

OBSAH

ŠTÚDIE

- Ladislav Čavojský: Klas dramatickej klasiky 123
Martin Palúch: Percepčia stroja a techno-imaginácia 133
Katarína Hašková: Prvky Wilsonovej režijnej poetiky v opere
Einstein on the Beach 139
Rudolf Mlian: Nová budova SND – nové umelecké rozmyšľanie 151
Barbora Zamišková: Postava Neznámeho u Júliusa Barča-Ivana
a jej realizácia na slovenských javiskách 163

ROZHLADY

- Martina Filinová: Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego –
Analýza drámy Návrat Odysea 2. 175

ROZHOVOR

- Stanislava Matejovičová – Anna Javorková: Herečka s dušou 216
Zuzana Drábeková – Anneli Kurki: V divadelnej výmene medzi
našími krajinami je ešte čo zlepšovať 234
Marina Ruffinazzi-Leue – Dagmar Princic-Sabolová:
Talianski klasici v slovenských prekladoch 241

ARCHÍV

- Andrej Mafašik: Posledné dejstvo budovania novostavby
Slovenského národného divadla v Bratislave (2003 – 2007) 245

KRITIKA

- Lenka Křupková: K Janáčkovým operám na Slovensku 328
Tibor Ferko: O storočí dlhšom ako len jedno storočie 331
Karol Horák: Inšpiratívna monografia 337
Michal Babiak: Skúsenosť, ktorá svedčí 338

Na obálke:

Anton Pavlovič Čechov: Platonov, SND 17.2.1979. R: Miloš Pietor. Gustáv Valach ako plukovník Ivan Trileckij, Anna Javorková ako Alexandra. Snímka Jozef Vavro, archív SND.

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

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

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Slovenského národného divadla a zo súkromného archívu Anny Javorkovej so súhla-som ich majiteľov a z otvoreného elektronického archívu občianskej ini-ciatívy Hlas pre kultúru a uvedených webových zdrojov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v apríli 2007.

KLAS DRAMATICKEJ KLASIKY

Ako žil Palárik, ako je živý medzi nami

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Laudacio na počesť Palárikovej Rakovej'07 (PALÁRIKOVA RAKOVÁ – celoslovenská prehliadka ochotníckych divadelných súborov. Vznikla v roku 1968 a koná sa každoročne v rodisku Jána Palárika, v Rakovej na Kysuciach, koncom apríla, v čase výročia jeho narodenia (27. 4. 1822). Súborny najprv súťažili iba s inscenáciami slovenských klasických hier, od roku 1970 aj súčasných. Palárikove veselohry sú zvlášť vítané. Tento rok Divadlo Jána Palárika z Trnavy uviedlo ako hosť prehliadky Inkognito v réžii Jána Sládečka.)



Kňaz a dramatik Ján Palárik. Snímka archív.

Beskydy – pohorie rozľahlé, dlhé, hraničné.

Podľa neho si dal spisovateľský pseudonym rakovský rodák Ján Palárik.

Nepotreboval ho ako kňaz, redaktor, novinár, politik. Skryl sa zaň ako dramatik. Vari si nechcel písaním veselohier znevážiť iné spisovateľské zásluhy. Možno ako „teatralista“ nechcel ublížiť kňazskému stavu. Aj Ján Chalupka dlho tajil, že je autorom divadelných „kocúrkoviád“.

Ján Palárik uverejňoval veselohry pod menom Beskydov. Nechtiac voľbou tohto fiktívneho mena zvýraznil dôležitosť, „výšku“ svojich hier, lebo všetky tri (*Inkognito*, *Drotár*, *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch*) vysoko, vysoko prečnievajú slovenskú komediálnu tvorbu. A nielen v 19. storočí.

Nuž tak sa stalo, že začínajúci dramatik si požičal meno horstva nad jeho kolískou – a miesto jeho kolisky, Raková, si pri sviatkoch našej divadelnej jari prisvojila spisovateľovo priezvisko. Tak sa zrodila Palárikova Raková. Udalosť, ktorá trvá iba týždeň, no v našej divadelnej kultúre má

platnosť celoročnú. Kysučania pľnia Kollárov odkaz: Slávne slávia slávu svojich rodákov.

Naši prarodičia dávali prapredkom pri narodení do kolisky to, čím sa mal potomok živiť. Mnohí chceli mať z detí pánov, aspoň remeselníkov. Nuž dieťaťu do belčova pridali hoblík, píľku, dláto, nitku... Rakovský pán učiteľ a organista Šimko Palárik dal svojmu synovi meno Ján a pod perinku šuchol vari knižku. To aby múdry bol a pokračoval v učiteľskej tradícii. Možno pridala aj husličky, aby, až vyrastie, detičky

priúchal muzike. Otec si bol na istom – syn bude rektor a dozaista aj organista. A veru na svojom trval.

Lenže tá kniha v kolíske malého Janka „rozkolísala“. Zamiloval si ju ako frajerku. Ba frajerku i ženu mu knižka celkom nahradila. Janko sa dal knihy najprv čítať, potom hľtať, po čase ich začal sám písať.

Najprv sa ale musel vyškoliť. Školské lavice dral v Žiline, Kečkeméte, Ostrihome, Prešporku, Trnave – pochodil kus Uhorska. Z Horniakov až na Dolniaky, z Kysúc až do Malého Ríma, ako nazývali kostolmi preplnenú Trnavu. Chrámami Božími, aj chrámom Tálie. Palárik postupne všetky navštevoval. Ten posledný v našej dobe pokrstili jeho menom.

Každý kraj, iný mrav. Dobrých mravov zdedených z domova sa Janko nikde nevzdal, no iné jazyky na púti svetom si osvojil. Z rodiska okrem rodnej reči poznal poľštinu. Na Dolniakoch sa naučil maďarčinu, v školách aj nemčinu. V seminároch spoznal klasické jazyky, gréčtinu, latinčinu.

Vraví sa: Koľko rečí vieč, toľkokrát si človekom. Tak mohol byť Slovák nemeckým kaplánom na maďarskej fare v Pešti. Tak mohol nemecké knižky čítať a slovenské veselohry písať. Dar jazyka Palárik mal. Nepísal len články, písal dialógy. Prehovoril ústami mnohých postáv. Osôb rôzneho postavenia. Jazykové „prevleky“ perfektne ovládal. Ale predbieham udalosti. Musím sa vrátiť za Palárikom do trnavského seminára.

Tam Janík na Janka vyrástol. A zase mám naporúdzi porekadlo: Ohýbaj ma mamko, dokiaľ som ja Janko. Neohneš ma mamko, keď ja budem Jano. Jano Palárik sa ohnúť, nalomiť nikomu nedal. Nenarástol veľmi do výšky. Blahobytné bruško nemal ani na bohatej majcichovskej fare. Naopak, ku koncu života ho trápili a na smrť utrúpili žalúdočné vtedy.

Palárik rástol, ak to tak možno povedať, do hĺbky. Bol hlbavý a učenlivý. Študoval Písmo sväté, no aj nesväté, svetské knižky. V kázňach odovzdával Bohu, čo je božie a v divadle svetu, čo svetské je. Rozdával sa „pod obojím“. Osvietený pán farár sa aj o osvetu staral. Miesto majetku si len tie vtedy zadovážil. Jeho telo odpočíva na majcichovskom cintoríne, jeho duch sa vznáša nad slovenským divadlom. Aj naňho myslíme, keď spievame Žije, žije duch slovenský, bude žiť na veky...

Kniha v Palárikovej kolíske teda zaúčinkovala.

A čo husličky?

Aj tie. Školy vždy veľa rodičov stáli, hoci mnohé z nich zavela nestáli. Rakovský učiteľ nemal peniaze na školovanie syna. Do neďalekej Žiliny ho mohol horko-ťažko poslať, no do sveta sa žilinský gymnazista z nižších tried vybral na vlastnú päť.

Ako legendárneho Dalibora aj Palárika neučila bieda fidlikať. Naučil sa hrať na husličky a po čase už sám dával kondície žiakom z bohatších kečkemétskych rodín. Schubert sa z Palárika nestal. Ba ani nevieme, či husličky aj v dospelosti bral do rúk. Či len sebe vyhrával, či aj druhých hrou na husle, klavír, organ obšfastroval.

Iba čosi viac ako rok pred vlastnou smrťou zložil *Smútočný spev* na rozlúčku s patrónom, priateľom, predsedom Matice slovenskej, s biskupom Štefanom Moysesom. Čiže Palárik aj komponoval. A toto Palárikovo *Rekviem* pod taktovkou skladateľa aj uviedli v trnavskom dome.

Palárik sa tak trochu podobal na Mozarta. Aj viedenský génius písal *Rekviem* na cudziu objednávku, no vlastne ho skladal pre seba. Moysesu pochovali v júli 1869, Palárika v decembri 1870. Vravím, *Smútočný spev* adresoval aj sebe.

Aký bol Palárik muzikant? O tom takmer nič nevieme. Zachovala sa len krátka

novinová noticka, že Palárik na trnavskú rozlúčku s veľkým synom malého národa zložil spomínanú pohrebnú pieseň. Napísal slová aj noty. Skladba sa doteraz nenašla. Ani na chóre trnavského dómu. Ten dlhý čas viedol regenschori Mikuláš Schneider-Trnavský, ctiteľ každej výraznejšej slovenskej noty. Keby bol natrafil na Palárikov hudobný zápis, určite by hlasno zanôtil radostné Aleluja!

Palárikov hudobný životopis je krátky. Najprv učil hrať detičky na husličky, na konci života zložil *Rekvie*m pre biskupa i pre seba. Obaja slúžili Bohu i národu. Ako takmer neznámy muzikant Palárik odpočíva v pokoji. Ale ináč mal život nepokojný.

Janovia v slovenskej literatúre boli tvrdé hlavy. Vzдорovitost', zaťatosť nášho Kysučana boli povestné. Ohýbali ho všakovako už na trnavských štúdiách. Tvrdý, biely golierik na krku ho mal neustále upomínať na bezhraničnú poslušnosť predstaveným. Palárika neohli.

Na kolená padal iba v chráme. V seminári vzkĺčilo semienko Jánovho národného povedomia. Tam vzniklo v jeho hlave národné evanjelium podľa Jána (Palárika). Čítal prikázané, no i zakázané knižky. Zakázané ovocie mu zachutilo. Dal z neho koštovať aj niektorým spolužiakom. Vyšetrovali ich, napomínali, no nakoniec vysvätili. Vysviackou sa však mládenec slovenský nestal svätcom, iba ak národným svätým. Nie však takým, ktorý stál za dedinou, lež takým, ktorý bol v centre národného i spoločenského života všade, kde mal faru.

Po kňazskej vysviacke v Ostrihome rok pred revolúciou 1848 ho poslali na kaplánku do Starého Tekova pri Leviciach. Nebuntošil tak hlasno ako Janko Král v neďalekom Novohrade, no aj tak sa dostal na čiernu listinu nebezpečných panslávov. Ochránil ho poľský generál. Znalosť poľštiny sa mladému kňazovi osvedčila. Dar jazyka zase využil ako zápalistý rečník. Hovorené i písané slovo dokonale ovládal a ovládol ním veriacich v kostole, ľud pred kostolom, divákov v divadle.

Všetko zlé je vraj na niečo dobré. Palárik si narobil problémy redigovaním časopisu *Cyril a Metod*. Do redigovania sa pustil na ďalšej štácii vo Vindšachte (dnes Štavnické Bane) pri Banskej Štiavnici. Vindšachta je po našom Veterná šachta. A práve tam Palárik zasial svojim časopisom obrodzujúci vietor. Vlastnými i cudzími článkami drobných kňazov povzbudzoval, cirkevnú vrchnosť poburoval. Nuž a tá mu uložila trest i pokánie.

Kajal sa rozjímaním v ostrihomskom františkánskom kláštore a potrestali ho preložením najprv do Banskej Štiavnice a následne z centra baníctva do Pešti. Roduverného Slováka poslali na nemeckú faru do maďarského veľkomesta. Čoskoro súmestia Pešti a Budína. Lenže zlé sa niekedy na dobré obráti. Pešť sa pre Palárika neukázala ako päšť. Ba ani ako pasca na vzdorovitého vlastenca a poslušného kresťana.

Za dramatických okolností sa stal z farára dramatik.

Nie dáky lokálny, či nebodaj lojálny pisateľ, lež spisovateľ známy za pár rokov nielen medzi svojimi, ale aj cudzími. Mali sme len ochotnícke divadlo – nuž tak ho doma hrali iba amatéri, ale v Srbsku aj v Chorvátsku profesionáli. Prvý dramatik z našich radov, ktorý prenikol do sveta. Aby sme boli spravodliví a presní: Palkovičovu „slovenskú komédiu pre zasmání se pre pána i pre sedláka“ *Dva buchy a tri šuchy* si v štyridsiatych rokoch 19. storočia vybral ako benefičné predstavenie jeden český herec v pražskom Stavovskom divadle. V rovnakom čase maďarská kočovná spoločnosť uviedla Chalupkovu frašku *Vén szerelmes*. Pán brat tohto *Starého milenca* sa slovensky volá *Starúš plesniviec* a Chalupku viac preslávil než maďarský príbuzný.

Palárik vyznával iba slovenskú Múzu. Do slovenského kroja prezliekol Táliu poľ-



Ján Palárik: *Drotár*. Trnavské divadlo, premiéra 6. 10. 2000. Úprava a réžia Ján Sládeček. Dramaturgia Michal Babiak. Hudba Róbert Mankovecký. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Eva Farkašová. Zľava Jozef Bujdák ako Ernest a Peter Trník ako Zalewski. Snímka archív Divadla Jána Palárika. Inscenáciu *Drotára* uviedlo Trnavské divadlo ako hosť festivalu Palárikova Raková v roku 2001.



Ján Palárik: *Drotár*. Trnavské divadlo, premiéra 6. 10. 2000. Úprava a réžia Ján Sládeček. Dramaturgia Michal Babiak. Hudba Róbert Mankovecký. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Eva Farkašová. Zľava Gregor Hološka (*Drotár*), Linda Zemánková (*Marína*), Michal Monček (*Johan*), Edita Borsová (*Ludmila*) a Vladimír Jedľovský (*Rozumný*). Snímka archív Divadla Jána Palárika.



Ján Palárik: *Drotár*. Trnavské divadlo, premiéra 6. 10. 2000. Úprava a réžia Ján Sládeček. Dramaturgia Michal Babiak. Hudba Róbert Mankovecký. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Eva Farkašová. Zľava Ján Topľanský (*Žid Maušl*), Jozef Bujdák (*Ernest*), Vladimír Jedľovský (*Rozumný*) a Edita Borsová (*Ludmila*). Snímky archív Divadla Jána Palárika.

Ján Palárik: *Drotár*. Trnavské divadlo, premiéra 6. 10. 2000. Úprava a réžia Ján Sládeček. Dramaturgia Michal Babiak. Hudba Róbert Mankovecký. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Eva Farkašová. Zľava Gregor Hološka (Drotár), Peter Trník (Zalewski) a Branislav Bajus (Doboši). Snímka archív Divadla Jána Palárika.



Ján Palárik: *Drotár*. Trnavské divadlo, premiéra 6. 10. 2000. Úprava a réžia Ján Sládeček. Dramaturgia Michal Babiak. Hudba Róbert Mankovecký. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Eva Farkašová. Zľava Branislav Bajus (Doboši) a Gregor Hološka (Drotár). Snímka archív Divadla Jána Palárika.



Ján Palárik: *Drotár*. Trnavské divadlo, premiéra 6. 10. 2000. Úprava a réžia Ján Sládeček. Dramaturgia Michal Babiak. Hudba Róbert Mankovecký. Scéna Ján Zavarský. Kostýmy Eva Farkašová. Zľava Ján Topľanský (Žid Maušl), Jozef Bujdák (Ernest) a Peter Trník (Zalewski). Snímka archív Divadla Jána Palárika.



skú, francúzsku i nemeckú. Vraveli sme, že cudzie knihy odjakživa rád čítal. I to sa vie, že niektoré na vlastné prepisoval. Francúzska veselohra *Hľadá sa vychovávateľ* našla v Palárikovi divadelného vychovávateľa. Poľské *Obžinky* prepísal na slovenské *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Schillerov zlomok drámy *Dimitrij* zakomponoval do tragédie *Dimitrij Samozvanec*. Bol teda nielen samoukom, ale aj „samozvancom“ našej drámy.

O nepôvodnosti Palárikovej dramatiky si môžete prečítať viaceré štúdie. Bádania priam vyskajú radosťou nad odhalením predlôh Palárikových hier. Českí literárni historici chceli Palárika vytlačiť na perifériu dramatickej literatúry. Najmä servisný a servilný služobník P. O. Hviezdoslava Albert Pražák. Ale na Palárika napľul aj Jaroslav Vlček, keď náhodou v pražskej letnej aréne videl francúzsku predlohu *Drotára*. Tú Palárik zamľčal, k *Zmiereniu* cudzí vzor priznal a predlohu *Inkognita* ešte nik neobjavil, hoci znalci maďarskej veselohry si mysleli, že už sú „slovenskému vykrádačovi“ cudzích predlôh na stope. Nič nevystopovali.

Mali by sme sa už prestať kyslo tváriť nad naším Kysučanom. Nebol horší od Moliéra ani od Shakespeara. Molière napísal *Lakomca* podľa antickej predlohy a Shakespeare si z preberania cudzích námetov nerobil ťažkú hlavu. Dramatizoval grécke, rímske i anglické kroniky, na drámy menil renesančné novely, vylepšoval hry iných, menej nadaných. Ale ani Palárik nezhoršil, čo od druhých prevzal. Cez omšu premieňal víno na krv, po omši, možno pri omšovom, bezkrvným postavám dával infúzie. Všakovakých cudzokrajných fraškovitých pajácov prekrstil na odrodilých Slovákov a poriadne ich vykrstil.

Ale aj roduverných Slovákov poslal na javisko. Ako iným, aj jemu príkladní a kladní hrdinovia kde-tu papierom šuštia, kým záporní majú kladné umelecké znamienko. Jelenfy lepšie zabaví obecnosť než Jelenský. Doboši je komickejší než jeho suchársky vlastný brat. Capkovú diváči vysmejú, ale sa na nej aj zasmejú.

Všetky Palárikove veselohry majú nasledujúcu schému: na začiatku hry sa niekto vyvyšuje, považuje za ušľachtileho, vzdelaného a opovrhne príslušníkmi slovenského národa. Ale v priebehu deja sa ukáže, že ten kto si o sebe veľa namýšľa, zďaleka nie je taký cenný, morálny a drobní príslušníci z radov verných Slovákov ho morálnymi a ľudskými kvalitami prevyšujú.

Syn olejčára z Turca vyhodí zo sedla odrodilého, nedoštudovaného peštianskeho juristu a neúspešného komiku. Kysucký drotár dá morálnu lekciu nielen svojmu študovanému bratovi s pomaďarčeným menom, ale aj poľskému grófovi a slovenskému peštianskemu fabrikantovi. Nakoniec učiteľova dcéra zahanbí rozhladom, vzdelaním, názormi nielen národne vlašnú mladú grófkú, ale aj maďarským vlastnectvom opantaného barónika „z felvidéku“, ktorý si barónstvo utužuje v peštianskych baroch.

Na prvý pohľad sa zdá, že Palárik vo veľkomeste rýchlo zabudol na svoj dedinský pôvod. Lenže v jeho čase sa ešte kulisy dedinských izbietok a chalúpok na javisko nestavali. Ani u Chalupku. Kocúrkovo je predsa malomesto a dedinčania so zdravým rozumom malomeštiakov, pánov, čiže kabátnikov vždy prekabátili. Už v našej prvej svetskej veselohre od taktiež dôstojného pána Palkoviča sa sedliaci Uchyc a Surovec počastovali v krčme najprv tvrdším nápojom a potom ešte tvrdšími údermi. Tie pred fiškusom na súde zjemnili na buchy a suchy. Palárik taktiež na sedliakov nedá dopustiť. Posiela ich síce na scénu v *Inkognite* aj v *Zmierení* len ako koscov a hrabačky, ako folklórnu štafáž. Prvú veselohru však nazval *Slovenský kosec* a druhú *Drotár*. Uctil si

teda spevavý ľud slovenský. Neskôr zvažil, že "slovenský kosec" je koscom iba sťa inkognito a toto slovo dal aj do názvu veselohry. Náležite si nim uctil rodný kraj.

Ešte raz pripomeniem, že všetky hry napísal pod pseudonymom Beskydov. Nie on zabudol na rodákov, lež rodáci oň dlho nestáli. Začali ho hrávať až po prevrate. Hoci prvé slovenské predstavenie v Čadci bolo už, či až, v roku 1898. Zahrali *Sirotu* M. O. Horváthovej. Palárik bol pre Kysučanov tiež len „sirota“. Nepoznali ho ani v Kysuckom Novom Meste, kde vraj slovenským divadlom Čadčanov predbehli o šesť rokov. Doma nikto nebýva prorokom. Ani ten kto domovinu v srdci nosí.

Čo dedovia zaspali, zanedbali, to vnuci odčinili. Dnes je Beskydov pod Beskydami živý, prebýva medzi rodákmi. Jeho rodnú chalupu zbúrali, na novú dali pamätnú dosku. Nové divadlo v Čadci nazvali po ňom. Už ľahlo popolom. Teraz sa hrdí jeho menom najstaršie mestské divadlo v Trnave. V ňom autor videl na vlastné oči *Inkognito* aj *Drotára*, tretiu veselohru si pozrel v inom trnavskom divadle, tzv. Strelnici. Všetko stihol v hodine dvanástej. V septembri 1869 si pohneval starého pána J. M. Hurbana, keď nepochválil jeho syna Svetozára (neskoršie Vajanského) v úlohe grófa Zalevského. V máji 1870 si pozrel *Inkognito* v podaní prešporských akademikov a trnavských ochotníčok. V septembri v trnavskom divadle naposledy prežil *Dobrodružstvo pri obžinkoch* a v decembri mu už v Majcichove spievali „circumdedérum“.

Sto tridsaťsedem rokov mŕtvy a ešte nezabudnutý? Obdivuhodné! Čím je Palárik dlhšie po smrti, čiže starší, tým je v očiach divadelníkov živší a mladší.

Janko Borodáč ho síce hneď dal na plagát Slovenského národného divadla ako pevný, nosný pražec „pod koľajnice budúcej slovenskej divadelnej múzy“, no votrel sa mu ako upravovateľ do rodiny. Urobili tak i Hanka, i Gašpar, i ďalší. Aj ja som s kolegami z Vysokiej školy múzických umení naháňal tantiémy na *Drotárovi*.

Všetky tri Palárikove veselohry sú komédiami omylov. Komika v nich pramení zo slovných skomolenín, ale najmä zo zámeny osôb, prevlekov, nedorozumení, inkognít. Česká kritika objavila v Palárikovi slovenského Goldoniho a slovenskí režiséri to začali potvrdzovať. Zachar si osvojil dramatikove slová, že pravda sa najľahšie ujme, keď sa núka v „krásnej, milej nádobičke“ – a svoje inscenácie premenil na svietivé obrázky v akvareli.

Blankytné nebo nad Palárikovým svetom sa divadelníkom čoskoro prejedlo a režisér Vajdička upozornil na skutočnosť, že nielen Chalupkovi, ale aj prví Palárikovi hrdinovia pochádzajú a žijú v Kocúrkove. Podstrčil divákovi pod nos tento ich nelichotivý pôvod. Dnes inscenátori v Palárikovi krásne neprikrášľujú, lež škaredé sarkasticky vyostrujú. Prachom zapadajú lanské palárikovské akvarely. Drevorezy, kresby čiernym tušom sú dnes v móde. Režisér Sládeček pred pár rokmi prehovoril vo Zvolene básnika Jelenského, aby sa nepriženil do Kocúrkova, nezáväzoval si ruky, aby o Kocúrkovanoch písal satirické veselohry. Presvedčíte sa na vlastné oči, že ten istý režisér túto sezónu v trnavskom Divadle Jána Palárika komédiografa takmer zbavil veselosti. Slovenský básnik už neodchádza z Kocúrkova neporazený, ale drábi ho zbijú, či nedajbože ubijú. Dnešné Kocúrkovo je v rukách mafiánov a Potomský je ich šéf. Niekdajšia národná veselohra končí ako čierna groteska. Našská nevydarená „ženba“. Chýba iba gogoľovský povzdych: Smutno je na tomto svete, páni!

Čas premení i časy a režisér všetkých dramatikov. Dnes sa to netrestá, dnes sa to vysoko hodnotí. Nielen meny zažívajú zmeny, zámeny, ale aj to, čo bolo včera napísané, sa dnes ináč číta.

Palárik bol strašne naivný, keď pred spadnutím poslednej opony v *Drotárovi* ne-



Ján Palárik: *Inkognito*. Divadlo Jána Palárika v Trnave, 24. 11. 2006. Dramaturgia Martin Timko. Scéna Jaroslav Válek. Kostýmy Peter Čanecký. Réžia Ján Sládeček. Zľava Viera Pavlíková (Borka) a Barbora Bazsová (Evička). Snímka archív Divadla J. Palárika.



Ján Palárik: *Inkognito*. Divadlo Jána Palárika v Trnave, 24. 11. 2006. Dramaturgia Martin Timko. Scéna Jaroslav Válek. Kostýmy Peter Čanecký. Réžia Ján Sládeček. Zľava Vladimír Jedľovský, Michal Monček a Ján Topľanský (Kosci) a Andrej Palko (Jelenský). Snímka archív Divadla J. Palárika.



Ján Palárik: *Inkognito*. Divadlo Jána Palárika v Trnave, 24. 11. 2006. Dramaturgia Martin Timko. Scéna Jaroslav Válek. Kostýmy Peter Čanecký. Réžia Ján Sládeček. Snímka archív Divadla J. Palárika. Zľava Barbora Bazsová (Evička), Stanislav Staško (Potomský) a Ingrid Žirková-Filanová (Sokolová).

Ján Palárik: *Inkognito*. Divadlo Jána Palárika v Trnave, 24. 11. 2006. Dramaturgia Martin Timko. Scéna Jaroslav Válek. Kostýmy Peter Čanecký. Réžia Ján Sládeček. Snímka archív Divadla J. Palárika. Zľava Barbora Bazsová (Evička), Branislav Bajus (Jelenfy), Stanislav Staško (Potomský), Andrej Palko (Jelenský) a Ingrid Žirková-Filainová (Sokolová).



Ján Palárik: *Inkognito*. Divadlo Jána Palárika v Trnave, 24. 11. 2006. Dramaturgia Martin Timko. Scéna Jaroslav Válek. Kostýmy Peter Čanecký. Réžia Ján Sládeček. Snímka archív Divadla J. Palárika. Stanislav Staško (Potomský), Barbora Bazsová (Evička) a Edita Borsová (Sokolová).



Ján Palárik: *Inkognito*. Divadlo Jána Palárika v Trnave, 24. 11. 2006. Dramaturgia Martin Timko. Scéna Jaroslav Válek. Kostýmy Peter Čanecký. Réžia Ján Sládeček. Snímka archív Divadla J. Palárika. Zľava Branislav Bajus (Jelenfy), Michal Monček (Notárius), Stanislav Staško (Potomský), Edita Borsová (Sokolová), Barbora Bazsová (Evička) a Andrej Palko (Jelenský).



chal Zalevského deklamovať: „Zo žobrákov stávajú sa páni a z pánov žobráci, a ja hovorím, že za drotárov nemajú sa čo hanbiť statoční Slováci!“

Ak sa aj režiséri nehanbia, bez módného oblečenia, bez dobového prevleku pôvodcu *Drotára* na javisko nepustia.

Palárik je najplnší klas našej klasiky. Nuž ho aj ako žito mlátia! Skloňujú, klonujú, všakovako ohýbajú. Ale už sme si to dnes pripomenuli – Neohneš ma mamó, keď ja budem Jano!

Medzi dramatikmi Jánmi, je Ján Palárik Jánom najjanovitejším. Či ako Beskydov, či pod vlastným menom, vždy Palárikom zostane.

(Príspevok odznel na Palárikovej Rakovej 2007.)

Štúdiu ilustrujú snímky z inscenácie Palárikovho *Drotára a Inkognita* v Divadle Jána Palárika v Trnave.

LADISLAV ČAVOJSKÝ

A COB OF DRAMATIC CLASSICS

HOW PALÁRIK LIVED, HOW LIVE IS HE AMONG US

A theatrical historian Ladislav Čavojský on the occasion of the national Slovak festival of theatrical stagings by Slovak classic and contemporary dramatists in Palárik's Raková wrote his study on one of the founders of the modern Slovak drama Ján Palárik, a native of the community Raková. He is approaching his life fortune (as a catholic preacher with a strong nationhood understanding, he was accused of „Pan – Slavism“ and moved to a German vicarage to Hungarian Pest) and above all, he is dealing with his artistic creation for theatre. He is analysing the position of his three comedies (*Drotár*, *Inkognito*, and *Zmierenie*, or *Dobrodružstvo pri obžinkoch – Tinker, Incognito and Reconciliation or Adventure in Harvest- Home*) and one historical drama (*Dmitrij Samozvanec Dmitrij the Self-Appointed*) in the history of the Slovak theatre. He is reminding of the fact that a preacher and dramatist is also a composer, he traced a record on presentation of his *Smútočný spev (Mourning Voice)* to part with his friend, a chairman of Matica slovenská, a bishop Štefan Moyses. He is observing that even nowadays the creation of Palárik serves an inspiration to theatrical artists and becomes a basis for origination of works of art sought by the public (e.g. the cycle of stagings directed by Ján Sládeček).

PERCEPCIA STROJA A TECHNO-IMAGINÁCIA

MARTIN PALÚCH

Z pohľadu súčasnej filmovej vedy aplikoval Eadweard Muybridge súdobú fotografickú techniku na vedecký výskum fyziologického pohybu človeka a zvierat a ako jeden z prvých pomocou fotografického prístroja abstrahoval segmenty pohybu zložené z fotogramov, resp. filmových políčok. Používal fotografický aparát invenčne. Prekonal hranice prirodzenej ľudskej percepcie, presadil diskkrétne videnie aparátu a tým odštartoval éru percepcie stroja. Od tohto momentu sa ľudská percepcia, vzhľadom na svoju nedokonalosť vnímať prirodzený svet s takou diskrétnou presnosťou, sugestívne podriaďuje technickej percepcii stroja. Bližšie o tomto nevšednom vzťahu medzi realitou a jej technickým zobrazením hovorí aj anglický maliar Francis Bacon, ktorý maľoval obrazy aj podľa Muybridgeových fotografií a Ejzenštejnových detailných záberov tvári: „Myslím, že fotografie a filmy neustále zasahujú vaše vnímanie. Takže, keď sa na niečo zadívate, nevidíte to len priamo, ale tak isto prostredníctvom toho čím vás fotografie a film už pred tým zasiahli. (...) Myslím, že je to ich ľahkým poodstúpením od skutočnosti, ktorá ma do tejto skutočnosti vracia s o to väčšou razanciou. Sám u seba zisťujem, že prostredníctvom fotografického zobrazenia začínam prenikať do obrazu a odhaľovať to, čo sa mi javí ako realita, oveľa viac ako by som to bol dokázal obyčajným pohľadom. Okrem toho, nie sú fotografie len opornými bodmi vnímania, častokrát spúšťajú myšlienky.“¹

V centre tejto novej techno-percepcie prístroja stojí technický obraz a jeho analogické kódy. Označujeme ich za analogické v tom zmysle, že rozvíjajú starodávnu skúsenosť ľudstva so zrkadlom. Fotografia a film substituujú vlastnosti zrkadla a ustanovujú nový vzťah medzi „zrkadlom“ ako nadkódom a jeho referentom. Vytvárajú kódy, ktoré zaznamenávajú referent v takom stave, v akom „tu a teraz“ (skutočnosť) referent „bol“ (fotografické a filmové zobrazenie). Hovoríme o plošných kódoch dvojrozmerných v prípade fotografie a trojrozmerných v prípade filmu. Hovoríme v prvom rade o plošných konfiguráciách. V terminológii Gilesa Deleuza ide o nehybné rezy – fotogramy, fotografie a pohyblivé rezy – filmové zábery. Medzi prvými, kto na tento zvrät vo vnímaní upozorňuje je Walter Benjamin: „Príroda, ktorá prehovára ku kamere je predsa iná než tá, čo hovorí k oku. Iná najmä tak, že na miesto priestoru, ktorý človek popretkával vedomím, vstupuje priestor popretkávaný nevedome. Aj keď býva celkom bežné, že si človek urobí, hoci len zhruba, názor na ľudí podľa ich chôdze, o ich postoji určite už nič nevie v zlomku sekundy, keď „vykročia“. Fotografia mu ho sprítomňuje svojimi pomôckami: spomalenými záznamami, zväčšeninami.

¹ SYLVESTER, David: Rozhovory s Francsom Baconom / 1962-1979. Praha : Arbor Vitae 1999, str. 33.

O tomto opticky-nevedomom sa dozvedá až cez ňu, tak ako o pudovo-nevedomom cez psychoanalýzu. (...) Zároveň však fotografia otvára v tomto materiáli fyziognomické aspekty, obrazové svety, ktoré obývajú tie najmenšie detaily, dostatočne interpretovateľné a ukryté na to, aby našli skrýšu v denných snoch, no teraz, veľké a formulovateľné, akými sa stali, rozkryli diferenciu medzi technikou a mágiou ako skrz naskrz historickú premennú.²

Revolúcia percepcie sa odohrala takmer okamžite rýchlosťou svetla. Prišla s prvými fotografiami ako novými technickými obrazmi. Odohrala sa na ich povrchu práve vtedy, keď začali vytvárať svet významu okolo nás. V intenciách ikonických kódov, ktoré sú všadeprítomné, sa formuje a mení aj náš vzťah k prirodzenej realite. To čo sa Walterovi Benjaminovi vizionársky javilo ako opticky-nevedomý prínos percepcie stroja do nášho vnímania, sa pre súčasnosť stalo dominantným obrazom skutočnosti, alternatívnym zdrojom informácií o nej, informatívnejším ako sama realita. Opticky-nevedomý svet obrazu sa stal svetom globálnej interaktívnej hry medzi realitou a aparátom, medzi technicky reprodukovateľnou informáciou a aktualizáciou tejto informácie, medzi redundanciou a inováciou.

Svedčia o tom formy manipulácie a aranžovania pred-aparátovej reality (pre fotoaparát, filmovú kameru) za účelom jej snímania, pretože len v stave akým je technický obraz, nadobudne realita intencionálny význam alebo naopak, všadeprítomnosť technických obrazov spätne determinuje naše správanie sa v prirodzenej realite (kopírovanie mediálnych vzorov, zatýkanie na základe fotografií a pod.). Markantná je táto situácia najmä v prípade ikonických kódov zo sféry umenia, ktoré tradične označujeme ako výtvarné. Reakcia výtvarného umenia na objav fotografie a neskôr filmu najmä v oblasti realistického maliarstva je impozantná. V dvadsiatom storočí, ako reakcia na objav fotografie a najmä filmu, vznikajú formálne členité umelecké prúdy označované ako výtvarná moderna alebo avantgarda (impresionizmus, surrealizmus, dadaizmus, suprematizmus, expresionizmus, futurizmus, abstraktné umenie, konštruktivizmus atď.). Základ, ktorý ich v prenesenom zmysle spája, môžeme jednoducho označiť ako tendenciu smerujúcu k antirealizmu na jednej strane a pro-technickú fascináciu na strane druhej (futurizmus, konštruktivizmus). Spojenie medzi impresionizmom a piktorializmom vo fotografii, ako aj kubizmom, futurizmom, konštruktivizmom a filmom hovoria za všetko. Súvisia s tým aj snahy umelcov o nové uchopenie času (surrealisti), priestoru (kubisti) a pohybu (futuristi) starými tradičnými výtvarnými technikami. Tieto tendencie vo výtvarnom umení hraničia dokonca s úplným pretrhnutím priamej väzby medzi umeleckým dielom ako zobrazujúcim umením a realitou ako predmetom zobrazovania. Vyvrcholenie antirealistických tendencií vo výtvarnom umení prichádza so vznikom abstraktného maliarstva, ktoré sa programovo stavia do pozície úplného odmietania alebo negácie akejkoľvek figuratívnej, zobrazujúcej väzby s realitou, respektíve tento výtvarný smer proklamuje inšpiračný zdroj vo farbách a plochách skôr ako v líniiach, o čom sa môžeme presvedčiť pri bližšom skúmaní umeleckého prínosu Vasilija Kandinského pre dejiny výtvarného umenia.

Samozrejme, existovali aj opačné tendencie, ktoré fotografické zobrazenie a výtvarné umenie zblížovali. Napríklad môžeme vidieť blízky vzťah medzi piktorializ-

² BENJAMIN, Walter: Iluminácie, ref. 6, str. 163

mom vo fotografii a impresionizmom či pointilizmom vo výtvarnom umení, alebo priamy vplyv fotografie na výtvarné obrazy maľované na ich základe (momentka) v prípade Edgara Degasa a jeho baletiek, či v obrazoch anglického maliara Francisa Bacona. Napriek pozitívnym i negatívnym vplyvom na moderné výtvarné umenie predsa len prináša fotografia a film a ich nové technické ikonické kódy radikálne nové estetické kritérium. A tým je informačná hodnota.

„Pre svetové umenie 19. storočia fotografia neznamenala nič viac ako vírus, kačírského votrelca hroziaceho narušiť systém a rozvrátiť rovnováhu – a vykonať to vo fundamentálnom, ideologickom zmysle. Pokiaľ všetky predchádzajúce estetické koncepty sa zameriavali na základnú ideu krásna, na prezentáciu pravdy alebo duchovna, harmónie alebo dekoratívnosti, fotografia odrazu priniesla celkom rozdielnu hodnotu: obraz už nebol dlhšie „dobrý“ ak bol chápaný iba ako „krásny“, ale od teraz ponúkal niečo nové, niečo prekvapujúce, zahŕňal niečo čo nazývame informácia. Krásne sa stalo synonymom pre redundanciu a funkciu informácie, a v prípade absencie tejto funkcie, sa stalo eufemizmom pre nudu.

Fotografia tak spôsobila – v zmysle Thomasa S. Kuhna – estetický paradigmatický posun, reorientáciu od princípu krásna smerom k princípu informácia/inovácia. (...) revolučná, paradigmaticko-konštitučná úloha fotografie v celom systéme vizuálnych umení je neodškriepiteľná: fotografia obohatila umenie o kritérium založené na informácii.“³

Práve informatívnosť založená na inovácii sa stala základnou podmienkou „návratu na scénu umenia“ pre akúkoľvek umeleckú formu. Výtvarnú (Duchampova fúzatá *Mona Lisa*), technickú (alúzie vo filmoch – filmová séria o Indiana Jonesovi a na fotografiách – napríklad v tvorbe fotografa Joela Petra Witkina) a digitálnu (inovované verzie počítačových hier).

Fotografia, film a stratégie zobrazovania

Napriek výraznej a očividnej genetickej príbuznosti, od ktorej sa odvíja pôvod fotografie a filmu, je potrebné striktné rozlišovať obidva ikonické umelecké druhy. Je potrebné určiť si teoretické predpoklady, ktoré ich na jednej strane spájajú a na druhej odlišujú. O niečo podobné sa v minulosti pokúšali viacerí filmoví teoretici ako napríklad Siegfried Kracauer, André Bazin, Roland Barthes, Umberto Eco, Vilém Flusser a ďalší. Z geneaologického hľadiska však nájdeme medzi obidvoma druhmi technických obrazov veľa príbuzných momentov a priesečníkov či už po formálnej alebo obsahovej stránke, na synchronnej alebo diachrónnej rovine skúmania. Ich kmeňový pôvod, na základe ktorého sa zhodujú, vychádza zo spoločných zobrazovacích koreňov ležiacich v technickej a estetickej príbuznosti. Komparatívnou metódou dospejeme k mnohým spoločným súvislostiam, ktoré určujú nielen ich obsah, formu, vzťah k referentovi, ale aj spoločenské, politické či vedecké využitie obidvoch médií. Fotografia ako aj film postupom času ako sa rozvíjali, vytvárali vlastné osobité spôsoby a formy vyjadrovania, ktoré prerástli do moderných informačných stratégií nezlučiteľných s pôvodnými kategóriami krásna, dobra a pravdy. Tým sa nabúrili

³ MÜLLER-POHLE, Andreas: Information strategies, at: www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml

všetky dovtedajšie koncepty estetiky, etiky a politiky a nahradili ich iné kritériá. Určujúcou kategóriou v umení sa stala okrem estetickéj aj informačná hodnota založená na princípe informácia/inovácia. Umenoveda musela akceptovať pri analýze fotografie a filmu poznatky teórií informácie, teórií pravdepodobnosti a teórií komunikácie, respektíve neskorších teórií médií či komunikológie. Charakter analýzy sa stal príliš interdisciplinárny. V politicky angažovaných dielach, miera hodnoty obrazu založená na nemožnosti rozlíšiť hranicu medzi pravdivým a nepravdivým, viedla k ideologicky kalkulovaným obsahom. Netýka sa to len zaniknutých ideológií komunizmu či fašizmu, ktoré operovali najmä fotografiou, filmom, rozhlasom a tlačou, ale aj súčasných stratégií manipulácie verejnej mienky audiovizuálnymi médiami. Vplyv technických obrazov na tradičnú etiku spôsobil, že vzťah medzi dobrým a zlým sa stal v zobrazovaní problematický. Obsahy technických obrazov kalkulovateľnými. Hlavné dôvody týchto premien tradičných hodnotových kritérií sú spôsobené práve vpádom technických ikonických kódov fotografie a filmu do všetkých sfér života spoločnosti a kultúry vôbec. Nové aspekty, ktoré tieto kódy priniesli sa nedajú redukovať a vnímať oddelene. „Každé médium je posolstvom“⁴ tvrdí Marshall McLuhan a „Obsahom každého média je vždy iné médium.“⁵ dodáva. Všeobecne pôsobia ikonické kódy na prijímateľa komplexne a každý konkrétny film, alebo každá jedna fotografia, je nezávislým nositeľom správy, ktorej informačná hodnota je niekedy oveľa viac založená na distribučnom kanále, ktorým sa informácia šíri ako na samotnom obsahu, ktorý obraz sprostredkúva, prináša a distribuuje. Výsledné pôsobenie ikonickéj správy býva častokrát dokonca úplne nezávislé od pôvodného zámeru autora. Napríklad film Stanleyho Kubricka *Mechanický pomaranč* (*A Clockwork Orange*, r. Stanley Kubrick, UK, 1971) sa stal na istý čas po uvedení do distribúcie autorovou nočnou morou. Estetické stvárnenie násilia v tomto filme, vyprovokovalo sériu populárnych incidentov medzi mládežou v takom rozsahu, že sa režisér od dôsledkov filmu na verejnosť dištancoval. Holandský režisér Teo van Gogh tiež pravdepodobne nerátal s možnosťou, že po uvedení jeho televízneho filmu s názvom *Submission: Part 1* (2004), sa stane obeťou vraždy. Vráťme sa však k stratégiám zobrazovania. Azda najcharakteristickejším vyjadrením možnosti manipulácie s obsahom technických obrazov ponúka nemecká teória fotografie, ktorú môžeme aplikovať i na film.

Súčasný nemecký fotograf a vydavateľ časopisu *European Photography* Andreas Müller-Pohle v texte s názvom *Fotografia ako inscenácia* (*Photography as staging*)⁶ publikovanom v roku 1988 opisuje fotografický proces ako súhru prebiehajúcu medzi piatimi základnými elementami: „Subjekt narába s aparátom takým spôsobom, že ten transformuje svetlo odrážané od objektu a tým vytvorí obraz“⁷. Na základe týchto komponentov následne rozlišuje päť stratégií inscenovania vo fotografii, ktoré sú aplikovateľné aj na reflexiu filmu a týkajú sa všetkých žánrových spôsobov vytvárania ikonického obsahu technických obrazov. Sú to:

- „inscenovanie subjektu: auto-inscenovanie fotografa pred fotoaparátom (autoportrét, performance, body art)

⁴ McLUHAN, Marshall: Jak rozumět médiím. Praha : Odeon,1991, str. 19.

⁵ McLUHAN, Marshall: Jak rozumět médiím., ref. 4, str. 19.

⁶ MÜLLER-POHLE, Andreas: Photography as staging. at: www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml

⁷ MÜLLER-POHLE, Andreas: Photography as staging, ref. 6.

- inscenovanie aparátu: (fotografického hardvéru a softvéru) v zmysle používania fotoaparátu protikladne proti jeho vlastnej pred programovanej funkcii (návodu na použitie) alebo v súčinnosti s inými aparátmi ako sú počítače alebo lasery (vizualizmus, generatívna fotografia)
- inscenovanie objektu: v zmysle konštruovania, zhotovovania, aranžovania objektu alebo situácie pre zábery fotografie (still-life, zátišie, „zhotovené na fotografovanie atď.“)
- inscenovanie svetla: používaním umelých svetelných zdrojov alebo objavovaním alternatívnych oblastí elektromagnetického spektra („photographis interruptus“, infračervená fotografia, röntgenové fotografie, ultrafialové fotografie atď.)
- inscenovanie obrazu ako takého: transponovanie výstupu kamery do meta-štruktúry (sekvencia, tableau, montáž, foto-objekt) alebo multimediálna forma (koláž, foto/text, foto/maľba, atď.), fotografický proces je v tomto prípade prenesený na multiinscenačný proces.⁸

S ohľadom na vymedzenú analýzu fotografického procesu ako súhry piatich základných elementov, je dôležité aplikovať kategórie platné v oblasti fotografie aj na oblasť ďalších technických umeleckých druhov, ktoré na artikuláciu informácie používajú ikonický technický obraz. Ide najmä o film, video, televíziu a čiastočne aj o oblasť digitálne generovaných obrazov. Každý jeden z vymenovaných druhov sa navzájom odlišuje jeden od druhého istou sumou vlastných osobitostí. Ale všetky v podstatnej miere dokážu reprodukovať, využívať alebo imitovať základné vlastnosti a stratégie fotografie. Systém symbolov, ktorými sa tieto vizuálne kódy vyjadrujú, je obsahom týchto piatich základných spôsobov inscenovania a hore vymenovaných stratégií. Majú spoločný pôvod, sú založené na sémantickej reprodukcii a vytvárajú kodifikovaný svet symbolov, svet významových javov. Nemôžeme ich ale aplikovať na skladobné štruktúry filmovej narácie, ktoré podliehajú osobitým zákonitostiam narábania s významovou rovinou obrazov. Montáž dynamicky zasahuje do významovej roviny jednotlivých obrazov – záberov, ktorá sa prispôbuje skladobnej povahe výsledného umeleckého diela. Filmová skladba dodatočne vytvára kontextový význam záberov, ktorý je častokrát nezávislý od sémantickej reprodukcie, ktorú záber ako samostatná jednotka montáže reprezentuje. A to nezávisle na fakte či sa jedná o vnútrozáberovú, alebo tradičnú strihovú montáž.

MARTIN PALÚCH

PERCEPTION OF MACHINE AND TECHNO-IMAGINATION

The study deals with a technical perception of a device (a camera) in whose centre is as an end product a technical picture and its analogical codes. We indicate them analogical in that sense, since they can develop an ancient experience of humanity with a mirror. A photography and film substitute properties of the mirror and establish a new relationship between „ mirror“ as a supercode and its reporter. They

⁸ MÜLLER-POHLE, Andreas: *Photography as staging*, ref. 6.

create codes, which record the reporter in the status where „here and now“ (reality) the reporter „was“ (photographic and film picturing). We distinguish two-dimensional flat codes in case of photograph, and three-dimensional flat codes in case of film. We speak first of all about flat configurations. The influence of techno – perception on our natural perception can be shown on various manipulation forms, and on the arranging of pre- apparatus reality (for a camera or film camera) for the purpose of its shooting, since only in the status of a technical picture, the reality reaches an intentional meaning, or on the contrary, the omnipresence of technical pictures retroactively determines our behaviour in the natural reality.

va *teória vnímania*, ktorú definoval na základe niekoľkoročnej spolupráce a experimentálnej terapie s handicapovanými ľuďmi. „Wilson sa nazdáva, že naše vnímanie prebieha na dvoch úrovniach: na externej – tá je zložená z vizuálnych a auditívnych vnemov, ktoré sa vytvárajú na základe skúsenosti s okolitým svetom, s ľuďmi, s ktorými sa stretávame a so situáciami, v ktorých sa ocitáme. Za druhú úroveň považuje internú hladinu vnímania, ktorá je rovnako intenzívna ako externá. Väčšinou si ju však neuvedomujeme, no táto pracuje aj vtedy, keď svoju pozornosť sústreďujeme na externú úroveň. Charakteristickým príkladom vnímania na internej úrovni je spánok alebo driemanie. Slepí tak vidia iba na internej vizuálnej úrovni a nepočujúci počujú tiež iba na internej auditívnej úrovni. Existuje okamih, keď sa interné a externé audiovizuálne úrovne stanú jednou./.../ Prostredníctvom tohto dlhotrvajúceho času získavame homogénnejšiu rovnováhu. ... Pri zaspávaní sa tieto vnútorné obrazy zmiešajú s vonkajšími a stanú sa jedným. Neoddeľujú sa.“¹

Túto definíciu sa Wilson pokúsil preniesť aj do oblasti tvorby a na základe týchto tvrdení sa vo svojich dielach snažil zmeniť percepciu divákov. Jeho cieľom pri tejto zmene bolo presunúť viaceré informácie a významy z roviny externého vnímania, ktoré je typické pre zdravého jedinca v bdelom stave, do roviny interného vnímania, ktorú zdravý človek ignoruje a neuvedomuje si ju. Koncepcia rôznych rovín vnímania sa premietla do viacerých konkrétnych prvkov Wilsonovho divadelného prejavu. Jeden zo základných javov je tzv. *slow motion*, teda pomalý pohyb. V prípade divadla tento pomalý pohyb znamená retardáciu pohybujúcich sa osôb alebo predmetov do takej miery, že v určitom momente divák prestáva tento pohyb vnímať dynamicky a komplexne. Nesleduje teda postavu, ktorá pohyb vykonáva, ale skôr samotný proces pohybu, ktorý nie je iba súčasťou postavy, ale aj samostatným elementom divadelnej akcie. Cieľom takéhoto pohybu je sústrediť prijímateľa diela na inú, ako primárnu úlohu pohybu, divák sleduje proces a nie stav, sleduje fikciu a nie realitu. Okrem iného má tento pohyb ešte jednu úlohu a tou je snaha o navodenie zvláštneho psychického stavu u obecnstva. Prirodzenou reakciou publika na pomalý pohyb je únava, resp. spomalenie vnímania. Tento fenomén je podobný stavu aký prežívame pri interných procesoch vnímania, napríklad keď zaspávame. „Wilson v tom vidí príklad vzájomného prelínania dvoch zmienených rovín vnímania. Tým, že interné vstupuje do vonkajšieho a naopak, niektorí diváci boli schopní vidieť objekty, ktoré boli súčasťou ich vlastnej predstavy.“²

Podrobne sa problematike venuje Július Gajdoš vo svojej publikácii *Postmoderné podoby divadla*, kde v kapitole *Hypersurreálne divadlo Roberta Wilsona* definuje aj problematiku pomalého pohybu. Veľmi presne zachytáva jednu zo scén (*The Forest – Les*), ktorá je obsiahnutá v diele *The Life and Times of Josef Stalin* (tá istá scéna sa nachádza aj v predstavení *Deafman Glance – Pohľad hluchého*). Táto scéna pozostáva z pomalého pohybu, ktorý Gajdoš popisuje nasledovne. „Na plošine z plexiskla prikrytej bielym plátnom stojí žena v čiernom obrátená chrbtom k publiku. Napravo od nej je stôl prikrytý bielym obrusom. Na stole sú čierne rukavice, nôž, fľaša mlieka a dva poháre. Vľavo od nej sedí dieťa na nízkej stoličke, niekedy číta. Blízko pri žene je ďalšie dieťa – dievčatko, ktoré spí prikryté bielou prikrývkou. Žena v čiernom, označovaná ako

¹ GAJDOŠ, Július: *Postmoderné podoby divadla*, Brno : Nakladatelství Větrné mlýny, 2001, str. 46.

² GAJDOŠ, Július: *Postmoderné podoby divadla*, Brno : Nakladatelství Větrné mlýny, 2001, str.47.



