvorcom divadla vlastnej epochy, prehovoriť k divákovi žijúcim túto epochu.

BERTOLT BRECHT IN SLOVAK THEATRE BETWEEN 1975 AND 1985

Elena KNOPOVÁ

The study focuses on the productions of Bertolt Brecht's plays in Slovak drama theatre between 1975 and 1985. It sheds light on Brecht's views and his demands made on epic theatre. The study also presents a fundamental view of his aesthetics

⁵⁵ PORUBJAK, M. Brecht na slovenskom profesionálnom javisku. In *Slovenské divadlo*, s. 221.

and poetics of (dialectic) theatre and drama. Timewise, it links up with an older study by Martin Porubjak published in Slovenské divadlo (Slovak Theatre) in 1975 which focused on the 1947 – 1974 period. The authoress elaborates on another decade of the production tradition of Brecht's plays in Slovak professional theatre. She makes a point that despite an ever-growing frequency of the stagings of Brecht's plays, there are only exceptional cases when Slovak theatre professionals managed to comprehensively capture Brecht's creation, such as, for instance, in the production of *Muž ako muž/A Man's a Man* (directed by Stanislav Párnický, 1975), *Malomeštiakova svadba/A Respectable Wedding* directed by Ivan Krajíček, 1978), or *Život Galileiho/The Life of Galileo* (directed by Ivan Petrovický, 1979). Following entertaining, satirical, and socio-critical interpretations, so typical of the decade in question, it was not until the latter half of the 1980s, when staged productions captured the feeling of an entire (totalitarian) epoch and heralded an inevitable toppling of communist forces, while making it clear that positive heroes were no longer attractive, as they had been weakening our vigilance for many years, for instance, *Dobrý človek zo Sečuanu/The Good Person of Szechwan* (directed by Vladimír Strnisko, 1986) and *Baal* (directed by Roman Polák, 1989).

Príspevok je súčasťou riešenia projektu APVV č. 15-0764 Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

LITERATÚRA

- BRECHT, Bertolt. *Was den Fall des Herrn Kerr betrifft...* [Rukopis]. [online]. [cit. 17.3.2020]. Dostupné na internete: <http://www.brecht-notizbuecher.de/content/uploads/bba-10332.058-059.pdf>.
- BRECHT, Bertolt. *Werke : Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, zväzok 21. (Eds. Werner Hecht at al). Berlín : Aufbau-Verlag ; Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlags, 1992. 835 s. ISBN 978-3-518-40070-8.
- BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Praha : Československý spisovatel, 1958. 165 s.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Brecht bez ilúzie. In *Film a divadlo*, 1984, roč. 28, č. 3, s. 16. ISSN 323-2921.
- F-a. Smelé, ale nedomyšlené. Dve Brechtové jednoaktovky v Komárne. In *Hlas ľudu*, 1977, roč. 23, č. 19, s. [3], 24. 1. 1977. [bez ISSN].
- F-a. Dramaturgický objav – režijný čin – herecký koncert. In *Hlas ľudu*, 1978, roč. 24, č. 30, s. [4], 4. 2. 1978. [bez ISSN].
- F-a. Napriek výhradám záslužná inscenácia. Kaukazský kriedový kruh v Trnave. In *Hlas ľudu*, 1983, roč. 29, č. 156, s. [3], 5. 7. 1983. [bez ISSN].
- F-a. Málo satirická Malomeštiakova svadba. Preexponovaná grotesknosť. In *Hlas ľudu*, 1985, roč. 31, č. 134, s. [3], 10. 6. 1985. [bez ISSN].
- FERKO, Tíbor. Interné hodnotenie. In *Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií*. Brecht, Bertolt. *Žobrácka opera (Koldusopera)*, 16. 12. 1983, MOD Komárno. 3 s.
- HECHT, Werner. Blick auf Brecht nach vorn. In *Theater der Zeit*, 1983, roč. 37, č. 2, s. 7 – 12. ISSN 0040-5418.
- I.R. Brechtova jednoaktovka v Štúdiu Novej scény. Drsný portrét malomeštiactva. In *Práca*, 1985, roč. 40, č. 142, s. 6, 19. 6. 1985. ISSN 0231-6277.
- JARÁBEK, Mikuláš. K inscenácii *Muž ako muž* v trnavskom DPDM. Ďalší pokus o Brechta. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 75, s. 5, 29. 3. 1985. ISSN 0231-6528.

- LENYA-WEILL, Lotte. Das waren Zeitem. In *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*. 1. zväzok. (Ed. Sigfried Unseld). Frankfurt am Main : Shurkamp Verlag, 1960. 335 s. ISBN 3-518-06587-4.
- MACUGOVÁ, Gizela. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, Bertolt. *Pušky pani Carrarovej; Sofoklova Antigona*, 14. 1. 1977, MOD Komárno. 2 s.
- MISTRÍK, Miloš. Žobrčka opera ako opereta? In *Pravda*, 1975, roč. 56, č. 135, s. 5, 11. 6. 1975. ISSN 0231-6528.
- MISTRÍK, Miloš. Brechtov návrat. In *Pravda*, 1975, roč. 56, č. 60, s. 4, 12. 3. 1975. ISSN 0231-6528.
- MISTRÍK, Miloš. K inscenácii hry Bertolta Brechta v Martine. Práca a život Galileiho. In *Pravda*, 1979, roč. 60, č. 44, s. 5, 21. 2. 1979. ISSN 0231-6528.
- NAVARA, Andrej. Dva pohľady na jedného muža. In *Film a divadlo*, 1975, roč. 19, č. 16, s. 24 – 25. ISSN 0323-2921.
- PALKOVIČ, Pavol. Život Galileiho. In *Film a divadlo*, 1979, roč. 23, č. 7, s. 24 – 26. ISSN 0323-2921.
- PORUBJAK, Martin. Brecht na slovenskom profesionálnom javisku. In *Slovenské divadlo*, 1975, roč. 23, č. 2, s. 192 – 223. ISSN 0037-699X.
- PORUBJAK, Martin. Bertolt Brecht v trnavskom divadle. Chladná uzavretosť kruhu. In *Práca*, 1983, roč. 38, č. 234, s. 6, 4. 10. 1983. ISSN 0231-6277.
- REICH, Bernhard. *Bertolt Brecht*. Praha : Orbis, 1974. 276 s.
- SLIUKOVÁ, Dana. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, Bertolt. *Kaukazský kriedový kruh*, 22. 3. 1985, Bábkové divadlo Nitra. 2 s.
- ŠÁRIK, Ľubomír. Muž ako muž. In *Film a divadlo*, 1977, roč. 21, č. 7, s. 24 – 25. ISSN 0323-2921.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, Bertolt. *Muž ako muž*, 1. 3. 1985, DPDM Trnava. 11 s.
- ŠTÚROVÁ, Nelly. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, Bertolt. *Žobrčka opera*, 24. 5. 1975, ŠD Košice. 3 s.
- VRBKA, Stanislav. Interné hodnotenie. In Divadelný ústav Bratislava : Zbierka inscenácií. Brecht, Bertolt. *Malomeštiacka svadba*, 28. 1. 1978, Krajské divadlo Nitra. 3 s.

Elena Knopová
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: elena.knopova@savba.sk