Fotografia z predstavenia *Deafman Glance* (*Pohľad hluchého*) z roku 1970
(zdroj: internet www.robertwilson.com)

Byrdwoman, sa pomaly pohne k stolu, navlečie si čierne rukavice na červené, naleje mlieko do pohára a podá ho chlapcovi – ten ho pije. Vráti sa k stolu, vezme nôž do pravej ruky a utiera ho do obrusu. Pohne sa k chlapcovi, nakloní sa nad ním, on jej však nevenuje pozornosť. Pomaly ho pichne. V tomto okamihu vstúpi starší chlapec, ktorého hrá Raymond Andrews. Žena naleje ďalší pohár mlieka. Objaví dievča pod prikrývkou, podá jej pohár a sleduje ako pije. Keď si dieťa opäť ľahne, žena ju pichne tým istým spôsobom ako chlapca. V okamihu, keď opakuje pichnutie, starší chlapec vykrikuje – vydá nediferencovaný zvuk. Žena položí nôž na stôl. Chlapcov krik stúpa na intenzite. Žena k nemu pristúpi a položí mu ruky na čelo. Chlapec začne plakať. Utiší ho tým, že mu dá ruky na ústa. Táto scéna trvala v predstavení *The Life and Times of Josef Stalin* asi tridsať minút (v predstavení *Deafman Glance* asi hodinu). Bola oprostena od akýchkoľvek emócií, všetky pohyby boli strohé, hospodárne, bez expresie, pripomínajúce fotografický čas.³

Nemenná dynamická hodnota prebiehajúceho času v tejto scéne umožňuje divákovi sledovať proces a zapamätať si ho ako výrazný (dlhý) vnem. To umožňuje v ďalšom procese lepšiu schopnosť analyzovať zapamätanú situáciu, resp. vytvoriť si rôzne podoby výsledného dojmu a tak všeobecnejšie uchopiť situáciu na javisku. Je veľmi pravdepodobné, že pri vnímaní takejto scény je divák nútený používať iné formy vysvetlenia situácií aké používa bežne, keďže tu chýbajú tradičné významové zložky. Táto vlastnosť pomalého pohybu je veľmi blízka aj koncepcii epického diva-

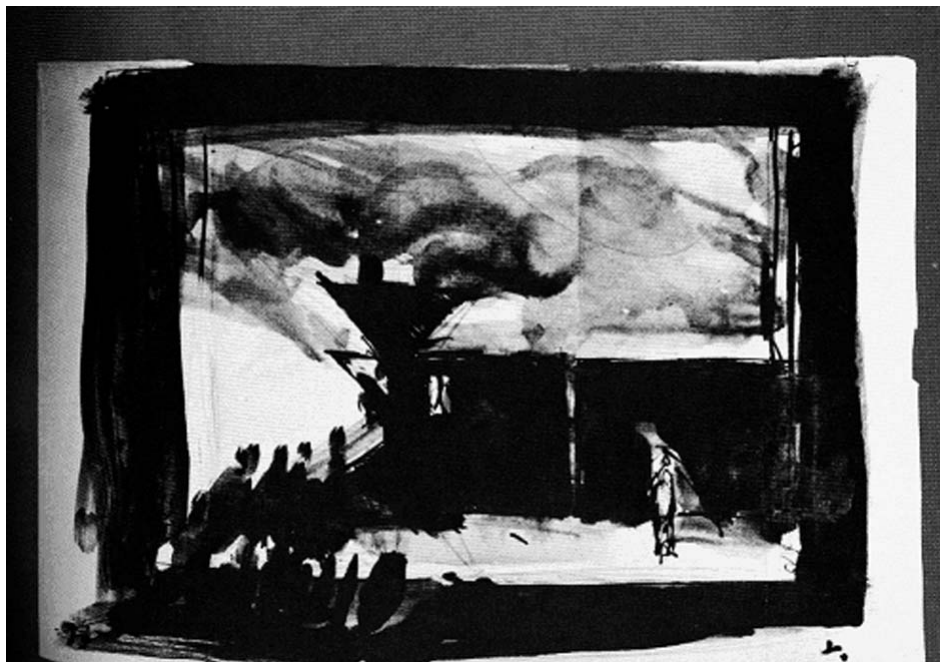
³ Tamže, str. 47-48.

dla, ktorá vyžaduje analytický prístup pri percepcii diela a zároveň odmieta vciťovanie do postáv. Základnou ideou epického divadla podobne ako aj pomalého pohybu Wilsona je potreba intenzívne „čítať“ vzniknuté procesy a aktívne vstupovať do diela. „Ak je pravda, že nárast napätia v dráme, oblúk konfliktu od expozície cez kolíziu, krízu, peripetiu až po katastrofu, vedie k tomu, že divák stráca schopnosť kritického odstupu, treba zmeniť túto stavebnú konštrukciu. Namiesto dramatického princípu definovaného Aristotelom navrhol (pozn. Brecht) princíp epického divadla. Dej sa v epickom divadle rozlieva do šírky, nie je taký viazaný úsilím o pohyb vpred, o gradáciu, miesto je tu pre digresie, prerušenia, úvahy, vysvetlenia, viacstranné pohľady, vstupy autora. V epickom divadle sa dej atomizuje, vkladajú sa doň songy, názorné ukážky a opisy.“⁴

Všetky z týchto tendencií, či už všeobecné koncepcie epického divadla, alebo slow motion Roberta Wilsona sa vo významnej miere viažu aj k opere *Einstein on the Beach*. Spomalený pohyb vytvára základ viacerých výstupov. Azda najlepší príklad, kde sa spomalenie pohybu ukazuje najmarkantnejšie je prvý výstup prvého dejstva *Train – Vlak*. Tento výstup je okrem niektorých kratších akcií postavený najmä na pomalom pohybe lokomotívy v životnej veľkosti, ktorá sa nepatrným pohybom po malých úsekoch presúva cez javisko. V tom istom čase a priestore sa aj dve ženské postavy presúvajú cez javisko minimalizovanými krokmi, pričom jedna znázorňuje pohyb vtákov a druhá číta noviny. Táto akcia pri prvom predstavení v roku 1976 trvala takmer štyridsať minút. Vizualný obraz vlaku je jedným zo základných konceptov opery a odvoláva sa na Einsteinovu záľubu v miniatúrnych vlakoch v čase detstva, ale najmä na Einsteinove vedecké teórie, v ktorých sa najčastejšie pri príkladoch a vysvetleniach používa vlak.

Okrem charakteristického pomalého pohybu, viažu sa na Wilsonovu tvorbu aj ďalšie aspekty. Všetky priamo vychádzajú z idey pomalého pohybu, vznikajú z tohto javu, alebo sú jeho dôsledkom. Keďže hypertrofia času a pohybu deformuje tradične ponímaný dramatický čas, stáva sa priamym dôsledkom pomalého pohybu strata príbehu, opisu a dramatického vývoja. V dielach, ktoré boli vytvorené Wilsonom (nie tie, ktoré sú iba režijným výkladom), je mimoriadne obtiažne objaviť časovú os, na ktorej by sa dal zaznamenať príbeh, jeho čas a vývoj postáv. I keď niektoré z diel pojednávajú o konkrétnych a reálnych historických alebo spoločensky významných postavách, nie je možné v týchto dielach významnejším spôsobom sledovať reálnu väzbu na život znázorňovaných postáv. V prípade mnohých diel sa vytvára skôr tendencia k tvorbe vizuálnych obrazov v podobe mozaiky, „albumu fotografií“, či iba voľnému sledu náhodných udalostí, ktoré v celkovom kontexte referujú o postave. Tento prvok Wilsonovho tvorivého prejavu sa takisto intenzívne premieta do opery *Einstein on the Beach*. V opere úplne chýba príbeh, časová os, dokonca chýba aj základná chronologická orientácia v jednotlivých scénach. V rámci opery sa však vyvíjajú minimálne tri hlavné a niekoľko vedľajších samostatných línií, ktoré síce nemôžeme nazvať príbehom, ale vytvárajú samostatný uzavretý svet, ktorý zdanlivo nekorešponduje s ostatnými obrazmi v opere. Prvou z nich je línia, alebo svet *Knee Play*, teda v opere vyskytujúcich sa interlúdií, v ktorých sa neustále objavujú dve ženy, ktoré

⁴ MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20.storočia*, VEDA Bratislava, 2003, str. 186.



Návrh prvej scény prvého dejstva opery *Einstein on the Beach*, autor: Robert Wilson (zdroj: Philip Glass-Opera on the Beach, obrazová príloha publikácie)⁵.

recitujú v rôznych častiach javiska, pričom zaujímajú rôzne polohy. Druhá rovina je rovinou, alebo svetom súdneho procesu, ktorý sa však viac ako samotným procesom s obžalovanou zaoberá demonštráciou fyzikálnych javov (v súdnej sieni sa nachádzajú veľké hodiny bez ručičiek, na ktorých sa demonštrujú úkazy o ohýbaní svetla pri prechode časopriestorom). Tretím výrazným svetom je svet Einsteina, ktorý vzniká ako výsek obrazov z jeho života a fotografií (Chlapec hádzuci papierové lietadielka v prvom dejstve, tanečníčka s fajkou v prvom dejstve, zbor vyplazujúci jazyk v treťom *Knee Play*, Einstein hrajúci na husle, atď).

Toto rozdelenie jednotlivých rovín a tzv. divadelných svetov vychádza z Wilsonovho virtuálneho rozdelenia troch rovín videnia. „Prvou z nich je krajina, ktorá sa prejavuje ako obraz v diaľke (v prípade opery *Einstein on the Beach* Priestor s vesmírnou loďou). Druhou rovinou je priestor života, ktorý sa prejavuje v strednej vzdialenosti (v opere *Proces*) a treťou je portrét, ktorý je najbližšie k nám a v opere ho môžeme sledovať napríklad v podobe *Knee plays*.“⁶ Okrem troch svetov s vlastnými „časmi“ mal tento model rovín videnia veľký vplyv aj na koncepciu dramatických postáv v opere *Einstein on the Beach*. Je nutné uvedomiť si jedinečnosť situácie, akou je prostredie experimentálnej opery a treba zdôrazniť, že termín hudobno-dramatická postava sa v kontexte postáv vystupujúcich v opere *Einstein on the Beach* javí ako nevhodný a je

⁵ GLASS, Philip: *Opera on the Beach*, London, Faber and Faber Limited, 1988.

⁶ GLASS Philip: *Opera on the Beach*, London, Faber and Faber Limited, 1988, str. 33.



Prvý výstup prvého dejstva *Train – Vlák*, inscenácia z roku 1976
(zdroj: internet – www.robertwilson.com).



Tretie Knee Play, zbor s vyplazenými jazykmi – parafráza slávnej fotografie Einsteina, 1992 (zdroj internet – www.robertwilson.com).

namieste uvažovať o inom označení. Oprostením termínu o prídavné meno hudobno-dramatická dáva termínu postava predsa len všeobecnejší význam (vo všetkých jeho významových rovinách, ktoré sú v opere *Einstein on the Beach* použité), ktorý by lepšie zachytil a pomenoval problematiku v tomto individuálnom inscenačnom tvare.

Pre zhrnutie je potrebné uviesť všetky postavy, ktoré v opere *Einstein on the Beach* vystupujú: dve ženy v *Knee Play*, vodič autobusu, rušňovodič, malý chlapec, dve sekretárky, mladý sudca, starý sudca, prokurátor, obžalovaná, Einstein, muž a žena v kupé nočného vlaku, dvaja väzni, Patricia Hearst, muži, ženy, deti, dvaja astronauti, tanečníci a členovia zboru. Rozdelenie postáv na hlavné a vedľajšie, alebo dokonca uvažovanie o termíne hrdina, alebo antihrdina je v kontexte tohto diela úplne nesprávne. Postavy v opere *Einstein on the Beach* je možné kategorizovať do niekoľkých skupín, najmä podľa spôsobu ich použitia a stvárnenia (hudobné, inscenačné). Najpresnejšie sa preto zdá delenie postáv na postavy hovorené, postavy tanečné, postavy spievané a postavy vizuálne. Hovorené postavy sú zväčša, z pohľadu pohybového, postavy statické. Úlohou väčšiny z týchto postáv je prezentovať texty, ktoré sú obsiahnuté v librete. Hovorené postavy sú osobami z nášho reálneho každodenného života a preto by sme ich mohli zaradiť (podľa Wilsonových troch rovín virtuálneho videnia) do roviny priestoru života. Medzi tieto postavy môžeme vodiča autobusu,



Druhé Knee Play, 1976 (zdroj internet – www.robertwilson.com).



Druhý výstup prvého dejstva *Trial - Proces*, scéne dominujú impozantné hodiny, na ktorých sa demonštrujú fyzikálne úkazy, 1976 (zdroj: internet – www.robertwilson.com).

rušňovodiča, mladého a starého sudcu, dve sekretárky, prokurátora, obžalovanej, dvoch väzňov, mužov, ženy a deti. Medzi spievané postavy patria iba členovia zboru. Ich úloha však nie je iba čisto hudobná. Práve naopak, v mnohých scénach sa zbor dostáva do pozície stvárňovania rôznych póz, najčastejšie zo života Einsteina (postoje z jeho fotografií). Zbor jednoznačne z pohľadu inscenačného môžeme zadeliť do roviny portrétovej. Do tejto roviny môžeme zaradiť aj postavy dvoch žien z *Knee Play*, či Patriciu Hearst. Tanečné postavy, resp. tanečníci, ktorí vystupujú v opere v samostatných scénach aj v rámci iných obrazov a scén sú samostatnou kategóriou. Najmä sólové výstupy týchto tanečníkov však často spadajú do roviny portréту. (napr. sólový tanec v *Dance 1*, kde tanečníčka tancuje celý čas s fajkou v ruke). Najzaujímavejšie sa však javia najmä postavy vizuálneho, ktoré boli koncipované ako postavy z minulosti, prítomnosti a budúcnosti. Dalo by sa povedať, že tieto postavy sledujeme z diaľky a preto by sme ich mohli zaradiť do roviny krajiny. Zaráďujeme sem postavu Einsteina, postavu malého chlapca a postavu astronautov. Postava malého chlapca vystupuje iba v prvej scéne prvého dejstva a preto ju aj z chronologického hľadiska môžeme chápať ako začiatok. Chlapec stojí v priestore svetelného lúča a hádže papierové lietadlá. Chlapec je postavou minulosti a znázorňuje Einsteina v mladom veku. Postava Einsteina je prítomnosťou. Objavuje sa iba v niektorých scénach a zväčša iba ako pozorovateľ deja. Jeho existencia v prítomnosti je znásobená jeho hrou na husle v medzipriestore medzi javiskom a priestorom pre orchester. Dvaja astronauti vystupujú iba v poslednom dejstve a znázorňujú budúcnosť, ktorá nebola do dôsledkov známa ani Einsteinovi. Všetky tieto postavy vystupujú ako súčasť vizuálnych obrazov, nie sú pre nich určené ani texty ani spievané úlohy a ani tanečný prejav. Tieto postavy v priestore javiska jednoducho existujú.

Pri úvahách o postavách v opere *Einstein on the Beach* je nutné uvažovať aj o otázke premeny postáv. Okrem toho, že viacerí tanečníci a herci hrajú v opere niekoľko postáv a zároveň spievajú aj v zbore, čo považujeme skôr za prejav kolektívneho umeleckého diela a akejsi koncepcie „všetci robia všetko“, je dôležité upozorniť na dve premeny postáv, ktoré sa viažu na hlbšiu významovú rovinu. Prvá významná premena sa spája s dvoma ženami v *Knee Play*, ktoré sa v poslednom *Knee Play* menia na milenecký pár na lavičke. Táto premena sa podľa mňa viaže na fakt, že tento milenecký pár vystupuje v poslednom *Knee Play*, ktoré akoby nesúviselo ani s tými predchádzajúcimi ani s dejom počas jednotlivých dejstiev. Kým v prvých štyroch *Knee play* ženy recitujú, sú umiestnené do geometrických tvarov, alebo dokonca odkazujú svojim správaním fyzikálny jav, v poslednom *Knee Play* sa prejavujú ako reálni ľudia, v reálnom priestore, s reálnymi citmi. Toto posledné *Knee Play* vďaka tejto premene vyznieva ako záverečný epilóg celej opery. Druhá premena sa udeje v prvom obraze tretieho dejstva, keď sa obžalovaná mení v scéne *Proces/Väzenie* na Patriciu Hearst (známu v USA z fotografií bankovej lúpeže, kde bola oblečená v partizánskom odeve). Táto premena je spojená takisto s otázkou vnútorného prerodu postavy, ktorá znázorňuje stav strachu z nátlaku zo strany justície, postavy, ktorá sa neprejaví žiadnym výrazným gestom na postavu ženy gangstra, ktorá je v dejinách americkej kriminalistiky spájaná s viacerými lúpežnými prepismi. Navyše jej pôsobenie na javisku je sprevádzané afektovanými a agresívnymi postojmi tela a prehnanou gestikuláciou.

Okrem základnej definície postáv v opere *Einstein on the Beach* je nutné zdôrazniť najmä fakt, že ústrednou myšlienkou opery nie je znázorňovanie týchto postáv. Tieto, vo všetkých svojich prejavoch a takisto priestoroch, ktoré reprezentujú sú len

súčasťou neustálej premeny obrazov. Obrazy nie sú príbehom a nereferujú o postavách, o ich pocite, morálke, etike či živote vo všeobecnosti. Postavy sú iba výsekom z nespočetného množstva uhlov pohľadu na život Alberta Einsteina a jeho vedeckých objavov. Každá z postáv o tomto svete pred Einsteinom, s ním, a aj po ňom, referuje seba vlastným spôsobom.

Problematika hovoreného slova a textov obsiahnutých v diele takisto naväzuje na otázku pomalého pohybu, a teda na absenciu príbehu a tradičných hudobno-dramatických postáv. Wilson sa tradičným textom striktne vyhýba, textová rovina je len sprievodná a problematika libreta tak ostáva v opere v rovine inšpirácie. Libreto vstupuje do opery *Einstein on the Beach* ako samostatný element so svojbytným postavením, vlastnou koncepciou, ako ďalší rozmer priestoru, v ktorom sa dielo odohráva. Kým v tradičnej opernej tvorbe môžeme vnímať libreto a teda samotný jazyk ako základný predpoklad vzniku diela a vnímame vzájomné pôsobenie jazyka na hudbu a opačne (rozdielne hudobné prejavy viažu sa na jednotlivé jazykové okruhy), v prípade opery *Einstein on the Beach* sa otázka vzťahu a jazyka úplne rozpadáva. Keďže od začiatku bola opera ponímaná ako experimentálny výtvor, zodpovedalo tomu aj použitie textov. V opere nevystupuje hudobno-dramatická postava v zmysle tradične ponímaných postáv tak, ako ju definujú tradičné dramatické útvary, teda aj predstava o vokálnom parte, ktorý by spieval jeden spevák so samostatnou vokálnou líniou je v tomto prípade nemysliteľná. Keďže hudobnú zložku v opere zastrešujú iba orchester a zbor viaže sa teda otázka textu a jeho hudobného spracovania významne iba na zbor. Najzaujímavejším výsledkom takejto umeleckej koncepcie je to, že v opere sa neobjavuje spievaný text. Všetky texty, obsahujúce slová a jazykový prejav ostávajú iba v pozícii hovoreného slova. Spievané prejavy (zbor) sa obmedzujú iba na solmizačné slabiky. „Počas hudobných skúšok som začal používať solmizačné slabiky a čísla ako pomôcku k zapamätaniu hudobného toku pre spevákov. Toto sa neskôr stalo vokálnym textom. V tom istom čase sa vytvárali aj texty, ktoré sa stali súčasťou diela. Od prvých stretnutí chcel Bob použiť texty Christophera Knowlesa. Christopher navštívil niekoľko úvodných stretnutí a krátko potom mi Bob ukázal aj niektoré texty, ktoré sa mali stať podkladom pre vokálnu líniu. V tom čase som však necítil, že by som tie slová chcel použiť pre hudbu. Mohol to byť samostatný text. Naozaj sa mi páčil, ale nevedel som, ako by som ho mal zapracovať do vokálnej zložky.“⁷ Tým, že bola hudobná zložka od prvých príprav a začiatku nastudovania odkázaná na existenciu bez textu sa významová rovina vokálneho partu (resp. vokálnej zložky) v opere *Einstein on the Beach* výrazne mení. Dialektický vzťah hudby a textu, ich vzájomná spriaznenosť, ale aj body, v ktorých sa tieto dve zložky vokálneho prejavu rozchádzajú sú základným predpokladom dramatickej výstavby diela. Avšak v opere *Einstein on the Beach* táto základná podstata úplne chýba. Tento stav ešte viac vplýva na fakt, že celá opera sa odohráva viac v priestore ako v čase, odohráva sa bez vrstvenia významových rovín a jednotlivých príbehov. V diele sa teda vynára iba jedna významová rovina a tou sa stáva akási voľná meditácia o téme, priestor vyplnený obrazmi, vyplnený fikciou, ale aj reálnymi situáciami, priestor vyplnený všetkým – a zároveň ničím (v tradičnom ponímaní).

⁷ GLASS, Philip: *Opera on the Beach*, London: Faber and Faber Limited, 1988, str. 44.

Textová zložka má v opere charakter samostatných blokov, ktoré vstupujú do hudobnej zložky v podobe recitácie. Vzniká teda zvláštna podoba „melodrámy“ v novom prenesenom zmysle slova. Texty vytváralo niekoľko autorov, už spomínaný Christopher Knowles, Samuel M. Johnson a Lucinda Childs. Kým Knowles bol Wilsonov priateľ, ktorého tvorba bola spojená s jeho autistickým prežívaním sveta, Samuel M. Johnson a Lucinda Childs boli umelci, ktorí v opere priamo účinkovali a boli prítomní pri celom procese naštudovania a tvorby diela. Samuel M. Johnson vystupoval v opere v úlohe rušňovodiča a vodiča autobusu a Lucinda Childs bola zase choreografkou a tanečnicou, ktorá vytvorila a interpretovala väčšinu sólových tanečných výstupov premiérového uvedenia diela.

V úvodných pokynoch k opere sa k významu a najmä k použitiu textov v diele viaže táto poznámka „texty sú opakované, aby zaplnili čas, ktorý je im určený v javiskovej knihe“. Ich funkciou je teda už od začiatku potreba vyplniť zvukový priestor, naznačovať, ale neopisovať, nevykresľovať, nezobrazovať. Mnohé z textov sa viažu na tendencie a techniky, ktoré sú typické skôr pre prácu s hudobným materiálom, ako na to, čo je typické pre narábanie so slovom. Niektoré z textov úplne kopírujú minimalistické idey v hudbe – pulzáciu, repetíciu a systematické aditívne spracovanie (napr. text mladého sudcu z druhej scény prvého dejstva z predstavenia v roku 1984).

Postavenie libreta v opere *Einstein on the Beach* svojou koncepciou otvára základnú otázku opätovného uvádzania diela. Pre potencionálneho režiséra otvára takmer bezhraničný priestor vlastných výkladov a použitia týchto textov. Premenlivosť textov počas ich používania v priebehu niekoľkých rokov, keď sa uvádzala Wilsonova réžia dokonca otvára otázku vytvárania nových textov a premeny tých pôvodných. V širších súvislostiach je však nutné poznamenať, že libreto k opere *Einstein on the Beach* je necelistvé, experimentálne a viac naznačuje, ako reálne odpovedá na otázky.

Chýbajúci text, príbeh aj postavy nahrádza Wilson obrazmi. V súvislosti s týmto javom nahrádzania, uvádza Gajdoš pojem vizuálna reč⁸, ktorá podľa neho predpokladá kodifikáciu obrazov. Táto kodifikácia potom vedie k pochopeniu vizuálnej reči ako adekvátnej náhrady za hovorené slovo a príbeh. „Je to jazyk (Wilsonov vizuálny jazyk), ktorý vyžaduje odlišnú úroveň vnímania. Tá, okrem iného, predpokladá odstup a reflexiu bez unáhlenej interpretácie.“⁹

Dôležité je aj poukázanie na veľmi konštruktivistickú stránku Wilsonovej tvorby, ktorá sa vo veľkej miere preniesla aj do opery *Einstein on the Beach*. I keď navonok jeho diela pôsobia mimoriadne uvoľnene, vnútorne sa často opierajú o mnohé matematické (najmä geometrické) normy. Jeho „dream plays“ („snové hry“ ako sa niekedy jeho diel nazývajú) obsahujú aj také elementy, ktoré v dielach koncentrujú vysokú mieru racionality. Aj v tomto prípade prepojenia „snového“ a racionálneho možno vidieť prelínanie interného a externého vnímania, ktoré sa navonok v diele ukáže v komplexnosti a jednote. V súvislosti s koncepciou opery *Einstein on the Beach* treba spomenúť niekoľko takýchto úkazov. Geometria sa tu premieta do viacerých zložiek, od tradičného spracovania scénických prvkov až po použitie svetiel. Pri prvom uvedení v roku 1976 sa svetlá stali integrálnou zložkou diela. Primárnou úlohou svetiel

⁸ GAJDOŠ, Július: *Postmoderné podoby divadla*, Brno: Nakladatelství Větrné mlýny, 2001, str. 51.

⁹ Tamže, str. 51.

je osvetľovanie priestoru, prípadne zmena atmosféry. V opere *Einstein on the Beach* sa do opery dostávajú aj nové funkcie svetiel – svetlo ako kulisa alebo dokonca rekvizity, svetlo, ktoré je schopné demonštrovať určité javy a súvislosti na javisku. Napríklad horizontálne svetlá trojuholníkového tvaru, ktoré vytvárajú hlavný svetelný obraz v druhom výstupe prvého dejstva, či premena svetelných štvorcov, ktoré tvoria svet *Knee play*. Okrem toho, svetlá slúžia v tejto opere aj na demonštráciu rôznych fyzikálnych javov a procesov.

Geometria sa v diele uplatňuje aj v širšom kontexte, či už v podobe delenie javiska na dve časti (čo je však tradičný prvok), ktoré sa v opere vyskytuje niekoľko krát, alebo je to potom diagonálne delenie a takisto pohyb svetiel po diagonále, ktoré patria do skupiny znakov veľmi typických nie len pre Wilsonovu tvorbu, ale aj réžiu. Diagonála zohráva v opere *Einstein on the Beach* dokonca taký význam, že aj väčšina tanečných výstupov rešpektuje diagonálnu orientáciu a výstavbu.

Koncepcia Wilsonovej réžie a ponímania divadla je hlboko spätá s otázkami vnímania umeleckého diela, ale aj vnímania ako takého. Wilson pracuje skôr s psychológiou diváka ako s jeho emocionálnym prežívaním. Hľadá takú formu prejavu, ktorá by čo najlepšie dokázala vystihnúť náš interný spôsob vnímania a ktorá by nebola priamo spätá s otázkami príbehu, postavy a jej drámy. Wilsonove divadelné, ale aj samostatné režijné počiny sú pre diváka mimoriadne zaujímavé, zároveň však vyžadujú mimoriadnu úroveň prijímateľa, ktorý je schopný zmeniť tradičné vnímanie a pochopiť tak nové aspekty divadelného výrazu.

KATARÍNA HAŠKOVÁ

ELEMENTS OF WILSON'S DIRECTOR POETICS IN OPERA EINSTEIN ON THE BEACH

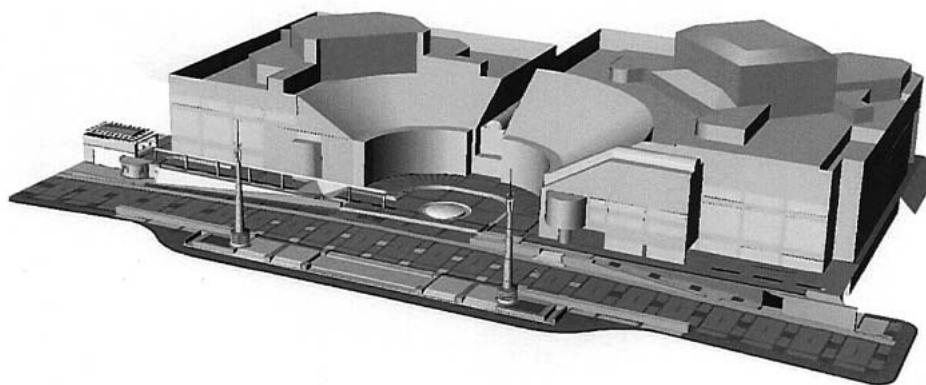
The conception of Wilson's production and creation is narrowly bound with the question of perceiving the work of art. Based on experiments with handicapped people, Robert Wilson has defined two principle levels of perception – external and internal. The internal perception level is expressed mainly in the slow motion conception. A retardation of movement brings about in itself also further questions – a missing text component, deformation of time, loss of the story and its dramatic character. These basic elements of Wilson's conception were found in the opera *Einstein on the Beach*, where Wilson had cooperated with the American music composer Philip Glass. A slow motion which is a basis in constructing several scenes in opera, had an impact on the opera libretto which except from freedom and surrealistic picturing also brings the basic questions of the story and its absence, or the question of conception of music – dramatic characters. Minimalistic music of Philip Glass with a pulsing structure and drive towards constant repetition of music models is creating a unique symbiosis with Wilson's production poetics.

NOVÁ BUDOVA SND – NOVÉ UMELECKÉ ROZMÝŠĽANIE

RUDOLF MRLIAN

V Bratislave máme novú budovu Slovenského národného divadla. Mohli by sme vyjadriť potešenie, ba dokonca nebývalú radosť, že divadelné umenie má ďalšiu perspektívu, že mu narástli širšie krídla, keby sa nad tým všetkým nevznášali dávnejšie i súčasné tienisté mračná. Predovšetkým stavba, potom dostavba, trvala neslýchané desaťročia, možno aj z vážnych objektívnych príčin, ale hlavne pre nepochopenie zodpovedných činiteľov. Veď podľa pôvodného plánu investora stavba sa mala projekčne pripraviť do roku 1980 a výstavba realizovať do roku 1986. V priebehu stále odkladaných a predlžujúcich sa termínov vznikli aj pochybnosti, či budovu dokončiť, alebo ju odovzdať pre iné spoločenské účely. Vyskytli sa totiž v súčasnosti aj oficiálne názory, že nedostavanú budovu možno jednoducho predať na mimodivadelné, obchodné zámery, čo možno považovať za kultúrny hyenizmus. Našli sa však konečne dvaja „statoční“ politici Dušan Čaplovič a Dušan Jarjabek, ktorí sa za pomoci viacerých aktívnych sekundantov nebáli priniesť kožu na trh a prebojovali zásadné rozhodnutie. Budovu treba dokončiť ako nový stánok kultúry. Napriek uvedeným nepriaznivým okolnostiam Slovenské národné divadlo má konečne nové priestory pre cieľavedomú a náročnú novodobú umeleckú produkciu.

Otváracie divadelné predstavenia v novej budove budú určite výnimočnou udalosťou. Preto je asi namieste osvetliť niektoré okolnosti okolo prípravy novej stavby, ale hlavne okolo umeleckej náplne nielen v súčasnosti, ale aj pre dlhodobú budúcu.



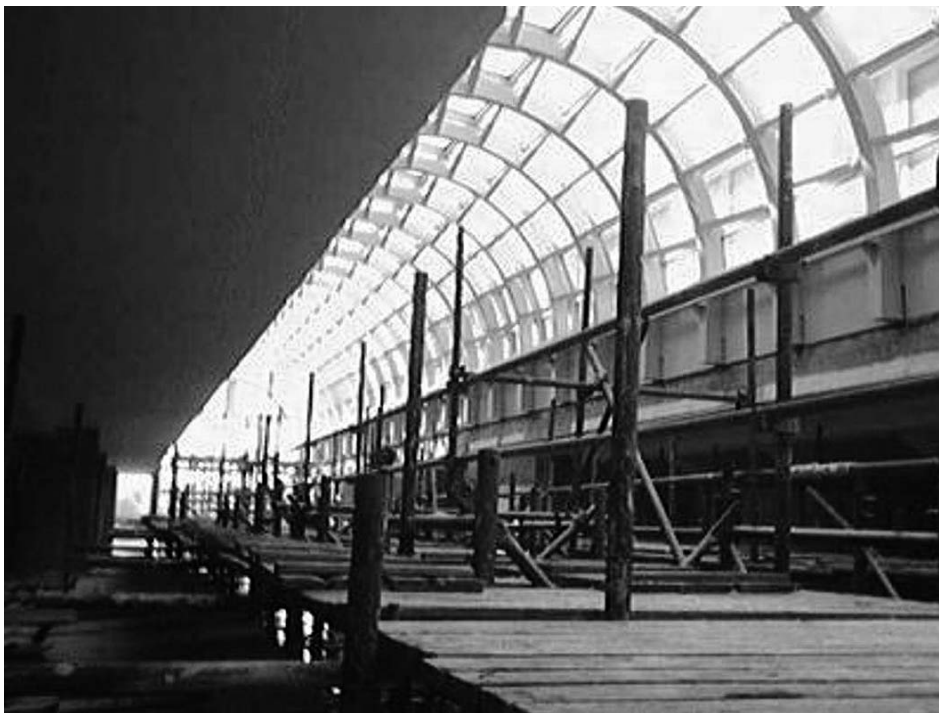
Maketa budúcej stavby Národného divadla zo začiatku 80. rokov 20. storočia. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

nosť. Mal som tú česť byť členom komisie, ktorá mala pripraviť dôležité a nevyhnutné podklady pre stavebné a architektonické riešenie s ohľadom na špecifickú umeleckú činnosť. Práca v kolektíve členov príslušných odborov bola nielen zaujímavá, ale nadovšetko vrcholne zodpovedná, veď odporúčané riešenia mali mať rozhodujúci význam pri záverečných uzneseniach. V ďalšej úvahe sa pokúsim rekonštruovať námety, ktoré boli záväzné pre realizáciu budúcej netypickej stavby. Naše úvahy mali síce dobovú obmedzenosť, ale boli v nich zakomponované druhové umelecké vývinové prvky, bez ktorých sa nemôže zaobísť moderná, estetickými hodnotami naplnená tvorba. Úvaha o novej stavbe SND, prípadne ďalších divadelných budov v iných mestách, nebola náhodná, ale zákonite sa vyskytovala pri nebyvalom rozvoji slovenského profesionálneho divadla, pri jeho narastajúcich umeleckých úspechoch i obľube jeho návštevníkov. Doháňali sme zmeškané obdobia, poznačené nežičlivosťou dejinných zvrátov.

Prípravné úvahy a námety

Slovenské profesionálne divadlo sa nevyvíjalo na základe bohatých, dlhoročných tradícií, ako tomu bolo vo vyspelých divadelných kultúrach. Jeho vznik i existenciu v prvých desaťročiach možno preto považovať skôr za improvizáciu, než za koncepčne rozvíjanú tvorbu. Napriek tomu napredovalo a v období druhej svetovej vojny a po nej míľovými krokmi vykročilo za moderným divadelným vyjadrovaním, za progresívnymi umeleckými tendenciami. Zbavovalo sa najmä mimo Bratislavy diletantizmu, zvyškov inak rozvinutého ochotníctva. Divadlu sa pripisovala významná spoločenská funkcia, lebo malo svojich divákov, vnímateľov. Špecifickým znakom divadelného umenia je, že sa môže realizovať jedine za prítomnosti divákov a tých na Slovensku stále pribúdalo. Slovenské národné divadlo sa čoskoro zaradilo medzi popredné európske súbory, naznačilo svoju umeleckú svojbytnosť a tým aj značnú spoločenskú potrebnosť. Na okraj tejto úvahy treba hneď zásadne dodať, že nemožno nevšímavo obchádzať vrchnostenské obmedzenia, ktoré vychádzali z úzko vnímanej a chápanej politickej moci. Ideologizácia umeleckej tvorby poznačila nepriaznivo aj divadelné umenie prostredníctvom viacerých inštitúcií, akými boli Divadelná a dramaturgická rada, Ministerstvo kultúry a príslušné stranícke orgány až po Ústredný výbor Komunistickej strany Slovenska. Napriek tomu sa mnohým umelcom darilo vymknúť sa z tohto nepríjemného objatia a uvoľniť svoju fantáziu na pozoruhodnú umeleckú tvorbu. Z tohto hľadiska sú už známe hodnotiace kritériá, a j keď podrobnejšie analýzy stále chýbajú, aby mohli vydať svedectvo o rozpornosti doby. Pritom možno dodať, že divadelní umelci neraz zachraňovali v neskorších rokoch svojimi dielami česť našej spoločnosti pred neodborným politickým diktátom.

Myšlienka potreby nových divadelných budov vznikala pravdepodobne z podobného podhubia, v ktorom umenie prerástlo politickú moc svojou neopakovateľnou ľudskosťou, umeleckým, estetickým citom. Ako vieme, nedialo sa to iba v súvislosti so Slovenským národným divadlom, ale rovnako nástojčivo aj v mimobratislavských divadlách. Diletantizmus ustupoval umeleckej náročnosti, čo bolo neklamným znakom demokratizácie našej spoločnosti. Pri uvažovaní o novej budove pre viaceré súbory SND nešlo o nejaký politický rozmer, ale o nástojčivú umeleckú potrebu. Do nepredstaviteľnej výšky vyrástli umelecké osobnosti, ktoré mali silu prihovoriť sa súčasnému divákovi neopakovateľnými inscenáciami, vyvolať v ňom pocit zušľach-



Záber z výstavby novej budovy Národného divadla. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

ťovania človeka, obohacovania jeho duševného vnútra i jeho duchovného sveta. Je pravda, že sme sledovali s určitou dávkou závidosti aj podmienky tvorby vyspelých kultúr, medzi ktorými nechýbali ani viaceré české súbory. Podnety postupne narastali, živili nádeje až po rozhodnutie príslušných štátnych orgánov začať s konkrétnymi prípravami. V tejto súvislosti treba dodať, že nemožno obísť priaznivý postoj vtedajšieho ministra kultúry, významného básnika Miroslava Válka, ale aj riaditeľa sekcie ekonomiky na jeho rezorte Jána Fischera. Bez ich pozitívnej pomoci by sa realizácia nikdy neuskutočnila.

Keď sa redakcia odborného časopisu Slovenské divadlo rozhodla ešte na začiatku 70. rokov mapovať názorovú, ale aj konkrétne hodnotiacu situáciu v našom profesionálnom divadle, bola to určite veľmi podnetná iskra, ktorá bola schopná neustále naznačovať a osvetľovať rozoberanú problematiku. Bol to začiatok pohybu, ktorý už nikdy neustal, aj keď sa občas spomalil. Dožadovanie sa moderných divadelných priestorov bola chytľavá myšlienka ako nevyhnutná požiadavka modernejšej dobovej tvorby. Bol to počiatok konkrétnych návrhov o potrebe nových divadelných budov, nielen Slovenského národného divadla.

Bolo by určite zaujímavé interpretovať zverejnené názory, ktoré vyslovovali v rozsiahlych rozhovoroch patriční autori, ale v stručnosti možno konštatovať, že slovenskí divadelníci držali vo svojej moci tep vtedajšej doby, že mali ambíciu začleniť sa do rodiny moderného umeleckého prúdu. Rozhovory odokryli problémy nielen tvorivého procesu, ale aj nevyhnutných podmienok, medzi ktorými nechýbali ani



Hrubá stavba budovy Národného divadla. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

požiadavky nových divadelných priestorov. V tejto súvislosti treba zdôrazniť, že sa svojimi úvahami prezentovali významné osobnosti, ktoré prispievali svojou tvorbou k výrazným umeleckým výsledkom.

Pre niektorých historikov divadla: môže byť vyššie uvedený názor nepochopiteľný, možno aj jednosmerne motivovaný, ak si uvedomia, že ide o obdobie manipulujúcej „normalizácie“, keď sa z kultúrneho života museli vyčleniť viacerí jednotlivci ako neprijateľní svojimi názormi pre vtedajšiu politickú moc. Nenormálnosť pomerov nahľadávala našu spoločnosť zvonku i zvnútra, a bola i ostala škvrnou na tele nášho spoločenského organizmu. Ale tu sme pri paradoxe vtedajšej doby, keď sa ponad politické machinácie presadzovalo aj v divadelnom umení umelecké myslenie, hoci sa pohybovalo cez nastavané križovatky a nepriechodné zákruty.

Záverečnou kapitolou uvedeného rozhovorového cyklu bola úvaha o divadelnej budove, vo vzťahu k divadelnému umeniu. V nej sa objavili popri historických faktoch aj náhľady na variabilnosť divadelného priestoru v takzvaných avantgardných prúdoch, alebo v individuálne motivovaných autorských smeroch, hlavne v režijných koncepciách. Z dvojice autorov hlavná váha spočívala na bedrách Vladimíra Hazuchu, ktorý v tom čase pôsobil v SND v úlohe koncepčného riešiteľa technických problémov divadla. Do jeho kompetencie spadala aj povinnosť zaoberať sa prípravou konkrétnych stanovísk na výstavbu novej budovy SND. Základný zmysel tejto úvahy spočíval v iniciatívnom uvádzaní rozličných možností, ako sa zmocniť divadelného priestoru v stále sa meniacej štruktúre divadelného umenia, a to aj z hľadiska druhu či žánru, ale hlavne z hľadiska osobnostného zamerania tvorivých osobností. Bol to

pozitívny počin, ktorý živil v tvorivom procese úvahy o potrebe zlepšovať príslušné podmienky, najmä čo sa týka hracieho priestoru vo vzťahu k divákovi. Dôraz sa kládol na demokratizáciu umeleckej produkcie, hoci vtedajšie spoločenské a politické okolnosti stavali uvedenému zámeru nejednu prekážku.

Téma divadelnej budovy bola predmetom aj širšej „ankety“, uverejnenej na záver rozhovorových úvah (Slovenské divadlo, 1974, č. 3). Na otázky redakcie ako by mala vyzeráť divadelná budova vo vzťahu k umeleckej tvorbe a ako si predstavujú budovu Slovenského národného divadla, respondenti uviedli veľa pozoruhodných námětov. Mnohé z nich našli miesto aj v záverečnej koncepcii o výstavbe budovy SND. Pre súčasníkov možno bude zaujímavé uviesť mienku dvoch teatroológov, z ktorých Ladislav Lajcha zdôrazňoval, že divadelná budova súvisí jednak s vývinom divadelného umenia ako druhu, jednak s vývinom architektúry a s formovaním socialistického životného štýlu, so životným prostredím. Vladimír Štefko vyslovil nevyhnutnú premisu ďalších úvah v tomto zmysle: „Ak uznávame socialistické umenie, teda aj divadlo, za novú etapu vývinu svetového umenia a divadla, je len logickým dôvetkom predchádzajúceho tvrdenia, že by sa malo realizovať aj v nových, tendencii oného umenia zodpovedajúcich priestoroch.“ Obidva názory možno považovať za dobovo symptomatické a praxou potvrdené požiadavky.

Ku koncu sedemdesiatych rokov sa priebežné, ale stále živé úvahy premieňali na ich konkretizáciu. Ministerstvo kultúry vymenovalo prípravnú koncepčnú komisiu pre výstavbu novej budovy SND, ktorá mala navrhnúť primerané riešenie. Bolo by určite zaujímavé podrobnejšie spoznať vtedajšiu výmenu názorov, ale to prenechávam budúcim historikom. V súčasnosti je dôležité uviesť aspoň východiskové tendencie, ktoré sa nakoniec stali predpokladom pre realizačné riešenie. Predmetom početných diskusií bola predovšetkým zásadná otázka potreby novej budovy SND. V tom čase to bola odvážne nastolená téma, ale túžba po novej budove bola nielen u odborníkov, ale aj u širšieho, divadlo milujúceho publika. Druhá principiálna otázka sa týkala umiestenia. Panovala všeobecná mienka, že budova má byť situovaná na dunajskom nábreží, pričom niektorí zdôrazňovali od samotného začiatku miesto, ktoré nakoniec zvíťazilo. Mal to byť počiatok vytvorenia nového námestia, ktoré by v budúcnosti dotvárali nové budovy viacerých významných kultúrnych inštitúcií. Nazdávam sa, že to bola veľmi progresívna úvaha a pre Bratislavu neobvyčajne žiaduca a potrebná. Tretia úloha sa už dotýkala samotnej architektúry, pričom nešlo iba o jej vonkajší vzhľad smerom k urbanistickému začleneniu, ale aj o odborné riešenie umeleckých priestorov. Pôvodne sme úlohu domýšľali v tom zmysle, že vlastne má ísť o trojdivadlo v jednej budove, teda pre činohru, operu a balet. Štvrtou oblasťou našich úvah bolo ďalšie využitie dovtedy využívaných divadelných budov. Doterajšia budova opery a baletu sa mala stať domovom muzikálu a obnovenej operety, v budove činohry POH mal začať svoju činnosť činoherný súbor Novej scény, pričom priestory Novej scény sa mali využiť podľa kultúrnej, či umeleckej potreby.

Osobne som vypracoval dva materiály, ktoré mali objasniť architektonické riešenie hracích priestorov, ich požadovanú podobu, variabilitu. Prvý návrh som zverejnil pod názvom *Stanovisko ku riešeniu divadelného priestoru novostavby SND v Bratislave* dňa 10. decembra 1978. Druhý dokument sa zaoberal hlbšie odbornými, tvorivými problémami v polohe teoretických názorov na súčasné a budúce divadelné umenie pod názvom *Divadelné umenie – teoretická charakteristika z hľadiska súťaže na novú budovu SND* /30. 12. 1978/. Najväčší javiskový priestor som navrhoval pre operu a ba-



Pohľad na ukončené priečelie a fontánu ešte neznamenal, že práce na stavbe finišujú. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

let, strednej veľkosti mal byť priestor pre činohru a najmenší mal slúžiť ako experimentálna scéna pre individuálne umelecké zámery. Čiastkové návrhy boli nakoniec zakomponované do celkovej podoby v návrhu pre architektov pod názvom *Ideové a teoretické východiská riešenia divadelného priestoru* zo dňa 5. marca 1979. Ako vidieť, návrhy o novej stavbe SND mali svoje racionálne jadro, ktoré sa opieralo o možné zovšeobecňujúce úvahy existujúcich vývinových tendencií. Dá sa povedať, že nám išlo o divadelné umenie moderného razenia, o umeleckú odpoveď na požiadavky a podmienky vo vývine a premene sa nachádzajúcej spoločnosti.

Divadelné umenie nestráca dych

Doteraz nemáme ucelené štúdie o divadelnom pohybe z politicky a spoločensky nepriaznivých rokov spomínanej „normalizácie“, v ktorých by sa z dostupných prameňov domácich i medzinárodných pomerov osvetlili rovnako príčiny, predpoklady, ako aj neblahé dôsledky nenormálnych pomerov. Ide hlavne o sedemdesiate roky, v ktorých sa objavila myšlienka novej budovy SND. Spočiatku možno zaznamenať celkový spoločenský útlm, ale postupne sa prebúdžali nahromadené tvorivé sily napriek rozličným obmedzeniam. Je pravda, že kultúrnej obci chýbali odstavení významní jednotlivci, pričom ubezpečujúce slová vedúceho politického stranického predáka Gustáva Husáka o pokračovaní v „dubčekovských“ reformách ostali iba prázdnu frázou. Bolo treba vynaložiť veľa vnútornej odvahy a občianskej statoč-



Priečenie a slávnostný vstupný priestor nového sídla SND. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

nosti, ak sa mala oživiť tvorivá aktivita, a to aj v súboroch SND. V nich sa v tom čase uplatňovali príslušníci viacerých generácií, no hlavne základné bremeno niesla na svojich pleciach takzvaná „stredná generácia“. Tá dozrela na nevídanú úroveň, čo sa nedalo zahatiť nijakými politickými rozhodnutiami, akým bolo napríklad tak zvané *Poučenie z krízového obdobia*, na základe ktorého prebiehali stranické i spoločenské preverky. Bola to síce citeľná rana, ale umelecký proces pokračoval, aj keď na iných, neraz tlmených základoch. Umelci hľadali nové formy javiskového prejavu, nový umelecký jazyk, skrývajúci sa za metaforu, básnický obraz. Bola to však cesta ako objavovať hĺbku umenia, ako nájsť vyjadrovaciu reč, ktorou sa bolo možné vyrovnávať s vnútornými pocitmi a priblížiť sa pravde spoločenských rozporov. Bol to kľúč k novej umeleckej divadelnej kvalite. Popri vyrovnávaní sa s danou skutočnosťou u starších tvorcov, vystupovali veľmi aktívne mladšie generácie, ktorých jednotlivci sa stali zárukou umelecky pribojného divadla. Je dôležité pripomenúť, že značnou mierou prispieval k novej kvalite príchod absolventov Vysoké školy múzických umení, hoci väčšina z nich si brúsila ostrohy v mimobratislavských divadlách. Povedľa nestarnúceho a stále hľadajúceho režiséra Jozefa Budského zasiahli do pozitívneho vývinu v činohre SND mladší režiséri ako Pavol Haspra, Peter Mikulík, Miloš Pietor, Vladimír Strnisko, Lubomír Vajdička spoločne s pribojným scénickým výtvarníctvom, interpretovaným v neopakovateľných návrhoch Ladislava Vychodila, Vladimíra Suchánka, Zbyňka Koláča, Heleny Bezákovej. Nemalou mierou k rozvíjajúcemu sa profilu činoherného súboru prispela aj dramaturgická aktivita uvádzaním pôvodných



Roky bola budova obohnaná plechovým plotom. Pred dokončením stavby ho síce odstránili, ale pribudli iné ploty, ohraničujúce ďalšie staveniská v okolí nového Národného divadla. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

hier autorov akými boli Štefan Králik, Ivan Bukovčan, Osvald Záhradník, Ján Solovič, Ján Kákoš, Štefan Sokol. SND sa opäť stalo výkladnou skriňou moderného, variabilného divadelného umenia. Z osobnej skúsenosti poznám aj nepriaznivé dôsledky politickej moci, napríklad po premiére Budského inscenácie *Šašovská komédia*, alebo Hasprovej mimoriadne pôsobivej inscenácie Vampilovovej hry *Lov na kačice*. Prekonávanie preukážok bolo súčasťou uvedomelého prístupu tvorcov ku kvalite divadelných inscenácií.

Operná a baletná tvorba pokračovala vo svojej aktivite aj v období normalizácie, lebo jej podstata vo svojej abstraktnosti prejavu bola mimo politických noriem. Je pozoruhodné, že opera dokázala uvádzať nové, v modernom duchu ladené operné diela Jána Cikkeru, čím sa jej umelecká podoba aktualizovala a občiansky znásobovala. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že ku jej kvalite, prispela aj vyhranená výchova operných spevákov na Vysokej škole múzických umení, kde sa vytvorila charakteristická „spevácka škola“, ktorá žala v umeleckej praxi neobyčajné úspechy, a to aj na zahraničných scénach.

Ak sa umelci SND dokázali vyrovať s nepriazňou dobového osudu, dalo sa predpokladať, že sa ich umelecký rast nezastaví, ak sa zlepšia spoločenské podmienky. Narastajúce umelecké hodnoty stali sa však nezvratným základom pri úvahách o stavbe novej budovy, majúc na zreteli ďalšie vývinové prvky. To, čo sa stalo v nasledujúcich desaťročiach, nikto z vtedajších činovníkov nepredpokladal. Na osvetlenie, či konkrétnu analýzu si budeme musieť počkať, lebo sme prežili ostatnú dobu v premenlivom čase, vo výmene hodnôt. Vymieňali sa nielen zodpovední jedinci, ale



Situovanie novostavby na Dunajskom nábřeží sa ukázalo ako veľmi prezieravé. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

predovšetkým sa začalo meniť naše myslenie – z toho vyplývajúce nové požiadavky spoločenského života dotkli sa, v nemalej miere, aj umeleckého zamerania.

Čo možno očakávať od budúcnosti?

Historici sa dokážu vo svojich výskumoch iba viac alebo menej priblížiť k jadrú objektívnej pravdy, lebo aj tá najpodrobnejšia rekonštrukcia príslušnej udalosti nepredstavuje dokonalý, či dokončený obraz jej dobovej existencie. Pred ešte väčším problémom sa nachádzajú historici divadelného umenia, lebo celá produkcia sa po krátkom čase stráca, okrem nemalého počtu záznamov. Väčšinou ostáva iba spomienkový obraz, prípadne odraz v spoločenskom vedomí. Teatrológovia ako aj ostatní historici umenia majú totiž dočinenia aj s abstrakciou tvorivého procesu, ktorá je nematná, premenlivá, závislá aj od jej vnímateľa. Estetično sa totiž nedá ani vyčíslit', ani merať, je súčasťou ľudského vnemu, pričom sa jeho ľudský a spoločenský záber môže bezhranične zväčšovať a prehlbovať. Závisí od individuálnej schopnosti vnímateľného subjektu. Vychádzajúc z naznačeného poznatku, je nepredstaviteľné meritórne naplánovať a určiť budúcu umeleckú tvorbu, čo pravdaže neznamená, že nemožno načrtnúť nevyhnutné podmienky pre zamýšľané tvorivé postupy. Divadelné umenie sa pohybuje v určitých konštantných rámcoch, lebo sa odohráva vo vymedzených priestoroch a vo vymedzenom čase. Moja ďalšia úvaha má preto charakter možných predstáv a návrhov, hoci sa opiera o overenú doterajšiu skúsenosť.

Predovšetkým si treba uvedomiť spoločenské zaradenie Slovenského národného divadla v kontexte kultúrnych potrieb, a to nielen v domácom prostredí, ale aj v medzinárodných súvislostiach. To znamená rozpoznať a osvojiť si súčasný stav spoloč-



Montáž kresiel hľadisku nového sídla Slovenského národného divadla. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

nosti a vytvorí si prognózu vývinových tendencií a konkrétnych činov. Je to určite úloha na hlbšie zamyslenie, lebo nielen naše spoločenstvo, ale celý svet je v prudkom pohybe, hľadá svoju budúcu tvár, uplatnenie ľudsky prijateľných podmienok. Nechcem maľovať čerta na stenu, ale sme v objektívnej situácii, v ktorej sa len postupne orientujeme, obzvlášť v oblasti kultúry a umenia. Pohybujeme sa väčšinou v náhodách, bez pevných názorových základov, či možných pozitívnych výsledkov. Slovenské národné divadlo by malo prispieť ku spoločenskej konsolidácii, lebo kultúrne a umelecké myslenie je na počiatku každého ľudského počínania. Môže sa stať korektívom, dokonca v mnohých prípadoch usmerňovateľom významných a východiskových spoločenských pohybov. Je to síce náročná úloha a požiadavka, ale Slovenské národné divadlo má patriť k tým inštitucionálnym činiteľom, ktorí

znesú aj takúto záťaž. Je to ich morálna povinnosť.

Stavebná štruktúra budovy a jej rozloženie činnosti vyžaduje predovšetkým zodpovedajúci zbor vedúcich pracovníkov. Na čele by mal byť generálny riaditeľ, štatutárny funkcionár, zodpovedný za každodenný chod rovnako smerom do vnútra divadla, ako aj voči vonkajším povinnostiam. Na primeranej úrovni by mal byť manažér, ktorý by sa staral o prevádzkový život, hoci jeho úloha sa v súčasnosti rozširuje, o potrebu medzinárodných kontaktov, predovšetkým v rámci výmeny kultúrnych hodnôt v Európskej únii. Každý z uvedených súborov by mal mať pracovné a koncepčné vedenie, ktoré by dokázalo nielen predvídať budúci vývin, ale hlavne naplniť program hneď od začiatku príťažlivou a umelecky novátorskou činnosťou. Kolektívy by mali vypracovať umelecký program nie iba pre prebiehajúcu, či nasledujúcu sezónu, ale mal by obsahovať realizovateľné vízie, námety, predpoklady pre napredujúcu budúcnosť.

Začiatok umeleckej tvorby v novej budove by nemal byť iba zmenou miesta, ale aspoň náznakom, že sa v moderne vybavených priestoroch objavajú aj nové inšpirujúce umelecké diela, zodpovedajúce prudko sa meniacej spoločenskej klíme. Uvedomujeme si zložitú požadovanú úlohu, lebo súčasný stav v oblasti umenia predstavuje vo všeobecnosti nielen úpadok náročnejších kritérií, ale hlavne chaotický prístup ku odbornému hodnoteniu. Ako keby sme zabudli, že umelecká tvorba má svoje zákonitosti, musí rešpektovať určité hodnotiace kritériá, ktoré nemôžu obchádzať, alebo



V bezprostrednom okolí nového Národného divadla vyrastajú v súčasnosti objekty nového spoločensko-obchodného centra slovenskej metropoly. Snímka archív Správy kultúrnych zariadení.

dokonca podceňovať, estetickú funkciu. Tým prirodzene nemožno odmietat žánrovú pestrosť, či osobitý druh spoločenskej zábavy, lenže podobné produkty nemajú silu umeleckej dôraznosti. Tak sa zdá, že naša súčasná spoločnosť rezignovala na bohatší a krajší duchovný život, vyjadruje spokojnosť s povrchnými prejavmi, hoci tvorivosť našich umelcov sa nestratila, žije naďalej, čo dokazujú sporadické avšak hodnotné výsledky. Celkom sa vytratila predtým systematická hodnotiacia práca umeleckej kritiky, pera sa chytajú jednotlivci, ktorým vyhovuje nadbiehanie priemernému, neraz podpriemernému, ba priamo urážajúcemu vkusu. Je to cesta nie ku prospechu spoločnosti, ale k nevyhnutnému úpadku, lebo bez cieľavedomej kultúrnej aktivity stráca svoju prioritu akákoľvek lákavá hmotná žiadostivosť. Slovenské národné divadlo by malo svojou koncepcne pripravenou aktivitou pohybať mútnymi vodami, oživiť pôvodnú tvorbu, postupne objavovať nové talenty dramatickej spisby. Každý začiatok má predvídať budúci vývin, lebo inak stratí svoj zmysel.

Na načrtnuté námety môžu dať odpoveď vedúci činníci, hoci predovšetkým si musia ujasniť, či sa budú usilovať o zaužívaný repertoárový typ divadla, alebo sa obrátia k systému „hviezdnych“ predstavení, či „hviezdnych“ interpretov. Asi sa nevyhnú kompromisom, ak budú chcieť zachovať systematickú prácu, ktorá nebude stavať na náhode. Je žalostné konštatovať, ako sa napríklad vytrácajú zo súborov SND významní umelci a hľadajú svoje uplatnenie vo výhodnejších inštitúciách doma i za hranicami. Bez pevného zázemia sa nikdy neupevní trvalejšia umelecká údernosť, čím SND stratí svoju tvár i kultúrno-spoločenský význam.

Záver

Slovenské národné divadlo začína písať nové dejiny svojej existencie. Medzník nevyplýnul z vnútorných nevyhnutných vývinových predpokladov, ale zhodou vonkajších okolností. To však nijako neuberá na vážnosti situácie ani na povinnosti zodpovedných tvorivých činiteľov uvedomiť si nové možnosti tvorby ďalšieho kultúrneho pôsobenia. Slovenské národné divadlo sa môže stať prierazným míľnikom vo vývine nášho divadelného myslenia, ak zacieli podstatnú váhu svojej produkcie na radikálnu zmenu umeleckého a kultúrneho začlenenia do stále sa zmietajúceho politického a spoločenského pohybu. O zdarnom naštartovaní tvorivej éry v novej budove, budeme môcť hovoriť v okamihu, keď sa v nasledujúcej tvorbe nestratia doterajšie skúsenosti a súčasne sa budú postupne realizovať predstavy o primárnych hodnotách stále sa prehľbujúceho demokratizačného formovania spoločnosti. Z dejín umenia poznáme, že vývinové tendencie nepredstavujú vždy rovnú priamku, skôr sa pohybujú v protikladných súradniciach, ktoré odokrývajú tajomstvá spoločenského náboja i individuálneho, viac emocionálneho ako rozumového, vnímania a rozhodovania. Umelecké hodnoty, ktoré možno považovať za vrchol ľudského snaženia, vyrastajú z nevyhnutných vnútorných i vonkajších popudov, lebo všetko nové sa rodí v zápase s odumierajúcim, odchádzajúcim do nenávratna. Očakávame v dobrej viere, podobné zápolenia aj od umelcov Slovenského národného divadla.

V slávnostnej chvíli pri otvorení konkrétnych i umeleckých brán novej budovy myslíme na pomalé približovanie sa 90.výročia založenia SND, ktoré by sme si mali pripomenúť nadovšetko kvalitnou tvorbou. Želáme terajším i budúcim tvorcom veľa úspechov, aby prežívali radosť zo svojej činnosti, aby ju stále častejšie prenášali do vedomia divadlo milujúceho publika. Minulosť je za nami, dívajme sa s optimizmom do budúcnosti.

RUDOLF MRLIAN

A NEW BUILDING OF SNT – NEW ARTISTIC THINKING

The author, a Slovak theatrical critic and pedagogue, participated in negotiations on constructing a new theatre building for the Slovak National Theatre in Bratislava in the second half of 20-th century. Since, on 14-th April 2007 this building was ceremonially completed, it is interesting to read his memories where he is returning to the period of considerations on the need of a new theatre space, is explaining artistic and social motivations which had between 70-ties and 80-ties accelerated the interest to enrich cultural possibilities of the capital city of Slovakia by the first purposefully designed object of the National Theatre (historic building in city centre was built by the end of 19-th century as a Municipal Theatre). The author is emphasizing that in the second half of 20-th century in older, usually adapted theatre spaces, was impossible to use modern technical acquisitions when producing stagings. So the effort to construct an entirely new theatre building was not only the ambition of then social elite to build an expressive architectonic dominant of the new municipal part on the Danube bank, but above all to create better conditions for artistic creation.

POSTAVA NEZNÁMEHO U JÚLIUSA BARČA-IVANA A JEJ REALIZÁCIE NA SLOVENSKÝCH JAVISKÁCH

BARBORA ZAMIŠKOVÁ

Július Barč-Ivan

Slovenský dramatik a prozaik Július Barč-Ivan (1909-1953) je zaujímavá osobnosť 30. a 40. rokov. Jeho textami prenikajú do slovenského kontextu nové témy a nové umelecké metódy. V porovnaní so súčasníkmi viac experimentoval. Vďaka Barčovej dramatiky bola aj slovenská literatúra obohatená o novú vecnosť, civilizmus, moderné prúdenie doby. Na rozdiel od ostatných v čase jeho autorského vstupu do slovenského divadla píšúcich a uvádzaných dramatikov, môžeme Barč-Ivanovu autorskú metódu označiť za úsilie o analytický typ drámy. Skúmal vnútorný svet postáv, ich motivácie v konaní. Analyzoval nadčasové témy. Pozornosť upriamoval na spoločenské otázky, ale i na problematiku intímnych ľudských vzťahov. V dielach sa prejavuje jeho silný zmysel pre spravodlivosť a pravdu. Jeho povolanie evanjelického kňaza neovplyvnilo jeho tvorbu v zmysle jednostranne zameraného pohľadu a zdôrazňovania neoblomnosti kresťanského učenia. Barčove dramatické postavy často polemizujú s náboženským učením, no i napriek tomu sú jeho diela vnútorne pevne fixované na kresťanský hodnotový systém.

Jednou z jeho závažných tém je hľadanie miesta človeka vo svete alebo hľadanie úplne nového človeka a úplne nového sveta. Jeho človek sa zmieta v každodennej realite a vo svojich vlastných, často ideálnych predstavách. Jeho tvorba poukazuje na spojitosti so svetovými autormi ako sú Ibsen (ponor do vnútra, pátranie v minulosti), Strindberg (podobný vzťah s otcom a matkou), Hesse (záujem o orientálnu filozofiu). Dramatik využíval motívy dvojníctva, protikladu Boha a diabla, predtuchy, sna, vízie, tajomstva, fatality...

Barčove postavy skôr hovoria, než by aktívne konali. Dlhosiahle monológy dominujú nad fyzickým konaním. Pašteka¹ ho nazýva dramatikom problémov, nie príbehov.

* * *

Dráma Neznámy

V období svetovej vojny (1939-1945) píše okrem iných i drámu *Neznámy*. Pašteka² ju spolu s drámami *Diktátor*, *Človek, ktorého zbili*, *Koniec* radí k tzv. modelovým hrám.

¹ PAŠTEKA, Július: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku 1*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 430.

² PAŠTEKA, Július: *Rozkrývanie Barčovho dramatického diela*. In: Súborné dramatické dielo Július Barč-Ivan. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 677-721.

Dráma v troch dejstvách mala premiéru v Slovenskom komornom divadle v Turčianskom Sv. Martine 27. 5. 1944 v réžii Jána Martáka. Knižne ju vydala Matica slovenská v tom istom roku. Sám autor s bolesťou vníma dobu:

„Tu nie je chrám! Chýba totiž základ, na ktorom by mal stáť. Nieto tu viery, pravdy, čistoty, ľudskosti... Tu nie je Kristus. Človek je otrásený v základoch alebo zmetený je základ v jeho duši...“³

Podobne ako v jeho predchádzajúcich hrách i tu ide o rozpor ľudskej a božej vôle. Rampák⁴ poukazuje na značné zblíženie sa s expresionizmom v rozpore medzi človekom a transcendentnom. Dejová línia využíva motív parúzie⁵ (druhý príchod Krista na zem). V dobe vydania *Neznámeho* začali kritici špekulovať o inšpiračnom zdroji Barča-Ivana. Mnohým napadol švajčiarsky teológ Karl Barth, predstaviteľ tzv. dialektickej teológie. Spomínaný motív parúzie upriamil pozornosť na kapitolu *Veľký inkvizítor* z druhej časti Dostojevského *Bratov Karamazovcov*. Životný pocit vojnovej situácie zasa poukázal na blízkosť s nemeckými expresionistickými dramatikmi, hlavne s Carlom Einsteinom.

Vanovič⁶ o hre hovorí ako o tragédii mlčiaceho, nezúčastneného, ľahostajného Boha.

* * *

Neznámy. Názov predznamenáva napätie spojené s neurčitou, nevedomosťou.

Tri dejstvá ukazujú stupňujúcu atmosféru v radničnej sieni medzi predstaviteľmi mesta. Od informácie o príchode neznámeho cez davové šialenstvo ľudu, ktoré jeho príchod do nepomenovaného mesta vyvolal. (Pašteka⁷ „mesto“ vníma i z barokového zmyslu ako „svet“, ako to bolo u J. A. Komenského.) Od jednoty predstavenstva k diktatúre Mešťanostu. Dráma rešpektuje aristotelovskú jednotou času, miesta a deja. Príbeh sa začína predpoludním a končí úsvitom nasledujúceho dňa, odohráva sa stále v tom istom priestore s rovnakými postavami a jedným problémom: Kto je ten neznámy človek a čo tu chce? Autor sa na jeho príchod pozerá dvojitým pohľadom, cez reakciu radcov s mešťanostom na čele a reakcie chudoby, ktorá vidí v príchodnom nádeji a vykúpení. Ľud sa vzbúri a dúfa, že ON im pomôže a postaví sa na čelo ich boja. Vlastní žoldnieri zabíjajú Mešťanostovu dcéru. Hrozba kráľovskej armády zavolanej mešťanostom rozoženie odhodlanie ľudu. Všetko sa navracia do predchádzajúceho stavu. Pri obžalovaní neznámeho sa nenájde človek, ktorý by ho obhajoval. I Servitius, ktorý cítil božiu silu to vzdáva. Mešťanosta dá tajne neznámeho vyviešť z mesta. Dráma sa končí monológom:

³ VANOVIČ, Július: *Cesta samotára. Esej o Júliusovi Barčovi-Ivanovi*. Martin : Matica slovenská, 1994, s. 105.

⁴ RAMPÁK, Zoltán: *Variácie Júliusa Barča-Ivana*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 128.

⁵ KROČANOVÁ-ROBERTS, Dagmar: *Július Barč-Ivan*. In *Portréty slovenských spisovateľov 2*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislava, 2000, s. 41.

⁶ VANOVIČ, Július: *Východiská k Júliusovi Barčovi-Ivanovi*. In *Slovenské pohľady*, 1968, roč. 84, č. 12, s. 28.

⁷ PAŠTEKA, Július: *Rozkrývanie Barčovho dramatického diela*. In *Súborné dramatické dielo Július Barč-Ivan*. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 677-721.

MEŠŤANOSTA (stojí pred balkónom. Ticho). Odídeš... Až vietor zvrú prach a zmiznú tvoje stopy, kto si na teba spomenie? Neprijali sme ňa. Ako si to mohol chcieť od nás? My musíme v živote zápasíť o všetko, premáhať tisíce prekážok, znojom a krvou platiť za naše sny a túžby. A ty by si chcel ľahké víťazstvo? Bojuj s nami, zraz nás do prachu, pokor nás, ale trp s nami, aby sme verili, že z našej bolesti narodí sa nový človek a nový svet.⁸

Dynamiku čerpá dráma z prelínania dvoch dejtovorných priestorov. Čitateľ vizuálne vníma len jeden hrací priestor (priestor radnice), no repliky poukazujú na druhý fiktívny priestor mimo radnice. Zatiaľ čo radní páni rokovajú, vydávajú rozkazy, v uliciach sa koná. Striedanie pasivity, ktorú vidíme na javisku a aktivity, ktorá je imaginárna, predstavovaná. O situácii mimo dlhého stola pánov sa dozvedáme z úst strážne, neskoršie i z pozorovaní jednotlivých radcov. Tieto dva priestory poukazujú na striedanie reálneho s ireálnym. Postoj Mešťanostu oproti neznámemu. Konkrétne informácie o každom jednom radcovi oproti neznámej mase ľudí za stenami radnice. To čo vidíme je pre nás uveriteľnejšie než akési neznámo mimo náš zorný uhol. Rampák⁹ nachádza dynamiku v premenlivosti postojov, cez odlišenie sa od Mešťanostu k opäť jeho názorom a postojom, no hlavný posúvajúci motív je prítomnosť neznámej osoby v meste. Táto skutočnosť vyvoláva všetky reakcie, zobúdzá utlačený ľud, ale i členov mestskej rady. Vyvoláva nové i staré sny, graduje dej. Umožňuje prezentovať rozličné postoje k transcendentnu. Vzniká rozpor medzi týmto transcendentnom a človekom. Doba, v ktorej autor písal túto drámu, vyvolala nesúlad medzi kresťanským učením a vládnuúcim režimom, ktorý praxou popieral toto učenie. Pašteka¹⁰ si všima pocit ľudu, že Boh netrpí spolu s ním.

Záver vyznieva pesimisticky. Nespoznanie Božieho slova z úst Božieho syna. Rampák¹¹ ho číta ako odhalenie neschopnosti kresťanského učenia a jeho sociálnej demagógie v riešení sociálnych problémov. Môžeme ho pochopiť aj ako nábožensko-existenciálne pochybnosti, traumy a dilemy samotného Júliusa Barča-Ivana. Veď svoje zdravotné ťažkosti si vysvetľoval ako boží trest za to, že sa rúhal Bohu v Neznámom¹².

V dráme v troch dejstvách *Neznámy* vystupuje sedem mužských¹³ postáv, predstaviteľov mesta na čele s Mešťanostom. Pašteka¹⁴ poukazuje na miešanie mien latinských s talianskymi. Počas deja sa stretne ešte so strážou. Postava neznámeho sa na scéne nikdy neobjaví, hoci to viackrát situácia očakáva. Majú ho bičovať, vypočúvať, súdiť. Čitateľ ho stále vyzerá, no márne.

* * *

⁸ BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Bratislava : DILIZA, 1969, s. 70-71.

⁹ RAMPÁK, Zoltán: *Július Barča-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*. Martin : Osveta, 1972, s. 225.

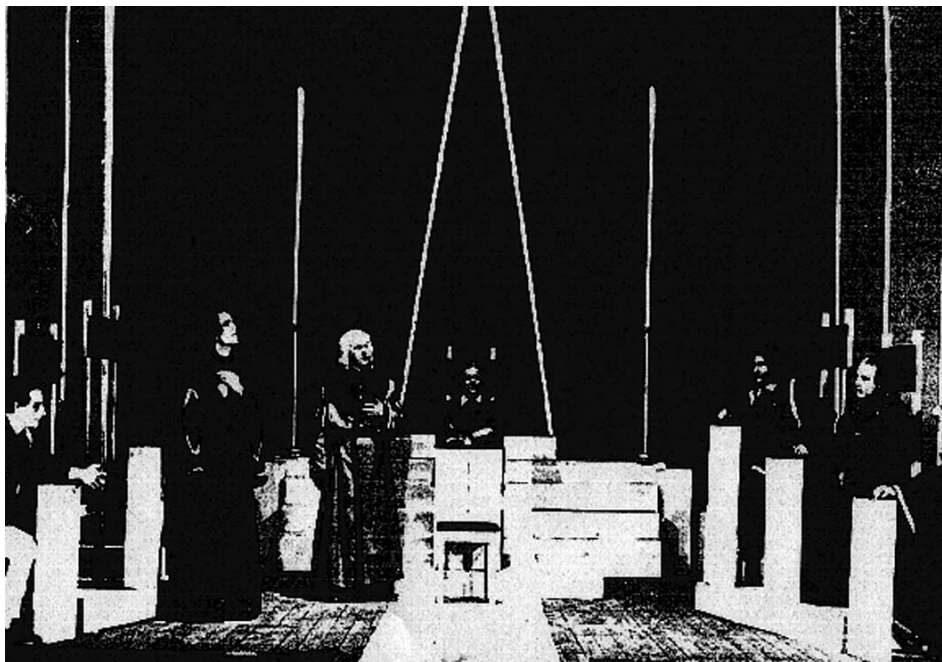
¹⁰ PAŠTEKA, Július: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku 1*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 445.

¹¹ RAMPÁK, Zoltán: *Variácie Júliusa Barča-Ivana*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 143.

¹² VANOVIČ, Július: *Cesta samotára. Esej o Júliusovi Barčovi-Ivanovi*. Martin : Matica slovenská, 1994, s. 114.

¹³ V Barčových hrách dominujú mužské postavy.

¹⁴ PAŠTEKA, Július: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku 1*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 433.



Slovenské komorné divadlo, Martin. Július Barč-Ivan: *Neznámy*. Premiéra 27. 05. 1944. Snímka archív Divadelného ústavu.

Dramatická postava neznámeho

Osoba neznámeho sa v úvode javí všeobecne. Hoci ho obklopuje tajomná atmosféra, stále má abstraktnú podobu. Prvé dejstvo nám skôr predstavuje jednotlivých reprezentantov mestskej honorácie. Autor ich predstavuje vlastnými replikami. Prисudzuje im konkrétne prívlastky. Nevykresľuje ich mnohofarebne, sú až príliš určité. Z toho dôvodu môže ich konanie pôsobiť nemotivovane, plocho. Neznámeho Barč sprvu opisuje ako žobráka, tuláka, ktorého treba bičovaním odhaliť.

FERRO. Či necítia ctihodní páni, aké je to ponižujúce pre nás všetkých, že zasadnutia rady sa zvoľávajú preto, lebo stráž si nevie poradiť so žobrákmi? Kde, v ktorom meste našej krajiny, načúvali by ctihodní radcovia trpezlivo taľafatky a rozmyšľali by starostlivo a skrúšene o tom, čorobiť s tulákom, ktorý sa opovážil stúpiť na pôdu nášho mesta? Bičovať ho, dokiaľ sa neozve. A potom naložiť s ním podľa práva a spravodlivosti.¹⁵

Lenius navrhuje odviesť tuláka za mesto a vec je vyriešená. Prehovormi sa dozvedáme, že Magister vidí v neznámom proroka. No túto myšlienku nič nepotvrďuje. Legenda svätosti tu neexistuje. Každú nádej na vyvoleného relativizuje racionálny

¹⁵ BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Bratislava : DILIZA, 1969, s. 3.

postoj radnice. Každú zmienku o neobyčajnosti naruša trhlinka reality. Prvým upozornením na status neznámeho sú nehojace sa rany po bičovaní.

Radcovia ho chcú odstrániť, aby nepriniesol mestu nešťastie. Mešťanosta chce ale vedieť, kto je ten človek bez mena. Chce sa zbaviť pochybností, ktoré jeho príchodom zaplavili radcovské hlavy.

Úvodnú skepsu nahrádza moment začínajúcej viery v Božieho syna. Prvotný moment tuláka, blázna posadnutého diablom strieda sen, ktorý mal Magister i Orlando.

MAGISTER. Mal som v noci sen. Videl som podivné svetlo, z ktorého vystúpil anjel boží. Jeho oči metali blesky hnevu, keď povedal: Boží syn prišiel medzi vás a neprijali ste ho. Poprední ľudia tohto mesta zomrú preto, než svitne nový deň.¹⁶

Sen vyprovokuje situáciu. Rozbiehajú sa konania, repliky naberajú rýchlosť a útočnosť. Stále je boží pôvod príšelca spochybňovaný, no strach zo smrti vyhráva a tým pritláča k viere. Tú upevnia udalosti konajúce sa mimo hlavnej scény. Ľud dúfa vo vyslobodenie z poddanstva. Neznámy uteká z väzenia, prehľadávajú sa ulice, hrozí povstanie. Všetko je mimo čitateľovho pohľadu. O to väčšmi cítiť napätie, ktoré burcuje v replikách radcov. Neznámy nabera konkrétnu podobu práve pomocou postojov, ktoré k nemu jednotlivé postavy zaujímajú. Nedozevujeme sa jeho fyzickú podobu, ale jeho pôsobenie, vyžarovanie. Mešťanosta ho ale stále odmieta. Všetci prehodnocujú svoje postoje okrem neho. Zotrváva v zápornom pohľade (i keď v závere hry neznámeho prepúšťa – zo strachu?). Práve toto odmietnutie možno pokladať za hlavný motív celej hry¹⁷.

MEŠŤANOSTA. ... Nepokladám si za povinnosť prijať ho s kráľovskou poctou. Skôr by som mu mohol povedať: načo si prišiel, čo tu chceš? Dokiaľ tu nebol, bol pokoj. Už teraz by som ho mohol odsúdiť ako buriča a dať ho popraviť bez milosrdenstva podľa zákonov, ktoré platia v tomto meste. Ľudí nemožno ovládnuť láskou. Človek je beštia. Iba mocou, šablou alebo korbáčom ho možno skrotiť. Darma sa zvestuje v jeho mene iné. Je to staršia múdrosť ako jeho učenie.¹⁸

Slovo moc sa často objavuje v replikách. Práve moc súperí s láskou, ktorú prináša transcendentálna postava. „Barčove postavy sú zvyknuté uvažovať v kategóriách moci a tejto známej veličine sú ochotné podriaďiť sa“.¹⁹ Všetko preratávajú na svoj zisk. Postava Lenia koná len ak mu to prinesie osobný prospech. Dá sa dokopy s Mešťanostom, len ak mu dá svoju dcéru, pridá sa k ľudu, len ak bude vodcom mesta. Obaja (Mešťanosta a Lenius) hovoria o láske k mestu, no ani jeden tak nekoná. Vtedajšia politika hlásala kresťanské učenie, no konala v rozpore s ním. Hra je kriticky adresovaná dobe alegorickým príbehom v bližšie neurčenom priestore a čase.

Neznámeho mlčanie provokuje situáciu. Vyhrocuje ju ale i postavenie neznámeho. Jeho pozícia stúpa a opäť klesá. Informácia o tom, že neuzdravuje chorých a ne-

¹⁶ BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Bratislava : DILIZA, 1969, s. 9.

¹⁷ RAMPÁK, Zoltán: *Július Barč-Ivan. Štúdie o dramatickej tvorbe*. Martin : Osveta, 1972, s. 183.

¹⁸ BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Bratislava : DILIZA, 1969, s. 19.

¹⁹ KROČANOVÁ-ROBERTS, Dagmar: *Július Barč-Ivan*. In *Portréty slovenských spisovateľov 2*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislava, 2000, s. 42.

oživuje mŕtvych mu uberá body, no pocit nekonečnej lásky a slobody, ktorý ho správa, mu vracia nadšencov. Kým v úvode nám nebol jeho obraz jasný, postupne sa jeho podoba okresáva, no stále je to v akomsi dvojitom zrkadle. To ukazuje len dobré alebo len zlé. Buď je to pobláznený vandrák, ktorý pomútil davu alebo Boží syn. Mýlia nás zmietajúce sa postoje radných pánov. Jeden tvrdí to, iný opak a v ďalšom výstupe si to vymenia. Autor využíva našu nevedomosť a odkázanosť len na nimi sprostredkované informácie a vnemy. Sme v postavení slepca, ktorý uverí hovorenému, ale sám sa o tom nemôže presvedčiť.

Sínusoida charakterizuje pohľad na nového proroka. Opäť je uväznený a čaká na súd. Jednotlivé obžaloby popredných ľudí mesta by to mali rozhodnúť. Jediná obhajoba sa pridáva od pre k proti a kapituluje. Jednotlivé obžalobné argumenty sú vrcholom celej drámy. Ľudia súdia Boha. Útoky radcov siahajú k rúhaniu. Pašteka si myslí, že od čias päťdesťročného „dramatického pamfletu“ belgického autora Henryho Soumagna *Budúci mesiáš* neodznelo v dramatickej tvorbe toľko poburujúcich výčítok proti Bohu – ako v 11. výstupe tretieho dejstva Barčovho *Neznámeho*²⁰.

MAGISTER. ... Žalujem ho preto, lebo prišiel. Že znovu prišiel ako tulák a bedár, ktorý nemá kde hlavu skloniť. ... Žalujem ho, že nám vzal vieru. ...

ORLANDO. ... Žalujem ho preto, lebo prišiel, aby nás ponížil. ...

FERRO. ... Žalujem ho preto, lebo mlčí. ...²¹

SERVITIUS. ... Prečo neoslobodil človeka od bolesti? Prečo necháva trpieť tisíce a milióny... Prečo, keď je láska ...²²

Ani jeden z nich ho neobvinil z akejsi ujmy na meste, ktorej sa tak veľmi sprvoti báli. Vyčítali mu len strach, ktorý blížiac sa smrť vyvolala. Boli to výčitky moderného človeka, ktorý sa zmieta v absurdite vojny. Nerozumie, ako mohol niečo také Boh dovoliť, keď je láska. Jednotlivé obžaloby môžeme interpretovať ako meniace sa Barčovo uvažovanie.

Mešťanostova replika o bolesti v samote poukazuje na ďalší podnetný moment pri písaní drámy. Popri vojne a totalitnom režime vstupuje do centra pohľadu i osobná bolesť a samota. Vlastné slová, ako sa zbaviť bolesti a ťaživej minulosti, ako nezostať s bolesťou a minulosťou sám, vložil do úst Mešťanostovi.

Posledným momentom, ktorý marí nádej na uverenie, je začiatok nového dňa. Predpoveď smrti popredných pánov sa nevyplnila. No ani oni, ani čitateľ nevie na sto percent určiť či ide o klamára.

Mešťanosta prepúšťa neznámeho s posolstvom nového človeka a nového sveta zrodeného z ľudskej bolesti.

Postava neznámeho sa menila z tuláka, ktorého obklopovalo len poblúznenie. Zaobchádzanie radcov s ním nebolo pohoršujúce. Odhrňanie rúška tajomnosti začína rozvíjaním sa dialógov. Krok po kroku sa dozvedáme informácie z mesta. Narastajúca moc nepomenovaného stúpa medzi chudobou, ktorá spočiatku rešpektuje spo-

²⁰ PAŠTEKA, Július: *Pohľady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku 1*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 444.

²¹ BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Bratislava : DILIZA, 1969, s. 59-60.

²² BARČ-IVAN, Július: *Neznámy*. Bratislava : DILIZA, 1969, s. 63.

ločenské autority. V ďalších obrazoch sa tento pomer obracia. Relativizuje sa postavenie príslušníkov dovedy nespochybniteľných vrstiev. Obklopuje ich pocit strachu. Zaujímavá je hystéria, ktorá vypukla vstupom cudzinca do mesta. Tulák vošiel do mesta a to zrazu prepuklo vo vzburu. Čo by sa zmenilo, keby cez hradby vstúpil muž v drahom oblečení? Tulácky odev presvedčil ľudí? Tú biedu mu vyčíta radnica, no biedny ľud ju prijíma. Je to ON? Počas celého príbehu nemáme istotu. Ani záverečné prepustenie väzňa Mešfanostom, nám nedáva definitívne riešenie. Neznámy je ilúziou, ktorej sa potrebuje každý vykričať, každý jej potrebuje vypovedať svoj hnev, svoj strach, vyplakať sa na ramene. Koho sa majú opýtať na existenčné otázky, ak nie Boha? Kristus zostupuje z nebies, alebo len ľudia ho vidia v zablúdenom tulákovi?

Marková²³ upozorňuje na analógie s Bibliou: „Lebo keď som sa prechádzal a pozeral si vaše svätyne, našiel som aj oltár s nápisom Neznámemu bohu. Čo teda uctiebate, hoci to nepoznáte, to vám ja zvestujem.“ (Sk 17, 23)

„Lebo v nádeji sme spasení. Ale nádej, ktorú možno vidieť, nie je nádej. Lebo kto dúfa v niečo, čo vidí? Ale ak dúfame v niečo, čo nevidíme, trpezlivo to očakávame.“ (Rim 8, 24-25)

Rampák²⁴ uvádza dramatikov rozhovor s redaktorom Národných novín (1944):

„– Aj vaša najnovšia (hra, pozn. B. Z.) je vlastne tragédiou v tom zmysle, že Neznámeho (Krista) mesto neprijalo, však?

– Áno. Ale pritom všetkom ostáva nakoniec divákovi nádej. Kristus nás učí trpieť a každý z nás musí preniesť svoj bôľ, aby pochopil i zmysel Kristovho utrpenia a takto aby sa sám prepracoval k láske.“

V programe Slovenského komorného divadla v Turčianskom Sv. Marine z roku 1944 stoja slová Júliusa Barča-Ivana vyjadrujúce písanie hry *Neznámy*:

„Na Ježiša Krista som myslel.

Keby On stál prítomný v našom živote, stal sa znovu človekom.

Nehovoril by, lebo už všetko povedal. A nerobil by divy. Jeho prítomnosť by bola najkrajšou rečou o láske a najúchvatnejším zázrakom.

Prišiel by k trpiacim. K tým, ktorí Ho dnes najviac potrebujú. K malým a slabým. Utrpenie má kľatby a otázky. Desivý úškľabok a v ústach blen. Jeho zmysel nepochopíme sami. Nie. Musí ktosi vstúpiť do nášho života. Mocne a víťazne. Nieкто, kto je s nami. A viesť nás k poznaniu.

Prišiel by, aby znovu bol naším bratom v človečenstve. Aby znovu vzal svoj kríž ako brat v utrpení a pristúpil k tým, ktorí so svojimi krížmi idú do neistoty, do zúfalstva, neznámou cestou, príšernou mocou...

Žiadame si Ho tak, ako Ho žiadali a túžili po ňom iní pred nami? ...

Kristova cesta by bola znovu taká ako vtedy, keď chodil po zemi. ... Keby prišiel, ľudia by uverili v neho, unášaní Jeho žiarivou prítomnosťou. Ale zradili by ho, keby bol inakší, ako si Ho predstavovali. Jasne by sa ukázalo i v našom živote, že i po 2000 rokoch je a ostáva pre nás nepoznaným a neznámym.

Nie, neprijali by sme Ho.

Ale ten trpiaci Kristus, ten blízky Kristus nie je nadarmo medzi nami. Vedie k poznaniu. K po-

²³ MARKOVÁ, Zdenka: *Motívy kresťanstva v tvorbe Júliusa Barča-Ivana*. In: Duchovný rozmer slovenského divadla a drámy. Bratislava : Kabinet Divadla a filmu SAV, 1999, s. 44.

²⁴ RAMPÁK, Zoltán: *Variácie Júliusa Barča-Ivana*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973, s. 127.

znaniu, že bez Neho sa nedá trpieť. Bez Neho nepochopíme očisťujúcu moc bolesti. Nepochopíme zmysel utrpenia.

A pochopiť, že z bolesti sa rodí nový človek a z nesmierneho utrpenia môže sa narodiť nový svet, svet, ktorému Kristus nebude neznámy, to je cesta k svitaniu, ku chvíli, v ktorej povie človek ticho, ale jasne svoje áno.²⁵

* * *

Profesionálne inscenácie drámy *Neznámy* na slovenských javiskách

Drámu *Neznámy* uviedli tri profesionálne divadelné telesá. V roku 1944 Slovenské komorné divadlo v Martine, v októbri 1969 *Neznámeho* premiérovalo Krajské divadlo v Nitre a v Bratislave našťudovali drámu v činohre SND v roku 1995. Televízna inscenácia mala premiéru v roku 1992.

27. mája 1944 divadelný súbor Slovenského komorného divadla v Martine uviedol premiéru novej hry Júliusa Barča-Ivana. Režijne inscenáciu našťudoval Ján Marták, ktorý si prizval scénografa Emila Makovického. Režisér sa k realizácii vyjadruje ospevne: „Slovenské komorné divadlo dožilo sa veľkej chvíle.

Túžili sme po nej od začiatku našej činnosti a zdala sa nám taká krásna, že sme o nej ani nehovorili, aby sme si ju neodplašili. Nič sme nevraveli, keď sa nám mlčky i nahlas vyčítalo, že nemáme v repertoári pôvodnej slovenskej hry, lebo sme vedeli, že nová hra sa rodí pre nás.

A hra je tu. Je i slovenská, i nová, hlboká i krásna, dotýka sa dna priepastí i vrcholcov výšin, vznáša sa nad časom i nad priestorom a my si uvedomujeme, že ako pokorní a skromní interpreti veľkého umeleckého diela máme česť zastať si dnes spolu s autorom na novej vysokej méte vo vývine slovenskej drámy.“²⁶

Ešte ani nemusela byť premiéra a už mala inscenácia svojich nadšencov. Mnohí ju vyzdvihovali na piedestál z dôvodu, že je slovenská, pôvodná, naša.

Scénu vytvorenú Makovickým tvorili stupňovito usporiadané kreslá po oboch stranách a schodište vzadu. Účinne zdôraznila dramatické momenty a vyvolala tajomnú atmosféru. Mužské postavy mali oblečené veľké ťažké plášte pripomínajúce sudcovské taláre. Na tvárach herci mali masky.

Dobové kritiky boli k tomuto počínu oslavné a chváliace úsilie tvorcov i hercov. „Premiéra novej hry Barča-Ivana, nazvanej *Neznámy*, ktorá bola v Martine 27. mája, bola dosiaľ najvýznamnejším umeleckým činom Slovenského komorného divadla... SKD obstálo v tejto skúške veľmi čestne. Ťažkú úlohu režisérsku veľmi dobre splnil Dr. Marták a herci napospol vypáli sily na výkony čo najlepšie. Vynikali najmä Filčík ako Lenius a Medek ako mešťanosta...“²⁷

„Ďalšia dráma znamená nový krok dopredu... Réžia správne pochopila zložitú problematiku hry, správne odtienila sedem osôb, reagujúcich na jednu a tú istú vec rozličným spôsobom, podtrhujúc pri každej individuálny charakter, čím abstrakt-

²⁵ BARČ-IVAN, Július: *Na Ježiša som myslel ...* In: Program SKD Martin. T. Sv. Martin : Neografia, 1944, s. 5-6.

²⁶ MARTÁK, Ján: *Slovenské komorné divadlo ...* In: Program SKD Martin. T. Sv. Martin : Neografia, 1944, s. 1.

²⁷ Z. Y.: *Premiéra Barčovho Neznámeho v SKD*. In: Národné noviny, 3. 6. 1944.

ný konflikt stal sa úplne plastickým, správne rozčlenila javištný priestor, v čom bola na dobrej pomoci jednoduchá, ale účelná scénická výprava Makovického...“²⁸

Jedinou výčitkou bolo nedostatočné využitie svetiel, ktoré mohli situáciu ešte väčšmi vyostriť.

Časový odstup, od doby vzniku hry, otvoril možnosť nezávislejšej interpretácie Barčovho textu. Ako uvádza Godavová vo svojej recenzii: „Keby dnes žijúci Barč hľadal režiséra a vybral by si Karola Spišáka, ktorý by inscenoval jeho hru v Nitre, volil by správne.“²⁹ Krajové divadlo v Nitre uviedlo *Neznámeho* 11. októbra 1969. O inscenácii veľa napovie scéna, ktorú navrhol František Perger. Niekoľko radov je umiestnených na javisku, diváci sa pozerajú na hru z dvoch strán a stávajú sa pritom súčasťou súdneho procesu. Postava nemôže nič utajiť, je pod mikroskopickým pohľadom

diváka. „Divák môže „ostro sledovať“ zložité zvraty, zmeny názorov, dogmatický nátlak i ostatné politické kúzla.“³⁰ Pre diváka nastáva nový moment percepcie. Režisér sa však neuspokojil len s podnetnou scénou, ale posunul ďalej aj myšlienkové poslanstvo drámy. „Od zápasu Mešťanostu s neznámym a jeho ideami k zápasu Mešťanostu s účinkami jeho ideí na verejnosť.“³¹ Poukazuje na to, ako reaguje moc a násilie na príchod akejkoľvek novej idey.

Štefan Šugár³² videl problém v Spišákovom prístupe k inscenácii v strete myšlienky a herectvom, ktoré zostalo historické, závislé od deja. Táto hra vyžaduje jemný prejav, ktorý by odrážal myšlienky tvoriace sa v hlavách radných pánov, aby ich meniace sa postoje neboli nemotivované. Kostýmy (Judita Kováčová) sa snažili vyjadriť individuálne rozdiely jednotlivých postáv (geometrické tvary), no bolo treba priostriť i rozdielne zmyšľanie.

Recenzie vyzdvihli herecký výkon Teodora Piovarčího v postave Mešťanostu, ale i radcu Lenia v obsadení Milana Kiša.



Krajové divadlo Nitra. Július Barč-Ivan: *Neznámy*. Premiéra 11. 10. 1969. Snímka archív Divadelného ústavu.

²⁸ ŠTETKOVÁ, Viera: *Premiéra Barč-Ivanovej drámy v Turč. Sv. Martine*. In: Slovenská politika, 1. 6. 1944.

²⁹ GODAVOVÁ, Alžbeta: „*Neznámy*“ v Nitre. In: *Lud*, 15. 10. 1969.

³⁰ FEHÉR, Mikuláš: *V znamení návratu*. In: *Pravda*, 10. 12. 1969.

³¹ ŠUGÁR, Štefan: *O posledných inscenáciách v KD Nitra*. In: *Smena*, 24. 2. 1970.

³² ŠUGÁR, Štefan: *O posledných inscenáciách v KD Nitra*. In: *Smena*, 24. 2. 1970.

Na *Neznámeho* čakala už len Bratislava³³. Až v divadelnej sezóne 1994/95 činohra Slovenského národného divadla zaradila do svojho repertoáru túto hru. 28. 1. 1995 zasvietili reflektory na dlhý stôl radnice stredovekého mesta, kde dominuje moc. Režisér Pavol Haspra s dramaturgičkou Darinou Károvou sa sústredili na tie časti textu, z ktorých sa dali odvíjať paralely so súčasťou spoločnosťou. Divák tak môže spoznávať vlastné problémy. No kostýmy a scéna viažu fantáziu stále s feudálnym obdobím. Scénu (Vladimír Suchánek) tvorí masívny drevený stôl so stoličkami. V zadnej časti javiska je mohutný drevený kríž, na ktorom je prehodená polopriesvitná plachta. Tá je využívaná tieňohrou, ktorou režisér umocňoval gradovanie napätia. Často (až do „omrzenia“³⁴) na látke vidieť odraz krížov ako údel, ktorý nad nami visí. Kostým (Helena Bezáková) je dobový. Dlhý kabát, vysoké čizmy, zlatá reťaz na krku, zbraň za pásom. Jediným dotvorením je potlač na plášťoch a farebné odlišenie každej postavy. Ku kostýmu sa vyjadruje Dagmar Podmaková vo svojej recenzii: „K zvýrazneniu sošnosti postáv prispeli aj kostýmy, ktoré sa podieľali na odcudzovaní postáv svojou opernou majestátnosťou.“³⁵

Haspra mal v rukáve vynikajúcu plejádu hereckých talentov, „ktorí sa viac-menej vytratil z nosných titulov činoherného súboru“³⁶. Stačí spomenúť Dušana Jamricha, Štefana Kvietika, Leopolda Haverla či Jozefa Vajdu. Slovo z ich úst bolo pevne zakotvené, čím preklenulo priestor a dodávalo textu dramaticko. Za prácu s hercom bol režisér kritikou pochválený.

V Nitre sa divadelníci pohrali so scénou, s myšlienkou, tu inscenátor siaha po istote. Lehuta³⁷ chápe režiséra, ktorý namiesto riskantného skúšania neistého stavil na osvedčenú istotu. Ako jeho predchodcovia ani on neveril corneillovsko-racinovskej deklamácii predlohy, a radšej z nej vyrobil schillerovský, romanticko-naturalistický ilustračný plagát, prekvapujúco blízky inscenáciám jeho učiteľa Budského.

Režisér krátil text a popridával veliace pokyny, modlitby, jazyk prepisuje na súčasný, vpisuje postavy, heslá, postavy skáču po stole, zhadzujú veci zo stola i samotný stôl. Uteká mu však myšlienka. Štefko³⁸ to vysvetľuje ako shakespeareizovanie textu, snahu dať mu silnejšiu emocionalitu a to dopísanými textami, spôsobom hrania, hudbou (Igor Bázlik). Čavojský to nazýva „divadlo premrštenej emocionality“³⁹.

Inscenácii chýba rytmus, tempo. Divák má pocit nudy, ani tieňohra, ktorá je bohužiaľ často zbytočne opakovaná, ho nedokáže uspokojiť. Katarzný moment odhalenia kríža či strhnutie opony dejín v spomínanej pomalosti zanikne, nedostaví sa. Postavy, hoci sú vykreslené najindividuálnejšie, spadajú do schémy či do pózy. Napätie tým upadalo.

Treba ešte spomenúť televíznu inscenáciu odvysielanú 18. 4. 1992 na STV. Réžiu mal Martin Kákoš, dramaturgicky inscenáciu pripravila Jana Kákošová. Táto podoba

³³ Premiéra *Neznámeho* bola týždeň po Karvašovej hre *Vlastenci* z mesta Yo.

³⁴ ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Neznámy*. In: Literárny týždenník, roč. 8, 1995, č. 10, s. 14-15.

³⁵ PODMAKOVÁ, Dagmar: O moci a ...ľuďoch. Nad premiérovanou hrou J. Barča-Ivana *Neznámy*. In: Pravda, roč. 5 /76/, 3. 2. 1995, č. 28, s. 9.

³⁶ PODMAKOVÁ, Dagmar: O moci a ...ľuďoch. Nad premiérovanou hrou J. Barča-Ivana *Neznámy*. In: Pravda, roč. 5 /76/, 3. 2. 1995.

³⁷ LEHUTA, Emil: *Neznámy, alebo Barč na hasprovsko-schillerovský spôsob*. In: Javisko, roč. 27, 1995, č. 4, s. 6.

³⁸ ŠTEFKO, Vladimír: *Moc proti láske*. In: Národná obroda, 1995, roč. 6, č. 35, s. 9.

³⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Neznámy*. In: Literárny týždenník, roč. 8, 1995, č. 10, s. 14-15.



Činohra Slovenského národného divadla, Bratislava. Július Barča-Ivan: *Neznámy*. Premiéra v Divadle P. O. Hviezdoslava 28. 01. 1995. Snímka archív Divadelného ústavu.

Neznámeho bola veľmi podnetná. Ambíciou inscenátorov bolo priblížiť dielo súčasnej generácii. Podľa Kodoňovej⁴⁰ ešte údernejšie zapôsobila repríza (20. 5. 2001 už na STV 2). Dej sa odohráva paralelne v dvoch časových rovinách, historickej a súčasnej. V prítomnosti sme na súdnom procese, ktorý vypočúva Mešťanostu. Je to proces ako vytrihnutý z amerického filmu. Fotografi, reportéri, diktafóny, kamery, ostré svetlo lampy. V miestnosti sedia i ďalší predstavitelia mesta. Tí sú počas procesu prizývaní k sudcovi. Vysvetľujú svoju motiváciu ku konaniu. V minulosti sa „odrieka“ Barčov text v dobovom kaštieli. Zaujímavosťou je vyvíjajúca sa doba. Kákoš vybral dôležité scény z originálu textu a každý z nich zasadil do inej doby. Posúvame sa v čase od stredoveku ku súčasnosti, od dlhých plášťov cez parochne až k oblekom. Od stráže k mafii. Texty v súdnej sieni sú prevažne pripísané, dokreslené, zveličené (Mešťanostova dcéra bola pred smrťou znásilnená...) – ako to pred novinármi väčšinou aj je. Inscenátor sa pohral s kamerou. Obraz je prestrihaný fotografiami z procesu.

Prestrihaný je i dramatikov text do súdneho dialógu, čím sa dlhé a ťažké monológy stávajú zrozumiteľnejšími. Inscenácia končí pohľadom na tuláka, ktorý kráča kopcom v púšti až mizne. Kákoš obsadil herecky zaujímavú sedmičku (napr. Michal Dočolomanský, Emil Horvát, Pavol Mikulík ...).

* * *

⁴⁰ KODOŇOVÁ, Miloslava: *Judášov komplex*. In: Kultúrny život, 2001, roč. 2, č. 22, s.9.

Všetky spomenuté spracovania ponúkli pohľad na prácu s Barčovým textom. Postava neznámeho sa menila od ponúknutého Krista k problému moci, pravdy, morálky.

Postava Mesiáša v hre *Neznámy* obsahovala v sebe všetko to, čo čitateľ či divák chcel v nej vidieť. Tak isto ako ľud v dráme. Rozdielne inscenačné úpravy potvrdzujú diferenciáciu interpretácii. Neznámy mlčí a tým nás unáša k fantazírovaniu. Je to Kristus, je to len nádej na záchranu, pomätený blázon, nemý tulák? Nikto z nás ho nevidel. Hlavnou otázkou je: existuje vôbec nejaký neznámy? Barč-Ivan nepopísal jeho podobu, nepriblížil nám ho, len poukázal na lásku, ktorá ho obklopovala. V kontraste s touto silou predstavil Mešťanostu. Opozícia, ktorá sa spája s mocou, s potrebou všetko vlastniť, všetko mať ujasnené, všetko poznať – odmietnuť neznámo, transcendentno.

BARBORA ZAMIŠKOVÁ

THE CHARACTER OF UNKNOWN WITH JÚLIUS BARČ IVAN AND ITS REALISATION ON SLOVAK STAGES

The Slovak dramatist and prosaist Július Barč-Ivan (1909-1953) was in the period of the Second World War working besides other pieces also on a drama *Neznámy* (*Unknown*). In this drama with three acts seven male characters – representatives of the city headed by Mešťanosta – are featuring. The character of unknown is never shown on the stage. The unknown is taking a concrete image mainly through attitudes of other characters taken towards him. The drama *Unknown* was produced and performed by three theatre bodies. In 1944 the Slovak Chamber Theatre in Martin (directed by Ján Marták, stage settings by Emil Mankovický), in October 1969 *Unknown* was introduced by the Regional Theatre in Nitra (directed by Karol Spišák, stage settings by František Perger), and in Bratislava the drama was introduced in 1995 (directed by Pavol Haspra, stage settings by Vladimír Suchánek). The TV staging version had its first run in 1992 (directed by Martin Kákoš).

ANTICKÉ DRÁMY STANISŁAWA WYSPIAŃSKÉHO. Analýzy drámy *Návrat Odysea*

(Pokračovanie z čísla 1/2007.)

MARTINA FILINOVÁ

Návrat Odysea ako reinterpretácia Homérovho eposu Odysea

Na rozdiel od dlhodobej práce na *Achilleide*, Wyspiański napísal *Návrat Odysea* v priebehu štyroch dní, od 28. do 31. decembra v roku 1904, čiže približne rok po *Achilleis*. Ale podobne ako mnohé iné jeho texty, aj tento na istý čas odložil, aby ho neskôr ešte upravil. Najintenzívnejšie však na ňom



pracoval v rokoch 1904 a 1905, vydáva ho napokon až v roku 1907. Dôležitá je však skutočnosť, že v tomto období pracoval, popri iných dramatických útvaroch (*Novembrová noc*, *Akropola*, *Skalka*), aj na jednom zo svojich kľúčových diel, *Štúdiu o Hamletovi*. Tu jeho svetonázor, a najmä filozofické koncepcie, v ktorých si dáva odpoveď na základné existenciálne otázky, získavajú už pevnú, zrelú a jasnejšiu podobu. Neznamená to však, že ich vo svojich nasledujúcich dielach nepodrobuje skúške a polemike.

Jan Nowakowski vo svojom úvode k hrám *Achilleis* a *Návrat Odysea* pripúšťa, že oddialenie vydania tejto drámy mohol spôsobiť autorov zámer napísať trilógiu, ktorá by spracúvala celú látku Homérovej *Odysey*. Svedčia o tom zmienky Wyspiańskiego v súkromnej korešpondencii a spomienky jeho súčasníkov, predovšetkým však zachovaný fragment *Fajákov* z roku 1905. Podľa Tadeusza Sinka mala trilógia zahŕňať tri časti: *Telemachiú*, *Fajákov* a *Návrat Odysea*. Paradoxne tento zámer u Wyspiańskiego

vznikol až po napísaní *Návratu Odysea*, ktorý mal byť poslednou časťou trilógie. Napokon však Wyspiański svoj úmysel neuskutočnil a vydal *Návrat Odysea* ako samostatnú hru.

Základné posuny v poňatí fabuly a postáv

Návrat Odysea je svojskou dramatickou reinterpretáciou posledných jedenásťich piesní Homérovej *Odysey* (XIV-XXIV), ale aj odyseovského mýtu vôbec. Epickú osnovu homérovej predlohy sledoval najmä v prvých dvoch dejstvách hry, pričom v niektorých výstupoch možno pozorovať značnú podobnosť, inokedy sa však od fabuly, ale predovšetkým od obrazu postavy Odysea a sveta, ktorý ho obklopuje, vý-

razne odkláňa. A hoci sa pokorne odohrajú všetky dôležité body príbehu hrdinu od okamihu príchodu do Itaky až po boj so záletníkmi, parazitujúcimi v jeho dome, ich konkrétna podoba, motivačný podklad a pozadie je celkom odlišné. Hneď od začiatku, od prvého kroku na itackú pôdu, nachádzame celkom iného človeka, ako poznáme z Homérovho eposu.

Do Itaky prichádza Odysseus – človek, nie héros, prichádza sám, v noci a bez Boha.

Odlišný však je aj obraz samotnej Itaky. Odysseus vstupuje do temného, nejasného, chaotického sveta, ktorý zďaleka nemá také jasné pravidlá vyplývajúce zo svojského, možno trochu zjednodušeného ale nespochybniteľného poňatia spravodlivosti, ako jediného kritéria etickej hodnoty jednotlivých javov. Wyspiańskiego Odysseus už nemá takú istotu v konaní ako Homérov hrdina, jeho cestu neformujú, nezatracujú, či nepotvrdzujú bohovia, konanie v každom okamihu je záležitosťou jeho vlastného rozhodnutia a teda aj zodpovednosti. Správnosť jeho výberu ostáva veľkou neznámosťou, ktorú nerozlúšti žiadne žmurknutie Atény.

Naproti tomu Homérova Odyssea je vytvorená na základe mýtov a podľa Auerbacha aj spôsobom stvárnenia skutočnosti zostáva vo sfére mýtu, ktorý „ukladá látku jednoznačne a smelo, vysúva ju zo súvislostí sveta, takže ju nemôžu pliesť, a pozná iba jednoznačne určených, niekoľkými nepočesnými prostými motívmi vedených ľudí, ktorých jednoliate cítenie a konanie nie je ničím narušené.“¹

Motivické, ale aj dejové pozadie jeho príchodu na Itaku nie je vôbec také jednoznačné a pozitívne vykreslené ako u Homéra. Namiesto zázračnej Fajáckej lode, priviezli Odyssea tafijskí piráti. (Homér sa o tafijských pirátoch v Odysee zmieňuje ako o morských zbojníkoch a únoscoch ľudí, ktorých potom predávajú do otroctva.) Namiesto spravodlivého itackého panovníka, ktorého Aténa dočasne zamaskuje na žobráka, prichádza na ostrov bývalý tyran, ktorý zosadil násilím z trónu vlastného otca: teraz skutočný žobrák Odysseus, bieda je jeho jediná a vlastná podoba. Motivácia a zámer návratu nie je jednoznačný – hoci uvádza aj samotnú túžbu po vlasti, neskôr sa však odkrývajú iné podnety – jeho návrat nie je definitívny. Postupne sa dozvedáme, že Itaka je len ďalším, hoci dôležitým, prechodným miestom na neustálom úteku Odyssea. Úteku pred sebou samým, pred svojím osudom.

Prichádza sem teda človek s kliatbou, plánom a s neznesiteľným vnútorným bojom. Wyspiańskiego Odysseus sa nevracia do Itaky, aby zúčtoval s nápadníkmi, obnovil doma poriadok a pokoj a žil vo svojej vlasti v kruhu svojej rodiny šťastne až do smrti. Hoci ešte pastierovi Eumajovi vraví, že kvôli strachu z naplnenia kliatby sa ako „potulný stavec“ chce iba z diaľky prizrieť životu vo svojom dome a potom odísť ďalej, o chvíľu neskôr v rozhovore s Telemachom prezrádza svoj plán. Prišiel sem zúčtovať predovšetkým sám so sebou, so svojou minulosťou a kliatbou – a to trochu bizarným a nelogickým spôsobom, akýmsi symbolickým očistným gestom – spálením kráľovského dvora, sídla svojich predkov. Následne plánuje odísť aj so synom, aby ho tak uchránil od kliatby otcovraždy (táto kliatba u Wyspiańskiego obsahuje v sebe zvláštny paradox, je viazaná skôr na samotné miesto, kde sa má naplniť ako na objekt – ľudí). Telemach prináša ako prvý myšlienku pomstenia sa nápadníkom a Odysseus ju až potom zakomponuje do svojho plánu.

Ponurú atmosféru Odyssevho nočného návratu v dráme znásobujú aj nečaka-

¹ AUERBACH, Erich.: *Mimesis*, Praha : Mladá fronta, 1998, str. 22.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olša. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. V strede K. Čičmanec ako Čepiec. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

né, nemotivované a zbytočné vraždy najbližších druhov, Sluhu a Pastiera (Filoita a Eumaia) spáchané oboma hrdinami, ktoré sa u Homéra neodohrávajú. Autor tak zrelativizoval a výrazne pozmenil vnímanie Odyseovho pôsobenia v Trójskej vojne a jeho slávneho dobytia Tróje, ale vôbec všetkých predchádzajúcich a nasledujúcich činov – a teda aj boja s nápadníkmi Penelopy. Rovnako na obraz Telemacha tým dramatik nanáša zvláštny tieň, ktorý z perspektívy oboch postáv zahŕňa pod pojmom „kliatba“. Tento akt vraždy teda nie je u Wyspiańskiego osamotený, ani samoúčelný, je súčasťou kresby oboch postáv a určujúci pre nazeranie a interpretáciu nasledujúcich udalostí.

O Penelope nám Wyspiański prezradza iba málo a na prvý pohľad sa zdá, že jej poňatie je veľmi príbuzné predlohe. Zásadným rozdielom je však vedomé a aktívne zapojenie sa hrdinky do boja s nápadníkmi. Istú zmenu vo vnímaní postavy Penelopy nám autor naznačuje v Eumajových slovách, keď jej nápadníkov nazýva pred Odyseom „milencami“, ktorí si získali srdce jeho manželky a čakajú už len na to, kedy si jedného z nich vyberie. Neskôr toto podozrenie opäť ožíva v Antinoovej replike, kde autor napovedá o jeho vzťahu s Penelopou. Ani v jednom prípade však autor tieto slová nepotvrdil. Neponúka nám náhľad do súkromia jej komnaty a do jej vnútorného sveta – v tomto smere poskytuje hrdinke väčší priestor Homér.

V treťom dejstve sa Wyspiański vzdáva Homérovi – motív duší nápadníkov, vedených Hermom do podsvetia (z poslednej piesne Odysey), mytologické postavy Harpyí, Sirén a nymfy Kalypsó využíva na zobrazenie vnútorného sveta a akéhosi predsmerného stavu hrdinu.

Wyspiańskiego dráma *Návrat Odysea* je pokus o prehĺbenie psychológie mýtckej postavy Odysea, pričom vnútorné pochody hrdinu slúžia predovšetkým na vyjadrenie osobných náhľadov a myšlienkových rozporov autora. Wyspiański približuje homérovský svet k realite obyčajného smrteľníka, jednotlivé motívy Odysey sa snaží uchopiť skôr na úrovni symbolov a tlmočiť prostredníctvom nich svoju životnú filozofiu a polemiky, z ktorých mnohé sú súčasne kľúčovými polemikami obdobia „fin de siècle“ a prelomu storočí.

Odišné poňatie morálky. Negatívny obraz Odysea v dráme Wyspiańskiego

Poľská kritika sa snažila pomenovať vzťah Wyspiańskiego drámy k Homérovej Odyseji a k tomuto antickému mýtu vôbec. Niektorí bádatelia sa usilovne pokúšajú nájsť pôvod všetkých motívov v rôznych zdrojoch (Tadeusz Sinko), iní nachádzajú východiská jeho koncepcie najmä v symbolickom poňatí postavy Odysea a jeho príbehu – „odyseji“, v podobe, akú nadobudla v priebehu histórie (S. Kołaczkowski, S. Srebrny).

Halina Filipkowska upozorňuje na myšlienku Tadeusza Sinka, ktorý v úvode k poľskému vydaniu eposu Odysea poukázal na výrazne rozprávkový charakter tohto eposu, už aj v porovnaní s Iliadou. („Fabula Iliady vystačila s hrdinskými legendami: Odysea je osnovaná hlavne na rozprávkach.“²). Filipkowska rozvíja túto ideu v súvislosti s porovnaním Homérovho a Wyspiańskiego diela, nachádza teda rozprávkové motívy v tej časti Odysey, ktorú spracúva Wyspiański vo svojej dráme. Okrem konkrétnych prvkov fabuly (výber muža na základe strelby z luku, premeny Odysea bohyňou Aténou...) sa zameria na podstatnejšie princípy, spočívajúce v odlišnej vízii sveta.

Svetu rozprávky sa Odysea značne približuje poňatím morálky. Homérska etika je v zásade synonymom spravodlivosti, ktorá je jej jediným kritériom. Je to akýsi základný, prirodzený ľudský zmysel pre spravodlivosť (väčšinou obrátený v prospech hrdinu), ktorý určuje deliacu čiaru medzi pozitívnymi a negatívnymi postavami, či javmi. Pokiaľ je niečo v homérovskom svete bohmi uznané za správne a spravodlivé, nie je dôležité, akými prostriedkami sa to dosiahne. Nikto neváži mieru krutosti, neľudskosti konania a jeho dôsledkov na ceste k uskutočneniu činu, dôležitý je iba fakt, že daný čin bol naplnený. Homérovi hrdinovia neprežívajú preto žiadne vnútorné rozpory tohto druhu, či boje so svedomím pred vykonaním činu, „nie je tu priestor pre morálny, či existenciálny nepokoj a konflikty“³.

A tu nachádzame prvý a zásadný rozdiel medzi dielom Wyspiańskiego a Homérovým eposom – Wyspiański odmieta túto „naivnú morálku“ príznačnú pre rozprávku⁴, rozhodne sa nestotožňuje s myšlienkou „účel svätí prostriedky“, nech je samotný cieľ sám o sebe správny a možno aj nevyhnutný v daných okolnostiach, či historicky nevyhnutný, s rovnakou zodpovednosťou treba pristupovať a voliť si aj spôsob jeho realizovania. „Pre Wyspiańskiego je otázka pravdy a klamstva, priamych ciest

² SINKO, Tadeusz.: Úvod (k) : Homer: *Odyseja*, Wrocław, 1965, str. 59.

³ FILIPKOWSKA, Halina.: *Wsród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 123

⁴ Tamže, str. 122

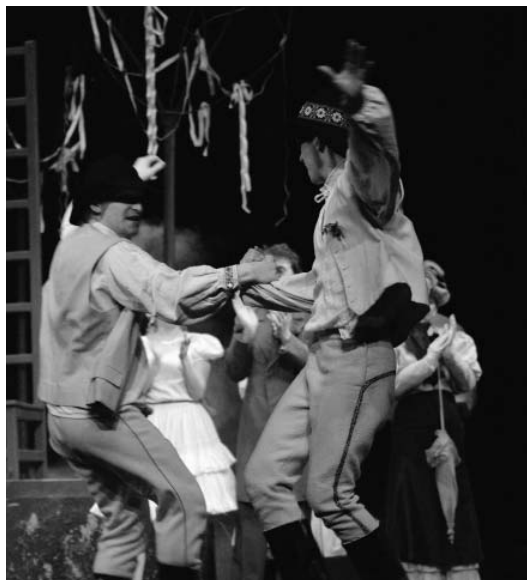
a prefikovaných úskokov vždy jasná a jednoznačná: žiaden cieľ, dokonca ani najčistejší a najšľachetnejší, neposväčuje prostriedky.“⁵

Wyspiański teda uplatňuje prísnejšie, zložitejšie kritérium hodnotenia, zohľadňujúce humánnosť konania, pričom primárnu a absolútnu hodnotu v jeho etickom systéme predstavuje základné ľudské právo – právo človeka na život. Dramatik teda vo svojom podaní antického sveta aplikuje etiku, ktorá bola Homérovi cudzia a na jeho postavy nazerá práve optikou morálneho hodnotenia ich činov. V Odyseovi tak nachádza predovšetkým jeho ľstivosť, falošnosť, zneužitie dôvery ľudí, ale aj krutosť a násilie. Tadeusz Sinko tento aspekt psychiky postáv považuje za „nehomérovský“: „...výčitky svedomia na základe vojnových činov sú čímsi ne-homérovským, dokonca ne-gréckym.“⁶

Na druhej strane, autor v plnom rozsahu preberá kruté, drsné zákonitosti, ktorými sa riadil homérovský svet, ich prejavy – a s nimi aj ľahkosť, samozrejmosť zabíjania a krutosť postupovania v mene „spravodlivosti“ a nutnosti. Navyše Wyspiański často predstavuje svojich hrdinov v situáciách, v ktorých nemožno hovoriť o „nevyhnutnosti“ zločinov, prípadne zachádzajú ďaleko za túto hranicu. Postavy tak uväzní do dvoch výrazných protikladov, aby vo vyhrotenej podobe mohol vykresliť odveký tragický rozpor v človeku medzi „inštinktom hriechu a etikou“. Práve ten tvorí základné východisko výstavby psychológie postavy Odysea, ale aj jeho postáv vôbec. Takúto formuláciu podstaty tragizmu ľudského života môžeme nájsť už v ranej antickej dráme *Meleager*:

Atalanta: Takich ľudí nie ma, ktorí by jakiekolwiek dielo
splnili bez žadnej winy, lub ujemnej strony, ktorą starają się kryć.⁷

Problematickosť tejto svojskej filozofie však vidím v tom, že antická látka prinútila Wyspiańského vnímať tieto fenomény v absolútnych, monumentálnych roz-



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olša. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Gašpar (P. Biž) a Jašek (T. Tomkuljak). Snímka Michal Svitok, FDU AU.

⁵ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 515

⁶ SINKO, Tadeusz: *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków, 1916, str. 302

⁷ Preklad: Neexistujú takí ľudia, ktorí by akékoľvek dielo vykonali bez winy, či bez zlej stránky, ktorú sa snažia ukryť.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislaw Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Lucia Gondová ako Iša.. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

meroch a zaradiť do kategórie „čin“, „diela“ aj akt zabíjania, či zneužitia, ktoré sú v dnešnom etickom vnímaní považované za závažné zločiny, či v terminológii kresťanskej náuky – „smrteľné hriechy“. A aj samotný Wyspiański, aj kritici, ktorí sa zaoberali touto témou jeho diel, „tragizmom aktívneho postoja voči životu“, si veľmi často zamieňajú pojem „čin“, „aktivita“ so „zločinom“.

Srebrny sa snaží načrtnúť tradíciu zobrazovania Odysea ako negatívnej postavy a hľadá pôvod tohto prehodnotenia mýtického hrdinu. Prvé náznaky nachádza už v samotnom pohomérskom epose a antických tragédiách, neskôr v rímskej a stredovekej kultúre. Vo svojom rozsudku bol jednoznačný aj Dante Alighieri, ktorý v *Božskej komédii* umiestnil Odysea, spolu s Diomedom, do ôsmeho kruhu pekla, kde musia trpieť za dobytie Tróje Iľstou a vyplienenie posvätného Paládia. Srebrny považuje práve toto dielo za dôležité pre Wyspiaňského v spôsobe nazerania na postavu Odysea, keďže je známe, aký veľký význam mala táto kniha pre autora. (Podľa svedectva tety a vychovávateľky, Joanny Stankiewiczowej, Wyspiański už od detstva čítal Danteho. *Božskú komédiu* v preklade Juliana Korsaka s ilustráciami Doreho čítal od prvej gymnaziálnej triedy. „Učil sa celé časti naspamäť, deklamoval, rozprával, aký príbeh predstavuje každá ilustrácia.“⁸). Citácie a alúzie na Danteho možno pozorovať v jeho diele aj listoch.

Prehodnotenie postavy Odysea už v samotnej antike pripisuje Zieliński aj Srebrny vplyvu nábožensko-morálnej náuke, spojenej s bohom Apolónom. „V 7. storočí p.n.l.

⁸ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 539.

v súvislosti s rastúcou dominantnou pozíciou Delf, sídla hlavnej veštiarne Apolóna, nastali v Helade veľmi hlboké zmeny v oblasti náboženských a s nimi súvisiacich morálnych pojmov. Vtedy po prvý raz pravda získala božské potvrdenie, božstvo bolo uznané za zdroj pravdy a iba pravdy.⁹

Osobne si však myslím, že v pozadí Wyspiańskiego interpretácie môžeme skôr cítiť kresťanský svetonázor a aj jeho etický náhľad má skôr pôvod v kresťanstve. Tomuto aspektu sa budem venovať v samostatnej časti predloženej práce.

Isté protikladné postavenie Odysea a Achilla na základe spôsobu ich konania je naznačené aj v Homérovej Iliade, autor to však nehodnotí a považuje oboch hrdinov za rovnocenné postavy. Wyspiański tento protiklad prehĺbil a jasne vykreslil vo svojej skoršej dráme *Achilleis*. V súlade s touto koncepciou modifikoval obraz oboch hrdinov, zvýraznil, prípadne doplnil niektoré ich vlastnosti, pozmenil postoje k jednotlivým činom a udalostiam, ich prehistóriu a obraz v spoločnosti.

Napriek mnohým rozprávkovým prvkom v štruktúre *Odysei* Filipkowska konštatuje, že v „histórii európskej kultúry nezdegradovala na rozmery rozprávky. ‘Odyseus’, ‘odysea’ sa v tejto kultúre stali veľkými symbolmi, heslami prívolačnými veľké existenciálne mýty. Predpoklady pre takúto interpretáciu spočívali nielen v neskoršom vývoji kultúry, boli zakotvené v samotnej básni.“¹⁰

Autorka vo svojej štúdii uvádza slová Lévi-Straussa, porovnávajúce mýtus a rozprávku, ktorý vidí hlavné rozdiely v charaktere a intenzite opozícií – v rozprávkach sú slabšie a majú skôr lokálny, spoločenský alebo morálny ráz, pričom mýty obsahujú opozície kozmologické, metafyzické, či prírodné.¹¹

Wyspiański nadväzuje práve na túto vrstvu Homérovho diela, v príbehoch hrdinov nachádza nadčasovú zákonitosť, jednotlivé motívy abstrahuje na úroveň symbolu, archetypu, aby ich mohol naplniť novými konkrétnymi obsahmi. Fantastické mýtické bytosti sa v takejto forme stávajú obsahom myšlienok postáv, ich preludmi, či projekciou, pričom autor pre ne vyhradil priestor v noci, ktorá má v jeho diele špecifický význam. Uvádza tak mýtus do súčasného života, nachádza pre neho nové miesto, podoby a zmysel.

Osamelosť ľudského sveta, či osamelosť Neba? Vyhnaní na oboch brehoch?

Ďalší významný posun, ktorý je súčasťou Wyspiańskiego koncepcie odyseovského mýtu, premietajúci sa do všetkých vrstiev hry, je už spomínané odstránenie, prípadne eliminovanie prítomnosti a pôsobenia božstva. Wyspiański necháva svojho Odysea kráčať po itackom ostrove bez sprievodu Atény, bez Boha, či bohov vôbec.

Tomuto úsudku môže čiastočne odporovať výjav, ktorý je evidentnou alúziou na podobnú situáciu v *Odysei*, kde sa v 1. piesni zjavuje Telemachovi Aténa v podobe tafijského vládcu Mentesa, so zámerom „povzbudiť jeho ducha“ a „vložiť mu do srdca silu“¹². Predpovedá návrat Odysea a vysliela Telemacha do Sparty a Pylos prezvedieť

⁹ Tamže, str. 515

¹⁰ FILIPKOWSKA, Halina.: *Wśród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str.124

¹¹ Tamže, str. 124, parafr.

¹² HOMÉROS : *Odyseia*, prel. M. Okál. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, I. v. 89.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislaw Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJ-GT Zvolen. Dolu zľava L. Košudová ako Mariša, D. Ďuratá ako Hospodárka a E. Blašková ako Marína, hore J. Capková ako Nevesta a M. Andřísek ako Ženích.. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

chveje, mení sa; básnik nám nedáva jasnú odpoveď, koho máme pred sebou: obyčajných pirátov, alebo hostí z tamtoho sveta. Podobne aj s nimi spojený motív 'ďalekých morí', ktorý sa ako sprievodný hudobný motív prepleťá celou drámou, má mnohoznačný a premenlivý význam.¹⁴

Možno to však interpretovať aj celkom jednoducho, bez priznávania im akéhosi nadpozemského rázu. Tajiskí piráti chcú jednoducho ťažiť zo situácie oboch postáv, najmä však z Odysseovej nezlomnej viery v kľatbu otcovraždy a získať v nich „ľahkú korisť“, Telemachov majetok a ich samotných odovzdať smrti. Narážky tafijského muža môžu byť rovnako dobre aj jeho dôvtipnosťou s cieľom presvedčiť Telemacha. Ten ich zámer vo svojej nedôverčivosti aj takto odčítal („Viem chcete ma vyviezť za more“.)

sa o jeho ceste. U Wyspiańskiego vzápätí po Telemachovej replike – „Pallas, posmeľ môjho ducha!“ – prichádza za ním tafijský muž a navádza ho k úteku z Itaky aj s majetkom pod zámienkou, že ho chce uchrániť od potupy v dome, či dokonca od smrti. Zároveň však tafijskí piráti majú namierené „za skalú mŕtvov – za biely múr“, do „krajiny tajomstiev“ (v rukopise bol autor konkrétnejší – „do vôd Acheronu, cez morské valy“¹³). Na Telemachove otázky, prečo sa o neho zaujímajú a za čím plávajú, Tafijský muž „dômyselne“ odpovedá: „Po korisť – čo sa ľahko pritrafí“.

Na základe týchto narážok sa ponúka myšlienka, že tafijskí muži sú akýmisi poslami smrti, či vyslancami nejakej božskej inštancie. Stefan Srebrny sa nazdáva, že túto tajomnú auru mohol Wyspiański preniesť na nich z Fajákov, ktorí priviezli Odysea na Ithacký breh v Homérovej Odysei (Fajáci mali záhadné lode, ktoré sa riadili myšlienkami svojho pasažiera) a zároveň upozorňuje, že „Biela Skala“ sa nachádza pri vchode do krajiny mŕtvych. „Ich obraz sa neustále

¹³ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 526.

¹⁴ Tamže, str. 526

Motív absolútnej absencie akejkoľvek božskej inštancie je však u Wyspiańskiego veľmi nepravdepodobný, hoci nemožno túto možnosť vylúčiť – ale rozhodne tu nefiguruje v takej forme, ako v Homérovom texte, nenaberá zmyslovo-vnímateľnú podobu, nezasahuje tak zjavne do diania a konania postáv, netvorí v ľudskom svete zázraky. Táto skutočnosť teda nepopiera samotnú existenciu nejakého Boha (dramatik väčšinou slovo uvádza s veľkým začiatočným písmenom) vo svete Wyspiańského Odysea. Svedčí však o vzťahu postáv k nemu. Stratili s Ním kontakt, odnaučili sa Ho čítať. A možno autor skutočne chcel dať výraz svojej polemike s Nietzschem a zobrazíť svet, v ktorom „Boh je mŕtvy“ a Čin živý. *Návrat Odysea* je jedinou zo štyroch antických drám, ktorú možno interpretovať výlučne v rámci ľudskej sféry, zmyslovo-vnímateľnej reality a nevyžaduje si nutnosť akceptovať existenciu nadprirodzených síl. Touto problematikou sa však budem zaoberať v osobitej kapitole.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Oľha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Panák (G. Mušková). Snímka Michal Svitok, FDU AU.

Wyspiańského Odyseus nemá oporu v bohyni Aténe, nevyskytuje sa tu nijaká vyššia sila, autorita, ktorá by dohliadala na správnosť jeho krokov a v rôznych prevteleniach mu naznačovala cestu, prípadne zázračnými premenami výzoru, ale aj vnútorného rozpoloženia, ho pripravovala na úspešné zvládnutie jednotlivých situácií. Wyspiański tak musí nájsť náhradné podoby a podnety konania postáv v rámci možností obyčajného smrteľníka. „Natchnienie“, čo môžeme z poľštiny preložiť ako „oduševnenie“, „pohnútka“, či „vnuknutie“, ktoré v duši Homérových postáv vyvoláva Aténa, musí zastúpiť reálnymi motíváciami, jej zázračné premeny vonkajšieho výzoru hrdinu prenáša do sféry duševného života Odysea ako striedanie rôznych psychických stavov. Autor teda hľadá opodstatnenie a nové formy pre daný vývoj udalostí, ktorý z tejto novej perspektívy – zbavený božského prvku – pôsobí často nelogicky. Ponorení v Homérovom svete, kde sú bohovia celkom prirodzenou súčasťou života (nielen duševného), si túto nelogickosť natoľko neuvedomujeme.

Postavy Wyspiańského sú teda nútené reagovať a rozhodovať samé za seba, tvoria svoj život a okolitý svet vedome. Filipkowska si pre demonštráciu tohto posunu a jeho dôsledkov zvolila scénu, kedy sa Penelopa po prvý krát zjavuje v sále pred nápadníkmi, ktorú kritici považujú za nápadne vernú svojej predlohe. Hoci Filip-

kowska tvrdí že Penelopin príchod v tomto okamihu je nelogický a nepripravený, osobne si myslím, že Wyspiański ho odôvodnil dostatočne, keď hrdinku vyviedol z jej komnát na základe „hľuku v dome“ spôsobeného zápasom Odysea s Arnaiom, ktorý sa stal vzrušujúcim „divadlom“ takmer pre celú kompániu nápadníkov. Je to síce celkom banálny, prostý podnet, ale v realite fungujúci a opodstatnený – a navyše Wyspiański pri ňom vychádzal už z predchádzajúcej situácie (mimochodom, taktiež veľmi príbuznej eposu), nepotreboval vytvárať žiadnu novú.

Hneď po vstupe Penelopy do sály musia všetci muži pokľaknúť, Odyseus však ostáva stáť – je to stále jeden a ten istý Odyseus nepodliehajúci žiadnym neprirodzeným fyzickým premenám z vôle bohov, preto je celkom pravdepodobné, že napriek zmenám spôsobeným vekom, Penelopa svojho muža spoznáva. Až po tomto okamihu spoznania vyslovuje svoje prvé slová a vyjadruje rozhodnutie nečakať ďalej na návrat muža, ale vybrať si niektorého z nápadníkov na základe skúšky. Zmieňuje sa síce aj o akomsi sne, o ktorom sa v samotnej hre nič viac nedozvieme, ale dôležité je, že v momente ohlásenia svojho rozhodnutia – na rozdiel od Homérovej hrdinky – si je už plne vedomá skutočnej situácie. Prijíma ju a konkrétne znenie podmienky (strelba zo slávneho Eurytovho luku) formuluje až po tom, ako jej to gestom naznačil Odyseus. Priamo a vedome sa zapája do vývoja udalostí, dokonca Odyseovi a Telemachovi asistuje aj v boji s nápadníkmi – nie je tu priestor pre rozprávkovú náhodu, nelogické správanie založené výlučne na iracionálnych podnetoch pochádzajúcich zo záhadných, vyšších sfér, ako je sen, či vnuknutie bohyně Atény. V skutočnosti sa práve v Homérovom podaní objavuje Penelopa pred nápadníkmi bez reálnej motivácie a vyhlasuje svoje odhodlanie ukončiť dlhé čakanie a znovu sa vydať opäť len na základe takýchto pohnútok.

„Rozprávková štruktúra ‘diania’ je nahradená štruktúrou ‘konania’. V dôsledku toho rozprávková spravodlivosť dejov, ktorá je v súlade s duchom naivnej morálky, už neoslobodzujú hrdinov od morálnej zodpovednosti za udalosti, ktoré sa teraz stávajú ich činmi.“¹⁵ Je tu teda posilnený aspekt uvedomelého konania.

Postavy Wyspiańského sú vo svojom počínaní opustené, konajú a rozhodujú sa výlučne v rámci svojich možností, človek však musí nevyhnutne zaujať istý postoj, reakciu na situáciu (aj pasivita je formou reakcie), ktorou tvaruje priebeh jeho individuálneho života, prípadne aj života väčšej skupiny ľudí. Už tu nie sú bohovia, ktorí určujú jedinou možnosť konania, nie je to osud nanútený zvonka človeku nevedomému si skutočnej povahy situácie. Človek má istú možnosť výberu postoja, činu, aj spôsobu jeho vykonania – teda uplatnenia vlastnej vôle – ale musí za ne niešť zodpovednosť. Musí prevziať zodpovednosť za svoj príbeh.

Ťažisko osudu, rovnako ako jeho nástroje, prenáša Wyspiański do vnútra človeka. Neznamená to však, že keď sme opustili svojské zákonitosti sveta homérskeho bohov a ukotvili osud priamo v človeku a v jemu vlastnej realite, stáva sa jeho konanie a príbeh racionálnym a vždy logicky odôvodneným. V tomto okamihu získava priestor celkom iná nelogickosť, vyplývajúca zo zložitého psycho-fyzického usposobenia človeka, z dosiaľ neprebádaných, temných hĺbok jeho osobnosti. „Natchnienie“, vnuknutie Atény nachádza v tomto poňatí nové mená – inštinkt, pud, túžba, žiadostivosť,

¹⁵ FILIPKOWSKA, Halina: *Wsród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*. Warszawa, 1973, str. 130

či iné prejavy podvedomia, alebo nevedomia. „Konanie hrdinov nevedie k navráteniu jediného možného, posvätného poriadku, ktorý bol narušený, je dôsledkom výberu postojov a hodnôt, výberu určeného vo väčšej miere skrytými fóbiami a túžbami ľudského podvedomia, ako vedomou reflexiou.“¹⁶ Nástroje osudu tu spočívajú priamo v psychike postáv, osud a kľatba majú preto vnútorný charakter.

Wyspiański teda upúšťa od rozprávkových prvkov, zázrakov (premenám Odyseovho výzoru zodpovedajú v dráme skôr vnútorné premeny postavy), priaznivých náhod, jednoduchého obrazu človeka a jednoznačného poriadku sveta. V jeho poňatí nadobúda každá vec, jav, postava viacero aspektov, zložitejšie pozadie, do zobrazenia Homérových hérosov prenikajú negatívne prvky, prívlastok „božský“ je nahradený slovom ľudský, so všetkým, čo táto ľudská prirodzenosť obnáša. Rovnako v kresbe postáv ich posledných verných druhov, Sluhu (Filoitia), Pastiera (Eumaiia), speváka Femiosa, či Medona sa vytráca naivný, nekritický obdiv, zbožná úcta a úplná oddanosť vo vzťahu k svojim pánom. V ich slovách možno badať iróniu, výsmech, nedôveru, aj isté ponižovanie. Do úst nápadníkov zas vkladá argumenty pre svoju obhajobu a závažné obvinenia Odysea. Ani ich samotných – a následne aj Penelopu – nešetří v opise, keď ich nazýva expresívnejšími a významovo pozmenenými výrazmi – namiesto „nápadníkov“ sú tu „milenci“, namiesto synov itackých šľachtických dvorov – „lotri“, vrahovia, zlodeji z blízkych zemí, ktorí unikli pred trestom a v Odyseovom dome našli útočisko a vyhliadku na lákavý zisk. Wyspiański nám teda predstavuje akýsi pokrivený, deheroizovaný a zrelativizovaný obraz homérovského sveta. Neznamená to, že Wyspiański zobrazuje svet chaosu, bez hodnôt a pravidiel, postávám však chýba pôvodný jednoduchý princíp spravodlivos-



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Ol'ha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. G. Mušková ako Rytier a P. Slovák ako Novinár. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

¹⁶ Tamže, str. 130



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislaw Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Vo výške M. Andřísek ako Ženích. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

ti, veštby, či iné znamenia bohov ako návod na orientáciu v ňom. Nový etický zákon má síce u Wyspiaňského nemennú a absolútnu hodnotu, je však človeku – smrteľníkovi vzdialenejší, takmer nedosiahnuteľný a okolnosti obklopujúce „čin“ prinášajú v tomto odlišnom obraze skutočnosti viacero hľadísk.

Zločinný aspekt Odyseových činov

Najvýraznejšej zmene, spochybnením jednoznačných, príp. ideálnych tvarov, podrobuje autor samotnú postavu Odysea. Pôvod tejto interpretácie som sa pokúsila objasniť v predchádzajúcich častiach. Výsledkom zmeny optiky je značne negatívne zobrazenie antického hrdinu, ktorému podrobil mnohé motívy. A hoci sa mu pokúša dať aj priestor na obhajobu v jeho neľahkom psychickom rozporení, zločin zavraždenia Pastiera Eumaia, ktorý vykonal takmer v motivickej pustatine, nahý vo svojej neopodstatnenosti, kričí o Slabosti tejto postavy a Zle, ktoré v nej pôsobi. To už nie je čin, o ktorom hovorí v hre *Meleager* Atalanta, so svojím protirečivým charakterom, kde na jednej strane stojí nutnosť. Toto Odyseovo prudké a situácii neadekvátne konanie, vrhá na prehistóriu postavy, ale aj nadchádzajúce počínanie celkom iné svetlo. Veľmi zreteľne pomenúva tieto posuny v interpretácii postavy Halina Filipkowska a Alicja Okońska. Práve táto nemotivovaná vražda nás núti vnímať v každom eticky problematickom čine Odysea zločinný aspekt a jeho pôvod hľadať v prílive vražedného inštinktu, ktorý je významnou súčasťou psychickej výbavy hrdinu.

Odys: ...widzę czyn i dzieło.
W niepamięć idzie Los i Złe, co mnie przekleło.

Zapominam mej kłatwy. Już zerwane pęto.
 Czyli widok twój, synu? – Czyli krwi woń świeżej?
 I tęsknota ku rzezi?...¹⁷

„Tie vraždy sú akoby svorkou spájajúcou dva veľké „činy“ Wyspiańskiego hrdinu: víťazstvo pod Trójou a víťazstvo nad nápadníkmi, odhaľujú zločinnú podšívku veľkosti a slávy.“¹⁸ Penelopa vo Wyspiańskiego dráme v skutočnosti nehľadá ideálneho hrdinu, schopného nadľudského výkonu v skúške strelby z luku (trafiť šípom z luku do cieľa cez oká dvanástich sekier) – táto skúška sa tu napokon vôbec neudeje. A to nie preto, že zázračný luk nedokáže obyčajný smrteľník ani len napnúť, podarí sa to bez problémov hneď prvému nápadníkovi, ktorý luk dostáva do rúk (Antinoos). Tajomstvo luku tu spočíva v niečom inom. Nie je zázračný sám o sebe, má však moc, ktorá súvisí s jeho funkciou – rozhodovať o živote iných, zabíjať. Je teda akýmsi symbolom privlastnenia si tejto kompetencie človekom, samozvaným sudcom, v ktorého rozhodnutiach prehovára vo väčšej, či menšej miere aj jemu vlastné zlo.

Penelopa: ...Dar to jest przyjacielski, bogów dar najszczywszy;
 Kość niezgody, rzucona w twarz ludzkiej obłudzie;
 Zeń idą męże czynu, w nim padają ludzie!¹⁹

„Mužom činu“, ktorého Penelopa hľadá je teda ten človek, ktorý dokáže luk použiť, dokáže zabíjať, ten, „čo iných v mojich (= Penelopiných) očiach premôže“ a kto ako „posledný prekoná rivalov“. „Práve Odyseus je tým „mužom činu“, pričom nápadníci – či skôr 'milenci', ako sú pohrdlivejšie nazvaní v dráme – sa ukazujú ako neschopní pre vražedné dielo, hádajú sa, podpichujú, ale nevedia zabíjať. Iba Odyseus dokáže zo zbrane vyťažiť úžitok – človek s lukom, rozsievateľ smrti.“²⁰

Boj s nápadníkmi je zločinom. A to jednak v samotnom neúprosnom morálnom hodnotení Wyspiańskiego, ale aj na pozadí Odyseovej minulosti a jeho činov, v ktorých je prítomnosť pôsobenia temnej stránky Odyseovej osobnosti až príliš zreteľná. U Wyspiańskiego po tejto masacre nevstúpi do sály Euryklea, ktorá – súhlasne s Homérom – prejavuje nadšenie, obdiv a radostnú úľavu z Odyseovho úspešného diela. Ešte v priebehu krviprelievania sem prichádza Leartes so slovami, ktoré tlmočia celkom inú mienku:

Laertes: Kto się tu rządzi?! – rzeź, krew ciecze strugą.
 Idzcie pod mą osłoną! – W pokoju.
 (do Odysa) Tyranie!²¹

¹⁷ Preklad: ...vidím čin a dielo./ Osud aj preklatie Zla sa stráca v zabudnutí./ Zabúdam na moju kľatbu. Mám strhnuté putá./ Je to tvoj pohľad, syn môj? Alebo vôňa čerstvej krvi?/ A túžba vraždiť?...

¹⁸ FILIPKOWSKA, Halina: *Wśród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str.137

¹⁹ preklad: Je to priateľský dar, najúprimnejší dar bohov;/ Jablko sváru, vrhnutá do tváre ľudskej falošnosti;/ Z neho vychádzajú muži činu, pod ním hynú ľudia.

²⁰ FILIPKOWSKA, Halina: *Wśród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 132

²¹ preklad: Kto to tu vyčína? – krviprelievanie, krv tečie prúdmi./ Chodte pod mojou ochranou! – V mieru./ (Odyseovi) Tyran!

V prvej verzii textu Wyspiański vyjadril tento Laertov odsudzujúci postoj o čosi jasnejšie:

Laertes: Poznaję twoje dzieło, mord, trupy, ruina.
Syn twój nie weźmie twej krwawej spuścizny.
Co zemsty (krwi) szukasz – rzeź niesiesz, na
dzieciach Ojczyzny.²² (fil, 138)

Odyseus sám a ani tento jeho čin nie je vo Wyspiańského Itake práve vítaný. Vo vnímaní jej obyvateľov „Odyseus a krvavý čin sú javy navzájom organicky prepojené a všetci, ktorí ho poznali, sa dovŕpili o jeho prítomnosti po spáchaných vraždách.“²³ Páchanie zločinov vyplýva teda skôr z jeho charakteru, jemu vlastnej bezohľadnosti a krvialčnosti, ako z nutnosti brániť spravodlivosť a bezpečnosť ľudí či seba samého.

Napriek Wyspiańského pokusu o „rehabilitáciu“²⁴ tejto postavy utrpením spôsobeným neustálym vnútorným bojom, v ktorom prehovára aj jeho etický cit, práve pre onú „nahotu“ zločinov, nezmiernených nevyhnutnosťou, či adekvátnou mierou, nepovažujem túto postavu za dôstojnú pre obhajobu činu a aktivity v polemike o ambivalentnej hodnote činu, ktorá bola jednou z kľúčových tém nielen autora, ale vôbec epochy, v ktorej žil. V spore medzi čistotou, ale „podlosťou nečinnosti“ a veľkosťou spojenou so zločinom (najmä z historickej, evolučnej perspektívy), v dileme – „život v hriechu alebo smrť v svätosti“²⁵, sa Wyspiański rozhoduje obyčajne pre čin, aktivitu, život (zhodne s Nietzsche, ktorý „oproti svätožiare pasivity stavia(m) svätožiaru aktivity“²⁶). V Návrate Odysea akoby autor prehodnocoval tento svoj postoj, zamýšľajúc sa nad morálne prípustnými hranicami „činu“. „Wyspiański, ktorého národné a ideové krédo celej tvorby tvoril „Čin“, hoci by aj jeho význam nebol dostatočne konkrétny(...) – teraz, pred koncom života, akoby si začal uvedomovať etickú ambivalenciu toho činu.“²⁷ Problematikou „činu“ a nietzscheovskými inšpiráciami v diele *Návrat Odysea* sa budem zaoberať v osobitnej kapitole tejto práce.

Viny, viny, viny... a „predurčenie, ktoré sa po čase rovná kliatbe“²⁸

Dramatik, pre ktorého otázka osudu a úloha človeka v ňom predstavovala ústrednú tému, sa nemohol v prípade Odyseovho mýtu uspokojiť s jedinou, hoci dostatočne ťaživou kliatbou, zoslanou bohom Poseidónom za oslepenie kyklopa Polyféma.

²² op. cit., in: FILIPKOWSKA, Halina: *Wśród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 138.

preklad: Poznávam tvoje dielo, vraždy, mŕtvol, skaza./ Tvoj syn neponesie tvoje krvavé dedičstvo./ Teba, čo iba (krv) pomstu hľadáš – záhubu prinášaš/ deťom vlasti.

²³ OKOŃSKA, Alicja: *Stanisław Wyspiański*. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1975, str. 404.

²⁴ FILIPKOWSKA, Halina: *Wśród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 129.

²⁵ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich: *Zrod tragédie z ducha hudby. Případ Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi*. Bratislava : NDC, 1998.

²⁷ H. Vogler, op. cit., in: FILIPKOWSKA, Halina: *Wśród bogów i bohaterów*. In: *Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str.138

²⁸ NOWAKOWSKI, J.: *Úvod (k) WYSPIAŃSKI, Stanisław: Achilleis. Powrót Odysa*. Wrocław : BN, 1984.

Túto kliatbu Wyspiański odčítal v jej všeobecnejšom význame večného ľudského blúdenia, poňal ju však v absolútnom rozmere – jeho Odyseus nielenže nikdy nenájde vytúženú Itaku vo svojom živote, hoci fyzicky na ostrov vstúpi, ale nedosiahne ju ani po smrti. Odysseovo blúdenie je predovšetkým blúdením ľudskej duše, ktorá nemôže nájsť pokoj, odpustenie a pôvodnú nepoškvrnenosť. Blúdenie človeka, ktorý „predal svoju dušu“ krvi a ktorý nie je hoden mena, nazýva sa Nikto. Podľa Stefana Srebrneho takto poňatá kliatba tvorí základ Wyspiaňského metafyzickej koncepcie drámy. Jeho metafyzika je však vzdialená Homérovmu svetonázoru.

Sinko a Kolaczowski však za hlavný zdroj tragizmu Wyspiaňského Odysea považujú kliatbu, ktorá je príčinou jeho putovania, či skôr úteku – kliatbu otcovraždy, ktorá visí nad ním, ale aj nad jeho synom Telemachom, má teda rodový charakter. V Homérovom epose sa tento motív nevyskytuje, preto sa Sinko pokúša nájsť jeho pôvod v iných antických zdrojoch, nachádza ho však len v súvislosti s postavou Telegona,

údajného syna Odysea a Kirké. Príbehom Telegona – ktorý šiel hľadať otca do Itaky a nevedome ho v istom súboji zabil – sa zaoberal nezachovaný epos *Telegonia* či Sofokles v stratenej tragédii. Podľa Sinka však Wyspiański v tomto prípade vychádzal najmä z prozaických rozprávání Dyktisa z Kréty, údajného účastníka Trójskej vojny, ktorý v súvislosti s postavou Telegona a jeho prekliatia, spomína aj Telemacha (Odyseus sa domnieval, že to je jeho jediný syn, preto na základe veštby odstránil Telemacha zo svojej blízkosti a v strachu pred smrťou z jeho ruky sa mu vyhýbal). Srebrny však s týmto výkladom ako jediným prípustným nesúhlasí, podľa neho mohol Wyspiański tento motív objaviť v mnohých iných dostupných materiáloch, či už v komentároch k Homérovmu eposu, alebo v lexikóne gréckej a rímskej mytológie W. H. Roschera, z ktorého autor, podľa názoru viacerých teoretikov, čerpal zrejme najintenzívnejšie. Schmidt vo svojom článku v lexikóne obsahol všetky potrebné motívy – zvlášť zaujímavé pre Wyspiaňského, vzhľadom na jeho vzťah k tragédii Oidipus, mohlo byť zhrnutie obsahu nezachovanej Sofoklovej tragédie.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislav Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olša. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Chór, v strede M. Andrišek ako Ženich. Snímka Michal Svitok, FDU AU.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislaw Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. T. Tomkuljak ako Jašek a K. Holková ako Kača. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

úcty syna voči otcovi, „vymyslel sám básnik, aby v duchu Homérovej etiky zaťažil Odysea najťažšou vinou a kliatbou. (...)Wyspiański skonštruoval svoj motív, „im pietas Odysea“, aby ho predstavil ako ľuďmi aj sebou samým nenávidenú obeť Erynií.“²⁹ Dramatik, podľa Sinka, mohol vychádzať pri tomto prvku z postavenia Laerta a jeho spôsobu života v okamihu príchodu Odysea do Itaky. V dôsledku toho však musel celkom zmeniť charakter ich vzťahu a Laertovu reakciu na návrat syna, ktorá je u Homéra celkom odlišná.

Ďalšiu vinu a kliatbu, o ktorej sa v priebehu hry dozvieme len veľmi málo, dostáva Wyspiaňského Odyseus do vienka už pred narodením. Je to akýsi dedičný hriech, ktorý je pôvodom jeho celoživotnej, a vôbec rodovej kliatby. Autor však predostrie iba samotnú skutočnosť, že hriech existuje, o jeho povahe sa konkrétnejšie nezmieňuje.

Kliatbu otcovraždy, vzťahujúcu sa priamo na postavu Odysea, nemožno nájsť v žiadnych zdrojoch, preto sa všeobecne predpokladá, že Wyspiański ju jednoducho, zrejme v snahe posilniť jej tragizmus, preniesol zo syna aj na otca, čím jej dodal charakter rodovej kliatby. Osobne si však myslím, že tento, Homérovi cudzí, prvok mohol vzísť rovnako z dramatickej „Oidipovskej obsesie“ (termín Leona Ploszewského), z jeho fascinácie Sofoklovou tragédiou, ktorej inšpirácia sa v rôznych podobách objavuje vo viacerých Wyspiaňského hrách (*Legenda I, Legenda II, Oslobodenie, Kliatba...*). Prekliatie v podobe vrodeneho otcovražedného pudu, ktorému sa Odyseus pokúsil uniknúť odchodom z Itaky (dôvodom teda nebola Trójska vojna!), sa potlačením a stratou svojho objektu mení na inú kliatbu. Tou kliatbou je obsesívna „myšlienka“ a neovládateľný inštinkt zabíjania, ktorý sa pretaví do reťazca závažných, ťažkých vín a následných prekliatí z úst postihnutých ľudí.

Ale už samotný akt zosadenia otca z trónu, porušenie povinnej

²⁹ SINKO, Tomasz: *Antyk Wyspiańskiego*. Kraków, 1916, str. 273.

Odys: Ojcie – ja w grzechu poczęt – ja w grzechu rodzony,
 na świat szedłem z przekleństwem. Bodajś mnie był ubić,
 male chłopie. – Ja w myśli tutaj mam żmij gniazdo.
 Tu w myśli – patrzaj: tutaj – to dar boży.³⁰

Sinko sa túto záhadu pokúša rozlúštiť jednou okrajovou verziou mýtu Odysea vysvetľujúcou pôvod hrdinu, podľa ktorej je jeho skutočným otcom Sísyfos (ten údajne zvidol Penelopu ešte pred jej sobášom z Laertom), ale v tomto prípade by sa mala táto postava aspoň v náznaku objaviť kdesi v dráme, pretože kliatba otcovraždy by sa vzťahovala na ňu. V hre však vôbec nefiguruje a v Homérovom epose pri svojej návšteve Hádesu nachádza Odyseus Sízýfa už v podsvetí, o jeho smrť sa teda nemožno pričiniť. Nevie, či je celkom zmysluplné siahť po netradičných verziách mýtov, či už v snahe samotného autora znásobiť tragický účinok nahromadením vín a kliatob, alebo pre objasnenie prameňov všetkých motívov zo strany teoretikov, pokiaľ tieto úsilia zanechávajú v diele ešte viac bielych miest.

Ďalšie možné príčiny Odyseových kliatob Wyspiański predstavuje v slovách Penelopinho nápadníka Antinoa, podľa ktorého sa tento „hrdina“ dosiaľ nevrátil domov preto, že „porušoval právo pohostinnosti, do domov vnášal hanbu a pošliapal cudzie svätosti – nič v človeku neušetril, hľadel iba na svoju korisť.“ Opäť ide o obvinenie vzdialené Homérovi jednak v hodnotení takéhoto činu, ale aj rozsahom – Wyspiański mohol mať na mysli surové plienenie Tróje, bezdôvodné napadnutie a vykradnutie Ismaru, či nie celkom nevinné vzťahy so svojimi väzňami Kirké a Kalypso, prípadne s dcérou svojho hostiteľa Alkina (podľa niektorých verzií Odyseus zvidol Naussikau). Autor teda v rámci, ale aj mimo rámca mýtov spojených s postavou Odysea, vznesol na svojho hrdinu množstvo závažných obvinení, aby sa mohol začať, pre Wyspiańského diela príznačný, tragický boj postáv so svojim predurčením, ktoré je po istom čase totožné s kliatbou. Napriek tomu, že Odyseus sa neustále vkladá do pozície obete kliatob a osudu, vedomé spáchanie previnení – zločinov a ich pôvod v jeho psychike skôr nasvedčuje zámer vykresliť Odysea ako negatívnu postavu. Navyše, v ani jednom prípade sa kliatba otcovraždy nenapĺňa, keďže Odyseus jej zabráni dobrovoľnou smrťou (hoci o interpretácii záveru drámy sú rôzne dohady) – jej neodvratnosť sa teda nepotvrďuje a ponúka sa výklad, že išlo o Odyseovu autosugesciu (na druhej strane – ak jediným východiskom pred naplnením osudu je smrť, nie je to práve optimistická vízia). Nemožno presne odhadnúť, nakoľko vedome a dôsledne sledoval Wyspiański tento cieľ, autor však novým poňatím fenoménu osudu a otázky činu, naznačuje iný pohľad na túto, pre neho veľmi dôležitú, problematiku.

Keď opätovne zhrnieme všetky základné posuny v uchopení Odyseovho mýtu, ktoré možno pozorovať v konfrontácii Wyspiańského drámy s Homérovým eposom, môžeme konštatovať, že prvé dve dejstvá sú v zásade kondenzáciou všetkých dôležitých udalostí. Rozdiel nekotví natoľko v osnove fabuly ako skôr v poňatí postáv a témy odysey. Každý motív u Wyspiańského má svoje opodstatnenie, nenachádza sa tu nič, čo by nebolo potrebné. Dráma *Návrat Odysea* sa však takmer celkom rozchádza z Homérovou *Odyseou* v treťom dejstve, ktoré Sinko a súhlasne s ním Kolaczowski

³⁰ Preklad: Otče – ja – počatý v hriechu, v hriechu narodený, / šiel som na svet s prekliatím. Bodaj by si ma vtedy zahubil, / malé chlapča. – Tu – v mojej hlave mám hniezdo zmijí. / Tu, v mysli – pozri – to je boží dar.

nazývajú „epilógom“. Z Homérovho sveta tu zostali iba niektoré fantastické bytosti známe z Odyseovho putovania (Harpie sa navyše v Odysei nevyskytujú), aj to iba v podobe prchavých vidín, prízrakov, projekcií vnútorných myšlienok postavy, ktorú už obklopuje celkom iná realita.

KONCEPCIA POSTAVY ODYSEA V DRÁME WYSPIAŇSKÉHO

Wyspiański a jeho „hrdina“

V porovnaní s *Achilleis*, Wyspiański sa v hre *Návrat Odysea* vo väčšej miere sústredil na hlavnú postavu, jej príbeh, najmä však na psychologickú kresbu, pričom vychádzal z prejavov tohto mýtického hrdinu v Homérovom epose, ale aj v neskorších spracovaniach Odyseovho mýtu. V súlade so svojím nazeraním na postavu Odysea, ale predovšetkým s výpoveďou, ktorú chcel prostredníctvom textu tlmočiť, pozmenil isté motívy a posilnil negatívne črty pôvodného Homérovho héroša a jeho minulosti. V rámci takto vytvoreného skeletu, pre ktorý bolo určujúce najmä morálne hľadisko, ale aj filozofické reflexie autora, sa následne pokúša nájsť v ňom miesto pre človeka. Wyspiaňského Odyseus sa vo svojich vyznaniach po celý čas snaží obhájiť svoj status človeka poslednými zvyškami ľudskosti a morálneho cítenia, obhajuje sa ako obeť okolností, hračka v rukách bohov, ktorej tieto nadprirodzené „nepriateľské“ inštancie vnútili nežiadanú, ľudskú vôľu presahujúcu, na prehru odsúdenú rolu.

Pozícia Wyspiaňského v tomto konflikte nie je celkom jasná – mnohí teoretici stotožňujú stanovisko autora s nazeraním hlavnej postavy, iní zas z kresby hrdinu a priestoru, ktorý si postava násilne uzurpuje v čitateľovom vnímaní, odčítali istý odstup autora. Wyspiański skutočne v snahe zachrániť v konštrukcii postavy aspoň nejaké zvyšky človeka a poskytnúť mu možnosť obhajoby venuje pomerne veľký priestor sebaľútostným spovediam hrdinu, s takmer nemenným obsahom. Tieto spovede útočia na emócie čitateľa a zvädzajú tak vidieť svet vo Wyspiaňského dráme z perspektívy postavy Odysea. Práve tento moment – podrobenie sa Odyseovej vízii sveta a stotožnenie tohto pohľadu s postojom autora, alebo naopak odolávanie tejto tendencii – preto určuje dve základné východiská v prístupe k textu. Nikdy si však nemôžeme byť celkom istí, ktorá cesta je správna. Wyspiaňského koncepcia Odysea ponúka množstvo takmer rovnocenných výkladov.

Odyseovo mlčanie

Odysea stretávame po prvý krát na kráľovskom hospodárstve spolu s Pastierom, už na druhý deň po jeho príchode na Ithaku. Pastier ešte nič netuší. Prvé slová:

Pastuch: Żebraku – pójdź tu dalej.

Odys: (zatrzymał się wpatrzony we dwór)
(teraz się zbliża)

Pastuch: Cóż stoisz przed dworem?

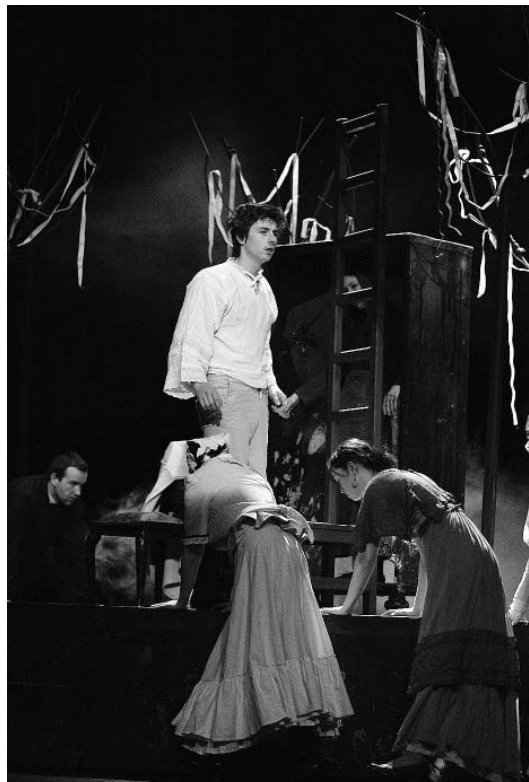
Coż poglądasz we dworu ściany? – He?³¹

³¹ preklad: Pastier: Vstup – žobrák./ Odyseus: (zastavil sa zahľadený na dvor)/ (teraz sa približuje)/ Pastier: Čo stojíš pred dvorom?/ Prečo hľadáš na steny paláca? – Ha?

Odyseus po celý čas neprehovorí ani slovo. Pastier sa ho neustále domáha, keďže tápe v hosťových nepochopiteľných reakciách. Celá, pomerne dlhá úvodná scéna patrí iba jeho prehovorom a Odyseovmu mlčaniu. Wyspiański tak odďaľuje vyzradenie tajomstva, o ktorom si myslíme, že ho poznáme a cítime sa v pozícii tých privilegovaných, ktorí „vedia“. Slová Pastiera, ktorý je odlišný od Homérovho Eumaia, nás však z tohto pohodlia istoty vytrhujú a „tajomstvo“ sa uzatvára aj pred nami. Počas Odyseovho mlčania sa dozvedáme, že kráľovský rod „priniesol na zem hanbu“, že bývalý panovník – Odyseus bol rovnaký ako Penelopini nápadníci a že hromadný príchod týchto nápadníkov – „milencov“, ktorí „utiekli pred slučkou – vrahovia, lotri“, je spravodlivým trestom za krivdu spáchanú Odyseovým rodom. Tento pochybný obraz „héroov“ sa završí nečakanou, prchkou a neprímerane agresívnou reakciou Odysea na Pastierovu nedôverčivosť a výsmech, zavraždením Eumaia.

Postupne nás Wyspiański zneisťuje aj v ďalšom očakávaní tajomstva, v ktorom sa cítime zvýhodnení oproti postave Pastiera – v očakávaní zázračnej premeny Odysea – žobráka na mladického „božského“ panovníka. Zisťujeme, že Pastier sa vo svojom dojme a spoločenskom zatriedení Odysea nemýlil, mýlili sme sa my: Odyseus, ktorý vo Wyspiaňského dráme prichádza do Itaky, je skutočne „žobrákom“, úbožiakom, hoci to možno poňať aj v abstraktnejšom význame. Je to jeho jediný stav, jeho jediná identita.

Wyspiański tak pripravil postave Odysea motívom mlčania zaujímavé expoé, ktoré narúšaním pôvodných očakávaní čitateľa vytvára nové tajomstvo, odkrýva mu fragmenty „pokriveného“ obrazu Homérovho heroického sveta a hneď od začiatku buduje náležité napätie. Možno pritom pripustiť, že pri prvku mlčania vychádza z Homérovmu hrdinovi príznačnej prefíkanosti, vypočítavosti, hoci skôr sa preslávil svojím darom reči ako prostriedkom riešenia zložitých situácií. Neobľomné Odyseovo mlčanie však pre neho prináša mnoho poníženia a potupy, ktorým Wyspiański poskytuje isté dôvody pre následné konanie pre svojho hrdinu a postave tak umožňuje získať si aspoň na chvíľu sympatie čitateľa.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislav Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Ol'ha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. C. Páriš ako Hospodár. Snímka Michal Svitok, FDU AU.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislav Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. C. Pářiš ako Hospodár a G. Mušková v úlohe Vernyhoru. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

Rovnaký postup použil autor aj pri uvedení Odysea v prostredí nápadníkov, keď ich necháva s jedinou, v danej situácii veľmi nepravdepodobnou, informáciou bezradných voči jeho mlčaniu. Tento nový prvok dodáva hlavnej postave istú tajomnosť, záhadnosť a sústreďuje v nej napätie.

Je však možné, že mlčanie Odysea má nielen formálny význam ako prostriedok budovania napätia v texte, ale súvisí aj s dôležitým motívom vo Wyspiaňského interpretácii postavy Odysea, motívom zapretia vlastnej identity, zapredania svojej duše krvavej minulosti. Nová postava, s ktorou sa vo Wyspiaňského hre stretávame, sa volá „Nikto“.

„...pre ľudí som nikto...” – a sám sebe všetkým.

Pustina. Prázdnota.

Odys: Żyję; zabiłem wszystko – wszystko odepchnąłem;
Co było szczęściem kłamanym, uciekło.
Nic, nic poza mną; – nic – nic – nic przede mną.
Noc wieczną pustką i ciemną.³²

³² Preklad: Žijem; všetko som zabil – všetko odvrhol;/ čo bolo klamným šťastím, utieklo./ Nič, nič za mnou; nič – nič – nič pred mnou./ Iba noc – večná prázdnota a temnota.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Ol'ha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. E. Blašková ako Marina. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

Odyseus, „potulný starec“, ktorý zo strachu, aby nevniesol do domu kliatbu, nechce pôvodne odhaliť svoju skutočnú identitu a iba z diaľky sa prizrieť kráľovskému dvoru, poprosiť o almužnu a odísť „prekliaty“ ďalej. Na ostrov prichádza človek, ktorý sa kajá, alebo sa o pokánie pokúša. Zaznáva svoju minulosť, čin a slávu, na rube ktorých je krv.

Odys: Troję zdobyłem!
 Bodajem nigdy z domu nie był chodził.
 Bodajem lepiej szczęś tu – w zapomnieniu!
 sam czysty –na tej piędźzi ziemi – w mym sumieniu;
 niżli w tej walce tam...³³

Wyspiańskiego Odyseus by sa chcel vzdať slávy, hrdinskej povesti, nesmrteľnosti, ktorú ponúkajú, za jedinú protihodnotu – morálnu čistotu. Túži po celkom obyčajnom živote v zabudnutí, v pasivite, ktorý tak nevyhnutne nesiahá na túto ľudskú hodnotu, možno poslednú, ktorú si človek môže zachovať. Túži po prvotnej nevinosti, ukrytej v obraze ranej, chlapčenskej Itaky, po pokojnom svedomí, nepoškvrene-

³³ Preklad: Tróju som dobył!/ Bodaj by som nikdy neodišiel z domu./ Bodaj by som radšej zhylnul tu – v zabudnutí!/ Sám čistý – na tom kúsku zeme – v mojom svedomí;/ ako v tej vojne...



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislav Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. M. Novodomský ako Nos, S. Magurská ako Hanička a J. Fedešová ako Zoša. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

nej duši. Minulosť sa však príliš hlboko vryla do jeho identity, pomenúva ju, tvaruje. Sú príliš úzko prepojené, musí preto zaprieť sám seba, svoje meno, svoj život.

Odys: ...Otom jest nic – krwi mej sprzedalem mą duszę...
 ...Niczym był żywot mój (...) że zmogłem krzywdą świat – za krzywdy moje,
 i jestem ludziom nikt a niczym stoję.³⁴

Nikto. Meno, ktorým sa Homérov Odyseus dôvtipne zachránil pred potupnou smrťou z rúk kyklopa Polyféma, sa u Wyspiaňského stáva jeho vlastným menom. Menom jeho duše – jeho vlastnou identitou. Akt zapredania sa službe vlasti vo vojne, činu vôbec, nazýva symbolicky, pomocou faustovského motívu, aktom zapredania svojej duše krvi.

Odyseus Wyspiaňského je človek bez duše, človek, ktorý stratil hodnotu samého seba. Človek, ktorý rezignoval. Na svoj, väčšinou márnny, boj proti zlu. Rezignoval na dobro, ktoré je však stále v tomto svete – a aj priamo v Odyseovom okolí prítomné, hoci nie tak zjavné. Na vzťahy. Posledné úlomky jeho ilúzií o nich rozbíjajú zrejme Pastierove slová.

³⁴ Preklad: Som nikým – mojej krvi som predal svoju dušu.../ Mój život bol ničotou (...) krivdou som porazil svet – za moje krivdy,/ som teraz pre ľudí nikto a sám ničoho hodný.

Počas dlhého blúdenia Odyseus akoby stratil svoj cieľ, zmysel pre akékoľvek hodnoty. Prichádza do Ithaky, ale blúdi rovnako ako dosiaľ, nepokúša sa nájsť a bojovať o svoje miesto – v spoločnosti, v rodine. „Nikto“ nikam nepatrí. Krv preliata v minulosti vytvorila priepasť, z ktorej niet úniku. Neexistuje nádej na očistenie ani zabudnutie. Činy príliš hmatateľne poznačujú a tvarujú svet.

Sinko vo svojom pokuse o rekonštrukciu Wyspiańského drámy *Fajáci* poznamenáva, že meno Nikto mohlo vzniknúť počas Odyseovho pobytu u Alkinooa, kde bol hrdina konfrontovaný s celkom inou podobou života a na základe toho mohla v ňom nastať táto zásadná premena osobnosti prehodnotením svojich činov. Pokiaľ Odyseus neprezradil Fajákovi svoje meno, ako tomu napovedajú repliky Alkinooa pri rozlúčke s ním v zachovanom fragmente hry, bol aj pre nich „nikým“.

„Pre iných bol „Nikto“ ako pre kyklopa v Odysee. Takéto riešenie by umožnilo básnikovi načrtnúť reflexiu o človeku, ktorý stratil svoju dušu a pokiaľ ju nenájde, pokiaľ nenájde svoje predurčenie, je „Nikým“.

Blúdenie Odysea by sme teda mohli interpretovať aj ako hľadanie vlastnej duše. Prípadne sa ponúka aj výklad, že Odyseus hľadá svoje predurčenie, poslanie. Jeho cesta je však odlišná od Hamletovej cesty poznania, jeho „dozrievania na svoj osud“, ktorej míľniky tvorili neustále reflexie, prehodnocovania. Odyseova cesta je cestou života, životných skúseností, aktívneho pôsobenia a zasahovania v hmatateľnej realite. Kołaczkowski nazýva toto vyhrotené poňatie Odyseovho vnútorného boja protikladov, ktorého dôsledkom je „zmarenie ducha“, popretie svojho „ja“, „absolútnym výrazom“ situácie postavy.³⁵ (Zdá sa, že takéto „absolútne výrazy“ sú charakteristické pre tvorbu Wyspiańského.)

Načrtla som jeden z obrazov, či skôr psychických polôh, v akých Wyspiański predstavuje postavu Odysea – obraz hrdinu v stave ľútosti, či skôr sebaľútosti, s náznakmi pokánia. Ten sa však príliš skoro a s ohromujúcou rýchlosťou rozpadá na márne kúsky pri Odyseovom prvom „čine“, ktorého sme svedkami. Zarazení zisťujeme, že to nebola minulosť, ktorá spája Odysea s krvou, ale je to prítomnosť, neustále živá – nepokojný, nespútaný živel ukotvený v tele, či skôr v psychike postavy. Odyseovo blúdenie nie je hľadaním, ale útekom. Pred sebou samým.

Odyseus, ktorého spoznáваме pri „čine“, je celkom iná, neznáma osoba.

Pred nami teda nestojí premenený človek, bývalý vládca-tyran prerodený v kajúcnika, ktorý už so svojou minulosťou nemá nič spoločné. Stále ho s ňou spája čosi až príliš podstatné pre túto postavu, základná matéria, z ktorej Wyspiański uhnietil svojho Odysea – jeho vlastná psychická predispozícia, vrodenný otcovražedný inštinkt, „túžba po krvi“. Pre Wyspiańského je tento inštinkt absolútny, nezmazateľný, všemocný a sám osebe postačujúci ako motivácia. Priznáva mu definitívnu moc v ľudskej psychike, akoby ním bol sám fascinovaný a tak ho aj predstavuje – ako plochý fakt, sebestačný fenomén. Necíti potrebu rozvinúť tento motív, či už hľadaním jeho pôvodu v minulosti postavy, v detstve (vzťah Laerta k Odyseovi ako príčina vzniku otcovražednej pohnútky, prípadne freudovský oidipovský komplex – o matke a jej vzťahu so synom však nie je v hre žiadna zmienka), ani v psycho-fyzickom uspošobení hrdinu... Hoci istý vývoj tohto iracionálneho pudu v súlade s niektorými psychoanalytickými teóriami (Freud) autor naznačuje v jeho dynamickej povahe, keď

³⁵ KOŁACZKOWSKI, S.: *Wyspiański. Kasprowicz*. Warszawa : Przeglądy, 1968, str. 118.

násilným zamedzením svojho naplnenia vzdialením objektu mení takto potlačený pud svoju orientáciu a jeho energia sa obracia k človeku ako takému, už si nevyberá obeť – stáva sa slepým, nenásytným a nespútaným inštinktom vraždenia, záchvatom agresie, bezbrehého ubližovania. To je jediné, čo sa o tejto motivácii postavy, osamelej v momente páchania zločinu a preto veľmi závažnej, dozvedáme.

V priebehu hry, a teda po Odyseovom návrate na Itaku, máme možnosť pozorovať obe podoby tohto inštinktu a to v ich rýdzej, žiadnymi inými pohnútkami a okolnosťami neskalenej podobe, keďže dostávajú priestor v najnepravdepodobnejšej situácii. Odyseus zabíja Pastiera Eumaia, jedného z mála verných druhov a prvého človeka, ktorý mu na rodnom ostrove poskytol útočisko a po odhalení jeho identity a kliatby mu ponúkol aj dlhodobé prístrešie. Na otca sa takmer vrhne v prílive nenávisti v okamihu, keď mu odpúšťa.

Wyspiański teda prebral ľahkosť vraždenia, krutosť Homérovho héra, jeho skutky však zbavuje pečate nutnosti a veľkosti, dosadzuje tu naliehavosť celkom inej povahy, jeho osobnú, vyvierajúcu z temných hĺbok jeho osobnosti. Naliehavosť prírody, primitívneho, dionýzovského prvku v človeku. Táto nová, osobná „nevyhnutnosť“, ktorá je v podstate ľudskou slabosťou, však nemôže slúžiť ako náležitý podklad pre ospravedlniteľnosť činu. Možno je však potrebné vziať do úvahy aj desaťročné Odyseovo pôsobenie vo vojne a jej deformujúci vplyv na človeka, na jeho hodnotový systém a konanie.

Vražda, ktorá sa odohrala v celkom nečakanej, autorom nepripravenej situácii, v obyčajnej, pokojnej atmosfére, priam kričí svojou neoprávnenosťou, surovosťou, rozčarovaním zo zrady. Neskôr za veľmi podobných okolností zabíja Telemach svojho najbližšieho Sluhu, hoci tu autor ponecháva vyhroteniu situácie dlhší čas a buduje ju logickejšie. Wyspiański už v tomto momente veľmi zjavne poukazuje na pokrvnú príbuznosť oboch postáv a tá sa v priebehu hry potvrdzuje.

Telemak: (nagle uderza go kołem w głowę) Masz! – masz-

Sluga: (upadając) Syn – Odysa!...

Telemak: (w lęku) Zabiłem.

(w radości) Ojczy! Ojczy!

(zrozumiał, miarkuje radośnie) Ojciec mój w zagrodzie!

(wskazując siebie) Krew mego ojca!

(w radości) Czyn!

(z trwogą) Przekleństwo w rodzie!³⁶

Wyspiański túto príbuznosť poňal vo forme pridelenia rovnakých vlastností obom hrdinom, najmä však onoho osudového determinantu – krvilačného pudu, ktorý Telemach získava od otca ako neblahé genetické dedičstvo, v antickom jazyku nazvané – rodová kliatba. Telemach je akoby doplnením postavy Odysea, je „mladým Odyseom“. „Tak v otcovi ako aj v synovi stále trvá hra premenných, celkom konfliktných pocitov: hovoria „v radosti“ a „v nepokoji“, „odhodlane“, „vášnivo“, čítajú si z očí tie

³⁶ Preklad: Telemach: (náhle ho tlčíe palicou do hlavy) Tu máš! – Tu máš! / Sluga: (klesá k zemi) Syn – Odysea!... / Telemach: (zdesený) Zabil som. / (radostne) Otec! Otec! / (porozumel, radostne sa rozhlíada) Můj otec v záhrade! / (ukazujúc na seba) Krv mójho otca! / (radostne) Čin! / (s obavou) Preklatie v rode!



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Ol'ha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. M. Lacko ako Básnik, J. Capková ako Nevesta a M. Andřísek ako Ženich. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

isté impulzy, obavy a rozhodnutia, milujú sa a nenávidia navzájom v sebe spoznávajú tragickú podobnosť.³⁷

Rozdiel medzi oboma postavami tvorí predovšetkým odlišná životná skúsenosť, ktorá Odysea prinútila zmeniť svoje postoje a obrátiť sa k iným hodnotám, aj keď ich nedokáže naplniť. Telemach je ešte len na začiatku svojho životného príbehu a vidíme ho práve v zlomovom okamihu, keď realizuje prvý závažný čin a rozhodnutia. So vstupom otca na ostrov prekračuje prah dospelosti. Je to však len zdanlivé dozretie, pretože napriek svojim odvážnym slovám a činom, až príliš podobným otcovi, nie je vôbec pripravený pre prijatie obrazu Odyseových krvavých činov, ale najmä poznania tragickej rodovej kliatby. Po jej vyzradení zbabelo od otca uteká.

Vráťme sa však k ich prvým krvavým činom, ktoré môžeme v dráme pozorovať. Práve ich absurdnosť v daných okolnostiach a neadekvátnosť tejto reakcie, nás núti obrátiť pozornosť na tých niekoľko replík, ktoré vražde bezprostredne predchádzali:

Odys: ... (z wiedzą) Żyłem – to ciężar mój, że jeszcze żyję.

Nie będę wyżej nigdy – jako byłem.

Pastuch: (znudzony) Idźcie spać. –

³⁷ JARZĄBEK, Dorota.: *Niepowrót Odysa* – ročníková práca, in: *Kwartalnik Teatralny 2/3, Kolo Naukowe UJ*, 2002/2003, str.

- Odys: (zrywajúc się) To idź spać!
(drwiąco, w złości) A wiesz ty staruchu, że ja może i jestem duch i straszę ludzi.
- Pastuch: (zabobonnie) Wyście Duch!
(przypadł i chwytając za rękę Odysa, szyderczo:) Toż was za rękę dzierzę...
- Odys: (mocując się z Pastuchem) Patrzaj się! – Widzisz upiora!
(zabija go kijem) Masz – Leż tu – psie!³⁸

Telemach potrebuje pre svoj vražedný čin závažnejšiu urážku ako iba nezájem o jeho záležitosti a gesto vyjadrujúce nudu. Sluha mu predostiera – zrejme skutočný – obraz, či všeobecnú mienku o Telemachovom postavení v dome a jeho nedospelosti veľmi necitlivo, a najmä nerozvážne vzhľadom na povahu svojho pána, ktorú by už mal poznať. Tón svojich slov zostruje do polohy provokácie, situáciu graduje. Keď ho napokon Telemach zabíja, Sluha v ňom rozpoznáva Odyseovu krv.

Príčinou zločinov bolo teda podráždenie osobnej hrdosti oboch postáv. V prípade Odyssea stačí malý náznak ľahostajnosti voči jeho sebaľútočným spovediam a hrdina reaguje impulzívne a neprimerane agresívne. Načrtávajú sa nám tu teda isté charakterové vlastnosti hlavnej postavy – vzťahovosť, egocentrizmus, precitlivosť na vlastnú osobu, zahľadenosť do seba samého, ale aj prchkosť, agresivita. Telemachovo správanie je ich potvrdením.

Práve tu nám Wyspiański poskytuje jeden kľúč k interpretácii postavy Odyssea – v Pastierovom postoji nám poukazuje a odobruje jednu z možností vnímania Odyseových spovedí, plných sťažností, nárekov a neustáleho obviňovania božstva. V opakovaní sa a nemennosti obsahu sebaľútočných vyznaní dramatik, podľa môjho názoru, naznačuje zámer.

Autor predstavuje hlavného hrdinu najmä v dvoch protikladných polohách – okamihy, v ktorých Odyssea ovláda zločinný inštinkt, sa striedajú s výčitkami svedomia a prílevmi ľútosti. Obe polohy majú teda extrémnu podobu. Inštinkt je všemocný, neohroziteľný, nespútatelný a neusmerniteľný vedomím, celkom paralyzuje Odyseovo svedomie, rozvahu. Tento inštinkt nepozná mieru, nečaká na adekvátnu situáciu. Je to dionýzovský živel v človeku, ktorý ignoruje akékoľvek normy. Rovnako však v kajúcnych spovediach zachádza hrdina až k zapretiu vlastnej osobnostnej hodnoty a odmietaniu svojej existencie, čo napokon realizuje dobrovoľnou smrťou (hoci interpretácie záveru drámy sa rozchádzajú). Wyspiański uväznil svoju postavu medzi tieto dva póly, dva vyhrotené psychické stavy, medzi ktorými niet prieniku, hoci iba ten by predstavoval jedinú východisko Odyseovej situácie a možnosť vývoja postavy.

Ale aj v rozľútočených stavoch vníma svoju minulosť a spáchané zločiny najmä vo vzťahu k sebe, vyratúva ich dosah na vlastný osud a dušu, nikdy však v skutočnosti neolútuje svoje konanie a neuvedomí si dôsledky svojich činov. Nikdy v skutočnosti nepochopí svoje viny, preto nemôže prežiť pokánie a katarziu, po ktorej tak túži. Ešte aj samotné popretie minulosti, skoncovanie s ňou v podobe očistného gesta – spálenia kráľovského dvora, je čin zahľadený do seba, iracionálny, nevedomý si

³⁸ Preklad: Odysseus: (múdro) Žil som – také je moje bremeno, že ešte žijem./ Už nikdy nebudem vyššie, ako som bol./ Pastier: (znudený) Chodte spať. –/ Odysseus: (prudko sa postaví) Tak choď spať!/ (výsmešne, v hneve) A vieš ty, starký, že ja som možno duch a straším ľudí./ Pastier: (poverčivo) Vy ste duch!/ (priskočil k Odysseovi a chytá ho za ruku, posmešne) Ale veď vás držím za ruku./ Odysseus: (zápasí s Pastierom) Pozri sa! – Vidiš upíra!/ (zabíja ho kyjom) Tu máš – Lež si tu – pes!



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Ol'ha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Peter Slovák ako Novinár. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

svojho dosahu. Je to ďalší Odyseov ničivý skutok v reťazci jeho zločinov poznačených ohňom, ktorý prinesie opäť iba množstvo utrpenia a smrti, medziiným aj Penelopinej.

Nie je celkom jednoznačné, či šlo o zámer autora, alebo o nie celkom zvládnutú kresbu postavy, ktorú poznačila jej úloha tlmočiť Wyspiańského postoje a filozofické koncepcie. V tom prípade postava zostala v podobe umelého konštruktú, v ktorom nestihol ožiť človek. V prípade, že vo vyššie priblíženej kresbe postavy odčítame úmysel autora, vynára sa pred nami otázka, prečo postava neprechádza vývojom. Práve vtedy sme nútení všimnúť si istú, už spomínanú, charakteristiku Odysea, prítomnú v oboch popísaných psychických stavoch, zreteľne sa prejavujúcu v jeho vízii sveta, života, Boha, seba samého – je ňou zahľadenosť do seba, egocentrizmus. Odyseus nie je schopný vystúpiť z tohto zorného uhla, prekročiť tieto obmedzujúce hranice a pokúsiť sa o objektívnejší pohľad. Všetko vníma výlučne cez seba, sám je merítkom všetkých vecí. Jeho nazeranie na veci teda výrazne poznačila osobná životná skúsenosť, v istej miere sa tu však prejavil aj ľudský egoizmus a snaha o psychické pohodlie ako akýsi obranný mechanizmus, výraz pudu sebazáchovy. Preto nemôže pochopiť skutočnú povahu, rozsah a najmä dôsledky svojich vín.

„Vedomie spáchaného zla, privádzajúce k zúfalstvu a pomäteniu, nie je u hrdinu rovnocenné s uznaním svojej viny. A predsa iba takto by sa mohol vzoprieť svojmu Osudu, čiže spoznať ho, uznať, prerásť. V bludnom kruhu „myšlienky“, vnímanej ako čosi cudzie a prekliate, sa Odyseus nikdy nezbaví zúfalstva. Nepodrobí sa ani pokániu, o ktorom síce hovorí, ale ktorého zmysel nepochopil:

Odys: Ile zgrzeszyłem,
tyle mam wypić sam – z mej własnej Doli.”³⁹

Viny – zločiny sú predovšetkým škvrnou na jeho duši, naplnením Osudu, nutnou realizáciou „myšlienky“, ktorá je jeho prekliatím, neľútostným výsmechom Boha – jeho nepriateľa. Človek, utápajúci sa vo svojej krivde a utrpení, ktorý si zo svojej pozície obete vyvodil mená pre jednotlivé životné javy ako akési nemenné, neohroziteľné opevnenie, človek už neprijímajúci iný názor, či akékoľvek podnety z vonka – si sám zakliesnil možnosť riešenia svojej situácie a duševného rozvoja.

Dorota Jarzabek si vo svojej práci rovnako všima túto Odyseovu črtu uzavretosti vo vlastnom svete a považuje to za výraz jeho preslávanej prefíkanosti, vypočítavosti: „V Odyseovej prefíkanosti sa napokon skrýva aj zárodok hybris, pýchy, s akou sa hrdina uzatvára vo svojej vzbure a vo svojom utrpení.“ Vzápätí pridáva citát Ewy Miodońskiej-Brookes, ktorý Odyseov stav veľmi výstižne pomenúva: „Odyseovi je dané počuť iba samého seba.”⁴⁰

Mlčanie Boha v dráme *Návrat Odyssea*

Metafyzika v tvorbe Wyspiańskiego

„Dobre, že nie som pohanom, nepotrebujem piť vodu Léthé, lebo asi by som musel piť dlho. Ale škoda Hádu, elyzejských polí, ani dnes neveríme v peklo, a aj pekla je škoda. Len pomysli, aký efekt!(...) Som pripravený vymyslieť nové náboženstvo a stvoriť celý nový božský svet, celý môj novodobý Olymp, celé spoluzitie svätých. A premýšľam nad novým kostolom, budovou, ktorý by bol príbytkom nových božstiev, nového Boha. Aké by to mohlo byť pekné! Nejde tu o sektu, ale o zhrnutie tých pojmov, z akých pozostávame my, súčasníci a o dodanie im výrazu, v snahe popísať veci, ktoré sa popisujú neľahko.”⁴¹

A Wyspiański tvorí.

Hneď v úvode som si dovoľila použiť citát z listu Wyspiańskiego z roku 1985, uvedený v Sinkovej štúdií. Považujem ho za dôležitý vzhľadom na to, ako tápeme v labyrinte jeho metafyziky, pokiaľ sa snažíme identifikovať tvár Boha v jeho dielach, charakter náboženstva a pôvod jednotlivých motívov (palingenéza, osud...).

Syntéza rozdielnych náboženstiev v snahe vytvoriť akúsi novú, univerzálnu – pre človeka epochy fin de siècle – prijateľnú ideológiu, bola na prelome storočí a začiatku 20. storočia veľmi výraznou tendenciou, najmä v prostredí symbolistov. Z dramatických autorov možno spomenúť napríklad Strindberga (jeho „hry snov“), oveľa zreteľnejšie sa nám však v tejto súvislosti núkajú pre porovnanie neskoršie úsilia

³⁹ JARZĄBEK, Dorota.: *Niepowrót Odysa* – ročníková práca, in: *Kwartalnik Teatralny* 2/3, Koło naukowe UJ, 2002/2003, str.141 (citát z hry *Návrat Odyssea* – preklad: Kolko som zhrešil, toľko mám vypiť – z čase môjho vlastného údelu.)

⁴⁰ Tamže, str. 144

⁴¹ op. cit., in: SINKO, Tadeusz.: *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków, 1916 (list, 8.11.1895)

ruských symbolistov (napr. Ivanova, Sologuba) prepojiť antické a kresťanské náboženstvo, ktoré našli výraz v obraze Krista -Dionýza. Podobný zámer formuloval Wyspiański vo vyššie citovanom liste. Ešte o niekoľko rokov skôr vytvorí postavu Krista – Apolóna, navyše zjavujúceho sa na Waweli – akejsi „poľskej Akropole“ (v dráme *Akropola*), čo významne napovedá o podobe Boha, náboženstva a svetového poriadku prezentovaného v jeho dielach. V spojitosti s tým by som chcela obrátiť pozornosť na vyššie uvedený citát zo štúdie Srebrneho o apolónskej nábožensko-morálnej náuke, presadzujúcej sa v antickom svete v 7. storočí, ktorá bohom priznala atribút pravdy. S definíciou Apolóna ako etického božstva sa mohol Wyspiański oboznámiť oi. aj prostredníctvom Nietzscheho a jeho rozpravy *Zrod tragédie z ducha hudby*. (V dráme *Návrat Odysea* nachádzame zjavné alúzie na toto dielo.)

„Apolón ako etické božstvo, požaduje od svojich stúpenčov mieru, a aby sa mohla zachovávať, aj sebapoznanie. Preto popri estetickéj nevyhnutnosti krásy platili i požiadavky „Poznaj sám seba“ a „Ničoho príliš“, kým naopak spupná samolúbošť a prepiatosť sa chápali ako nepriateľskí démoni ne-apolónskej sféry, ako vlastnosti pred-apolónskych čias, veku Titanov, a ako mimo-apolónsky svet, t.j. svet barbarov. Kvôli titanskej láske k ľuďom musel Prométhea trhať sup a jeho nadmerná múdrosť sa rozpolila; Oidipus, ktorý rozlúštil hádanku Sfingy, musel klesnúť do kolobehu zločinov: tak delfský boh interpretuje minulosť.“⁴²

V antických drámach Wyspiańskiego sa popri forme „bohovia“ a menách konkrétnych gréckych božstiev (Diana, Hermes, Pallas, Afrodita, Héra, Zeus, Pan...), zjavuje čoraz častejšie tvar jednotného čísla – Boh, evokujúci v našom kultúrnom kontexte skôr predstavu biblického Boha. Súčasne s tým treba uviesť pojmy ako vina, kliatba, predurčenie, osud, nevyhnutnosť, ktoré sú príznačné pre náboženskú ideológiu starovekého Grécka, vyskytujú sa však aj v neantických dielach tohto autora.

V hrách zobrazujúcich poľskú históriu, či súčasnosť, prenikajú do podoby Boha predstavy slovanských pohanských náboženstiev, židovská viera, či akási vlastná, veľmi svojská, komfortná hrdinova vízia Boha (*Legenda I, II, Kliatba, Sudcovia, Bolesław Smelý, Skalka, Oslobodenie...*). Obraz božstva vo Wyspiańského drámach je teda zahmlený, nemožno ho jednoznačne dešifrovať a priradiť k istému náboženstvu. Autor zostal verný svojej myšlienke a skutočne vytvára svoj vlastný „božský svet“, „novodobý Olymp“, v pozadí ktorého sa črtajú rôzne kultúrne tradície.

Otázka Boha a metafyziky vôbec vo Wyspiańského tvorbe je ťažko rozlúštiteľnou hádankou, možno aj hádankou bez riešenia, pokiaľ k nej budeme pristupovať s ambíciou nájsť konkrétne mená. Osobne sa vzdávam tejto úlohy, vzhľadom na moju – ešte stále iba čiastočnú – znalosť Wyspiańského, ale aj vzhľadom na fakt, že sa to dosiaľ celkom nepodarilo ani povolaným odborníkom, polonistom.

Téme metafyziky Wyspiańského venovala podrobnú a zasvätenú štúdiu literárna vedkyňa Aniela Łempicka v teoretickej práci, ktorú som tu už viackrát citovala.⁴³ Autorka v prvom rade upozorňuje na nevyhnutnosť rozlišovať umelecký a ideový motív v dielach Wyspiańského, keďže dramatik vo veľkej miere čerpá z mytológie – antickej, kresťanskej, ľudových povier, historických legiend. Zároveň sa s istou re-

⁴² NIETZSCHE, Friedrich.: *Zrod tragédie z ducha hudby*, Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.

⁴³ ŁEMPICKA, Aniela.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislaw Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. Denisa Ďuratná ako Hospodárka. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

zervou stavia k dosiaľ napísaným prácam na túto tému, pretože v mnohých z nich pozoruje, ako sa Wyspiański v priebehu dejín stal „predmetom ideologickej hry“.⁴⁴ Napokon však Ľempicka konštatuje, že „metafyzika v tvorbe Wyspiańskiego existuje: Boh, nadprirodzený svetový poriadok, Predurčenie, Osud, palingenéza – to sú veľké motívy Wyspiańskiego poézie, ktoré dodávajú jeho metafyzike osobitý, výrazný charakter“.⁴⁵ Naďalej ostáva neľahkou otázkou, aký je vzťah Wyspiańskiego k týmto ideám a koncepciám, prezentovaným v jeho dielach. Najproduktívnejšie je zrejme akceptovať možnosť vývoja tohto vzťahu a podôb metafyziky v priebehu jeho tvorby.

Wyspiański čitateľovi rozhodne neľahčuje situáciu svojím nedôsledným používaním veľkých či malých písmen v prípade pojmov, ktoré sa k tejto téme vzťahujú – a to aj v rámci jedného diela. Aniela Ľempicka taktiež vyčíta dramatikovi túto nekonzekventnosť a nazýva ju „mladopoľskou manierou“.⁴⁶ Ako príklad použila citát z *Achilleis*, kde Vlhy veštia Achillovu budúcnosť:

Fale: Sławę z śmiertelnym ciosem Bóg ześle ci z tronu.⁴⁷

⁴⁴ Tamže, str. 36

⁴⁵ Tamže, str. 37

⁴⁶ Tamže, str. 83

⁴⁷ Preklad: „Slávu ti smrteľnou ranou Boh zošle z trónu.“

„Slovo Boh je tam anachronizmom. Aký je designát toho slova? Zeus? Alebo možno Boh kresťanov a súčasne pohanov, stvoriteľ sveta i jeho kormidelník? Alebo ešte všeobecnejšie – sila, ktorej pôsobenie iba tušíme – predurčenie? Predurčenie?“⁴⁸

Osobne si myslím, že Wyspiański neprivolával predstavy z rôznych religii z dôvodu akejsi samoučelnej vzbury, či nadšenia pre stvorenie nového, nikým neuchopiteľného Boha. Motívy z jednotlivých náboženských mytológií sú skôr vyjadrením rozličných aspektov jeho vízie svetového poriadku, jeho osobného filozofického svetonázoru. Niektoré z nich som už naznačila – etický zákon, osudová nevyhnutnosť – predurčenie. Łempicka pridáva ako ďalšie kľúčové slovo – „Zem“ – zákony zeme, pravda zeme, požiadavky pozemského života, „Boh – Nevyhnutnosť“, Osud, Predurčenie. Sudca. „Pekla a Zeme jeden Boh“, „Boh zo Zeme – Nevyhnutnosť“. Takéto pomenovania, obsahujúce isté svetonázorové princípy, získava božská inštancia v jednotlivých Wyspiańského hrách.

Odyseov Boh – nepriateľ, pomstiteľ, vinník...

S problémom nejednoznačného obrazu Boha som sa stretla aj v dráme *Návrat Odysea*. Ako som už naznačila v predchádzajúcich kapitolách, *Návrat Odysea* je jedinou zo štyroch antických drám Wyspiańského, ktorú možno intepretovať aj bez nutnosti prijať prítomnosť istej nadprirodzenej sily, božskej inštancie. Odyseove provokujúce výroky na adresu Boha zostávajú bez odpovede, nenapĺňa sa napokon ani kľatba otcovraždy, ktorú hrdina neustále spomína. Svet prvého a druhého dejstva sa nijako nevyvíja z noriem zmyslovo – vnímateľnej reality, nezjavujú sa tu žiadni bohovia, nedejú sa zázraky. Výnimkou je iba tretie dejstvo, kde sa objavujú fantastické mýtické postavy a boh Hermes v Cháronovej lodi. Toto dejstvo sa však odohráva na pôde inej reality, v inej dimenzii. Z piesní Sirén sa dozvedáme, že Odyseovo vnímanie sa zmenilo a aj sami napokon môžeme pozorovať, s akými ťažkosťami hrdina rozlišuje fikciu, vlastné vnútorné vidiny – a skutočnosť. Navyše, spomínané nadprirodzené bytosti vidí iba sám, bez svedkov a v noci, ktorá má vo Wyspiańského dielach špeciálny význam svojím pôsobením na psychiku postáv.

Žiadny uchopiteľný a nezvrátiteľný dôkaz prítomnosti a zasahovania božstva vo svete tejto drámy nám teda autor – na rozdiel od svojich iných antických hier – neposkytuje. Nemusí to nevyhnutne vylučovať existenciu božstva, človek vychovaný v kresťanskom kontexte je napokon na víziu neviditeľného Boha zvyknutý. Každopádne však Wyspiański upúšťa od predošlých spôsobov manifestácie prítomnosti božskej inštancie vo svete svojich diel a necháva nás napospas tejto otázke samých, vybavených iba mlčaním neba a Odyseovou predstavou Boha.

Wyspiański necháva Odysea hovoriť o Bohu pomerne často, čitateľ v prvom dojme hádam ani nepochybuje o jeho existencii. V texte je božská inštancia najčastejšie pomenovaná slovom „Boh“ – v jednotnom čísle a s veľkým začiatočným písmenom, čo v našom kultúrnom prostredí poukazuje najmä na biblického Boha. O oprávnenosti tohto výkladu svedčí celé, nielen dramatické, dielo Wyspiańského, kde mnohé pojmy a predovšetkým idey prezrádzajú – ak nie samotnú vieru, tak určite blízkosť

⁴⁸ ŁEMPICKA, Aniela.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 83.

a znalosť kresťanskej náuky, hoci často si ich zrejme vyžiadal aj historický, etnický a kultúrny kontext predlohy, z ktorej vychádzal. V tejto chvíli by som chcela uviesť zaujímavý postreh Anioły Lempickej v súvislosti s náboženskými prvkami v drámach Wyspiańského: „Možno (tiež) stojí za pozornosť, ako veľa je u Wyspiańského antických a biblických motívov, s neistým nebom Starého Testamentu a ako málo kresťanských.“⁴⁹ Tento poznatok sa zhoduje s mojím odčítaním Odyseovho obrazu božstva – ak v ňom môžeme tušiť črty biblického Boha, ide skôr o starozákonného Boha, vzdialeného súčasnej kresťanskej predstave.

V priebehu hry sa však stretávame aj s formou „Bohovia“ a s menami konkrétnych antických božstiev (Pallas, Pan a Hermes). Spolu s nimi zaznievajú aj slová predurčenie, osud, vina, trest, kliatba. V takýchto podobách necháva dramatik prehovoriť aj antický kontext.

Aká je teda Odyseov predstava Boha? V jej poňatí sú obsiahnuté najmä dva z vyššie spomenutých princípov – etický zákon a nevyhnutnosť. Odyseov Boh je predovšetkým patrónom morálky, Sudcom – a zároveň Osudom, Nevyhnutnosťou. Zem a jej pravda, hodnota pozemského života, hodnota tela a jeho prirodzenej zmyslovosti, tu nenachádza priestor ako v zhovievavejšom obraze Krista – Dionýza ruských symbolistov.

Boh – morálny zákon

Odyseov Boh ako zosobnenie svetového poriadku, je prísny, neúprosný voči človeku. Vzdialený. Jeho etický zákon je absolútny.

Božstvo vo Wyspiańského antických drámach je zvyčajne strážcom morálky, reprezentuje poriadok a „Pravdu“, pričom v hodnotení ľudského konania je neoblohné. Možno vo svojej požiadavke úplnej mravnej čistoty skutočne presahuje možnosti človeka, vzdáva sa mu, odoberá mu nádej. Existuje iba vzorec vina – trest, čiže kliatba. Súd nad vinou nepozná žiadnu relatívnuosť, kliatba nepozná prekážky, prelieva sa aj cez smrť. Do posmrtného života človeka, či pozemského života jeho potomkov. Je akousi nevyčerpatelnou, nezničiteľnou energiou. Takúto predstavu si zrejme Odyseus odnášal z kultúry, v ktorej vyrastal. Životná skúsenosť, ale aj vlastné psychické a intelektuálne dispozície a obmedzenia, ju pravdepodobne modifikovali. Možno však už tu – v požiadavke absolútnej morálnej čistoty – tkvie príčina Odyseovho zatrpknutia, jeho nezlomnej viery v nemožnosť návratu späť, v nezmazateľnosť ľudských hriechov, neodvratnosť kliatby, čo sa završilo v presvedčení o svojom zatražení, dokonca o predurčení na páchanie zla a rezignácii na akýkoľvek boj.

Boh Odysea nepozná Milosť.

Nepozná ľudskú prirodzenosť.

Je to Boh, ktorý ešte neposlal („žiť“) svojho Syna.

Práve tu vidím príbuznosť skôr s obrazom starozákonného Boha ako novozákonného.

V okamihoch morálneho precitnutia, sebaanalýzy a prehodnotenia minulosti, si Odyseus uvedomí svoje tragické, neriešiteľné postavenie, vyjadrené faustovským motívom duše „zapredanej krvi“, ktorú už nemožno vykúpiť. Vieru v Boha, ktorá mu

⁴⁹ LEMPICKA, Anioła.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 34.

vnútila tento zúfalý vnútorný rozpor a bezvýchodiskovú situáciu, obracia proti Bohu samému a logickou dedukciou z jeho pozície Stvoriteľa nachádza v ňom spoluvinníka, ak nie priamo vinníka. Boh je teda pôvodcom, darcom Odyseovej nutkavej „Myšlienky“, symbolizujúcej vražedný inštinkt, „záchvat krvi“, kľatbu otcovraždy. Neoprávnené trestá tak Odysea za čosi, čo pochádza od neho, čo sám stvoril. Odyseus je iba nástrojom, hračkou v jeho rukách. Hrdina takmer nikdy nezabudne vo svojich sebaútostrých spovediach spomenúť Boha, zakaždým však v tej istej podobe a úlohe – ako nepriateľa, krutého, nespravodlivého sudcu, pomstiteľa, pôvodcu jeho prekliatia.

Odys: Straszliwą, mściwą ręką Boga
Ścigany – ha – rozumiesz?
Bóg jest moim wrogiem. ...

Odys: Ja w myśli tutaj mam źmij gniazdo.
Tu w myśli – patrzaj: tutaj – to dar boży.
To oni, ojcie – przekleństwo mi każą
pełnić – to oni mnie tą siłą darzą –
że ja przez podłość idę – z jasną twarzą.
Ta moc od Boga jest. ...

Odys: Jedyna myśl – myśl – boskie wiano.⁵⁰

Boh, ktorý Odyseovi onú obsedantnú „myšlienku“ – jeho kľatbu – údajne „daroval do vienka“, nesie teda spoluzodpovednosť za hrdinove viny. Tak znie interpretácia Odysea, jeho neotrasiteľná ideológia, za ktorú skrýva svoju neschopnosť opanovať vnútorné pohnútky a dodáva im tak ráz nábožensky poňatej kľatby.

Odyseov výklad pripomína obmenu Przybyszewského etického determinizmu, v ktorom možno pozorovať vplyv Schopenhauera. Toto presvedčenie výstižne vyjadrujú slová Starca II v jeho hre *Hostia*: „Príroda je niekedy zlomyseľná. Trestá za hriechy, ktoré sama vstúpila človeku do srdca.“⁵¹ Podľa Przybyszewského, „tragédia človeka spočíva v tom, že hoci sám nemá vplyv na svoje činy, ktoré prostredníctvom neho vykonáva ‘príroda’, aj tak musí v plnom rozsahu znášať ich morálne následky.“⁵²

Ak však aj samotná definitívna požiadavka mravnej bezúhonnosti je vzdialená človeku a „Zemi“, morálny kódex platný v Odyseovom svete, mu nie je svojou povahou až natoľko vzdialený. Nemá takú špecifickú podobu ako antický, ktorý Wyspiański uplatňuje ešte vo svojej ranej dráme *Meleager*. Tu už nejde o menšie, či väčšie prehrešky voči božstvám, ako zanedbanie svojich povinností voči ich kultu, či siahnutie na ich posvätný objekt – nie sú to už výlučne antické, súčasníkovi cudzie viny a teda cudzia etika. Táto morálka je bližšia človeku ako-takému – a teda aj dnešnému

⁵⁰ preklad: Strašnou, pomstivou rukou Boha/ prenasledovaný – ha – rozumieš?/ Boh je mojím nepriateľom. .../ Tu v hlave mám hniezdo zmijí./ Tu v mysli – pozri: tu – to je boží dar./ To ony ma – otče – nútia plniť prekliatie -/ to ony mi dávajú tú moc -/ že kráčam v podlosti – s jasnou tvárou./ Tá moc je od boha. .../ lba myšlienka – myšlienka – božie veno.

⁵¹ BULANOWSKA, B.: *Między transcendencją a głębiami podświadomości*, in: *Dramat i teatr modernistyczny*. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1992.

⁵² TABORSKI, R.: *Wzrost* (k) PRZYBYSZEWSKI, S.: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1966, str. 42.

– vychádza priamo z neho, z jeho charakteru spoločenskej bytosti a teda z nutnosti žiť v spoločnosti. Vychádza z jeho lásky k životu (alebo možno zo strachu zo smrti), ktorá stanovila život ako najvyššiu hodnotu, bytostné právo človeka, ktoré je nutné rešpektovať. Odyseus zrádza, bezohľadne ničí túto hodnotu a to aj bez potreby bojovať v mene nejakého vyššieho cieľa, v mene spravodlivosti. Hrdina navyše nemôže obhájiť svoju pravdu, svoju subjektívnu nevinu, ani len pred ľuďmi ako Oidipus, ktorý spáchal zločin nevedomý si situácie. Odyseove „viny“ vychádzajú výlučne z jeho charakteru, sú to zločiny bez akýchkoľvek poľahčujúcich okolností.

Problém Odysea je teda problémom neschopnosti prevziať zodpovednosť za svoje rozhodnutia, konanie a svoj osud, dodáva im preto transcendentálny, náboženský ráz a pečať nevyhnutnosti. Paradoxne však práve tá istá osoba sa podujme uchrániť svojho syna od kliatby a chce vziať na seba pred Bohom jeho podiel viny na vraždení nápadníkov a pred ľuďmi podiel viny za zabitie sluhu.

Odyseus však vo svojej teórii zachádza ďalej – Boh nie je iba zdrojom zla v človeku a vo svete zo svojej pozície Stvoriteľa, ale sám v jeho páchaní napomáha, aby následne mohol udeliť človeku náležitý trest a byť svedkom ľudského utrpenia, spôsobeného kliatbou. Túto bizarnú víziu predstavuje v rozhovore s Telemachom práve v okamihu, keď sa v ňom v súvislosti s plánovanou pomstou nápadníkom opäť prebúdza onen pud, „chúfka krvi“:

Odys: ...widze czyn i dzieło...
 Czyli woń krwi świeżej?
 I tęsknota ku rzezi – ? –
 W której Bóg pomoże;
 Pomagał mi w tym zawsze Bóg –
 Znam dzieła Boże!
 Widziałem okrag ten – jak ludzie żyją,
 i wiem, że krzywdą można żyć; – jak tuczają się i tyją
 w błogosławieństwie Boga – co przeklina
 tem, że pomoże w złem!⁵³

Predstavu Boha ako krutého sudcu, zákerného vo zvláštnom pôžitku z trestania ľudí a ich utrpenia, Odyseus načrtáva už v dialógu s Pastierom, hoci ešte s istou pokorou:

Odys: ...za mną gonią klątwy – krzywdy – żale-
 przekleństwa ludzi –
 którym Bóg przydaje siły...⁵⁴

Odyseov Boh je prameňom zla, súčasne však pôsobí aktívne vo svete ako jeho spolupáchateľ za účelom vymerenia krutejšieho trestu slabému smrteľníkovi. Zdanlivo zlu prítakáva, podporuje ho. Z nepochopiteľných dôvodov znásobuje tak ľudské

⁵³ Preklad: ...vidím čin a dielo.../ Je to vôňa sviežej krvi?/ A túžba zabíjať -?-/ V ktorej pomôže Boh;/ Vždy mi v tom pomáhal Boh -/ Poznám Božie diela!/ Videl som ten kolobeh – ako ľudia žijú/ a viem, že možno žiť aj v hriechu; -ako sa krmia a tlstnú/ s požehnaním Boha – ktorý preklína / tak, že pomáha v zle.

⁵⁴ Preklad: ...prenasledujú ma kliatby – krivdy – náreky/ preklatia ľudí,/ ktorým Boh dodáva moc.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olša. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. M. Lacko ako Básnik, M. Andrišek ako Ženich a S. Capková ako Nevesta. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

utrpenie. Je pomstychtivý, nespravodlivý, škodoradostný. Človek v Jeho rukách je priam odsúdený na konanie zla.

Odyseus však k tomuto svojskému presvedčeniu nedospieva výlučne na základe nekonečného „hamletovského“ premýšľania – výrazne ho formovala a potvrdila jeho bohatá životná skúsenosť. Sinko sa domnieva, že k procesu prehodnotenia svojej minulosti a postojov mohol hrdinu podnietiť pobyt u Fajákov, o ktorom sa však Wyspiański v tomto diele priamo nezmieňuje. Odyseus, podľa Sinka, bol u Fajákov konfrontovaný s inou podobou života – života, ktorý nepozná tragickú dilemu medzi životom v hriechu a smrťou v svätosti, podlosťou nečinnosti a nevyhnutnou zločinnosťou aktivity, a napriek tomu je plný rôznych pozemských pôžitkov, nedotknutý rukou Boha, akoby mu priam požehnával.⁵⁵ Odysea k tejto dezilúzii o Bohu a k vytváraní Jeho obrazu, ktorý postráda logiku a najmä zmysel, priviedol sám život.

Pri formovaní svetonázoru na základe takýchto pozorovaní však zohrávajú významnú úlohu ešte aj iné faktory – duševné a intelektuálne kvality, schopnosť nadhľadu, objektívneho posúdenia jednotlivých javov a vlastnej situácie... „Čo v tom živote bolo najhoršie, desivé, chcel takýmto spôsobom ospravedlniť. Nebol by to už teda filozofický pesimizmus, ale rúhanie, prefikaná chyba v interpretácii vlastného zla. Boh je vinný, nie ja.“⁵⁶

⁵⁵ SINKO, Tadeusz.: *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków, 1916, str. 265

⁵⁶ JARZĄBEK, D.: *Niepowrót Odysa*, in: *Kwartalnik Teatralny* 2/3, Koło Naukowe UJ, 2002/2003, str. 140



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislaw Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olha. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. G. Mušková ako Ráchel a M. Lacko ako Básnik. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

Tento paradoxný obraz Boha sa pokúsil pochopiť a rozlúštiť Stefan Kołaczkowski, ktorý zjavne stotožňuje pohľad hlavnej postavy s názorom Wyspiańskiego. Zvolí si rovnakú cestu ako hrdina, cestu dedukcie, ktorá ho privedie k úsudku, že Boh ako stvoriteľ sveta je súčasne pôvodcom zla v ňom a aj samotnom v človeku. Touto myšlienkou evokuje obraz biblického Boha a jeho odpadlého anjela –Diabla. V logickom postupe dedukcie je však Kołaczkowski možno až príliš dôsledný a vo svojich záveroch sa tomuto obrazu už výrazne vzdáva. „Máme tu jednu z hlbokých a zaujímavých transpozícií dvoch protirečení v ľudskej duši: inštinktu a etiky na zdroj, ktorý je ich počiatkom, čiže na Boha.(...) Metafyzická transpozícia znie takto: Boh trestá za to, čo stvoril. Odyseus však zdôrazňuje iba jeho zlosť a pomstyčtivosť. (...) ...tragizmus spočíva v tom, že človek večne musí bojovať so zlom a večne zlo páchať. Existuje metafyzická nevyhnutnosť tohto rozkolu ducha a nekonečného boja. (...) ...tragický osud Odysea vôbec nespočíva v kľatbe otcovraždy. Tra-

gizmus a tragický osud tkvie v tomto rozkole ducha a v tuláctve. Boh je pomstyčtivou mocou, nepredvídateľnou a rozporuplnou v samej v sebe (a preto je zdrojom tragizmu). (...) Bojujúc so sebou bojujeme s Bohom, pretože čokoľvek je v človeku, to je aj v Bohu.”⁵⁷

Kołaczkowski teda prijal Odyseovo obvinenie božstva ako opodstatnené. Vnútny rozpor hrdinu medzi etickým cítením a inštinktom zabijania zovšeobecnil ako odveký boj dobra a zla v človeku, boj s hriechom, ktorý je ľudskej náture prirodzený. Netreba však zabúdať, aký charakter majú Odyseove činy a aké je ich pozadie. Ak by sme aj prijali Kołaczkovského argument, že všetko v človeku má pôvod v Bohu, musíme vzápätí oponovať, že Boh ho rovnako obdaroval rozumom, vôľou a schopnosťou posúdenia prinajmenšom ľudskejšou a neľudskosťou, ak už nie morálnosťou svojho konania.

⁵⁷ KOŁACZKOWSKI, S.: *Wyspiański. Kasprowicz*. Warszawa : Przeglądy, 1968, str.121.

Svojskou Odyseovou víziou Boha zjednocujúceho protikladné prvky dobra a zla, či skôr pritakávajúceho a podporujúceho zlo, sa zaoberá aj Łempicka – tá si však snaží zachovať väčší odstup od perspektívy hlavnej postavy. Ukazuje na príbuznosť Návratu Odysea s „boleslavovskými drámami“ *Bolesław Smelý* a *Skalka*, kde sa stretávajú dve celkom rozdielne chápania Boha, reprezentované postavami Biskupa a Kráľa. Istý kľúč k tejto otázke môže predstavovať citát z hry *Skalka*, ktorý by potvrdzoval správnosť začiatku Kołaczkowského cesty:

Smierć: Piekła i Niebios jeden Bóg.⁵⁸

Łempicka však necíti potrebu prijať tieto dve protirečivé poňatia ako záväzné, rozsúdiť ich, či zlúčiť a zastrešiť autoritou Boha, prípadne aj stanoviskom Wyspiańskiego. Pripúšťa možnosť, že sám autor nechcel vzniknúť jednoznačný súd a predstaviť jednotný obraz Boha, ale hry koncipuje ako drámu stretnutia dvoch fatálne rozdielnych vízií svetového poriadku a z nich vyplývajúcich životných filozofií. Návrat Odysea, kde sa tento konflikt prenáša do vnútra jednej postavy, podľa nej rovnako „nie je drámou zvláštneho vládnutia Boha, ale tragickej štruktúry sveta. Boh je tu synonymom tohto systému, zákonov bytia, ktoré stanovujú ako podmienku života boj a 'zločin'. Ako symbol a zobrazenie takéhoto osudu poslúžila autorovi taktiež Odyseova kliatba krvi – kliatba, ktorá nie je iba Odyseovým bremenom, ale visí nad celým ľudským rodom.“⁵⁹

Návrat Odysea, kde sa tento konflikt prenáša do vnútra jednej postavy, podľa nej rovnako „nie je drámou zvláštneho vládnutia Boha, ale tragickej štruktúry sveta. Boh je tu synonymom tohto systému, zákonov bytia, ktoré stanovujú ako podmienku života boj a 'zločin'. Ako symbol a zobrazenie takéhoto osudu poslúžila autorovi taktiež Odyseova kliatba krvi – kliatba, ktorá nie je iba Odyseovým bremenom, ale visí nad celým ľudským rodom.“⁵⁹

Boh – Nevyhnutnosť

Druhým kľúčovým prívlastkom, či ekvivalentom božstva v očiach hrdinu je pojem Nevyhnutnosť. Wyspiański stavia tieto slová často hneď vedľa seba, ich významy



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanisław Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olša. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. P. Krivý ako Žid a P. Pivko ako Kňaz. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

⁵⁸ Preklad: Jeden Boh Piekla aj Nebies.

⁵⁹ ŁEMPICKA, Aniela.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 157.



Fakulta dramatických umení AU v Banskej Bystrici a Divadlo J. G. Tajovského Zvolen: Stanislav Wyspiański – *Svadba*. Preklad M. Kováčik. Réžia Matúš Olša. Scéna a kostýmy Jaroslav Valek. Premiéra 27. januára 2007 v DJGT Zvolen. S. Martináková ako Matka, J. Fedešová ako Zoša, P. Slovák ako Novinár, E. Blašková ako Marína a M. Novodomský ako Nos. Snímka Michal Svitok, FDU AU.

nenie, za vlastnú náboženskú Kliatbu. Odyseus sa teda cíti predurčený na páchanie hriechu, zločinu, otcovraždy:

Odys: Zabić – O, to czyn mnie znaczon,
na to byłem urodzon i na to przeznaczon,
i przed tym uciekłem – i wracam dlatego.⁶⁰

„Boh teda vtrhol nielen do vonkajšieho priebehu života Odysea, zavládol aj nad jeho dušou, 'zviezol (Odyseovu) myseľ', otrávil ju zlom, ktoré niekedy vyžaruje ako nezvyčajný dar, moc, vyznamenanie, vyvolenie.“⁶¹ Toto nezlomné presvedčenie však

sa v texte prelínajú. V niektorých dielach predstavuje toto spojenie priamo, vo forme „Boh-Nevyhnutnosť“ (*Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*), či Aniel – Nevyhnutnosť (*Akropolis*).

Wyspiański vkladá svojmu hrdinovi predstavu o ľudskom predurčení transcendentálnej povahy, príbuznú poňatiu antických tragédií. Platí v nej pravidlo nevyhnutnej následnosti viny a trestu, ktoré tak človeku pripisuje istú zodpovednosť za svoj osud. V dráme *Návrat Odysea* však môžeme pozorovať výrazný posun v koncepcii osudu, ktorý tu skôr nadobúda podobu istých psychických predispozícií človeka, povyšuje jeho slobodnú vôľu a stavia ho tak do pozície partnera osudu. Neoslobodzuje ho ale celkom od tragického rozporu, v ktorom každé rozhodnutie môže pôsobiť ako neprijateľné. Odyseus však túto novú rolu odmieta, svoj osud považuje výlučne za vôľu a dielo Boha, vopred stanovené, nemenné a nevyhnutné. Svoje vnútorné danosti a obmedzenia chápe ako prostriedky Osudu na jeho napl-

⁶⁰ preklad: Zabić – taký čin mi je určený,/ preň som sa narodil, preň som predurčený,/ pred ním som utiekol a preň sa aj vraciam.

⁶¹ JARZĄBEK, Dorota: *Niepowrót Odysa*, in: *Kwartalnik Teatralny*, 2/3, Kolo Naukowe UJ, 2002/2003, str.141

hrdina nepodkladá existenciou nejakej veštby. Kliatba sa napokon nesplnila. Svojou dobrovoľnou smrťou (alebo ďalším útekem?) zabránil možnosti potvrdiť, či vyvrátiť jeho celoživotnú vieru. Wyspiański nás tak v závere ponecháva s tajomstvom, ktoré ponúka priestor pre množstvo interpretácií.

Kolaczkowski a Srebrny vnímajú Odyseovu voľbu ako víťazstvo nad Predurčením, hoci nemožno hovoriť o celkom optimistickej vízii, pokiaľ jediným únikom pred ním je smrť – únik zo samotného života. Nowakowski, Lempicka a Filipkowska prichádzajú na základe toho k záveru, že Odyseova viera v nezvratiteľný osud otcovraha bola iba jeho vlastným preludom a žiadna nadprirodzená, božská sila, ktorá by určovala tvar ľudského života, vo svete obklopujúcom Odysea nie je nevyhnutne prítomná. „Vo svete drámy neexistuje objektívna, vonkajšia sila, ktorá by bdela nad spravodlivosťou a vykonávala tresty za spáchané zlo. Boh, ktorý bdie nad týmto svetom, je ďaleký, ľahostajný, „preklína“ takým spôsobom, že „napomáha v zle“. Jedinou súdiacou inšinciou je sám človek.“⁶²

V istom zmysle na túto myšlienku nadväzuje aj Dorota Jarząbek a zrejme aj Ewa Miodońska – Brookes, ktorú v týchto náhľadoch často cituje. Pripúšťajú existenciu Boha v dráme, ale odmietajú Odyseovu interpretáciu Neba a otázky ľudského údelu, predurčenia. „Predsa však máme dojem, že dramatický svet Wyspiańskiego predpokladá prítomnosť božského prvku a to aktívnejšieho ako iba v deistickom poňatí. Boh sa zjavuje v tom, že zveruje človeku nejaký osud, údel, „povoláva“ ho k zápasu s týmto údelom, a napokon súdi takým spôsobom, že samotnému človeku odovzdá moc súdenia a hodnotenia. Boh „je“ v rozumnosti človeka, ktorý túži zdefinovať vlastné bytie...“⁶³

Vzhľadom na to, akú významnú úlohu zohráva v diele Wyspiańskiego téma svetového poriadku a transcendentna, najčastejšie priberajúceho podobu Boha, prikláňam sa k tejto interpretácii. Na základe viacerých aspektov, na ktoré som sa pokúsila upozorniť, si však dovoľujem pochybovať o správnosti Odyseovho hodnotenia svojej situácie a činov. Napriek tomu, že ich zdôvodnenie a ospravedlnenie hľadá v Bohu ako spoluvinníkovi, nepomôže mu to vymaniť sa z bludného kruhu, v ktorom žije – a tuší, že odpustenie a katarzia sú preňho nedosiahnuteľné. Ich podmienkou je totiž pokánie, pochopenie a oľutovanie svojich vín v ich plnom rozsahu, uvedomenie si podielu vlastnej zodpovednosti na spáchanom zle. Tým, že božstvu pridelené nepriaznivé pozíciu spoluvinníka, stráca jediného skutočného adresáta svojej ľútosti a prosby o milosť. K samotnému Bohu sa napokon s touto prosbou nikdy neobracia. Kajúcne spovede adresuje tým nesprávnym svedkom, ktorí nie sú pripravení pochopiť a prijať jeho desivé viny a následne mu poskytnúť rozhrešenie, aké očakáva. Pastier mu radí kúzla, Telemach zuteká.

Ale napriek tomu, že jeho súd nad sebou a nad Bohom je možno skreslený, a to najmä v prvých dvoch dejstvách, podvedome neustále kráča za jediným cieľom – odpustením. Od ľudí nedokáže získať odpustenie, ktoré by upokojilo jeho dušu. Dobrovoľnú smrť Odysea môžeme teda vnímať ako rozsudok nad svojim životom, ale aj

⁶² FILIPKOWSKA, Halina: *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*. Warszawa, 1973, str. 136.

⁶³ JARZĄBEK, Dorota: *Niepowrót Odysa*, in: *Kwartalnik Teatralny 2/3, Koło Naukowe UJ*, 2002/2003, str. 140

ako ďalšiu cestu za odpustením – v oboch motiváciách sa črtá, viac či menej vedomé, víťazstvo morálneho citu.

V tomto okamihu by som chcela ešte uviesť zaujímavý postreh Doroty Jarząbek, ktorá upozorňuje na Odyseove reakcie vo chvíľach prejavu súcitu, vľúdnosti a súhlasu zo strany okolia (Pastierova ľútosť a oslovenie „Dobrý pane“, Penelopin súhlas a spoluúčasť na masakre, Laertovo odpúšťajúce gesto, Telemach, podávajúci mu vodu...). „V neustálej negácii a neustálom úteku sa Odyseus snaží uniknúť zlu nevediac, že touto cestou uniká aj pred dobrom.“⁶⁴ Hrdina sa skutočne v takýchto situáciách správa akosi rozpačito, podozrievavo a prekvapene, akoby nevedel dobro prijať, alebo celkom stratil vieru v jeho možnú existenciu. Oveľa istejšie reaguje na prejavy nepriazne, výsmechu, pohrdania voči svojej osobe.

„Nenávidím. Neverím.“

Taký je postoj Telemacha k ľuďom a k svetu – a v tejto podozrievavosti ho autor prirovnáva k Odyseovi. Dobro je však vo Wyspiańského novej, dezidealizovanej, príliš ľudskej realite stále prítomné, aj keď nie je také zjavné a tak jasne zatriedené princípom spravodlivosti ako v Homérovej Odysei (hoci tam sa na tej istej strane „dobra“ nachádzajú aj mnohé naturalistické výjavy).

Vo svete plnom skepsy, sarkazmu až cynizmu, v ktorom Odyseus je skutočne „Nikým“, „žobrákom“ a bývalým „tyranom“, Penelopa „ženskou“, Telemach bezmocným „deckom“, nápadníci „milencami“ so zločineckou minulosťou, Fajáci tafijskými pirátmi, „ľudia sú svine“ a Itaka „cintorínom“, „páchnucom zdochlinou“, neodkázal Wyspiański všetky svoje postavy na absolútnu rezignáciu na dobro a ľudskosť.

Svet bez Boha?

Nedá sa však celkom vylúčiť ani možnosť, že Wyspiański sa v dráme *Návrat Odysea* naozaj pokúsil zobrazíť svet bez Boha, ktorý už pre ľudí v skutočnosti umrel. Ostali iba zvyšky starej, chorej viery, ktorá nereprezentuje žiadne hodnoty, neponúka žiadnu cestu. Je to zdeformovaný svet, z ktorého sa už príliš dávno vytratilo všetko „božské“ – a predsa jednotlivé postavy, napriek tomu, že netrpeli žiadnou naivnou vierou v nejaké ideály, prežívajú vo vzájomných stretnutiach veľkú dezilúziu. Odyseus prichádza do Itaky, ktorá je „pekľom“, „cintorínom“, „pustinou“, „prázdnotou“: všetko je tu v štádiu rozkladu.

Odys: (zmiata ręką czerepy) Szcząty – ludzkie kości.-

W ojczyźnie własnej odnalazłem piekło.

Zaszedłem w cmentarz – grabarz. Ścierwem cuchnie.⁶⁵

Život na Itake, ktorého sme svedkami, je akýmsi medziobdobím, keď ľudia ešte majú plné ústa Boha, ale ten slúži už iba ako alibi – paradoxne práve táto tradičná, avšak ľudským egoizmom a egocetizmom poznačená viera, poskytuje zámienuku pre priechod prirodzených inštinktov človeka, organických funkcií života. Ale toto

⁶⁴ Tamže, str. 142

⁶⁵ Preklad: (rukou zmetá lebky) Trosky – ľudské kosti. –/ Vo vlastnej otčine som našiel peklo./ Prišiel som na cintorín: hrobár. Páchne tu zdochlinou.

nie je shakespearovský svet chaosu, obdobie inverzie, v ktorom sa na istý čas nespravodlivým činom človeka narušila harmónia a Príroda čaká na svoje zadosťučinenie. Odyseovou smrťou sa tento stav nezmení. Kdesi v pozadí sa odohráva jeho zločin. Penelopa možno ešte netuší, že jej prvá noc po návrate manžela, bude zároveň poslednou v jej živote, keď na osamelom lôžku zhorí v plameňoch. Dlhodobejšiu perspektívu pôsobenia Odyseovho dedičstva však sľubuje postava Telemacha...

MARTINA FILINOVÁ

ANCIENT DRAMAS OF STANISŁAW WYSPIAŃSKY
ANALYSE OF DRAMA ULYSSES' RETURN
(Continuation of 1/2007 ISSUE)

In the second part of the extensive analysis of drama by jubileing extraordinary Polish dramatist Stanisław Wyspiański the *Ulysses' Return*, the author is addressing to revealing the philosophical content of the text. She is investigating Wyspiański's relation to Homer's epos *Ulysses*, to inspirations and differences in grasping the subject by both hands. She is in detail dealing with acting of Wyspiański's *Ulysses*, examining him from the perspective of maleficence of his deeds, dealing with incentives of his guilt, patricide, but also with a unique Wyspiański's presentation of God. To be continued in the next issue.

(Dokončenie v budúcom čísle.)

Pozn. redaktora: Keďže drámu *Návrat Odysea* Stanislawa Wyspiańského zatiaľ slovenské divadlá neuviedli, ilustrujeme štúdiu M. Filinovej snímkami z premiérového slovenského uvedenia Wyspiańského *Svadby*. Túto inscenáciu naštudoval s poslucháčmi 3. ročníka herectva na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici doc. Matúš Olha na scéne a v kostýmoch Jaroslava Valeka. Premiéra v Divadle J. G. Tajovského vo Zvolene sa uskutočnila 27. januára 2007.

Herecký život je neustále hľadanie

ANNA JAVORKOVÁ – HEREČKA S DUŠOU

STANISLAVA MATEJOVIČOVÁ

Anna Javorková je výraznou hereckou osobnosťou činohry Slovenského národného divadla. V úžasnom množstve postáv odkryla predovšetkým zložitost ženského charakteru: Eva (Peter Hacks: *Adam a Eva*, 1977), Anička (Jozef Gregor Tajovský: *Nový život*, 1978), Žaneta (Ion Druce: *V mene zeme a slnka*, 1978), Solveig (Henrik Ibsen: *Peer Gynt*, 1979), Alexandra (Anton Pavlovič Čechov: *Platonov*, 1979), Káťa (Ivan Sergejevič Turgenjev: *Mesiak na dedine*, 1980), Lust (Paul Valéry: *Môj Faust*, 1980), Margie (Eugéne O'Neill: *Ladár prichádza*, 1982), Žena (Federico Garcia Lorca: *Krvavá svadba*, 1987), Varvara (Maxim Gorkij: *Letní hostia*, 1987). Výnimočné miesto na jej hereckom konte tvoria tragicky poznamenané dramatické postavy – hrdá, čistá, beznádejne zamilovaná Katarína (Fiodor Michajlovič Dostojevskij: *Bratia Karamazovovci*, 1981), slávna travička Mariša (Alois a Vilém Mrštíkovi: *Mariša*, 1983), rozporuplná Máša (Anton Pavlovič Čechov: *Tri sestry*, 1984), hrdinka Isména (Edward Bond: *Žena*, 1985), komplikovaná Médeia (Euripides: *Médeia*, 1985) či protichodná dvojrola Šen Te – Šuj Ta (Bertolt Brecht: *Dobrý človek zo Sečuanu*, 1986). V línii ženských hrdiniek s bohatosťou osobnosti pokračovala v Slovenskom národnom divadle aj po „nežnej revolúcii“. Pribudlo tu snáď kde-tu trochu viac „obnaženia“ tela, nielen duše: zhýralá Markíza de Merteuil (Christopher Hampton: *Nebezpečné vzťahy*, 1990), nenásytná Caesonia (Albert Camus: *Caligula*, 1990), ale aj lesbička Inès (Jean Paul Sartre: *S vylúčením verejnosti*, 1992), záhadná Eugenia (Artur Schnitzler: *Duša – Krajina šira*, 1993), herečka Irina Nikolajevna Arkadinová (Anton Pavlovič Čechov: *Čajka*, 1999), po láske bažiacia Lady Torrancová (Tennessee Williams: *Zostupujúci Orfeus*, 1999), nepochopená Mária (Friederich Schiller: *Mária Stuartová*, 1999), somnambulická Charlotta Cordayová (Peter Weiss: *Marat-Sade*, 2001), manželstvom ošľahaná Marianna (Ingmar Bergman: *Scény z manželského života*, 2001), nešťastná Rebeka (Henrik Ibsen: *Rosmersholm*, 2003), smútiaca Milka (Viliam Klimáček: *Kto sa bojí Beatles*, premiéra 21. 4. 2007) a i.

Jej herecký talent, úsilie a najmä pretavený výsledok v divadelných inscenáciách bol ohodnotený niekoľkými cenami. Spomeňme najmä Cenu Janka Borodáča za stvárnenie Solveig v *Peerovi Gyntovi*, Aničky v *Novom živote* a Žanetty v inscenácii *V mene zeme a slnka*, ktorú jej udelil Zväz slovenských dramatických umelcov a Divadelná fakulta VŠMU v roku 1980, Cenu Andreja Bagara za najlepšiu hereckú výkonnosť sezóny v role Médeie v roku 1986, Cenu Literárneho fondu za Lady Torrancovú v *Zostupujúcom Orfeovi* (1999). Nominácie na Dosky za najlepšiu ženskú hereckú výkonnosť v úlohe Lechy Elberovej (Paul Claudel: *Výmena*, 1998) v réžii Romana Poláka v Astorke a za najlepšiu ženskú hereckú výkonnosť za postavu Márie Stuartovej (1999) v rovnomennej inscenácii v réžii Vladimíra Strniska v Slovenskom národnom divadle.



Albert Camus: *Caligula*. Preklad V. Reisel. Scéna F. Lipták. Kostýmy P. Čanecký. Réžia E. Horváth. Premiéra v SND 30. 3. 1990. Anna Javorková ako Caesonia. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

Božidara Turzonovová:

Poznala som ju ešte ako študentku herectva na VŠMU, keď sme spolu hrali v *Pokojnom úsvite*. Dovedol si ju tam režisér, prof. Budský. Počas mojej krátkej materskej dovolenky ma alternovala v postave Kitty Duvalovej vo výbornej inscenácii *Čas tvojho života*. Spomínam si na spolupráce v *Platonovovi*, *Na skle maľovanom*, *Krvavej svadbe* a najmä v *Mariši*, hrala ju skvostne.

Považujem ju za dobrého, rovného človeka, ktorý má v sebe niečo pevné, silné. Je skvelou kolegyňou, výbornou tímovou hráčkou, s ktorou sa dobre „hrá na kontakt“. Páči sa mi na nej, že ju sláva, napr. po úspešnej premiére, na ktorej sa významne podieľala, nevyviedla z „normálu“.

Martin Huba:

Hanka bola pre mňa vždy veľmi zvláštnym spôsobom príťažlivou ženou. Nie prvoplánovo vyzývavá, ale s veľkou dávkou tajomstva. Sála z nej nezvyčajný druh vzrušujúceho pokoja, akási vláčnosť. Má špecifický molový hlas hlbavej zamatovosti, ktorým udáva vznešený, ale konkrétny tón. Na jej herectve sa mi páči, že pri expresívnych momentoch vychádza z jej citovej vybavenosti a pritom hovorí logickou intonáciou. Nehanbí sa za emočný vzruch, navyše ho spája s rozumom. Vážim si na nej aj to, že pri hraní neuhne očami, čo je na naše pomery zriedkavý jav. Spomínam si na príjemné chvíle na javisku v Čechovových *Troch sestrách*, kde stvárnila Mášu cez akúsi hmatateľnú rozporuplnosť.

Juraj Slezáček:

Annu Javorkovú mám rád. Pamätám si ju ešte z Vysokej školy múzických umení, kde som ju ako asistent prof. Záborského učil umelecký prednes. Bolo to nádherné dievča z Hubovej, „krv a mlieko“, vtedy s vrkočmi. Neskôr sme spolu hrali v *Čase tvojho života*, kde zaskakovala za tehotnú B. Turzonovovú. Režisér prof. Budský, ktorý ju mal veľmi rád a cítil v nej potenciál veľkej herečky, ju obsadil



A. a V. Mrštíkovi: *Mariša*. Preklad, úprava a réžia V. Strnisko. Scéna J. Ciller. Kostýmy M. Čorba. Premiéra 21. 5. 1983. Anna Javorková (*Mariša*) a Karol Machata (*Lízal*). Snímka archív Divadelného ústavu.



Friederich Schiller: *Mária Stuartová*. Úprava a réžia V. Strnisko. Scéna J. Zavarský. Kostýmy S. Vacháľková. Premiéra 27. 11. 1999. Kamila Magálová ako Alžbeta a Anna Javorková ako Mária. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

do tejto alternácie ešte ako študentku druhého ročníka VŠMU. Urobil jej však „medvediu službu“, pretože nám ju predstavil so slovami: kolegovia, vážte si, že s takýmto veľkým talentom budete hrať. Podotýkam, že v tejto inscenácii hrala „špica“ slovenského herectva (Valach, Jozef Króner, atď.)...

V súčasnosti spolu dohrávame na Malej scéne inscenáciu *Ale, ale pani plukovníková*, kde, podľa mňa, Anna Javorková potvrdzuje, že hoci je klasický typ dramatickej herečky, vie vyraziť dych komediálnosťou. Je mi ľúto, že v poslednej dobe nemala žiadnu veľkú postavu, pretože si myslím, že má talent ako „brána“ a zaslúžila by si ju.

Kamila Magálová:

S Aničkou som sa, po mojom nástupe do SND, stretla pri skúšaní Bondovej *Ženy*. Alternovali sme sa v postave Ismény. Veľmi dobre sme si rozumeli, bola to taká zdravá konkurencia, pri ktorej sme od seba navzájom čerpali. Naša ďalšia výrazná a krásna spolupráca bola až v inscenácii *Mária Stuartová*. Obe sme si túžili zahrať svoje postavy, ja Alžbetu a Anička Máriu a myslím, že to bolo vidieť. Je mi ľúto, že sa toto predstavenie už nehraje a že sa s ňou tým pádom herečky nestretávam.

Je to veľmi dobrá herečka, ktorá by si zaslúžila viacej príležitostí.

Soňa Valentová:

S Hankou som spolupracovala v inscenáciách môjho manžela, režiséra Pavla Haspru. Spomínam si najmä na *Othellu*, kde som hrala Desdemonu a Hanka stvárňovala Biancu. Režisér Haspra vedel vycítiť dobrého herca, a preto s ňou počítal ďalej. Obe nás obsadil do dvoch hlavných ženských postáv úžasnej inscenácie hry *Bratov Karamazovovcov*. Hanka hrala môj protiklad – chladnú, rozumovú Katarínu, spútanú láskou. Hostovali

sme aj v malom divadielku v Rusku. Zožali sme tu úspech, ďakoval nám dokonca samotný, úprimne nadšený Smoktunovskij. Veľmi dobrá spolupráca s ňou bola aj v inscenácii *Veľký boh Brown*. Je to skutočná herecká partnerka.

Dušan Jamrich:

Pamätám si ju ešte ako pedagóg, akoby prišla deva z Hálových obrazov. V SND sme spolu hrali v mnohých inscenáciách, napr. *Adam a Eva*, *Letní hostia*, *V mene zeme a slnka*, *Dobrý človek zo Sečuanu*. Je to výrazný talent, ale čo je podstatné – pracuje na sebe. Spomínam si, že *Dobrého človeka zo Sečuanu* sme spolu skúšali už od ôsmej ráno, dve hodiny pred divadelnou skúškou. Je perfektná, spoľahlivá a inšpiratívna herecká partnerka, od ktorej sa môžem učiť. Dobre sa s ňou hrá, je citlivá aj voči divákovi. Má obzor a má aj pokoru.

Marián Geišberg:

hana javorkovie

Hrali sme spolu milencov, manželov, priateľov a potom prišla ako smrť. Moja.

Odvtedy sme spolu nehrali. Tak teraz neviem, či dodať tú banálnosť, že na javisku prežijete život. Možno je to naozaj koniec. Keď začnú o vás písať knihy, začnete dostávať ceny za celoživotné dielo a použijú vás ako hodnotu, zaplatíte cenu nesmiernu. Bolo by asi škoda hovoriť o Hanke v čase minulom. Lebo všetko, čo nosila so sebou vo svojom vnútornom vybavení, stále nosí. Možno to má iný odtieň, možno to lepšie skrýva, ale stále sa to leskne svetlom diamantu. Ak chodíte do divadla na to, čo herci ukazujú, vidíte iba polovičku. Objavte, čo skrývajú a pochopíte, prečo vás fascinujú. Dávajú vám z hodnôt, ktoré vlastnia, ale čítať ich môžu iba niektorí sčítaní. Hankinu vieru a pokoru analfabet neprečíta. Úctu k pozemským veciam a jej oddanosť. Po hrob. Polovica profesionality je poskladaná zo submisívnych vlastností, ale beda každému, kto si myslí, že môže s tým manipulovať. Zrodí sa Katka, alebo dračica. Ženská s dušou je Hanka. Driemajúca energia pred výbuchom. Nezdôverujúca sa fantázia. Svet. Tajomstvo. Ale nad tým všetkým – pokora. Hora, voda, vrchy, obloha.

• Pani Javorková, tomuto rozhovoru predchádzalo množstvo stretnutí s ľuďmi, ktorí Vás poznajú, či už ako kolegovia, priatelia, bývalí spolužiaci, ale aj kritici. Je obdivuhodné, že sa všetci zhodli na dvoch veciach: „Anna Javorková je dobrý človek a skvelá herečka“. Môžete prezradiť, čo podľa Vás robí z herečky osobnosť?

– Množstvo postáv, ktoré zahral, jeho osobitosť, štýl, dramatický či komediálny, sugestívny, autentický prejav, šťastie na výber rolí, režisérov, kolegov, jeho obľúbenosť, popularita, či robí charitu, atď... Je to jeho charisma? Všetko je relatívne. Mys-



Friederich Schiller: *Mária Stuartová*. SND, 27. 11. 1999. Snímka Jana Nemčoková, archív SND



Maxim Gorkij: *Letní hostia*. Preklad J. Ferenčík. Úprava J. Sládeček a L. Vajdička. Scéna J. Ciller. Kostýmy P. Čanecký. Réžia L. Vajdička. Premiéra v SND 5. 12. 1987. Dušan Jamrich ako Sergej Basov, Anna Javorková ako Varvara. Snímka archív SND.



Anton Pavlovič Čechov: *Platonov*. Preklad D. Lehutová. Scéna L. Vychodil. Kostýmy E. Purkyňová. Réžia Miloš Pietor. Premiéra v SND 17. 2. 1979. Anna Javorková ako Alexandra, Martin Huba ako Sergej Vojnivec, Božidara Turzonovová ako Sofia. Snímka Jozef Vavro, archív SND.



Fiodor Michajlovič Dostojevskij: *Bratia Karamazovovci*. Dramatizácia E. Schorm. Preklad A. Kret. Scéna V. Suchánek. Kostýmy M. Bezáková. Réžia P. Haspra. Premiéra v SND 27. 6. 1981. Zľava Anna Javorková ako Katarína, M. Gallo ako Poliak, A. Korenčí ako Sudca a S. Valentová ako Grušenka. Snímka archív DÚ.

lím, že osobnosťou je každý človek. Nieкто sa osobnosťou stane v dvadsiatich, iný dozrieva v osobnosť v päťdesiatke. Znamená to však, že herec ako osobnosť musí byť aj osobnosť ako človek alebo naopak? Osobnosť nie je ideál, môže mať aj chyby, svoje „muchy“, čudáctva, úchylky. Poznáme dokonca veľa géniov s takýmito prívlastkami. Nedá sa to však generalizovať. Nieкто môže byť v mojich očiach osobnosť, ale pre iného je to darebák. V čom to je? V poznaní života, v pokore pred životom, v múdrosti, tolerancii, v zachovávaní zákonov Božích alebo svetských, v harmónii duše? Je to ten, čo budí rešpekt a úctu? Nevieam. Asi Vám to neprezradím.

Pozitívne ohlasy kolegov, priateľov alebo dokonca kritikov ma pochopiteľne tešia a lichotia mi. Priznám sa, že mi nie je jedno, ako ma vnímajú ľudia, či už ako človeka alebo herečku. Asi to súvisí aj s poskytovaním rozhovorov do časopisov, rozhlasu a televízie. Keďže o svojom súkromí veľmi nerada hovorím, väčšinou sa otázky týkajú mojej práce. Herec by mal mať v sebe pokoru, skromnosť, mal by sa držať hereckej etiky a rozhodne by mal mať pre svoj herecký rast neustálu dávku pochybností o sebe, o nevyhnutnom samovzdelávaní ani nehovoriac. Iste, mal by mať aj zdravú dávku dravosti, exhibicionizmu i sebavedomia. Čo sa mňa týka, možno som o sebe až príliš pochybovala. V podstate som skôr človek plachý, hlavne v súkromí. Zistila som, že je tomu tak aj počas skúšobného obdobia do chvíle, než zacitím „pevnú pôdu pod nohami“. Pri tvorbe postavy „našlapujem“ opatrne, ostýchavo, váhavo. Vždy som mala



Paul Valéry: *Môj Faust*. Preklad J. Felix. Scéna L. Vychodil. Kostýmy H. Bezáková. Úprava a réžia T. Rakovský. Premiéra v SND 21. 3. 1980. Ctíbor Filčík ako Faust, Anna Javorková ako Lust. Snímka Jozef Vavro, archív SND.

som divadlo nehrala ani ochotnícky, takže on mi odkryl „oponu hereckého života“. Pamätám sa na nesmiernu trému, ostych, ale aj úžas z dovtedy nepoznaného, strach i túžbu ísť ďalej. Poznávať to tajomné, vždy iné, krásne.

• **Od školských čias pôsobíte v Slovenskom národnom divadle až dodnes. Spolupracovali ste tu so slovenskými vrcholovými režisérmi, ktorí písali a mnohí dodnes píšu dejiny slovenského profesionálneho divadelníctva – spomínaný Jozef Budský, Karol L. Zachar, Tibor Rakovský, Miloš Pietor, Pavol Haspra, Peter Mikulík, Stanislav Párnický, Lubomír Vajdička, Jozef Bednárík, Vladimír Strnisko, Roman Polák či Emil Horváth ml. Spolupráca, s ktorým z režisérov Vám doteraz najviac vyhovovala a v čom Vás obohatila v hereckom raste?**

– Klamala by som, keby som tvrdila, že to bol ten alebo onen režisér. Od všetkých som sa pokúšala niečo naučiť, a tak je tomu dodnes. Každého som sa snažila rešpektovať, splňať požiadavky jeho koncepcie a nesklamať ho. Boli to odlišné postupy, rôzne videnia divadla, tvorby či rozmanité práce s hercom. Dialógy boli niekedy jednoduché, inokedy zasa zložité. Pochopiteľne, súviselo to s titulom, na ktorom sme práve pracovali. Je rozdiel, či stvárňujete súčasnú hrdinku, alebo dramatickú, antickú postavu, či je to „konverzačka“ alebo historická, dobová dráma. Každý z režisérov ma posunul v mojom herectve ďalej a aj každou postavou som sa, dúfam, posunula ďalej.

pocit, že za mňa by mala hovoriť moja práca a dobrý novinár, kritik by ju mal vedieť „prečítať“.

• **Do Slovenského národného divadla ste nastúpili veľmi skoro. Režisér Budský Vás obsadil už počas druhého ročníka na VŠMU do postavy Lízy Bričkinovej vo Vasilievovom Pokojnom úsvite a vzápätí Vás poctil úžasnou šancou – alternáciou s B. Turzonovovou v úlohe Kitty Duvalovej v Saroyanovom Čase tvojho života. Ako si spomínate na svoj úspešný, kritikou ocenený herecký štart v SND roku 1973?**

– V herectve, okrem talentu a tvrdej práce na sebe, musíte mať aj veľa šťastia na režisérov, postavy, kolegov, byť v správnom čase na správnom mieste. Takže, mala som šťastie, že si ma všimol prof. režisér Jozef Budský a dal mi šancu a som mu za to dodnes vďačná. Obsadil ma do role Lízy Bričkinovej v *Pokojnom úsvite*. Na javisku som stála prvý raz, nikdy predtým



Anton Pavlovič Čechov: Tri sestry. Preklad V. Strnisko. Scéna J. Ciller. Kostýmy M. Čorba. Réžia L. Vajdička. Premiéry v SND 14. a 15. 4. 1984. Zlava Anna Javorková (Máša), Judita Vargová (Irina) a Kamila Magálová (Ol'ga). Snímka archív SND.



E. Bond: Žena. Preklad M. a A. Ruppeldtovci. Scéna M. Ferencík. Kostýmy M. Čorba. Réžia Peter Mikulík. Premiéra v SND 5. 10. 1985. Anna Javorková ako Isména a Mária Kráľovičová ako Hekaba. Snímka archív Divadelného ústavu.



Ivan Stodola: *Jožko Púčík a jeho kariéra*. Scéna J. Ciller. Kostýmy M. Čorba. Réžia L. Vajdička. Premiéra v SND 19. 9. 1986. Božidara Turzonovová ako Pani predsedníčka, Emil Horváth ako Jožko Púčík a Anna Javorková ako Kačičková. Snímka Anton Sládek, archív SND.



Arthur Schnitzler: *Krajina šíra*. Preklad M. Porubjak. Scéna J. Zavarský. Kostýmy M. Čorba. Úprava a réžia V. Strnisko. Premiéra v SND 4. 12. 1993. Anna Javorková ako Eugenia, Božidara Turzonovová ako Anna Meinhold-Aignerová, Jozef Vajda ako Friederich Hofreiter. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

Herec však nerastie len divadelnými, ale aj životnými skúsenosťami a poznáním. Herecký život je neustále hľadanie. Hľadanie spôsobu, ako preniesť skutočný život na javisko, aby bol čo najpravdivejší. Tak, ako sa líši javisková reč od bežnej tým, že nie je bežná, ale mala by budiť dojem bežnej reči, rovnako aj existencia života postavy na javisku, by sa mala neustále konfrontovať s reálnou situáciou. Dopracovať sa k autentickému prežitku. Takéto by malo byť nielen divadelné herectvo, ale herectvo vôbec. O to som sa snažila celý čas, čo sa venujem divadlu. Hľadali sme spolu so svojimi kolegami i s režisérmi. Rada si spomínam na Tibora Rakovského, Miloša Pietora, už spomínaného Budského, Zachara, Haspru, Mikulíka, Vajdičku, Bednárika, Párnického. Všetci ma obohatili profesne i ľudsky. V posledných rokoch som väčšinou spolupracovala s režisérom Strniskom, ale aj s R. Polákom či E. Horváthom. Aj títo ma donútili hľadať ďalej v sebe samej. Každý jeden bol na mojej ceste hľadania nesmierne dôležitý.



Frank Wedekind: *Lulu*. Preklad M. Porubjak. Scéna J. Zavorský. Kostýmy P. Čanecký. Réžia R. Polák. Premiéra v SND 19. 6. 1993. Michaela Čobejová ako Lulu, Anna Javorková ako grófká Geschwitzová. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

• Počas 34 ročného pôsobenia v SND ste spolupracovali s generáciou slovenských hereckých veľikánov (Tibor Filčík, Ladislav Chudík, Július Pántik, Jozef Kroner, Karol Machata, Mikuláš Huba, Gustáv Valach atď.), Vašou generáciou a teraz i s najmladšími hercami. V čom vidíte najväčšie rozdiely v prístupoch a samotnom tvorení postáv? Čo vítate a čo Vám, naopak, prekáža na zmenách hereckého štýlu?

– Spomínaní „Páni“ herci, boli generáciou veľkých hereckých osobností. Nemôžem vymenovať všetkých, ale nedá mi nespomenúť aj Ivana Mistríka, Ivana Rajniaka, Štefana Kvietika, Hanu Meličkovú, Evu Polákovú, Zdenu Gruberovú, ktorí vo mne budili nesmierny obdiv, úctu a rešpekt. Žiarili veľmi silno na divadelnom nebi a bolo sa od nich čo učiť. Žili divadlom a pre divadlo, boli s ním bytostne spätí. Vyžarovali energiu, ktorá nútila mladších držať sa v odstupe úcty a pokory. Čo sa týka prístupu v stvárňovaní postáv ich generácie, našej alebo najmladšej, nevidím rozdiel. Podstata by mala ostať rovnaká – a je jedno, či ich herectvo bolo herectvom romantického patetizmu, veľkých gest, či „prehnanej“ artikulácie v snahe demonštrovať spisovnú slovenčinu. Vždy sa snažili o pravdivosť prežitku na javisku. V herectve asi nie je



Luigi Pirandello: *Šesť postáv hľadá autora*. Preklad M. Pažitka. Scéna J. Ciller. Kostýmy M. Čorba. Réžia E. Vajdička. Premiéra v SND 17. 1. 1998. Zľava Marián Geišberg (otec), Anna Javorková (matka), Gabriela Dzúriková (nevlastná dcéra) a Richard Stanke (syn). Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

dôležité, aký si zvolíte štýl, postup či techniku, podstatné je dostať sa k pravde. Nie všetko, čo je dnes tzv. moderné musí byť aj dobré, vkusné, kvalitné a pravdivé. Poznám len dobré a zlé herectvo, len dobré a zlé divadlo.

• **Vaše herectvo je charakteristické kultivovaným prejavom, pestrosťou výrazu i významu a zmyslom pre detail či skratku. Nemožno vynechať Váš neodmysliteľný, príznačný hlas so schopnosťou modulovať ho do najrozličnejších citových odtienkov, ako aj pohyb, ktorým dokazujete cítenie priestoru. Kto bol Vaším hereckým vzorom, ktorý Vás formoval a ovplyvnil v tvorbe?**

– Vážim si a obdivujem prácu mnohých kolegov, či už na Slovensku, v Čechách alebo vo svete vôbec. Vzorov môžete mať veľa, môžu Vás ovplyvniť, ale ak sa nechcete stať niekoho zlou kópiou, imitátorom, musíte si hľadať svoju cestu, nestratiť svoju tvár, dušu, seba samého. To je dôležité.

• **K akým hereckým technikám a „systémom“ sa hlásite?**

– Na VŠMU ma viedli v duchu Stanislavského a v podstate mi táto metóda vyhovuje dodnes. No všetko determinuje autor, žáner a nakoniec duch samotnej postavy. Každá rola si vyžaduje osobitý pracovný prístup. Nebudem hovoriť o žiadnom „recepte“, ako vytvoriť postavu, myslím, že neexistuje. Pri každej jednej som mala pred sebou „rovniciu o viacerých neznámych“. Aj pred zdanlivo jednoduchou. Nazvala by som to „Sizyfovským komplexom“, ktorým herec trpí počas celého života. Keď

už máte pocit, že ste sa x-tou premiérou niekam dostali do cieľa, vzápätí sa s novou postavou ocitáte opäť na tom istom mieste – dolu pod kopcom. Začínate odznova a navyše s tým problémom, že cesta, ktorou ste šli predtým neplatí, že musíte hľadať inú, novú. A tak je tomu stále, znova a znova.

• **Ako ste pristupovali k Brechtovej dvojrole Šen Te – Šuj Ta (Dobry človek zo Sečuanu, 1986), keďže poetika epického divadla je dosť vzdialená od Stanislavského prežívania?**

– Je to už veľa rokov a nie všetko si pamätám. Neviem, či som postupovala presne v línii epického divadla, ale viem, že tú inscenáciu som milovala a vždy, keď sme hrali, zažívala som krásny večer v divadle. Ak Brechta nehráte scudzene, studeno, bez citu, môže hĺbka jeho textu len zosilnieť.

• **Do akej miery, podľa Vás, vplýva na herectvo sociálno-politický kontext (najmä prevratné zmeny, napr. rok 1989)?**

– Myslím, že na herectvo ako také sociálno-politický kontext, napr. r. 1989, nemal žiaden vplyv. Nehrala som inak pred týmto rokom, ani po ňom. Politika moje herectvo neovplyvňovala. Nemôžem povedať, že som bola menej alebo viac slobodná v prejave. Iná vec je, či inscenácia korešpondovala so súčasnou politickou situáciou alebo nie. To záviselo od titulu a od toho, či sa takáto hra vôbec mohla v minulosti hrať. Pred rokom 1989 bol výber dramaturgického plánu obmedzený, určený v nemalej miere ideologicky. Dnes to neplatí, v tom sociálno-politický vplyv cítiť. No aj napriek zákazom a príkazom sa vždy našli hry, ktoré sa „prepašovali“ k inscenovaniu a veľmi nekorešpondovali s vtedajšou politickou situáciou, hoci to boli hry ruských či sovietskych autorov, ktoré mali „zelenú“. Nastavili veľmi ostro zrkadlo vtedajšej vláde. Divadlo túto funkciu plnilo vždy, od antiky až dodnes.

Sociálny kontext poznačí každého človeka v jeho vývoji a nie je tomu inak ani u tých, čo si vybrali za svoje povolanie herectvo. Sociálne prostredie dá pečať. Určí, aký človek z vás vyrastie, aké bude vaše sebavedomie, charakter, etika, atď.

• **Ako sa pripravujete na naštudovanie nových postáv? Vychádzate aj z dobových reálií, literatúry o autorovi, prípadne z psychológie, alebo iných odborných prameňov?**

– Každý dramatický text si vyžaduje osobitný prístup. Je rozdiel, či sa pripravu-



Peter Weiss: *Marat-Sade*. Preklad I. Rozner a Z. Jenesská. Scéna a kostýmy M. Havranová. Réžia V. Strnisko. Premiéra v SND 20. 1. 2001. Anna Javorková ako Charlotta Cordagová. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.



L. N. Tolstoj: *Vojna a mier*. Dramatizácia A. Neumann, E. Piscator a G. Prüfer. Preklad L. Obuch. Scéna L. Vychodil. Kostýmy L. Purkyňová. Réžia J. Budský. Premiéra v SND 8. 3. 1974. Anna Javorková ako Mária, Leopold Haverl ako Andrej Bolkonskij. Snímka J. Vavro, archív SND.



Henrik Ibsen: *Rosmersholm*. Preklad L. Obuch. Scéna P. Andraško. Kostýmy S. Vacháľková. Úprava a réžia V. Strnisko. Premiéra v SND 12. 4. 2003. Anna Javorková ako Rebeka Westová a Jozef Vajda ako Rektor Kroll. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

herec s inštinktom, s vedomosťami alebo spolu. Dôležitý je výsledok, výpoveď, že hercovo konanie je vedomé. A teda, že vie, čo hovorí a robí na javisku, ako aj prečo to hovorí a robí práve tak a nie inak.

• **Vaším hrdinkám často skomplikovala život nielen ich povaha, ale aj ich vonkajšia krása. Aký má v divadle, podľa Vás, zástoj fenomén „páčenia sa“?**

– Neviem, či sa to nejako zvlášť špecifikuje, ale všetko je relatívne, čo sa páči mne, nemusí sa páčiť iným. Pokiaľ sa pamätám, kedysi to bolo v divadle tak, že sa herci angažovali podľa typov: romantický hrdina, komik, tragédka, naivka, atď. Podľa toho sa aj obsadzovali. Predstaviť napr. Romea alebo Hamleta musel teda spĺňať aj

jem na divadelnú, filmovú či televíznu rolu alebo mám pred sebou scenár do rozhlasu či dabingu. Sú texty, ktoré si nejakú zvláštnu prípravu v zmysle použitia odbornej literatúry nevyžadujú. Ak je to potrebné, tak sa snažím získať čo najviac informácií, ktoré by mi mohli pomôcť a inšpirovať ma.

• **Vo väčšine Vašich významných postáv ste museli načrieť hlboko na dno svojej duše, aby ste mohli plasticky vykresliť osudom skúšané životy žien. Súhlasíte s názorom, že k dobrému, pravdivému stvárneniu hrdinky je potrebné porozumenie, poznanie a sebaujedenie? Uprednostňujete inštinkt pri kreovaní postavy pred vedomosťami o role alebo naopak – alebo vedno?**

– Vždy mi na tom záležalo a vždy si želim, aby inscenácia dopadla dobre. Keď v orchestri zaznie jeden falošný tón, pokazí to celý dojem z koncertu a „zmaže“ úsilie tých ostatných. Tak je to aj s inscenáciou. Ale keď sa zide tím ľudí, ktorí si rozumejú, vzájomne si fandia, pomáhajú, spoločne hľadajú a tvoria, je to povznášajúci a zmysluplný pocit. K tomu, aby sa dobre stvárnila postava je poznanie a sebaujedenie nevyhnutné. Potom už možno nie je dôležité do akej miery pracuje



Anton Pavlovič Čechov: *Čajka*. Scéna J. Ciller. Kostýmy M. Čorba. Preklad a réžia I. Vajdička. Premiéra v SND 17. 4. 1999. Anna Javorková ako Irina Arkadinová a Maroš Kramár ako Trigorin. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.

fyzické predpoklady, čiže aj krásu na túto postavu. Dnes tomu už tak celkom nie je, akoby sa to stieralo. Všetko sa „dá zdôvodniť“, skryť pod nálepku: to je otázka videnia, koncepcie „a prečo nie“?! Iste, a prečo nie! Každý herec sa chce páčiť, aj keď sa skrýva za masku či kostým.

• **Do akej miery ste zasahovali do masky, kostýmu svojej postavy? Podriadili ste estetickosť výrazu jeho funkčnosti alebo naopak?**

– Vždy som sa musela podriadiť videniu výtvarníka a režiséra. Keď som sa v niečom necítila dobre alebo som mala pocit, že maska, kostým ma v postave nedopĺňajú, hľadala som kompromis. A to i za cenu toho, že som riskovala krásne načesanú hlavu alebo parochňu. Vymenila som ju za účes, ktorý som mohla „zničiť“, a tak aj vlasmi, napr. rozčuchanými, strapatými dotvoríť duševný stav postavy. V tom prípade som myslela viac na postavu ako na seba. Áno podriadila som estetickosť výrazu jeho funkčnosti. Považovala som to za správne.

• **Na ktoré postavy najradšej spomínate? Prečo?**

– Rada si spomínam na Lízu Bričkinovú z *Pokojného úsvitu*, pretože to bola moja prvá rola, ktorú som zahrála v činohre SND. Na *Čas tvojho života* taktiež nemôžem zabudnúť. Bola to nádherná postava, krásna hra. Alebo *Adam a Eva*, *Môj Faust*, pretože som mohla byť na javisku s takými partnermi ako Ctibor Filčík, Martin Huba, Dušan Jamrich. Na Tajovského *Nový život*, kde som spolupracovala s režisérom Milošom Pietorom, hercami Jurajom Kukurom, Máriou Kraľovičovou, Jozefom Adamovičom, ďalej na *Krvavú svadbu* (J. Bednárík, B. Turzonovová), *Caligulu* (E. Horváth, L. Pau-



Tennessee Williams: *Zostupujúci Orfeus*. Preklad M. Procházka. Scéna I. Hudák. Kostýmy J. Kocman. Réžia M. Spišák. Premiéra v SND 5. 2. 1999. Anna Javorková ako Lady Torrancová a Milan Mikulčík ako Val Xavier. Snímka Jana Nemčoková, archív SND.



Euripidés: *Médéia*. Preklad V. Mihálik. Scéna J. Ciller. Kostýmy M. Čorba. Réžia E. Vajdička. Premiéra v SND 13. 12. 1985. Anna Javorková v titulnej postave. Snímka Jozef Vavro, archív SND.

lovič, J. Vajda), *Marišu* (G. Valach, Joz. Kroner, Z. Grúberová, K. Machata, M. Dočolomanský), na Sartrovo *S vylúčením verejnosti* s E. Vášáryovou, ako aj na Schillerovu *Máriu Stuartovú* s K. Magálovou, Weisovho *Marat-Sada*, Bergmanove *Scény z manželského života*, Claudelovu *Výmenu*, Čechovove *Tri sestry*, *Čajku*, Euripidovu *Médéiu* s Ľ. Vajdičkom, Brechtovho *Dobrého človeka zo Sečuanu* či Bondovu *Ženu*. Všetko to boli nádherne tituly, krásne postavy, skvelí kolegovia a výborní režiséri.

- Hoci ste si vyskúšali aj zo pár komediálnych postáv ako boli Kačičková (Stodola: *Jožko Púčík a jeho kariéra*, 1986), Annika Bergerová (Bengt Ahlfors: *Ale, ale, pani Plukovníková*, 2000), Shirley (John Godber: *Piť alebo buď fit*, 2005), oslovujete najmä tragickými hrdinkami. Snáď najlepší priestor Vám „ponúka“ antika, resp. návraty k antike. Aký máte k nej vzťah?

– Je pravdou, že v mojom repertoári prevládali viac charakterové, tragické hrdinky, hoci ľahšiemu žánru – komédiám som sa nikdy nebránila. Mám rada antickú drámu. Pre niečo nedefinovateľné, čo ma k nej priťahuje, nie sú to len hrdinovia, ale aj krajina, kde sa tieto úžasné drámy odohrávajú, čas, v ktorom žili, kultúra, náboženstvo, umenie, filozofia. Toto všetko ma na antike zaujíma, fascinuje.

- Na čom momentálne v divadle pracujete?

– Momentálne skúsime na Malej scéne činohry SND hru súčasného slovenského dramatika, V. Klimáčka, pod názvom *Kto sa bojí Beatles*, v réžii Petra Mikulíka a v spolupráci s kolegami E. Horváthom, D. Jamrichom, V. Kobielským, G. Dzuríkovou, M.

Čobejovou, Z. Porubjakovou... Stvárnujem prepracovanú anesteziologičku, smútiacu za zmiznutou dcérou.

• **Aké postavy by ste si chceli ešte zahrať? Kto je Vaším obľúbeným dramatickým autom?**

– Dúfam, že to nevyznie pateticky, ale tie, ktoré mi osud Thálie ešte nadelí. Mám rada Čechova a Dostojevského, Shakespeara, či Euripida alebo Sartra. Každý z autorov, ktorý ma oslovil a dotkol sa mojej duše je mi blízky, pred každým sa s úctou skláňam.

• **Divadelný priestor do veľkej miery ovplyvňuje herecký prejav. Vy ste si to vyskúšali ako hosť aj na doskách iných divadiel. V Divadle a.h. ste stvárnili pod režijnou taktovkou Štefana Korenčího Ženu (Július Barč-Ivan: *Dvaja*, 1999) a Novinárku (Peter Gregor: *Interview*, 2002). Vo Weste s režisérom Polákom Milostivú pani (Jean Genet: *Slúžky*, 1996) a dodnes tu hosťujete v úlohe Shirley (John Godber: *Piť alebo buď fit*, 2005), ktorú ste našťudovali s režisérom E. Horváthom. So Slovenským divadlom tanca a Arénou ste naskúšali postavu Matky (Ján Ďurovčík, Peter Pavlac: *Bolero*, 2005). Významným medzníkom mimo SND bola postava herečky Lechy Elberovej (Paul Claudel: *Výmena*, 1998) v Astorke v réžii R. Poláka, za ktorú ste boli nominovaná na divadelné Dosky. Ako sa Vám pracovalo v iných podmienkach? Museli ste výrazne meniť významové výrazové prostriedky?**

– Na všetkých spomínaných tituloch sa mi pracovalo dobre a to z viacerých dôvodov. Boli to zaujímavé a veľmi odlišné herecké príležitosti, výborní režiséri a zároveň som mala možnosť pracovať aj s kolegami, s ktorými som dovtedy nerobila. Rozdielnosť divadelných priestorov ma nútila buď ku komornejšiemu prejavu, napr. v Divadle a.h., v divadle Astorka či vo Weste, alebo k expresívnejšiemu prejavu v prípade Bolera v réžii J. Ďurovčíka v divadle Aréna, ale aj v iných divadlách po Slovensku či Čechách, kde sme hosťovali s týmto predstavením. Bolero sme dokonca hrali aj v nádhernom Madridskom divadle. Takže áno, menila som aj výrazové prostriedky.

• **V súčasnosti sa dejú veľké zmeny so SND. Nový priestor prinesie divadelníkom nové možnosti. V čom Vás, ako herečku, táto zmena provokuje?**

– Na túto otázku je ťažko odpovedať, pretože som v novom SND ešte nehrala. Ten priestor nepoznám. Chystáme sa tam premiérovať hru Viliama Klimáčka *Kto sa*



Jan Jílek: *Silvester*. Preklad G. Rapoš. Scéna L. Vychodil. Kostýmy L. Purkyňová. Réžia T. Rakovský. Premiéra v SND 29.12. 1974. Anna Javorková ako Kveta. Snímka Jozef Vavro, archív SND.

bojí Beatles, ktorú zatiaľ skúšame v priestoroch Malej scény. Môžem len povedať, že sa tešíme, ale zároveň máme obavy. Je to strach z nepoznaného. Nie je jednoduché opustiť priestor, v ktorom ste pracovali vyše tridsať rokov. Zanechať všetkých dobrých divadelných duchov, ktorí s nami preživali v starom divadle. Môžeme dúfať, že sa presťahujú do nových priestorov spolu s nami a budú nám pomáhať, aby sa nám darilo v tom novom aspoň tak dobre (ak nie lepšie) ako doteraz v starom.

• **Čo si myslíte, že by sa v divadle malo zmeniť? K čomu sa vrátiť, čo naopak inovovať?**

– Netrúfam si to posudzovať, ale snáď hierarchia hodnôt, postavenia, vzťahov, aby bol súbor jednotný a držal spolu ako rodina, aby dar, ktorý sme dostali z hora, nebol zneužívaný, aby si nerazil cestu závišťou, intrigami, podrazmi. Je to skôr zbožné pranie – túžba, ktorú si želám pre divadlo, resp. divadlá vôbec. Aby divadlo mohlo hlásať morálku, musí ju v prvom rade obsahovať ono samo – jeho poslanie je posvätné.

• **Ako vnímate slovenský jazyk v metamorfózach slovenského herectva?**

– Všetko je vo vývoji. Ľudia, kultúra, doba. Čas nezastavíme ani v divadle – v spôsobe, štýle herectva, ani jazyka. Je to pochopiteľné, nejde jedno od druhého odtrhnúť. Bolo by dnes milo komické vidieť hrať hercov na javisku a počuť slovenčinu pred polstoročia. No nie všetko nové, a to sa týka aj divadla, je dobré. Napr. čoraz viac vulgarizmov na javisku sa mi vôbec nepáči, aj keď majú opodstatnenie. S tzv. moderným herectvom súvisí tzv. moderná javisková reč, ktorú vo väčšine prípadov je počuť maximálne do desiatej rady. Jean-Luis Barrault povedal, že základné pravidlo hereckej slušnosti voči divákovi je, aby ho bolo počuť a rozumieť mu. Toto dosť postrádam. Dokonca sa stalo na predstavení, že sa ozvalo z hľadiska: nepočuť, nerozumieť. Potom, žiaľ, nastupuje aj agresivita. Ale nechcem všetkých hádzať do jedného vreca.

• **Po akom divákovi túžite?**

– Po takom, ktorý pôjde po kvalite, ktorý si bude žiadať myšlienku, nie bulvár.

• **Myslíte si, že teatrologická reflexia je pre herca potrebná?**

– Tí, čo píšu o divadle a nemajú ho radi a hovoria si kritici, tí by písať nemali. Nemyslím si, že majú právo písať „kritiky“ formou bulvárnych senzácií či urážok. Ich nekompetentnosť často nie je hodna komentára. Môžem len spomínať na časy, keď kritika znamenala pre herca posun vo vývoji jeho postavy alebo aj inscenácie, na časy, keď kritici chodili medzi hercov a diskutovali s nimi o poslednej premiére, na časy, keď kritik chodil do divadla na predstavenie viackrát a až potom písal. Myslím, že takáto reflexia je pre herca aj divadlo veľmi dôležitá.

• **Na začiatku svojej hereckej kariéry ste povedali, že „veríte v humanistické poslanstvo a ozdravujúcu funkciu tohto silného a podmanivého umenia“. Aký máte názor na herectvo dnes?**

– Môj názor na herectvo a divadlo ostal rovnaký, aj dôvod, prečo som sa rozhodla ísť za divadlom. Je to veľmi osobné, intímne, ťažko sa mi to definuje. Sú to pocity, cítenie v človeku, hlasy, volania. Avšak, dnes už nie je na najvyššom priečinku mojich hodnôt i keď ho milujem rovnako ako na začiatku.

Pani Javorková, prostredníctvom Vašej tvorby zanechávate odkaz, spomínaný v úvode nášho rozhovoru. Vrývate tak do histórie kvalitu osobnostnú i profesnú a ja Vám v mene všetkých, ktorí si to myslia, prajem, nech sa Vám v tom darí aj naďalej.

STANISLAVA MATEJOVIČOVÁ

ANNA JAVORKOVÁ – ACTRESS WITH SOUL

Anna Javorková belongs to the most outstanding phenomena in the Slovak theatrical art by the end of 20-th and beginning of 21-st century. She graduated from the Theatrical Faculty of the Fine Arts University and yet as a student started performing in the Slovak National Theatre drama in stagings of her pedagogue, an excellent Slovak director Jozef Budský. In an interview she is talking not only about her path as an actress, about successful and for the Slovak culture exceptionally important stagings, where she was standing at their birth, but she is also contemplating about social continuity of actor's creation and theatrical art, meditating about relation towards art that has been recently substantially affected by media, about a position of authentic national culture in a globalized world.

V DIVADELNEJ VÝMENE MEDZI NAŠIMI KRAJINAMI JE EŠTE ČO ZLEPŠOVAŤ

Rozhovor s Anneli Kurki, pracovníčkou fínskeho
Divadelného informačného centra

ZUZANA DRÁBEKOVÁ



Anneli Kurki študovala na Helsinskej univerzite divadelnú vedu, anglickú filológiu, dejiny umenia, žurnalistiku a ešte aj sociológiu. Štúdiá ukončila v roku 1972. Od roku 1969 už pracovala v Helsinskom divadelnom múzeu a rok pôsobila ako výskumná pracovníčka na Helsinskej univerzite. Od roku 1972 sa stala tajomníčkou časopisu Teatteri (Divadlo) a tejto práci sa venovala až do roku 1983, keď sa stala tajomníčkou oddelenia medzinárodnej spolupráce Fínskeho centra ITI, tú prácu vlastne vykonáva naďalej, len centrum ITI zmenil svoj názov na Divadelné informačné centrum.

• **Európa sa o fínskom divadle dozvedá predovšetkým vďaka početným a premyslene organizovaným aktivitám Divadelného informačného centra. Kedy bolo založené, aké úlohy si kládlo v čase vzniku a ako sa tieto ciele neskôr menili?**

– Divadelné informačné centrum nadviazalo na pôsobenie bývalého Ústredného zväzu divadelných združení Fínska (Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto), ktorý vznikol v roku 1942. Ako sekcia Ústredného zväzu bolo v roku 1950 založené Fínske centrum Medzinárodného divadelného ústavu (ITI – International Theatre Institute, mimovládna organizácia založená z iniciatívy popredných európskych divadelných umelcov a pod záštitou UNESCO v roku 1948 v Prahe, pozn. red.). Už o dva roky skôr sa Fínsko stalo členom Severskej delegácie divadiel (neskôr Severská divadelná únia /Pohjoismainen Teatteriunioni, PTU/) – aj činnosť spojenú s týmto členstvom vykonával Ústredný zväz. V roku 1976 sa Fínske centrum ITI a Fínske oddelenie Severskej divadelnej únie spojili do Fínskeho ústredia ITI a PTU. Kontakty s Ústredným zväzom sa však zachovali, členské základne oboch organizácií boli takmer totožné a kancelária Ústredného zväzu zabezpečovala aj úlohy novej organizácie. Prvého vlastného pracovníka, tajomníka pre medzinárodné veci dostala organizácia až v roku 1983. Vo funkcii predsedov Fínskeho centra ITI pôsobili profesor Eino Kalima (1950-57), profesor Arvi Kivimaa (1958-83) a divadelný režisér Ralf Långbacka (1983-1994). Fínske centrum ITI zohrávalo významnú úlohu pri nadväzovaní medzinárodných

kontaktov v divadelnej oblasti. Vydavateľská činnosť, výmena odborníkov a výrazná účasť na činnosti organizácií pridávali celej divadelnej oblasti významnú medzinárodnú perspektívu, organizovali sa medzinárodné semináre a konferencie. V roku 1954 sa v Helsinkách po prvý raz konal Svetový kongres ITI a po druhý raz v 1989. Vtedy sa s kongresom spájaj aj medzinárodný festival, ktorý trval mesiac a dvojtýždňový workshop na tému *Theatre as a Cultural Bridge*. V roku 1984 sa Fínske centrum zapojilo do činnosti výboru pre tanec ITI a zorganizovalo Helsinskú medzinárodnú súťaž v baletе. Svojimi súťažami v rokoch 1991, 1995 a 2001 sa zaradilo medzi renomované medzinárodné baletné súťaže. Keď sa divadelné organizácie v roku 1989 v Helsinkách presťahovali do tzv. Divadelného zákutia (Teatterikulma), vyvolalo to v delbe práce synergiu nového druhu. V tej situácii bolo potrebné vyjasniť kompetencie a náplň práce Fínskeho centra Medzinárodného divadelného ústavu, Fínskeho centra Severskej divadelnej únie a Ústredného zväzu. V roku 1995 boli vypracované nové pravidlá centra a názov inštitúcie sa zmenil na Divadelné informačné centrum (TINFO). Za novú predsedníčku bola zvolená divadelná režisérka Raija-Sinikka Rantala. K úlohám Divadelného informačného centra (Teatterin tiedotuskeskus) pribudlo vedenie štatistiky divadiel, o ktorú sa predtým staral Ústredný zväz, ako aj domáca informačná a vydavateľská činnosť. Starostlivosť o spoločné záujmy v oblasti divadla patrí naďalej k úlohám Ústredného zväzu. TINFO pôsobí naďalej ako fínske ústredie Medzinárodného divadelného centra a Severskej divadelnej únie. Medzinárodná organizovanosť fínskeho divadelníctva má však širší dosah ako predtým. Významné je členstvo v IETM, TINFO už zorganizovalo dve konferencie IETM, v rokoch 1999 a 2006. Okrem toho pôsobíme v sieti informačných centier ENICPA, v čase nášho predsedníctva v Severskej divadelnej únii to zabezpečujeme my (nasledujúce obdobie bude v 2007-8) a budeme organizovať severskú divadelnú konferenciu (2008). V poslednom období patrí v činnosti TINFO dôležitejšie miesto ako doteraz exportu fínskeho divadla a dramatickej tvorby (patrí k nemu o.i. zadávanie divadelných hier na preklad a organizácia seminárov pre prekladateľov). Pri vytváraní stratégie exportu fínskej kultúry spolupracuje TINFO s informačnými centrami iných umeleckých oblastí – o tejto činnosti sa rozhoduje koncom roka.

• **Ako to Informačné centrum fínskeho divadla všetko stíha? Pokiaľ viem, je vás v TINFO pomerne málo a pri toľkej činnosti... Spoločne s Fínskym informačným literárnym centrom FILI organizujete pravidelne medzinárodný seminár prekladu drámy a prózy, udržiavate databázy, pokrývajúce mnohé oblasti. Ako ešte širíte informácie o nových zaujímavých fínskych divadelných hrách?**

– Aj sama pozorujem, že rozsah našej činnosti je dosť široký. Pri veľkých projektoch nám vždy pomáhajú praktikanti z univerzity, pracovníci pridelení na jednotlivé projekty, ako aj dobrovoľníci. Ale aj tak máme vždy plné ruky práce. Darı sa nám to zvládnuť preto, lebo všetci túto prácu robíme už dlhé roky. Riitta Seppälä bola najprv v Ústrednom zväze a potom v ITI, v TINFO je od roku 1972. Titta Ylinen, ktorá má na starosti divadelné štatistiky a databázu ILONA, sem nastúpila tiež už v 70. rokoch 20. storočia. Ja som tu začala pracovať v roku 1983, ale už 10 rokov predtým som s nim úzko spolupracovala ako tajomníčka redakcie časopisu *Teatteri* (Divadlo) a tiež ako členka vedenia ITI. Z toho vyplýva, že máme dobré pracovné skúsenosti. Uvidíme, čo bude o 2-3 roky, keď táto naša základná partia odíde do dôchodku.

Našou základnou činnosťou sú divadelné štatistiky, čiže sústreďovanie informá-

cií o divákoch, účinkujúcich, personále, programoch a hospodárení profesionálnych divadiel. O tomto vydávame štatistickú ročenku – štatistiky zverejňujeme čiastočne aj na našej webovej stránke, ktorá je našim dôležitým informačným kanálom. Tam ponúkame aj informácie o nových premiérach, možnostiach vzdelávania, kurzoch, podujatiach atď. Do databázy ILONA, ktorú udržiavame, vnášame informácie o všetkých premiérach profesionálnych divadiel so všetkými účinkujúcimi. Toto zaberá veľmi veľa času, fínske divadlá majú ročne už takmer 500 premiér. Druhou databázou je databáza prekladov divadelných hier, v ktorej sú informácie o fínskych divadelných hrách preložených do rôznych jazykov. Táto databáza je spravovaná v spolupráci s medzinárodným Playservice.net. Každoročne vydávame Divadelný kalendár, Kľúč divadelníctva, v ktorom sú presné kontaktné údaje divadiel a iných kolektívov z divadelnej oblasti, anglickú a fínsku verziu časopisu Finnish Theatre, Divadelnú ročenku (striedavo jeden rok po fínsky, druhý po anglicky). Podľa potreby máme aj iné publikácie. Pravidelne, každý druhý rok sa opakujú semináre prekladateľov. Každoročne organizujeme pre zahraničných hostí Tamperského divadelného leta seminár, na ktorom sa hovorí najmä o fínskych divadelných hrách, ktoré sú v repertoári festivalu a hostí zoznamujeme s ich tvorcami. V spolupráci s Fínskymi kultúrnymi inštitútmi organizujeme prehliadky fínskej dramatickej tvorby – predvlni to bolo v Petrohrade, vlni v Kodani a v Budapešti. Naším nasledujúcim projektom zameraným na export nášho divadla je trojročný projekt v Kanade a v USA Find a Fine Finnish Play. K tomuto projektu teraz vyberáme divadelné hry a spisovateľov, vydávame a dávame prekladať materiál.

• **Staráte sa aj o autorské aktivity fínskošvédskych a – neviem, či takí vôbec existujú – sámskych autorov?**

– Fínskošvédske divadlo je súčasťou našej činnosti. Sámskojazyčných autorov divadelných hier vlastne nemáme. V sámskej kultúre nezohráva divadlo významnú úlohu. V niektorých projektoch sme spolupracovali so sámskym divadlom pôsobiacim vo Švédsku.

• **Venujete sa aj napríklad početným letným sezónnym divadlám, alebo len profesionálnym? Vo Fínsku sa v oblasti divadelníctva deje tak veľa, že sa všetko nedá poriadne sledovať.**

– Ťažisko našej činnosti je predovšetkým na profesionálnych divadlách. Ani ich sledovanie nemôžeme pokryť kompletne, pretože premiér je za rok viac ako dní. Jedinou výnimkou, pokiaľ ide o amatérske divadelníctvo, sú letné divadlá. Na našich internetových stránkach zbierame informácie o všetkých letných divadlách, profesionálnych aj amatérskych.

• **Ako pozorovateľka ste navštívili medzinárodný divadelný festival v Nitre, ale všeobecne cestujete často do iných krajín, aj osobné kontakty sú pri vašej práci dôležité. Keby ste mohli porovnať divadelný život Fínska a Slovenska alebo stredo európsky divadelný život, čo podľa Vás u nás chýba, prípadne aké pozitívne stránky nášho divadelníctva ste spozorovali?**

– Pravdou bohužiaľ je, že nemôžeme v dostatočnej miere cestovať, dokonca ani po Fínsku. V informačnom centre je nás len päť, takže musíme dôkladne zvážiť, kam môžeme ísť. Osobné kontakty sú však neobyčajne dôležité, pretože skutočná výme-

na sa rodí len ich prostredníctvom. Dôležité je, že v rôznych krajinách máme osoby, ktorých predstavy o divadle poznáme. Moja návšteva Slovenska bola príliš krátka na to, aby som bola schopná robiť porovnania. Na základe mojich predchádzajúcich kontaktov som nadobudla dojem o živej divadelnej kultúre, ktorá je podľa mňa veľmi blízka tej fínskej. Nitriansky festival považujem za výborný príklad festivalu, ktorý je nesmierne pozitívna výkladná skriňa slovenského divadla.

• **Ktorí fínski autori divadelných hier sú najobľúbenejší vo svete, ktoré krajiny sa zaujímajú o fínske divadelné hry a čo na fínskych divadelných hrách vzbudzuje záujem – je to ich zvláštnosť alebo skôr univerzálnosť?**

– V poslednom období boli mimo Fínsko najviac uvádzané divadelné hry Bengta Ahlforsa, Laury Ruohonen a Juhu Jokelu. Z našich klasikov je rozhodne najhranejšia Hella Wuolijoki. Nedokázali sme zatiaľ zmapovať, koľkokrát ich uviedli. Ale napríklad v Lotyšsku sa aj v tomto období chystajú dve premiéry hier Helly Wuolijoki. Vďaka novým prekladom bola nedávno objavená aj divadelná klasika v podobe autoriek Marie Jotuni a Míny Canth. Vyzerá to tak, že do sveta sa vydávajú aj *Panika* Míku Myllyaho a *Z lásky k sebe* Anny Krogerus. O fínske divadelné hry sa najviac zaujímajú susedia: Estónsko, Švédsko, Dánsko, Rusko. Inak je záujem rozptýlený po Európe – hoci, záujem o ne sme zaznamenali dokonca v Latinskej Amerike a v Číne. V našich nových divadelných hrách pravdepodobne zohráva dôležitú úlohu humor. Inak nenachádzam pre divadelné hry, o ktoré je záujem, nejakého spoločného menovateľa. Často sa stáva, že keď posielame na požiadanie množstvo textov, je pre nás ich výber veľkým prekvapením.

• **Obdiv postsocialistických štátov si získal premyslený systém podpory uvádzania pôvodnej tvorby v Škandinávii všeobecne a vo Fínsku zvlášť. Aké konkrétne motivačné nástroje máte možnosť využívať na podporu pôvodnej tvorby?**

– Pokiaľ ide o podporovanie uvádzania hier, prax v iných severských krajinách presnejšie nepoznám. Vo Fínsku existuje grant na podporu premiér pôvodných hier. Túto „premiérovú podporu“ získava spisovateľ potom, ako bola jeho hra uvedená v premiére v profesionálnom divadle. V roku 2006 bolo na tieto účely rozdelených spolu 240 500 eur (viac ako 8,5 mil. Sk – pozn. red.). Za celovečernú divadelnú hru autor dostane brutto 4 620 eur (vyššie 150 tis. Sk – pozn. red.), za hry menšieho formátu asi 2 317 eur. Podpora sa neposkytuje dramaturgii, ak spisovateľ sám dramaturgoval vlastný román. Informačné centrum fínskej literatúry poskytuje prekladateľské štipendiá na preklad fínskych divadelných hier. Ministerstvo školstva a Ministerstvo zahraničných vecí okrem toho finančne podporujú uvedenie fínskej divadelnej hry v zahraničí. Financie sa pridelujú aj z rôznych fondov. Fínsky autor môže tiež dostať cestovné štipendium, aby sa mohol zúčastniť na realizovaní vlastnej divadelnej hry v zahraničí.

• **Sympatický je aj intenzívny záujem fínskej strany o prienik fínskej divadelnej tvorby do Európy – aktivita pri vyhľadávaní prekladateľov, súborov, ktoré majú záujem o uvedenie fínskych hier a pod. Stačia na to iba osobné kontakty a iniciatívy, alebo túto kultúrnu ofenzívu nejakou organizačne usmerňujete?**

– Informačné stredisko divadla sa zúčastňuje na činnosti mnohých divadelných organizácií v zahraničí. Prostredníctvom účasti na rôznych podujatiach nachádzame sku-

piny a umelcov so záujmom o naše nové divadelné hry. O nových textoch aktívne informujeme partnerov, s ktorými sme v spoločných projektoch, ako aj divadelné agentúry. Tí, ktorí dostávajú informácie, napríklad časopis Finnish Theatre a anglickojazyčné e-mailové informácie, sa s nami často sami skontaktujú a vyžadujú si texty divadelných hier, ktoré v súčasnosti môžeme takmer vždy zaslať elektronicky. Sieť prekladateľov divadelných hier, ktorá sa vytvorila z účastníkov prekladateľských seminárov je výborná pomoc pri exporte divadelných hier. Pri žiadostiach o preklad divadelných hier sa najčastejšie obraciame práve na účastníkov seminárov v prípade, že autor divadelnej hry už nemá vlastného trvalého prekladateľa do príslušného jazyka. Aj sami prekladatelia často prichádzajú s vlastnými iniciatívami pri prekladoch divadelných hier.

• V niektorých štátoch strednej a južnej Európy, vrátane Slovenska, je dnes pomerne zložitým problémom obnovenie väzieb medzi profesionálnym divadlom a samosprávou miest. V dobe centralizovaného riadenia štátu si mestá zvykli, že divadlo majú, ale stará sa oň niekto iný. Ako organizačne a ekonomicky fungujú fínske divadlá, ktoré kontinuálne pôsobia v demokratických podmienkach?

– Vo Fínsku sa ešte zachovali stále divadlá, ktoré majú stály umelecký personál. Vo väčšine európskych krajín umelcov angažujú na jednotlivé produkcie, aj vo Fínsku k tomu smerujeme. V roku 1993 nadobudol platnosť zákon o divadlách a orchestroch. Jeho základným princípom je, že divadlo dostáva na svoju činnosť štátny podiel v zhode s jednotkovou cenou vypočítanou ako pracovný "osoborok". Cieľom zákona o divadlách a orchestroch bolo zabezpečiť profesionálnym divadlám možnosť dlhodobej práce. Vtedy spadalo pod tento zákon 53 divadiel, okrem mestských divadiel aj ďalšie profesionálne divadelné súbory založené v 60. a 70. rokoch 20. storočia. Avšak na profesionálne divadlá a súbory, ktoré vznikli neskôr, po 1990, sa pre nedostatok financií tento zákon nevzťahoval. V súčasnosti spadá pod tento zákon 59 divadiel (46 činohier, 11 divadiel tanca, okrem toho Fínske národné divadlo a Fínska národná opera dostávajú hlavnú podporu od štátu). Problém spočíva predovšetkým v tom, že cena pracovného osoboroku, ktorý je základom štátneho príspevku, značne zostávala za rastom nákladov. Až v roku 2006 sa začala situácia korigovať cez zmenu zákona. Problém je aj v tom, že značné množstvo divadelných súborov je mimo tohto zákona a sú nútené uspokojiť sa s neistými príležitostnými štátnymi príspevkami. Z príjmov divadiel, ktoré spadajú pod pôsobnosť zákona tvorí 39 % podiel štátu, 34 % podpora obce a 23 % z predaja lístkov. Z profesionálnych divadelných súborov, ktoré nespádajú pod pôsobnosť divadelného zákona dostalo v roku 2006 24 od štátu jednorázovú podporu na činnosť. Podpora obcí tvorila 13 % príjmov týchto súborov, podiel príjmov z predaja lístkov bol 64 %. Okrem toho existujú profesionálne divadelné súbory, ktoré nedostávajú ani príležitostnú podporu od štátu. V týchto prípadoch sa členovia súboru uchádzajú o osobné umelecké štipendiá, alebo si zarábajú na živobytie inou činnosťou.

• Zvláštny a inde v Európe skôr zanikajúci je fenomén amatérskej tvorby (hrať divadlo je vo Fínsku dodnes rovnako rozšírená „kratochvíľa“, ako to pred desiatkami rokov bolo u nás). Spomínali ste, že vaša inštitúcia sa z kapacitných dôvodov sústreďuje na profesionálnu divadelnú tvorbu a mapuje letné divadelné aktivity. Ale predpokladám, že aspoň okrajovo zaznamenávate aj amatérsku divadelnú činnosť...

– Spolky amatérskych divadiel podporujú činnosť amatérov o.i. školením amatérskych režiséroov, povzbudzovaním amatérskych autorov, aby písali pre súbory texty divadelných hier. Kurzy sa organizujú aj pre amatérskych hercov. Najmä študentské divadlá sú svojimi umeleckými ambíciami ťiaždostivé a práve z tých, ktorí pôsobili v ich kruhoch, sa často stanú profesionáli. Činnosť amatérskych divadiel je obzvlášť čulá v letnom období, keď sa koná najväčšia časť obľúbených letných predstavení, prinajmenšom sčasti amatérskymi silami. Amatérske divadlá majú aj veľa publicity, ku ktorej prispievajú amatérske divadelné festivaly na vysokej úrovni: Robotnícke divadelné dni v Mikkeli (každý rok v januári), Amatérske divadelné leto v Seinäjoki (každý rok v auguste). Pozoruhodné je aj to, že na rozdiel od mnohých iných krajín sa predstavenia amatérskych divadiel hodnotia aj v tlači.

• **Pre ostatné desaťročia je príznačný obrovský vplyv médií na všetky oblasti života a dá sa naozaj potvrdiť, že čo dnes nie je v televízii, akoby sa ani nestalo. Ako fínske verejnoprávne médiá zrkadlia a propagujú divadelnú tvorbu?**

– Divadlo má veľmi veľkú publicitu v masovokomunikačných prostriedkoch. V mnohých novinách sa avizujú a hodnotia premiéry, najzaujímavejšie sa spomínajú dokonca v hlavných vysielaniach televíznych správ. Novinkám sa venuje pozornosť v televízii v rôznych aktuálnych a kultúrnych reláciách. Divadelní kritici sa, pravda, sťažujú, že priestor, ktorý tlač poskytuje na recenzie sa zmenšil natoľko, že to na dôkladné hodnotenia nestačí. Novým javom sú recenzie uverejňované na internete a hodnotenia divákov na webových stránkach divadiel. Divadlu sa, samozrejme, dostáva hojne publicity prostredníctvom rôznych prípadov human interest. Interview s umelcami sú každodenným materiálom bulváru a časopisov. Tie často nie sú v súlade s umeleckými ambíciami divadiel, ale skôr čitateľov presvedčajú o zábavnej funkcii divadla. Napriek tomu privádzajú do divadiel divákov, tých, ktorí chcú predovšetkým vidieť vystupovať toho-ktorého herca či herečku.

• **Fínsko v druhej polovici 20. storočia udivilo svet svojou nádhernou divadelnou architektúrou. Ako sa vašim staviteľom podarilo zachovať aj v modernej divadelnej architektúre „ľudský rozmer“?**

– Vo Fínsku sa obdobie nového budovania divadiel začalo v 60. rokoch 20. storočia, keď bolo postavené napr. Helsinské mestské divadlo. Po tomto sa takmer v každom divadelnom meste postavili nové budovy, alebo podstatne renovovali staré. Najlepšie riešenia vznikli tak, že architekti viac ako dovtedy zapojili do projektovacích prác technický personál divadla. Spolu s novými budovami sa vo Fínsku rozvíjala divadelná technika a technické vzdelávanie.

• **Fínska dráma je na slovenských javiskách aj vďaka produktivite prekladateľa Patra Kerlíka častým hosťom. Ako to však vyzerá v opačnom „garde“ – teda ktorých slovenských autorov už poznajú diváci vo Fínsku?**

– Vo Fínsku bolo zatiaľ uvedených veľmi málo slovenských divadelných hier. Po preskúmaní našej databázy som našla jedine Osvalda Záhradníka – pravda, klasifikácia divadelných hier podľa národov je v našej databáze čiastočne neúplná. Na Slovensko si asi najlepšie našla cestu dramatická tvorba Bengta Ahlforsa. Takže v divadelnej výmene medzi našimi krajinami je ešte čo zlepšovať.

ZUZANA DRÁBEKOVÁ**THERE ARE THINGS TO IMPROVE BETWEEN OUR COUNTRIES
IN THEATRICAL EXCHANGE****An interview with Anneli Kurki, an employee of the Finnish Information Centre**

Anneli Kurki graduated from the University of Helsinki, specialized in theatrical science, English philosophy, history of science, journalism and also sociology. She was working in the theatre museum in Helsinki, and also at the University of Helsinki in a position of a research worker. Since 1972 she was working as a secretary of the *Teatteri(Theatre)* magazine and continued working there till 1983. Since then she has been a secretary of the Department of International Cooperation of the Finnish Centre ITI. In an interview for the Slovak Theatre magazine she is informing about activities of theatrical creators in Finland, is approaching the system tools of state cultural policy that have lead to achieving excellent quantitative and qualitative results in supporting domestic theatrical art.

TALIANSKI KLASICI V SLOVENSKÝCH PREKLADOCH

Interview talianskej literárnej kritičky a prekladateľky
Mariny Ruffinazzi-Leue
s autorkou knihy Dagmar Princic-Sabolovou

MARINA RUFFINAZZI-LEUE – DAGMAR PRINCIC-SABOLOVÁ

M. Ruffinazzi-Leue: Kniha, o ktorej sa dnes budeme rozprávať, má názov *Talianski klasici v slovenských prekladoch*. Troch významných autorov ste vybrali a analyzovali tak, aby sa ukázal ich prínos k definovaniu klasickosti prostredníctvom viacerých prekladov diel týchto autorov. Možno, ako tvrdíte vo svojej knihe, najjednoduchším indikátorom klasickosti diela je potvrdenie jeho aktuálnosti. Dôležitý je aj faktor preložiteľnosti, teda potreba opakovaného prekladu a prepracovania prekladu. Mohli by ste lepšie vysvetliť tento pojem.

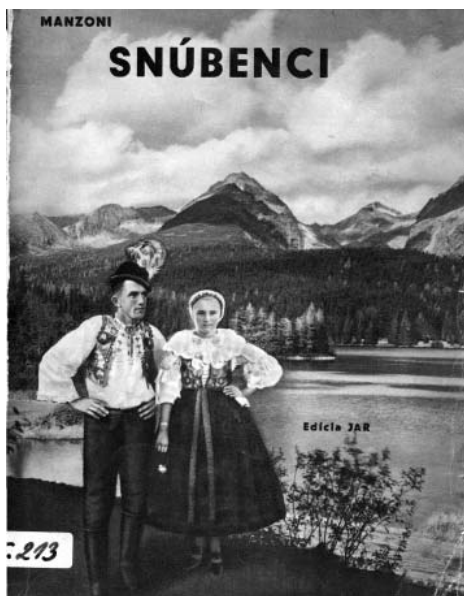
D. P.-Sabolová: Na základe skúmania osudov, ktoré mali preklady diel Alessandra Manzoniho (*Snúbenci*), Giacoma Leopardiho a Dante Alighieriho (*Peklo*) v slovenskej kultúre, možno zhrnúť niekoľko spoločných vlastností, ktoré boli výzvou na ďalšie a opakované preklady. Prvým z nich je prítomnosť estetického ideálu v dielach týchto autorov, keďže ide o diela umeleckej literatúry. Bol natoľko živý, že mal čo povedať každej generácii. Ďalším faktorom, spoločným pre diela klasikov, je prítomnosť etického plánu, ktorým sú vo všetkých troch spomínaných prípadoch kresťanské hodnoty. Zápletky diel je vystavaná s kresťanskou logikou. Opakovaním prekladov sa postupne vytvorila literárna tradícia, ktorá formuje generácie.

M. Ruffinazzi-Leue: Pozrieme sa teraz spoločne na troch veľkých autorov, ktorých ste vo svojej knihe analyzovali, tri piliere talianskej literatúry a môžeme pokojne povedať, že aj európskej literatúry. Váš výskum potvrdzuje, že 20. storočie v prekladovej literatúre na Slovensku bolo v znamení „vyrovnávania“ dlhovoči klasickému európskemu fondu. Medzi mnohé dlhy patrili aj diela talianskej literatúry. Začneme Danteom (1265-1321) a *Božskou komédiou*, ktorá znamená spojenie medzi stredovekom a renesanciou, priniesla nový pojem etiky a lásky a bola tiež dôležitá pre použitie ľudovej taliančiny v literatúre. Aká bola recepcia Danteho a aký bol jeho vplyv na slovenskú literatúru?

D. P.-Sabolová: Recepcia Danteho bola na Slovensku pomerne bohatá. Postupne vznikli tri preklady Danteho *Pekla*: v preklade Andreja Žarnova vyšiel v Spolku Svätého Vojtecha v Trnave v rokoch 1949-51, v preklade Karola Strmeňa vyšiel roku 1965 v Ríme, v preklade J. Felixa a V. Turčányho v roku 1978 v Bratislave.



Zľava: Kritička M. Ruffinazzi -Leue, autorka D. Princic-Sabolová. Snímka archív autorky.



Obálka slovenského vydania *Snúbencov* od A. Manzoniho v preklade V. Sichtu. Snímka archív autorky

M. Ruffinazzi: Ako tvrdíte vo svojej knihe, v dielach autorov, ktoré sa stali klasické, prekladateľ stretáva nielen background kresťanskej filozofie a kultúry, ale často aj symboly, motívy, alúzie, postavy, podobenstvá, celú kresťanskú vzdelanosť poeticky a tvorivo spracovanú. Alegorické spracovanie podobenstiev z evanjelia (podobenstvo je druh podobnosti, ktorá vzniká zovšeobecnením udalostí života, ktorými sa ilustruje realita samotného života) je typické pre stredovekú literatúru, ako je *Božská komédia*. Vieme, že *Božská komédia* má okrem doslovného významu aj mystický a alegorický význam.

D. P.-Sabolová: Vo všetkých dielach kresťanskej inšpirácie je logika „diania“ logikou kresťanského svedomia. Nachádzame tu logiku odpúšťania, logiku očistenia.

M. Ruffinazzi: Manzoni (1785-1873) a jeho *Snúbenci* a ich veľký úspech. Otázka je, ako to, že mal Manzoni taký veľký úspech? Vieme, že existujú veľmi staré preklady *Snúbencov*.

D.P.-Sabolová: Manzoniho dielo *Snúbenci* vďačí za záujem programu, ktorý vypracoval na Slovensku Ján Mallý-Dusarov, podľa ktorého bolo treba vytvoriť národné literárne bohatstvo aj prekladáním a prepracovaním literárnych diel, aby sa nahradil nedostatok diel v národnom jazyku. Medzi tieto diela patrí aj prepracovanie Manzoniho *Snúbencov*, ktoré urobil Michal Ucsnay pod názvom *Serafína. Príklad vernosti a panenskej čistoty*, ktorý vychádzal na pokračovanie v časopise *Cyryll a Method* v rokoch 1857-58. Prepracovaný a veľmi skrútený je preklad z maďarčiny Michala Lauka z roku 1865, ktorý možno označiť za preklad z druhej ruky.

M. Ruffinazzi-Leue: Pri Dantem a Leopardim hovoríte o „dantistike a leopardistike“, dvoch prúdoch, dvoch autonómnych disciplínach, založených na hlbokom štúdiu a poznaní týchto dvoch autorov s dlhou tradíciou. Tieto vedecké disciplíny ponúkajú kľúč na interpretáciu týchto dvoch autorov, fakty, o ktorých prekladateľ už nemusí pochybovať. Obaja básnici boli veľkí inovátori. Videli sme, že Dante bol prvý básnik, ktorý písal v ľudovej taliančine a Leopardi o päť storočí neskôr spojil erudovaný jazyk s moderným obsahom, navyše uvoľnil viazaný verš. Takisto Manzoni písal v lombardskom dialekte v historickom období, keď bol veľmi rozšírený florentský dialekt.

D. P.-Sabolová: Odborné štúdie z dantistiky a leopardistiky pomáhajú prekladateľom pri pochopení významov textov, ich historických a literárnych súvislostí. Predstavujú isté významové konštanty, ktoré uľahčujú a zjednodušujú prácu prekladateľa a kladú isté interpretačné hranice, v ktorých sa môže pohybovať.

M. Ruffinazzi-Leue: Ste veľkou znalkyňou Leopardiho. Na začiatku ste hovorili o chýbajúcej recepcii diela G. Leopardiho na Slovensku. Čomu možno pripisovať tento nedostatok a čo sa zmenilo dnes?

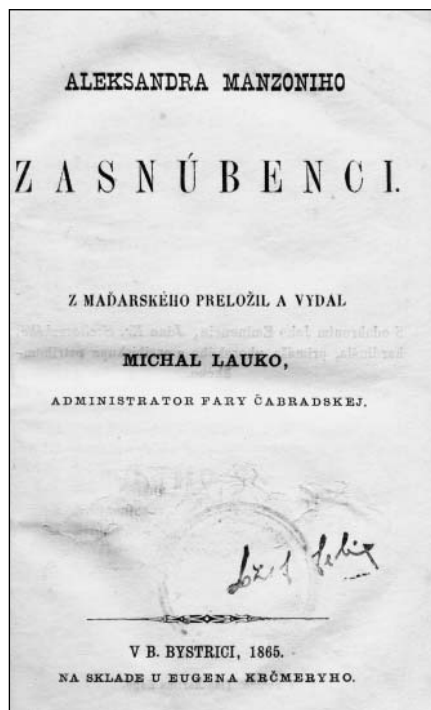
D. P.-Sabolová: Nedostatok recepcie Leopardiho diela na Slovensku čiastočne osvetľuje kniha Laury Lotty *Giacomo Leopardi a priateľia rodiny Tommasiniovcov* (1998), ktorá prináša nové odhalenia z okruhu priateľov G. Leopardiho. Sú to udania jeho žiarlivého priateľa Pietra Brighentiho, ktoré písal rakúskej polícii. Obviňoval v nich svojho priateľa z prívrženectva k Napoleonovi a jeho ideám. Na základe tohto obvinenia boli zhabané všetky vydania Leopardiho *Spevov*. Je to jeden z dôkazov, ako krivé obvinenie a ohováranie môže zničiť nielen život a existenciu človeka a básnika, ale ovplyvniť aj jeho recepciu na ďalšie storočia.

A čo sa zmenilo dnes? Pri príležitosti dvojstého výročia narodenia Leopardiho v roku 1998 talianska vláda schválila zákon *Giacomo Leopardi vo svete*. Jeho cieľom bolo rozšírenie diela Giacoma Leopardiho aj tam, kde bol málo známy. Vďaka podpore tohto zákona mohli byť na Slovensku preložené Leopardiho *Spevy*, denník *Zibaldone*, ako aj usporiadaná medzinárodná konferencia pod názvom *Giacomo Leopardi a slovanský svet*, na ktorej sa zišli literárni vedci z viacerých slovanských krajín.

M. Ruffinazzi-Leue: Vo svojej knihe zastávate názor, že prekladateľ nemôže a nesmie zabudnúť na alegorický význam textov, lebo tým riskuje prekrútenie a popretie samotného významu diela. Treba zobrať do úvahy kresťanskú morálku. A práve pri prekladaní talianskej literatúry sa prekladateľ stretáva s týmito problémami, lebo jej kresťanské historické a kultúrne pozadie nemožno poprieť. Mohli by ste uviesť nejaký príklad?

D. P.-Sabolová: Bez optiky kresťanskej morálky by bola nepochopiteľná zápletká v Manzoniho *Snúbencochoch*, vytrvalosť, s ktorou Lucia odmieta návrhy Dona Rodriga a jej vnútorná sila. Bez kresťanskej morálnej optiky je to len odmietanie tvrdohlavého dievčaťa, ktoré odmieta pohodlný život po boku bohatého muža, bol by to nudný a trochu hlúpy príbeh bez napätia.

M. Ruffinazzi-Leue: Ako tvrdíte, v dielach, ktoré sa stali klasické, sa prekladateľ stretáva nielen s pozadím kresťanskej filozofie a kultúry a jej zásadami, na ktorých je postavená naratívna stratégia, ale často aj so symbolmi, motívmi, alúziami, protagonistami, parabolami, s celou kresťanskou erudíciou, poeticky a kreatívne



Obálka slovenského vydania *Snúbencov* v preklade M. Lauka. Snímka archív autorky.

spracovanou. Alegorické aplikovanie podobenstiev evanjelia je typické pre stredovekú literatúru, ako je *Božská komédia*. Keby sa negoval jej kresťanský koreň, text by sa prispôbil ateistickej kultúre socialistického obdobia. Ako príklad môžeme uviesť znova popretie Lucinej lásky k Bohu v Manzoniho *Snúbencoch*, čo by malo za dôsledok nepochopiteľnosť lásky medzi dvoma protagonistami. Moja otázka v tejto súvislosti je, v čom sa odlišuje forma prekladu, naozaj možno hovoriť o západnej a východnej forme prekladu?

D. P.- Sabolová: Môžeme hovoriť o istých úzoch a zvykoch, ktoré sa stali tradíciou. Nehovorme, prosím, o známom úsloví, že preklady sú ako ženy, krásne alebo verné, ktoré pravdepodobne vymysleli žiarliví muži. Ak bol ideál krásy v estetickom programe socialistického realizmu strohý, s prostými a hrubými líniami, bez odtieňov a podozrievavý k odlišnosti, prirodzene aj preklad bude taký: unifikované mená, cesty, reálie, maximálna naturalizácia a prispôbenie domácemu prostrediu.

POSLEDNÉ DEJSTVO BUDOVANIA NOVOSTAVBY SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA V BRATISLAVE

Výber z archívnych materiálov a spojovacie texty

ANDREJ MAŤAŠÍK

„Ja som otázku Slovenského národného divadla, jeho dostavby, nepovažoval vo svojom živote za takú kľúčovú, aby som pre ňu, s odpustením, kládol hlavu na klát.“

(Rudolf Chmel, bývalý minister kultúry SR)

Slávnostným Galakonzertom otvorili v sobotu 14. apríla 2007 novú budovu Slovenského národného divadla Bratislave. Stavali ju viac ako dve desaťročia, prežila zmenu politického režimu, zmenili sa architektonicko-urbanistické plány celého „nového centra“, ktoré vyrastá na Dunajskom nábreží. Najvýznamnejším obdobím pre ňu však boli roky 2003 – 2005, keď sa vtedajšia vláda rozhodla takmer hotovú stavbu predať. Ak ju v roku 2007 divadelníci a slovenské kultúrna verejnosť predsa len dostali do užívania, je to výsledok individuálne prejaveneho pocitu občianskej zodpovednosti konkrétnych ľudí, ktorí mali odvahu vzoprieť sa zlému rozhodnutiu vládnucej politickej garnitúry.

Prinášame ako dokument doby montáž kľúčových materiálov, ktoré ovplyvnili dokončenie nového areálu Slovenského národného divadla.

Dokončenie novostavby Národného divadla zaradila vláda Mikuláša Dzurindu v roku 1998 medzi svoje programové priority. Uznesením vlády Slovenskej republiky z roku 1999 malo ministerstvo financií uvoľniť potrebné prostriedky, aby stavbu mohli odovzdať v septembri 2002. Lenže z objemu financií svoj diel ukrojila inflácia, sústavné zdražovanie všetkých vstupných materiálov a energií a tak zdroje na dokončenie výstavby nestačili. Keď v jeseni 2003 do Národnej rady Slovenskej republiky predložila vláda návrh zákona o štátnom rozpočte na rok 2004, vysvitlo, že nevyčlenila prostriedky na dokončenie novostavby SND. Vláda tento svoj návrh zdôvodnila tým, že za získané prostriedky dá rezort opraviť historickú budovu Opery SND a Divadlo P. O. Hviezdoslava.

Pre ilustráciu situácie publikujeme rozhovor, ktorý vtedy poskytol poslanec a člen Výboru NR SR pre vzdelávanie a vedu, mládež a šport, kultúru a médiá Dušan Jarjabek:

Barbarský a vo svojej podstate diabolský plán

• *Minister financií oznámil, že v štátnom rozpočte nemá peniaze na dokončenie novostavby Národného divadla a vláda uložila ministrovi kultúry pripraviť predaj už takmer hotového stánku slovenských múz na dunajskom nábreží. Je takýto návrh pre vás prijateľný?*

– Tento nápad hovorí veľmi veľa o spôsobe rozmyšľania ľudí, ktorí dnes vládnu Slovensku. Ak v slovenskej vláde vôbec môže nahlas zaznieť takýto nápad, je to len diagnóza stavu myslenia, ktoré určuje kroky tejto vlády. Je to taká exemplárna hlúposť, že prekoná všetky, aj tie najpesimistickejšie očakávania. Nielen ako člen SND, človek profesijne spätý so slovenským umením, ale aj ako normálny občan tohto štá-

tu urobím, čo sa len bude dať, aby som tento barbarský a vo svojej podstate diabolský plán prerazil.

- *Máte na to vôbec priestor? Dá sa predpokladať, že koalícia zaviazá svojich poslancov, aby vládny návrh rozpočtu podporili bezpodmienečne a bez zmien?*

– Pokiaľ chceme hovoriť o demokratickom štáte, potom platí, že vláda smie robiť to, čo jej Národná rada odobrí. Isteže, mal by som – a nielen ja, ale i kolegovia, ktorých prerušenie stavby rovnako rozčúlilo – omnoho lepšiu situáciu, keby sa občania mohli slobodne vyjadrovať k veciam verejným. Lenže dnes si nikto netrúfne vyrukovať do ulíc s heslom Zachráňme kultúru!, pretože je tu živá skúsenosť s tým, ako sa vláda mstí štrajkujúcim. Viď najnovšie zrušená valorizácia učiteľských plátov.

- *Minister financií však argumentuje, že jednoducho štát je v koncoch a peniaze na novostavbu nemá...*

– A je to podľa vás argument? Prepáčte, ale načo si my daňoví poplatníci platíme ministra financií? Na to, aby nám hovoril, že fondy, ktoré my svojimi daňami vytvárame, nepoužije na nič z toho, čo ako občania od štátu chceme, očakávame a žiadame?! Ak je tu minister iba na to, aby školstvu, zdravotníctvu, vede, kultúre, športu, ochrane životného prostredia a vlastne všetkému, čo nám – občanom, má slúžiť a spríjemňovať život, hovoril, že nemá a teda ani nedá, tak si ho s celým jeho aparátom nemusíme ani vydržiavať. Ak minister financií nemá peniaze, ktoré potrebujeme na dokončenie Národného divadla, svedčí to iba o jeho nespôsobilosti vykonávať svoju funkciu a mal by podať demisiu. Dovolím si príklad – ako dlho by si udržal miesto – a mohol by ho vôbec získať? – vodič, ktorý by nepoznal značky?

- *Je však známe, že ani niektorým divadelníkom sa budova nepozdáva. Avantgardný B. Uhlár ju už roky označuje za megalomanský pamätník socializmu, z činohry SND sa ozývajú názory, že radšej zostanú v DPOH, veľa ľudí znepokojuje, že sa stavba neúmerne fahá, a tým aj predražuje. Je vôbec vo vnútri vášho divadla vôľa vyvinúť tlak, aby sa novostavba dokončila?*

– Ten problém je zložitejší a mrzí ma, že niektorí kolegovia z Činohry zasa raz mali pocit, že sa musia rýchlo a radikálne vyjadrovať k veciam, o ktorých mali len hmlisté informácie. V budovanom areáli sú dve reprezentačné scény, jedna pre Činohru s kapacitou 650 divákov, druhá pre Operu, kam sa pohodlne zmestí takmer tisíc návštevníkov. Okrem toho je v komplexe niekoľko menších priestorov, technicky vybavených tak, aby sa v nich mohlo hrať. V európskom porovnaní je to, čo sa u nás označuje za „megalomanské“, stredne veľkou stavbou. Isteže, na veľkých javiskách sa nebude dať hrať tak, ako na Malej scéne, alebo v Astorke, ale na druhej strane – tam by ste asi iba ťažko mohli uvádzať Kráľa Leara, alebo Krútnavu. Je to presne také divadlo, aké potrebujeme. Že mohlo byť krajšie, alebo efektnejšie riešené – to je iný problém, ktorý súvisí nielen s vkusom, ale aj s možnosťami.

- *Verejnosť už asi zabudla, že dokončenie novostavby Národného divadla bolo zapísané vo vládnom programe 1. Dzurindovej vlády. Viete si vysvetliť náhlu zmenu vzťahu k tomuto objektu?*

– Do budovy celého areálu sa už investovalo 3,3 miliardy Sk a keďže sa stavalo pri iných cenových hladinách, jeho hodnota je ešte vyššia. Na dokončenie chýba asi

800 miliónov – ale vzhľadom na tieto nechutné ťahanice môžeme čakať, že to bude ešte miliarda, pretože každý rok odkladu niečo stojí. Myslím si, že novostavba vládu zaujímala do okamihu, kým si sľubovala efektívnu volebnú kampaň pri jej odovzdávaní. Sotva však zistili, že si nebudú môcť pred kamerami privlastniť zásluhy všetkých tých, ktorí novostavbu Národného divadla vybojovali a presadili, vzťah ochladol a kalkuláciu politickú nahradila ekonomická. Črtajú sa veľké investície na celom bratislavskom nábreží, a tým horibilne rastie bonita areálu. A niekto by sa na tom zjavne rád nabalil!!

• *Vy ste boli poslancom v predošlom volebnom období a ste ním i teraz – vysvetlil niekto z Dzurindovho tímu zákonodarnému zboru a verejnosti, prečo zostala nesplnená táto úloha z vládneho programu?*

– Čitatelia sa iste pamätajú, že M. Dzurinda ako premiér nepodal parlamentu odpočet zo svojho vládnutia – asi vedel prečo. Predpokladám, že o tom, čo sa mu podarilo a čo nepodarilo urobiť pre kultúru informoval tých kolegov, ktorých pred voľbami pozval do Carltonu na priateľské stretnutie. Možno, že pán Skrúcaný, alebo Stanke či Labuda vedia, prečo sa divadlo nedostavalo, prečo je zatvorená podstatná časť Národnej galérie, prečo bolo treba vykynožiť operetu ako žáner a Novú scénu ako dvojsúborové profesionálne divadlo a tak ďalej – ja som sa to nemal možnosť dopočuť ani dočítať. Asi to boli informácie iba pre skupinku vyvolených.

• *Nedávno rekordne rýchlo postavili nové Národné divadlo v Budapešti, obnovujú a rekonštruujú staré, ale budujú sa aj nové divadlá ako výrazné architektonické dominanty mnohých európskych miest. Prečo toľkým mediálne známym Slovákom tak veľmi prekáža práve toto divadlo?*

– Niektorým možno práve preto, lebo to je naše prvé Národné. Niektorí sa asi na budovu hnevajú, pretože ju nezačali stavať oni – a všetko, čo vymyslel a urobil niekto iný, musí nevyhnutne byť úplne nanič! Ťažké srdce mám aj na tých divadelníkov, ktorým v mene hesla „bližšia košeľa ako kabát“ už roky kole oči, že peniaze idú na novostavbu a nie na vyššie subvencie pre nich. Na jednej internetovej diskusii som sa včera dočítal, že by si divadlo mali zaplatiť tí, čo chodia na predstavenia. Z toho priam sála hlboké nepochopenie fenoménu kultúry, triumf výchovy konzumentov, nie individualít so zmyslom pre krásu – a to ma asi mrzí najviac. Napriek tomu verím, že raz my i naši potomkovia budeme iba mlčky krútiť hlavou nad tým, aké individuálne barbarstvá sprevádzali budovanie nášho Národného divadla. A že si budeme môcť radostne povedať: Chvalabohu, že už je to za nami!¹

Výbor NR SR pozval na svoje mimoriadne zasadanie podpredsedu vlády a ministra financií Ivana Mikloša a ministra kultúry Rudolfa Chmela. Do parlamentnej kinosály prišli na toto rokovanie aj členovia vedenia Slovenského národného divadla a divadelná i laická verejnosť pobúrená rozhodnutím vedúcich predstaviteľov štátu zbaviť sa novej budovy SND. Pod tlakom argumentov podpredseda vlády prejavil ochotu hľadať „alternatívne riešenie“.

To prišlo o necelý rok, v súvislosti s prípravou štátneho rozpočtu na rok 2005.

¹ Uverejnené v denníku Nový deň, roč. 4., 11. 10. 2002.

Materiál z rokovania vlády SR

Názov: **Návrh memoranda o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a spoločnosťou Truthheim Invest LLC za účelom dostavby a následnej prevádzky – Novostavby Slovenského národného divadla**

Číslo materiálu: UV-22875/2004

Rezort: MH SR (R.č.: MK-6/2004-1/28)

Predkladateľ: podpredseda vlády a minister hospodárstva minister kultúry

Podnet: iniciatívny materiál

Rokovanie: 110/2004, 24.11.2004, 27. bod programu

Materiál: Znenie so zapracovanými pripomienkami

Číslo uznesenia: 1136/2004

MEMORANDUM O POROZUMENÍ

Strany memoranda

1. Vláda Slovenskej republiky (ďalej len „Vláda“) na jednej strane,

a

2. Spoločnosť Truthheim Invest LLC, spoločnosť s ručením obmedzeným /a limited liability company/ (ďalej len „Truthheim“) založená podľa práva štátu Delaware, USA, so sídlom na 645 – 5th Avenue, 6th Floor, East Wing, New York, NY 10022, USA, zastúpenej pánom Ericom Assimakopoulosom na strane druhej,

(spolu ďalej ako „účastníci memoranda“) sa dohodli na nasledovnom:

Preambula

1. Vzhľadom na to, že,

a/ Spoločnosť Truthheim má záujem realizovať investíciu predstavujúcu dokončenie rozostavanej stavby „Novostavba Slovenského národného divadla“ ako kultúrno-spoločenského a kongresového centra (ďalej len „Projekt“) v lokalite Bratislava – Pribinova ulica a jeho následného prevádzkovania,

b/ Spoločnosť Truthheim realizuje ďalšie aktivity so zámerom vybudovať na území Bratislavy viacúčelový športový areál, štvorhviezdičkový hotel, sieť maloobchodných predajní, reštaurácií a administratívnych kapacít, kúpeľno-rekreačné stredisko, a to nielen na podporu a rozvoj cestovného ruchu, ale aj s cieľom vytvorenia nových pracovných príležitostí,

c/ Vláda plne podporuje realizáciu Projektu v danej lokalite Bratislava – Pribinova ulica,

d/ Vláda si želá podporiť Projekt v rámci právnych úprav platných v Slovenskej republike a v Európskej únii,

uzatvárajú účastníci memoranda toto Memorandum o porozumení, účelom ktorého je konkretizovať základný rámec a postup s cieľom dosiahnuť uzatvorenie príslušných zmlúv o vstupe spoločnosti Truthheim do dostavby a prevádzky Projektu.

Článok I **Predmet Memoranda**

Predmetom Memoranda je:

- a) deklarovanie vôle spoločnosti Truthheim realizovať Projekt,
- b) deklarovanie vôle Vlády podporiť realizáciu Projektu v súlade s právnym poriadkom SR a EÚ,
- c) deklarovanie možných rámcových podmienok pre realizáciu Projektu spoločnosťou Truthheim a s podporou Projektu Vládou.

Článok II **Vyhlásenia účastníkov memoranda a princípy jeho realizácie**

A. Akciová spoločnosť „vlastník“

1. Vláda sa zaväzuje najneskôr do 30 dní od dňa podpísania tohto Memoranda zabezpečiť založenie akciovej spoločnosti prostredníctvom Slovenskej konsolidačnej, a.s., ktorá následne odpredá 100 % podiel akcií štátu, pričom výkon akcionárskych práv bude zabezpečovať Ministerstvo hospodárstva SR (ďalej len „MH“). Základné imanie takto založenej akciovej spoločnosti (ďalej len ako „Divadlo, a.s.“) bude predstavovať 1 000 000,- Sk (slovom jeden milión slovenských korún).

2. Spoločnosť Truthheim sa zaväzuje, že vstúpi ako akcionár do spoločnosti Divadlo, a.s., peňažným vkladom 961 000,- Sk (slovom deväťstošesťdesiatjeden tisíc slovenských korún), čím sa spoločnosť Truthheim stane 49% akcionárom spoločnosti Divadlo, a.s., pričom postupným navýšovaním základného imania spoločnosti zabezpečí dostavbu Projektu. Minimálna suma navýšenia základného imania spoločnosťou Truthheim je 20 000 000,- EUR (slovom dvadsať miliónov EUR).

3. Vláda sa zaväzuje, že po vypracovaní príslušných súdnoznaleckých posudkov na ocenenie nehnuteľnosti ako rozostavanej stavby vrátane zastavaných a nezastavaných pozemkov, prevedie tieto Správa kultúrnych zariadení Ministerstva kultúry SR na MH na základe delimitačného protokolu, ktorého neoddeliteľnú súčasť budú tvoriť príslušné súdnoznalecké posudky vrátane aktív a pasív vzťahujúcich sa k predmetu delimitácie. MH navýši základné imanie v spoločnosti Divadlo, a.s., nepeňažným kapitálovým vkladom, ktorý budú tvoriť rozostavaná stavba vrátane aktív a pasív vzťahujúcich sa k nej, ako aj príslušné zastavané a nezastavané pozemky.

4. Vláda sa zaväzuje, že MH a spoločnosť Truthheim uzatvoria zmluvu na realizáciu investičného zámeru – Projektu.

5. Ak záväzky a priame náklady, vzniknuté z odstúpenia od zmluvných vzťahov viazucich sa k doterajšiemu riešeniu Projektu preberie na seba v celosti alebo čiastočne spoločnosť Truthheim pred vznikom spoločnosti Divadlo, a.s., bude sa finančná hodnota ich vyrovnania považovať za výdavok, ktorý si medzi sebou vzájomne vyrovnajú spoločnosti Truthheim a Divadlo, a.s.

6. Účastníci memoranda sa zaväzujú, že pre dosiahnutie cieľa Projektu, ako aj ďalšieho zachovania, rozvoja a prezentácie kultúrneho dedičstva bude pomer hlasovacích práv v spoločnosti Divadlo, a.s., 51 % MH a 49 % spoločnosť Truthheim. Zastúpenie v predstavenstve spoločnosti bude v pomere 2 MH : 1 Ministerstvo kultúry SR : 2 spoločnosť Truthheim, pričom na prijatie akýchkoľvek rozhodnutí predstavenstva, týkajúcich sa nakladania s nehnuteľnosťami ako aj iných rozhodnutí týkajúcich sa rozsahu majetku spoločnosti, sa vyžaduje prítomnosť a súhlas všetkých členov predstavenstva.

7. Účastníci memoranda sa zaväzujú, že zastúpenie v dozornej rade spoločnosti bude v pomere 1 MH : 1 Ministerstvo kultúry SR : 1 spoločnosť Truthheim.

8. Truthheim sa zaväzuje, že najneskôr do 2 rokov odo dňa podpísania zmluvy na realizáciu investičného zámeru podľa bodu 4. tohto článku ukončí dostavbu Projektu.

B. Akciová spoločnosť „správca“

1. Účastníci memoranda sa zaväzujú, že:

a) po založení obchodnej spoločnosti Divadlo, a.s., a po vstupe spoločnosti Truthheim do spoločnosti Divadlo, a.s., založí Divadlo, a.s., neodkladne 100 % dcérsku správčovskú spoločnosť vo forme akciovej spoločnosti s názvom Správca, a.s.,

b) po registrácii spoločnosti Správca, a.s., budú akcie tejto spoločnosti vo výške 66 % prevedené na spoločnosť Truthheim a vo výške 34 % na štát, pričom výkon akcionárskych práv bude zabezpečovať MH,

c) v predstavenstve spoločnosti Správca, a.s., bude zastúpenie v pomere 4 spoločnosť Truthheim : 2 MH : 1 Ministerstvo kultúry SR,

d) v dozornej rade spoločnosti Správca, a.s., bude zastúpenie v pomere 1 spoločnosť Truthheim : 1 MH : 1 Ministerstvo kultúry SR,

e) Divadlo, a.s., uzavrie so spoločnosťou Správca, a.s., zmluvu o správe nehnuteľností vlastníacich spoločnosťou Divadlo, a.s., na základe ktorej bude Správca, a.s., riadiť a prevádzkovať celé zariadenie vrátane propagácie činnosti kultúrno-spoločenského a kongresového centra.

2. Správca, a.s., umožní Ministerstvom kultúry SR povereným subjektom prenajímať si priestory potrebné na činnosť umeleckých telies, na prípravu a realizáciu činoherných, operných, baletných, múzických a iných predstavení, na využívanie skúšobných sál pre orchester, balet a sólistov, ako aj súvisiace šatne a kancelárske priestory, počas doby minimálne 20 rokov, za ceny nižšie ako obvyklé v danej lokalite, ktoré však nepresiahnu štvornásobok cien určených aktuálnym opatrením Ministerstva financií SR, ktorým sa ustanovuje roz-

sah regulácie cien, ako maximálne ceny pre prenájom priestorov pre potreby štátnych orgánov a organizácií, bez nákladov súvisiacich s poskytovanými službami. Za predpokladu, že vyššie uvedené celkové náklady súvisiace s využívaním priestorov musia byť rozpočtované v ročnom objeme 50 – 80 miliónov Sk.

3. Správca, a.s., v prípade potreby uzatvorí pracovný pomer s časťou súčasných zamestnancov Slovenského národného divadla za účelom vedenia centra a na prevádzkovanie divadelných technológií. Správca, a.s., sa pri svojej činnosti bude riadiť zásadami najlepšej podnikateľskej praxe a bude finančne riadená v súlade s týmito zásadami tak, aby akcionári dosiahli maximálnu návratnosť.

C. Kompenzácie

1. Vláda sa zväzuje, že:

a) bude za čiastkovú kompenzáciu vstupnej investície spoločnosti Truthheim, považovať 10 – 25 % hodnoty rozostavanej nehnuteľnosti, určenej na základe súdno- znaleckého posudku,

b) zaručí spoločnosti Truthheim prednostné právo na výplatu 90 % zo zisku spoločnosti Správca, a.s., až do času, kým nebude umorená suma, rovnajúca sa výške jeho kapitálového vstupu po odrátaní ďalších foriem kompenzácie,

2. Spoločnosť Truthheim berie na vedomie, že Vláda nebude kryť finančné i nefinančné riziká vzniknuté z činnosti spoločnosti Správca, a.s., ako správcu Projektu.

Článok III

Dátum nadobudnutia platnosti a účinnosti

Toto Memorandum nadobudne platnosť a účinnosť dňom jeho podpisu oboma účastníkmi memoranda.

Článok IV

Platné právo

1. Účastníci memoranda sa dohodli, že všetky právne vzťahy, ktoré vzniknú medzi účastníkmi memoranda na základe tohto Memoranda sa spravujú právnym poriadkom Slovenskej republiky.

2. V prípade sporu medzi účastníkmi memoranda je na rozhodovanie príslušný slovenský súd.

Článok V Záverečné a splnomocňujúce ustanovenia

1. Úpravy a dodatky k tomuto Memorandu musia byť urobené písomnou formou na základe dohody účastníkov memoranda.

2. Memorandum sa vyhotovuje v dvoch rovnopisoch v slovenskom a anglickom jazyku zároveň, z ktorých každý účastník memoranda obdrží po jednom rovnopise. V prípade rozporu medzi jazykovými verziami je vždy rozhodujúca slovenská verzia Memoranda.

za vládu SR

za spoločnosť Truthheim

Návrh vláda na svojom rokovaní schválila a poverila podpredsedu vlády a ministra hospodárstva Pavla Ruska, aby Memorandum podpísal. Vo Výbore Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá to vyvolalo úžas a pobúrenie – takto si „hľadanie alternatívneho riešenia“ nikto nepredstavoval. Nesúhlas dala najavo aj verejnosť. Slovenská inteligencia vyhlásila tzv. Trojkráľovú iniciatívu za záchranu novostavby SND, pod ktorú sa podpísali významné autority slovenského kultúrneho a spoločenského života na čele s básnikom Milanom Rúfusom. Svoje stanovisko zverejnil aj prezident Slovenskej republiky Ivan Gašparovič.

Stanovisko prezidenta SR Ivana Gašparoviča k problematike dostavby budovy SND

4. január 2005

Prezidentovi nie je ľahostajná otázka dokončenia novostavby Slovenského národného divadla. Nová budova SND by podľa prezidenta mala plniť pôvodný účel na aký bola plánovaná, teda byť kultúrnym stánkom a výkladnou skriňou slovenskej kultúry a umenia.

Zámer urobiť z budovy SND Národné kultúrne a kongresové centrum je podľa prezidenta úzko komerčný, pričom kultúra je už len druhoradá. Prezident preto podporuje iniciatívu za zachovanie pôvodného účelu novostavby SND – slúžiť slovenskému divadelníctvu, kultúre a umeniu.

V tejto súvislosti už prezident Gašparovič dostal list od koordinátorky občianskej iniciatívy Hlas pre kultúru Dariny Károvej a navštívili ho aj poslanci NR SR Dušan Jarjabek a Dušan Čaplovič.

Podľa prezidenta by vláda mala zvážiť svoje rozhodnutie a urobiť všetko pre dokončenie novostavby Slovenského národného divadla ako národného kultúrneho stánku občanov Slovenskej republiky.

Divadelní umelci iniciovali vznik hnutia Hlas pre kultúru a na internetovom portáli zozbierali vyše tisíc podpisov ľudí, ktorí protestovali proti takémuto necitlivému manipulovaniu s budovou SND. Hoci médiá väčšinou pôsobili v prospech zámeru vlády Mikuláša Dzurindu, na stránkach Nového dňa, Literárneho týždenníka a Slovenských národných novín prejavili svoj nesúhlas so zámerom nedokončiť budovu pre pôvodný účel desiatky a stovky občanov. Nasledovalo zvolanie 52. schôdze parlamentného výboru a na nej bolo prijaté:

320

Uznesenie**Výboru Národnej rady Slovenskej republiky
pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá**

zo 4. januára 2005

Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá **vypočul** informáciu podpredsedu vlády SR a ministra hospodárstva SR P. Ruska a ministra kultúry SR R. Chmela k problematike dostavby novostavby Slovenského národného divadla

A. berie na vedomie

informáciu podpredsedu vlády SR a ministra hospodárstva SR P. Ruska a ministra kultúry SR R. Chmela o problematike dostavby novostavby Slovenského národného divadla

**B. poveruje poslancov D. Čaploviča, D. Jarjabka, E. Lintnera, F. Mikloška
a E. Rusnákovi**

vykonať poslanecký prieskum na Úrade vlády SR, Ministerstve kultúry SR a Ministerstve hospodárstva SR, ktorého úlohou bude zistiť doterajšie zmluvné záväzky a realizované opatrenia súvisiace s dostavbou a prevodom novostavby SND a predovšetkým Memorandum o porozumení medzi vládou SR a spoločnosťou Truthheim Invest LLC a jeho výhodnosť či nevýhodnosť pre štát

termín: do 15. januára 2005**C. odporúča podpredsedovi vlády a ministromi hospodárstva SR**

až do vyhodnotenia poslaneckého prieskumu pozastaviť podpis Memoranda o porozumení termín: do 18. januára 2005

D. ukladá predsedovi výboru

informovať predsedu Národnej rady Slovenskej republiky o prijatom uznesení.

Darina Gabániová
overovateľ výboru

Ferdinand Devínsky
predseda výboru

Súčasne poslanci opozičných strán zozbierali potrebný počet podpisov a požiadali o zvolanie mimoriadnej schôdze Národnej rady Slovenskej republiky s jediným bodom programu – Dokončenie novostavby Slovenského národného divadla. Predseda Národnej rady SR schôdzu zvolal na 18. januára. Zo stenografického záznamu vyberáme najdôležitejšie vystúpenia a časti vystúpení:

Prvý deň rokovania
35. schôdze Národnej rady Slovenskej republiky
18. januára 2005 o 9.00 hodine

P. Hrušovský, predseda NR SR: Vážené panie poslankyne, páni poslanci, otváram rokovanie 35. schôdze Národnej rady Slovenskej republiky.

Konštatujem, že Národná rada je uznášaniaschopná.

Schôdzu som zvolal podľa čl. 83 ods. 2 Ústavy Slovenskej republiky a § 17 ods. 2 zákona o rokovanom poriadku na požiadanie 37 poslancov Národnej rady. Žiadosť poslancov ste dostali spolu s pozvánkou. Skupina poslancov navrhuje na tejto schôdzi prerokovať bod programu dokončenie novostavby Slovenského národného divadla.

Pristúpime teraz k rokovaniu o bode programu

dokončenie novostavby Slovenského národného divadla.

Materiál ste dostali ako tlač 1003.

Prosím, aby z poverenia skupiny navrhovateľov predmetný návrh uviedol a odôvodnil pán poslanec Dušan Jarjabek.

D. Jarjabek, poslanec: Vážený pán predseda parlamentu, vážení páni ministri, dámy a páni, kolegyne, kolegovia, vážení hostia na balkóne, vážení priatelia na balkóne, dovoľte, aby som urobil krátke zdôvodnenie tejto mimoriadnej schôdze.

Skupina poslancov Národnej rady Slovenskej republiky využila svoje právo a požiadala o zvolanie mimoriadnej schôdze Národnej rady Slovenskej republiky, ktorá sa bude zaoberať problémami okolo dokončenia novostavby Slovenského národného divadla.

Bezprostredným podnetom našej iniciatívy bolo rokovanie vlády Slovenskej republiky, ktorá schválila na návrh ministra hospodárstva a ministra kultúry tzv. Memorandum o porozumení, ktorým zahraničnému investorovi de facto odstupuje celý objekt takmer dve desaťročia budovanej novostavby. Memorandum predpokladá vznik spoločného podniku, do ktorého štát vloží stavbu v účtovnej hodnote 3,5 mld. korún, pričom získa 51 % akcií. Investor sa zaväzuje objekt dokončiť a správať, nie však podľa pôvodného projektu, teda ako sídelnú budovu Slovenského národného divadla s priestormi pre vedenie divadla, činohru, operu a balet, ale ako hybridné, kongresovo-kultúrne centrum, v ktorom si jednu sálu bude môcť Slovenské národné divadlo prenajímať na svoje predstavenia. A ďalej mala podľa memoranda vzniknúť správčovská spoločnosť, v ktorej by mal dvojtretinovú majoritu investor a ktorá by sa starala o využívanie objektu. Jej zisk by mal slúžiť z deviatich desiatín v prospech investora, jednu desatinu mal dostať štát. Do tretice, memorandum obsahuje súhlas s tým, aby investor využil pozemky okolo divadla na vybudovanie hotela a ďalšej

vybavenosti, tá však bude jeho vlastníctvom a nebude preto mať na ekonomiku navrhovaného centra žiaden vplyv.

Vo Výbore Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá sme sa pýtali predovšetkým na to, prečo o dlhoročnej najväčšej investičnej akcii rezortu kultúry rozhoduje kompetenčne nepríslušný minister hospodárstva. Dozvedeli sme sa, že vlastne ani nerozhoduje, iba nezištne pomáha menej skúsenému či menej obchodne zručnému kolegovi. Pýtali sme sa, prečo vláda celý rok 2004 nepovažovala za potrebné informovať parlament, ale ani diskutovať s odborníkmi vrátane užívateľa, pre ktorého bol objekt budovaný, o tom, že sa rozhodla divadlo nedostávať, ale chce ho odovzdať vybranému zahraničnému partnerovi a umožniť investorovi jeho prestavbu na čosi iné. Dozvedeli sme sa, že vláda iba našla iné riešenie po tom, ako sme v Národnej rade Slovenskej republiky na prelome rokov 2003 a 2004 s výraznou pomocou popredných umelcov Slovenského národného divadla vyslovili nesúhlas s predajom novostavby, ktorý vtedy navrhol minister financií a vicepremiér pán Mikloš.

Dámy a páni, v uplynulom týždni sme vykonali poslanecký prieskum na všetkých zainteresovaných pracoviskách, teda oboch ministerstvách a Úrade vlády. Spôsob, akým vládni úradníci rozhodujú o verejnej investícii v neobyčajne veľkom rozsahu, pretože my, ktorí pôsobíme v rezorte kultúry, 3,5 mld. za neobyčajne veľa peňazí považujeme, je, jemne povedané, veľmi zvláštny. Potvrzuje to aj vývin, ktorý v tejto kauze nastal po zasadaní výboru, vystúpení zaangažovaných predstaviteľov kultúry a umenia a žiadosti o zvolanie tejto schôdze. Odrazu si ministri i premiér našli čas pýtať sa na názor divadelných tvorcov, odrazu sa začalo uvažovať o ďalších alternatívach, ako situáciu riešiť. A dokonca sa o novom Národnom divadle prestalo rokovať na ministerstve hospodárstva a zaoberajú sa ním tam, kam podľa kompetenčného zákona diskusia o slovenskom umení patrí, teda na ministerstve kultúry. Zdanlivo sa teda tento beh vecí vracia do normálneho stavu. Dokonca som sa dopočul, že by sme túto schôdzu mali zrušiť, pretože vláda pripúšťa aj možnosť iných riešení, a teda niet dôvodu diskutovať na pôde parlamentu.

S týmito názormi nemôžem súhlasiť z dvoch základných príčin. Po prvé, uznesenie vlády Slovenskej republiky z novembra 2004 o memorande vláda nezrušila a teda teoreticky môže kedykoľvek minister hospodárstva oznámiť, že poverenie vlády vykonal a tento dokument je podpísaný a právoplatný. Po druhé, pre nás neprijateľný spôsob nakladania s novostavbou Slovenského národného divadla je len transparentným dokladom toho, že kultúru a umenie táto spoločnosť vníma ako čosi nepotrebné, ako príťaž, ktorá iba pýta peniaze. Svedčí o tom aj to, že naša vláda uznala za vhodné investovať do podpory kultúry len 0,6 % HDP a tento podiel má aj perspektívne klesať, pričom v tzv. starých členských štátoch Únie považujú za korektné určiť na tento účel 1,5 až 2 % HDP a v okolitých transformujúcich sa ekonomikách sa to pohybuje zhruba na dvojnásobku oproti nám. Vzhľadom na dôležitosť úlohy a funkcie autentickú kultúru a originálnej umeleckej tvorby v globalizovanom svete tretieho tisícročia musíme tento trend odstránenia kultúry ako čohosi nepotrebného na vedľajšiu koľaj zastaviť a zvrátiť.

Dámy a páni, chcem ešte upozorniť na záver môjho krátkeho monológu, že došlo k dohode predkladateľov a podľa potreby sa budeme stridať na tomto mieste. Zároveň, pán predseda, by som sa chcel po otvorení rozpravy vami prihlásiť do rozpravy ako prvý. Ďakujem za pozornosť.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Ďakujem, pán poslanec. Prosím, aby ste zaujali miesto pre navrhovateľov.

A teraz prosím povereného člena výboru pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá pána poslanca Lubomíra Lintnera, aby Národnú radu informoval o výsledku prerokovania návrhu v jednotlivých výboroch, ktorým bol materiál pridelený na prerokovanie, ako aj o stanovisku a odporúčaní gestorského výboru.

E. Lintner, poslanec: Ďakujem pekne, pán predseda. Vážený pán predseda, vážené pání podpredsedovia, vážení páni ministri, kolegyne, kolegovia, ako spravodajca výboru som poverený Výborom Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá v zmysle uznesenia výboru zo 17. januára 2005 č. 329 predložiť informáciu o výsledku prerokovania materiálu, ktorým je dokončenie novostavby Slovenského národného divadla, vo výboroch.

Predseda Národnej rady Slovenskej republiky svojim rozhodnutím z 11. januára 2005 pod č. 1006 pridelil tento materiál predložený skupinou 37 poslancov Národnej rady Slovenskej republiky, ktorý máme pod tlačou 1003, Výboru Národnej rady Slovenskej republiky pre financie, rozpočet a menu a Výboru Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá. Za gestorský výbor určil súčasne Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá² s tým, že Národnej rade Slovenskej republiky podá informáciu o výsledku prerokovania uvedeného materiálu vo výboroch.

Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre financie, rozpočet a menu na svojom rokovaní dňa 17. januára 2005 neprijal uznesenie, nakoľko podľa § 52 ods. 4 zákona Národnej rady SR č. 350/1996 Z. z. o rokovacom poriadku nevyslovila s ním súhlas nadpolovičná väčšina prítomných členov výboru, z celkového počtu 13 členov výboru bolo prítomných 7 poslancov, za návrh uznesenia hlasovali 2 poslanci, proti návrhu nebol nikto, hlasovania sa zdržalo 5 poslancov.

Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá prijal dňa 17. januára uznesenie č. 322, ktorým:

A. berie na vedomie

1. materiál, ktorým je dokončenie novostavby Slovenského národného divadla,

2. vznik pracovnej komisie, ktorá do konca marca pripraví finančne prijateľný variant na dostavbu a prevádzku novostavby Slovenského národného divadla,

B. žiada vládu Slovenskej republiky, aby:

1. zrušila uznesenie č. 1136 k Memorandu o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a spoločnosťou Truthheim Invest LLC za účelom dostavby a následnej prevádzky novostavby Slovenského národného divadla prijatému na rokovaní vlády Slovenskej republiky 24. novembra 2004,

2. vrátila riešenie dostavby a prevádzky novostavby Slovenského národného divadla z Ministerstva hospodárstva Slovenskej republiky do pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky,

² Členmi Výboru NR SR pre vzdelanie, vedu, mládež a šport, kultúru a médiá vtedy boli: prof. Ing. Ferdinand Devínsky, DrSc., predseda výboru, doc. Ing. PhDr. Sándor Albert, doc. RNDr. Beáta Brestenská, PhDr. Dušan Čaplovič, DrSc., Erzsébet Dolník, MUDr. PhDr. Darina Gabániová, Tomáš Galbavý, PhDr. Ivan Hopta CSc., Mgr. art. Dušan Jarjabek, Mgr. Gustáv Krajčí, Lubomír Lintner, RNDr. František Mikloško, Mgr. Ludmila Mušková, Eva Rusnáková.

3. v spolupráci s regionálnou a miestnou samosprávou definovala verejný záujem v oblasti kultúry na Slovensku, stanovila krátkodobé, strednodobé a dlhodobé priority v oblasti kultúry s termínom do 30. apríla 2005,

4. informovala Národnú radu Slovenskej republiky o pripravovaných krokoch v súvislosti s transformáciou kultúry a zámerom dosiahnuť vo financovaní kultúry štandardnú európsku úroveň s termínom do 30. apríla 2005,

C. žiada Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, aby:

1. predložilo vláde Slovenskej republiky a Národnej rade Slovenskej republiky legislatívnu, inštitucionálnu a ekonomickú analýzu stavu kultúry na Slovensku po decentralizácii a informovalo Národnú radu Slovenskej republiky o hlavných problémoch kultúry, o súčasných zdrojoch financovania a ich výške s termínom do 30. apríla 2005,

2. pred prerokovaním konečného variantu dokončenia novostavby Slovenského národného divadla predložilo tento materiál na rokovanie Výboru Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá.

Chcem vám oznámiť, že informácia o prerokovaní materiálu vo výboroch nebola gestorským výborom schválená, nakoľko s ňou nevyslovila súhlas nadpolovičná väčšina prítomných členov výboru. Z celkového počtu 14 poslancov bolo prítomných 10 poslancov, za návrh uznesenia hlasovalo 5 poslancov a hlasovania sa zdržalo 5 poslancov.

Toľko, pán predseda, k informácii o prerokovaní predloženého materiálu vo výboroch. Ďakujem, skončil som.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Ďakujem, pán poslanec. Prosím, aby ste zaujali miesto pre spravodajcov.

Otváram rozpravu o tomto bode programu. Chcem vás informovať, že do rozpravy som dostal celkom 13 písomných prihlášok. Sú to za poslanecký klub KSS Jozef Ševc, HZDS – Ludovú stranu Dušan Jarjabek, Smer Dušan Čaplovič, ďalší poslanci prihlásení do rozpravy Karol Ondriaš, Ján Mikolaj, Karol Fajnor, Dagmar Bollová, Ivan Šimko, Jozef Heriban, Dana Podracká, Renáta Zmajkovičová, Milan Urbáni a Zuzana Martináková.

Ako prvý vystúpi v rozprave pán poslanec Dušan Jarjabek.

D. Jarjabek, poslanec: Ďakujem veľmi pekne. Vážený pán predseda, dámy a páni, kolegyne, kolegovia, vážení hostia, skutočne je mi ctou, že môžem otvoriť nový rok takouto témou, témou, ktorá tu vlastne ešte nebola. A chcel by som len poprosiť všetkých, aby tento problém, o ktorom budeme hovoriť, naozaj vnímali ako celospoločensko-kultúrny a, božechráň, ako politický, mohli by sme tým všetko pokaziť.

Vážený pán predsedajúci, dámy a páni, dostalo sa mi cti vystúpiť ako prvému na prvej schôdzi najvyššieho slovenského zákonodarného orgánu, ktorá sa zaoberá slovenskou kultúrou. Trvalo 12 rokov, kým sa na program Národnej rady Slovenskej republiky, aj to však z iniciatívy poslancov a nie vlády, dostala široká a významná oblasť kultúry, ktorá je pritom bytostne previazaná na množstvo iných sfér, ktorými sa zaoberáme a v ktorých meníme legislatívne podmienky takpovediac denne. Kultúru nechávame, aby sa so zmenami vyrovnávala, ako vie. Teda sa schádzame, pretože vláda tejto republiky mala v novembri uplynulého roku pocit, že je ten správny čas, aby sa už definitívne zbavila problému, ktorý jej spôsobuje vlečúca sa výstavba no-

vého a dôstojného stánku Národného divadla na dunajskom nábreží v srdci nového, zatiaľ iba tušeného centra Bratislavy.

V návrhu rozpočtu, o ktorom každý parlament na svete rokuje vždy pod tlakom, a nad tým našim rozpočtom navyše visela jasne artikulovaná hrozba rozpočtového provizória ako predurčeného trestu za prípadné snahy koaličných a nezávislých poslancov niečo na ňom zmeniť, si naša vláda de facto dala odsúhlasiť deetatizáciu, teda, ak používame alibistický slovník politikov, vstup zahraničného investora, a ak použijeme zrozumiteľné slovenské slová, predaj vopred vybranému záujemcovi za zlomok hodnoty. Nasledoval súhlas vlády s podpisom Memoranda o porozumení s vopred vybraným privatizérom aj poverenie pre ministra hospodárstva, aby tento dokument podpísal.

A práve evidentná, ba do neba volajúca nevýhodnosť celej transakcie pre štát i pre národnú kultúru a neobyčajná angažovanosť člena vlády, ktorý s rezortom kultúry nemá nič spoločné, vyvolali reakciu najskôr na pôde gestorského parlamentného výboru, potom vo verejnosti a dnes dostali podobu mimoriadneho rokovania nášho parlamentu.

Je iróniou osudu, že o tomto probléme rojukeme práve na tomto mieste. Spomeňte si všetci, ako sa v roku 1990 našli ľudia, ktorí chceli údajné megalomanské betónové monštrum na Hradnom kopci zbúrať či v najlepšom prípade prenechať Stredoeurópskej univerzite. Vtedy sa tiež takmer po takmer hotovej budove prechádzali investori, ktorých iba „súciť“ s nami viedol k tomu, aby prejavili záujem prevziať na seba bremeno, čo s touto stavbou. A skutočne nechýbalo veľa, aby sme dodnes sídlili v Župnom dome, a na schôdzky výborov by sme si asi prenajímali zasadačky určite veľmi výhodne od nejakého zahraničného investora, s ktorým by určite veľmi výhodne predtým bolo podpísané napr. Memorandum o porozumení. Nestalo sa. Vezmime si, prosím, z tejto analógie ponaučenie, keď budeme hovoriť o novostavbe Národného divadla. Veď chrámy, parlamenty a divadlá sa nestavajú pre tento okamih, ani pre jednu či dve generácie, ale musíme pri nich myslieť na desaťročia či stáročia dopredu. Dodnes v pamätných antických mestách nájdeme divadelné amfiteátre, no dielne remeselníkov, teda vtedajšie priemyselné parky, dávno zaval čas.

Aby sme však mohli reálne a vecne posúdiť problém, ku ktorému sme požiadali o zvolanie dnešného rokovania parlamentu, musím sa vrátiť trochu do histórie. Treba na tomto mieste opakovať niektoré fakty, pretože aj v médiách, ktoré sa tejto téme, chvalabohu, venovali na širokom priestore, ale aj z úst verejných činiteľov priamo do celej kauzy zainteresovaných, odznelo množstvo rozmanitých nepresností, ak chcete, poloprávď či dezinterpretácií zložitých historických súvislostí.

Ako to bolo na začiatku: V polovici 19. storočia, keď moderné európske národy završovali proces svojho sebauvedomovania budovaním svojich reprezentatívnych kultúrnych inštitúcií, predovšetkým múzeí a divadiel, nevládli vo vtedajšom Uhorsku pomery, ktoré by Slovákom umožnili vybudovanie národného divadla. Keďže vtedy sa o divadelníkoch v dobrom slova zmysle hovorilo ako o bláznoch, nečudo, že si Jozef Miloslav Hurban v roku 1842 v súvislosti s veľkými problémami dostať vôbec povolenie úradov na predstavenie v slovenskom jazyku povzdychol: „Po divadle na Myjave v marci predvedenom uskutočnil sa v jednom slovenskom meste konvent, na ktorom sa rozhodlo napísať profesorom, aby takéto bláznovstvo študentom nedovolili. Čudné, na maďarské národné veľké bláznovstvo v Pešti musia slovenské stolice a slovenské mestá prispievať,“ (- len pre informáciu, vtedy platila Liptovská stolica

2 460 zlatých, Oravská stolica 4 860 zlatých, Turčianska stolica 1 715 zlatých a tak ďalej a tak ďalej), „Slovákovi sa však trochu blázniť nepovoľuje.“ Funkcie národného divadla Slováci plnili najmä martinický Slovenský spevokol, ktorý ako ochotnícke združenie ľahšie dokázal vzdorovať maďarizačnej politike uhorského štátu.

V roku 1920 z iniciatívy Družstva Slovenského národného divadla prišla do Bratislavy Východočeská divadelná spoločnosť a začala v češtine a sporadicky aj v slovenskom naštudovaní uvádzať svoj repertoár pod menom SND. Hralo sa v budove Mestského divadla na dnešnom Hviezdoslavovom námestí. Okrem operného, operetného, baletného a činoherného repertoáru muselo uvoľňovať v stanovené dni budovu aj hosťujúcim nemeckým a maďarským súborom. Každý si azda vie predstaviť, aký balvan spadol z pliec vedenia divadla, keď sa objavila možnosť využívať na činoherné a spevoherné inscenácie adaptované priestory v Živnodome, kde sa hrávalo už v medzivojnovom období a po roku 1945 tam začala hrať Nová scéna Národného divadla, dnes Nová scéna, a potom definitívne presťahovať činohru do paláca, ktorý si postavila banka, pretože vtedy bankári mali ambíciu byť vnímaní ako ľudia so zmyslom pre umenie a vytríbeným vkusom. Vďaka nim má dnes činohra strechu nad hlavou v divadle Pavla Országha Hviezdoslava.

Treba dodať, že hovoríme o histórii, o dobách, keď Bratislava bola malé, pohraničné a vinohradnícke mestečko s nevelmi početnou vrstvou štátnych zamestnancov, a neskôr o administratívnom stredisku východnej časti republiky, ktorá sa vydala budovať socializmus.

V povojnových deceniách sa Bratislava výrazne rozrastala, stala sa priemyselným centrom, vzniklo tu niekoľko vysokých škôl a niekoľkonásobne vzrástol počet jej obyvateľov. Zaplatila za to daň v podobe zdevastovania podstatnej časti bývalého centra a vzniku prstenca panelákových zhlukov na jej bývalej periférii. Ak v roku 1886 bolo v jedinom bratislavskom divadle miesto pre viac ako 1,5 % vtedajších obyvateľov mesta, v roku 1967 sa do všetkých bratislavských divadiel zmestilo iba 0,88 % občanov mesta. A ako sa mesto rozrastalo, tak sa tento pomer stále zhoršoval.

Dňa 1. januára 1969 nadobudol platnosť ústavný zákon o federatívnom usporiadaní Československa a Bratislava dostala štatút hlavného mesta. Od prvej chvíle, keď problémy slovenskej kultúry prešli do pôsobnosti bratislavského ministra, bol ním básnik Miroslav Válek, sa na jeho stole kopili okrem iných naliehavých problémov aj žiadosti o riešenie zúfalej priestorovej situácie nie len bratislavských, ale všetkých slovenských divadiel. Tie totiž využívali nie veľmi udržiavané a rokmi veľmi zdevastované budovy. V Bratislave sa vtedy vyriešil najväčší problém. Presadila sa prístavba historickej budovy, v ktorej dnes hráva Opera a Balet, skúšobne a technika sa presunuli do bývalých pivničných skladov uhlia a divadlo dostalo nové inžinierske siete a fasádu. Potom sa začalo stavať nové moderné divadlo v Prešove a vzápätí aj v Nitre. Niekoľko miliardovou stavbou celej federácie sa však v sedemdesiatych rokoch stala komplexná obnova a veľkorysá dostavba areálu Národného divadla v Prahe k jeho blížiacej sa storočnici. A tak sa myšlienkou na vyriešenie problému dôstojného sídla Slovenského národného divadla mohli predstavitelia vrcholnej slovenskej divadelnej inštitúcie zaoberať len teoreticky. V Prahe nepochodili, federácia svoju divadelnú stavbu už mala, a tak sa táto výstavba neustále odkladala. Dlho to vyzeralo tak, že nové národné divadlo vyrastie v tzv. jame na Obchodnej ulici, kde je dnes hotel Forum. No naostatok padlo rozhodnutie včleniť do centrálnej časti mesta dovtedy zanedbaný kút na Dunajskom nábreží a rumovisko po bývalej rafinérii

Apollo, zbombardovanej v závere druhej svetovej vojny, a prebudovať ho na nové a moderné centrum slovenskej metropoly. To bol zámer.

Z niekoľkostupňového zápolenia architektov vzišiel napokon víťazný projekt trojice vtedy mladých a začínajúcich architektov (Kusý, Paňák, Bauer), ktorí sa poobzerali po Európe a prišli s predstavou moderného, technologicky kvalitne vybaveného divadelného dvojdomu, v ktorom sú priestory na prípravu i uvádzanie divadelných inscenácií, pričom variabilita oboch hlavných sál, experimentálneho štúdia i dvoch ďalších priestorov, ktoré síce nie sú oficiálne deklarované ako divadelné sály, ale môžu sa na tento účel využívať, otvára nové a v našom okolí bezkonkurenčné možnosti pre tvorbu. Tento projekt prešiel napriek nesúhlasu federálnych plánovačov. V roku 1984 položili základný kameň a o dva roky neskôr sa konečne začali výkresy meniť na realitu.

V závere osemdesiatych rokov prišiel paralelne veľkorysý projekt dostavby a komplexnej rekonštrukcie Divadla v Košiciach, novostavba pre Maďarské oblasťné divadlo v Komárne, kompletná prestavba Divadla vo Zvolene i výstavba Štúdia a následne renovácia Národného domu v Martine, nespomínajúc finančne predať len menej náročné generálne renovácie Spišského divadla, Divadla Thália v Košiciach i tamojšieho Bábkového divadla, bratislavskej Arény či najnovšie komplexnú obnovu historickej budovy Divadla J. Záborského v Prešove a obnovu Trnavského divadla. A v tomto roku konečne prišiel rad i na Štátnu operu v Banskej Bystrici.

Taká je, dámy a páni, celá pravda o tom, čomu sa hovorí materiálna báza slovenského profesionálneho divadelníctva.

Dnešný spor o dokončenie novostavby Národného divadla v Bratislave by nikdy nemohol vzniknúť, keby bolo pravdou to, čo počúvame od jedného slovenského ministra a niekoľkých mimobratislavských divadelných predstaviteľov o údajnej, prepáčte za výraz, pahľnosti hlavného mesta. Za peniaze prestavané v Košiciach, v Prešove, Martine či Zvolene by totižto bolo nové Slovenské národné divadlo už dávno hotové a hnev zvyšku Slovenska by bol oprávnený. Pokúšať sa o presun bojiska na front bratislavských a mimobratislavských umelcov je preto neobyčajne krátkozraké a kontraproduktívne. Napokon, veď tie peniaze, ktoré údajne nové Národné divadlo „odoberie“ ostatným, táto vláda pre kultúru jednoducho nenašla, a teda niet sa o čom sporiť.

Kto vidí situáciu slovenskej kultúry nielen cez pozlátku príjemných popremiérových či vernisážových posedení, toho musí veľmi vážne znepokojovať dlhodobé neriešenie jej kľúčových problémov. Veď ak člen vlády, ktorý tomuto poslaneckému zhromaždeniu i verejnosti zodpovedá za stav rezortu, musí po dvoch rokoch svojho úradovania konštatovať, že kultúra je na dne, znamená to, že o zmenu vzťahu správcov vecí verejných ku kultúre sa musíme zasadiť my ako demokraticky zvolení zástupcovia občanov. Problémom však je, že počúvať názory iných nepatrí k devízam tejto koalície. Ak otvárame naliehavé problémy, berie sa to ako zádrapčivosť či folklór opozície a vláda a ministri neprikladajú žiadnu váhu obsahu našich podnetov. Práve to sa stalo i pred rokom, keď sme sa pokúšali hovoriť o rizikách, ktoré predstavoval v tom čase aktuálny návrh podpredsedu vlády Ivana Mikloša predať celú novostavbu Slovenského národného divadla. Nielen opoziční politici, ale aj špičkoví predstavitelia slovenského umenia vtedy na pôde tohto parlamentu presviedčali exekutívu, že kvalitný priestor na prezentáciu slovenskej umeleckej tvorby nie je nejakým luxusom, ale vitálnou nevyhnutnosťou, podmienkou, bez splnenia ktorej nie je reálne stať sa rovnocenným partnerom kultúr ostatných národov Európy. (Potlesk.)

Na môj návrh 22. októbra 2003 prijal Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, mládež a šport, kultúru a médiá uznesenie, ktorým žiada Ministerstvo financií Slovenskej republiky v spolupráci s Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky predložiť na rokovanie 18. schôdze Národnej rady Slovenskej republiky správu o zámeroch vlády Slovenskej republiky so stavbou Slovenského národného divadla. Túto informáciu sme do tejto chvíle nedostali. Do roka a do mesiaca, 24. novembra 2004, však vláda na návrh predložený vecne nepríslušným ministrom hospodárstva odsúhlasila memorandum o privatizácii novostavby netransparentne vybraným zahraničným partnerom, ktorý sľubuje, že objekt i príslušné pozemky komerčne využije – no a jeden kút novostavby bude vďaka jeho láskavosti predsa len slúžiť kultúre a umeniu.

Dámy a páni, zatiaľ som nestretol nikoho, kto by mi dal odpoveď na logickú otázku, ktorú opakovane kladiem už dva roky: Čo také sa stalo, čo také strašné „vyparilo“ Slovenské národné divadlo, že z úlohy, ktorá bola štyri roky programovou prioritou vlády Mikuláša Dzurindu a na splnenie ktorej vláda vyčlenila vyše 1,8 mld. korún zo štátneho rozpočtu v rokoch 1999 až 2003, sa z večera do rána stalo nepotrebné bremeno, biely slon, ktorého sa treba zbaviť?! Kedy vláda bohapusto plytvala našim spoločným majetkom? Vtedy, keď do stavby pumpovala stovky miliónov, alebo teraz, keď sa majetku v účtovnej hodnote 3,5 mld., podotýkam, že je to bez ceny pozemkov, poľahky chce zbaviť v prospech vopred určeného záujemcu. Aj jedna, aj druhá odpoveď vyvoláva rad ďalších otázok o kompetentnosti správcov hodnôt, ktoré nepatria nijakej súkromnej eseročke, ale občanom tejto krajiny.

Najnovšia verzia tých členov vlády, ktorí cítia neodolateľnú potrebu spasíť náš štátny rozpočet predajom novostavby Slovenského národného divadla, hovorí o tom, že vlastne by nebol až taký problém divadlo dokončiť, ale jedným dychom dodávajú, že štát nemá na to financie, aby areál prevádzkoval. Nebudem vládě radiť, odkiaľ ich má vziať, pretože to nie je úlohou zákonodarného zboru, ale exekutívy. Ale ako človek, ktorý strávil podstatne viac času v divadle ako v politike, a teda čosi o prevádzke divadla vie, sa musím len pousmiať, keď počúvam, čo všetko už inak dôstojní muži dokázali o prevádzkových nákladoch divadla porozprávať za hlúposti. Počúvame rozmanité čísla od 4 mld. do roku 2008 podľa ministra Ruska, po 300 mil. ročne. Treba predovšetkým zdôrazniť, že ide o numerá ako výsledok teoretických úvah a rôznych režimov fungovania celého objektu. Je iba samozrejmé, že iné čísla dostane ten, kto počíta s tým, že Slovenské národné divadlo zostane v budovách, ktoré využíva doposiaľ a priberie si do správy aj nový areál, kde bude hrať časť svojho repertoáru, a úplne iné ten, kto začne uvažovať o maximálne efektívnom využití kapacít novostavby.

Inak situácia vyzerá, ak vychádzame z toho, že v novostavbe odohrajú Opera, Balet a Činohra ročne 120 predstavení, inak práca s kalkulačkou dopadne, ak tri základné priestory dokáže budúci užívateľ zaplniť programom, povedzme, len 300 dní do roka, a teda predstavení bude 900, inak bude vyzeráť nárok na štátnu subvenciu, ak sa predpokladá, že tržby zo vstupného v novostavbe budú na úrovni 40 mil. Sk, a celkom inak to bude vyzeráť, ak si vyrátame, že pri plnom vyťažení sa môžu tržby zo vstupného pohybovať až okolo pol miliardy korún ročne. Chcem tým povedať, že vykalkulovať spoločensky akceptovateľné parametre využitia areálu novostavby Národného divadla je odborná úloha pre ľudí, ktorí o tom čosi vedia, a nie pre politikov, ktorých znalosti o divadle končia divadelnými známosťami. Isteže, ak tento štát

bude pokračovať vo svojom úsilí šetriť na kultúre, hoci tým koná v rozpore s dobrými mravmi v Európskej únii, ktoré velia určiť na podporu kultúry minimálne 1,5 % hrubého domáceho produktu čiže asi 2,5-násobok toho, čo pre kultúru milostivo naša pravicová vláda uvoľnila, potom sa treba zmieriť aj s tým, že vo veľkej opernej sále sa bude popri Aide a Krútnave hrať aj muzikál, alebo tam budú významné spoločenské akcie, hoci Parížska opera La Bastille alebo Viedenská štátna opera nie sú na takýto druh využívania svojich kapacít odkázané. O všetkom sa, pochopiteľne, dá diskutovať. Je to diskusia, ktorá tu do tejto chvíle nebola.

Vážené kolegyně, ctení kolegovia, januárové mimoriadne rokovanie gestorského výboru poverilo poslancov, aby vykonali prieskum na Úrade vlády a oboch ministerstvách, ktoré fungovali v súvislosti s návrhom tzv. Memoranda o porozumení, teda dohody o privatizácii novostavby Národného divadla, ktorá v tomto dokumente už vystupuje pod pseudonymom Národné kultúrne centrum. Vychádzali sme z podozrenia, že vláda rokovala o nie práve najkorektnejšom spracovanom a predložennom dokumente, ktorý je navyše neobyčajne štedrý voči privatizujúcemu a neobyčajne rozšafný, pokiaľ ide o správu majetku štátu. Nebudem účtovnícky referovať o jednotlivostiach, nad ktorými nám zavše zostával rozum stáť, a obmedzím sa iba na to podstatné. Viete, dámy a páni, že v našej vláde sa ktokoľvek môže dobrovoľne prihlásiť a iniciatívne riešiť osudy majetku, ktorý podľa kompetenčného zákona patrí do pôsobnosti iného člena vlády? To sa totiž stalo. V ministrovi hospodárstva sa asi pohlo svedomie, keď videl, že minister kultúry nie je veľmi obratný obchodník, a tak sa dobrovoľne podobral na to, že novostavbu predá namiesto neho. Ak ma pamäť neklame, novelizáciou kompetenčného zákona sme mu my takúto možnosť nevytvorili. A výsledky rokovania vlády a Koaličnej rady minulý týždeň naznačujú, že aj kabinet si prekročenie zákona uvedomil. Tušili ste, dámy a páni, že za memorandovým prísľubom 20 mil. až 25 mil. eur investovaných partnerom do „dostavby“ sa skrýva suma 2 mil. až 3 mil. eur, ktoré je reálne potrebné ešte preinvestovať na tej časti objektu, ktorá bude aj perspektívne slúžiť kultúre? Ale zvyšok sú náklady potrebné na prestavbu ľavej časti budovy na komerčné aktivity? Teda vopred vybraný privatizér sa stáva 49-percentným majiteľom účtovne 3,5-miliardovej a reálne minimálne 8-miliardovej hodnoty, nie za desatinu ceny, ale za zhruba 3% nadobudnutej hodnoty, nehovoriac už o tom, že sa štát zaväzuje nepýtať si viac ako symbolický podiel na výnosoch až do chvíle, kým si investor nevynahradí peniaze, za ktoré si pre svoje potreby adaptoval pôvodné divadlo. Mali ste, dámy a páni, predstavu o tom, že ako prejav úcty k investorovi, dáva mu náš štát veľkodušne do vienka aj právo zastávať pozemky, ktoré patria k novostavbe Slovenského národného divadla, hoci ide o maximálne lukratívne stavebné parcely v centre najcentrovanejšom? Triezve obchodnícke odhady hovoria o tom, že iba ich hodnota je asi pol miliardy korún, teda väčšia časť toho, čo štát nevie už dva roky nájsť na dokončenie areálu. Koľkí z vás, dámy a páni, viete o tom, že jeden z právne podkutých členov vlády veľmi presne analyzoval nevýhodnosť memoranda a pomenoval problémy, ktoré môže spôsobiť? A musel podľa svojich slov veľmi zatínať zuby, aby pri hlasovaní nerozbil koaličnú jednotu. Aby som nehovoril v tajnostiach a v krížovkách, tak bol to minister Lipšic.

Vážení kolegovia, nazdávam sa, že problém novostavby Slovenského národného divadla je len špičkou ľadovca, onou povestnou kvapkou, ktorá spôsobila, že pohár trpezlivosti sa preplnil a ak chceme svojimi činmi naplňovať ušľachtilé idey parlamentnej demokracie, teda vlády na osov ľudu a z vôle ľudu, musíme sa vážne zamyslieť

nad tým, aké postavenie bude mať v tejto spoločnosti kultúra, či ju budeme ďalej považovať za zbytočnú príťaž, ktorá nás oberá o možnosť uplatiť ešte dvoch či troch investorov, aby si u nás postavili montážne linky, alebo či vezmeme vážne varovanie, nie iba domácich odborníkov, ale aj skupiny európskych expertov, ktorí participovali na vzniku Národnej správy o kultúrnej politike Slovenskej republiky: „Rozpočet štátu na kultúru má v sledovanom období stagnujúcu až klesajúcu tendenciu. Je nižší než v rokoch 1995 a 1996 a napriek ťažkostiam s výpočtom presných údajov je možné odhadnúť, že percento HDP venované na verejné financovanie kultúry, ktoré sa v roku 1993 pohybovalo na úrovni 0,62 %, dnes nepresahuje 0,6 %, čo je asi len polovica priemerného podielu HDP v krajinách Európskej únie.“ To bol prosím citát zo správy expertov, ktorú pre Radu Európy spracoval a podpísal Francis Denel.

Vážení kolegovia, o čo jednoduchšie by sa nám dnes diskutovalo, keby rezort kultúry mal na podporu a rozvoj kultúry aktivít k dispozícii 8 mld. alebo 9 mld. Ani pán minister Rusko by nemusel vrázať do umeleckej obce klin a získavať aspoň nejakých spojencov výstrahami, že ak dostane potrebnú dotáciu divadlo, neujde sa filmárom či výtvarníkom. Uvedomujem si, že prvá Dzurindova vláda bola veľkorysá v sľuboch, ktoré dnes treba plniť. A chápem nervozitu kolegov zo Slovenskej filharmónie, ktorí majú v rukách uznesenie vlády o komplexnej rekonštrukcii Reduty, či výtvarníkov, ktorým vláda pred dvoma rokmi sľúbila zrekonštruovať a dobudovať Slovenskú národnú galériu. Okrem dvoch miliárd na tieto dva projekty chýba tretia miliarda, na rekonštrukciu Bratislavského hradu. Chýbajú peniaze na dokončenie a sprevádzkovanie roky sa vlečúcej rekonštrukcie Univerzitnej knižnice. Zúfalý je pohľad na stagnujúcu obnovu martinského Národného domu. Fyzicky sú ohrozené unikátne stavby sústredené v niektorých slovenských skanzenoch, v mnohých aj veľkých knižniciach chýbajú novo vydávané knihy a časopisy. Galérie a múzeá len veľmi zriedkavo majú peniaze na nákup nových zbierkových fondov a tak ďalej a tak podobne. Práve preto sa nazdávam, že dnes by sme tu nemali hovoriť iba o jednej divadelnej budove, aj keď Národného divadla a aj keď v Bratislave.

Práve preto musíme dnes hovoriť o celkovom vzťahu tohto štátu, jeho vlády a parlamentu ku kultúre. (Potlesk.) Musíme hľadať cesty, ako ju z periférie spoločenského diania dostať do stredu verejnej pozornosti, ako docieľiť, aby kreativita neprehrávala každodenný súboj s pragmatizmom ekonómov, ako umožniť, aby sa popri štátnych zdrojoch do oblasti kultúry a umenia dostávali v zreteľa hodnej miere aj prostriedky z podnikateľského sektora. Mali by sme mať ambíciu naštartovať proces transformácie verejnej mienky tak, aby nie reklama na súťaži missiek, ale sponzorovanie nákupu unikátnych umeleckých diel pre verejné galérie, premiér v divadlách či koncertných sezón bolo aj u nás merítkom dôveryhodnosti priemyselnej, finančnej či obchodnej spoločnosti. Môžeme urobiť niečo prijatím dobrej legislatívy, niečo vlastným príkladom, niečo sa dá urobiť rýchlo a niečo zase potrebuje svoj čas. Nemôžeme sa však ďalej tváriť, že situácia slovenskej kultúry je normálna. Netreba byť veľkým odborníkom napr. na to, aby sme zistili, že dnes je vznik kvalitného slovenského umeleckého diela omnoho zriedkavejší, ako to bolo v čase neslobody a pred završením národnoemancipačného pohybu. A je celkom jedno, či si teraz v hlave premietate bilanciu našej filmovej, divadelnej či televíznej tvorby, mená a práce našich spisovateľov, maliarov, sochárov či architektov. Chápem, že pre básnika, ktorý zháňa 100 000 či 200 000 na vydanie zbierky veršov, je predstava 350-miliónovej dotácie Slovenskému národnému divadlu nepredstaviteľnou sumou, alebo aj červeným súknom, keď chcete. Treba

však vidieť aj druhú stranu mince, že totiž za tieto peniaze tri umelecké súbory ponúkajú ročne vyše 700 predstavení, ktoré navštívi dovedna štvrt' milióna divákov, že v divadle aktívne umelecky pôsobí niekoľko umelcov, ktorí patria k európskej špičke, a niekoľko desiatok ďalších do európskeho divadelného diania aktívne vstupuje.

To všetko, dámy a páni, sú tí najlacnejší poslovia Slovenska, vďaka ktorým sa v zahraničí dozvedajú ľudia o národe, ktorý žije v srdci Európy a ktorý nevie iba s natiahnutou dľaňou pýtať, ale aj dávať. A dáva to, čoho máme vďaka našej tradícii zatiaľ dosť, talent, originalitu umeleckého spracovania, kvalitu interpretácie. Isteže, v umení to už tak býva, že nie vždy a nie všetko sa vydarí, že nie vždy sa vkusové preferencie tvorcov prekrývajú s tým, čomu dávajú prednosť a čo očakávajú diváci. To však je téma na trošičku inú diskusiu. Veď divadlo sa nestavia pre jedného režiséra či jednu generáciu hercov alebo spevákov. No zatiaľ sa aj na našich skromných skúsenostiach so sprevádzkovaním divadelných budov v Nitre či v Prešove ukazuje, že mali blahodarný vplyv na podnietenie kreativity, že inšpirovali tvorcov k vypätiu a vzbudzujú vždy aj veľký záujem divákov o umeleckú činnosť v novom stánku Tália.

Dámy a páni, stretol som sa v ostatných týždňoch so stovkami ľudí, čítal som množstvo článkov a listov, ktoré mi poskytli široké spektrum názorov na osud novostavby Národného divadla. Viem, že v našom štáte je dosť ľudí, ktorí za svoje existenčné problémy či stratu zamestnania a perspektívy vinia práve hercov, ktorí im dodávali odvahu vyjsť v novembri 1989 na námestia. Viem aj o tom, že časť populácie porovnáva výsledky tvorby veľkých hviezd slovenského divadla generácie Viliama Záborského, Ctibora Filčíka, Gustáva Valacha, Mikuláša Hubu, Františka Dibarboru, Karola Zachara či Jozefa Budského a mnohých ďalších s tým, čo vidia dnes na obrazovkách v Slovenskej televízii a počujú z dabingu zahraničných filmov a seriálov. A pýtajú sa, či týmto bavičom treba ešte aj Národné divadlo.

Dámy a páni, *národné* vždy bolo a aj perspektívne by pre nás malo byť synonymom prvého, najkvalitnejšieho, najlepšieho. Národným by malo byť či už múzeum, divadlo alebo hoci futbalová jedenástka, ktorá združuje náš výkvet, elitu, tých, ktorí vedia a dokážu viac a lepšie ako ostatní, tým, čo nám nikdy neurobí hanbu, čo v nás tu doma, ale aj v zahraničí vie vzbudiť rešpekt k tomu, čo sme schopní urobiť, vytvoriť, dosiahnuť a čo aj spätne funguje ako zapalujúca iskra a vytvára žičlivú atmosféru, priaznivo ovplyvňujúcu podmienky pre tvorbu. Isteže, postavíť pre divadlo budovu je prvý, aj keď dôležitý, ale iba čiastkový krok.

Pravdu má každý, kto upozorňuje, že aj v našich relatívne najmodernejších budovách sa neraz stretávame s nevelkými umeleckými hodnotami, a má ju aj ten, kto upozorňuje, že aj v zlých podmienkach vedeli umelecké osobnosti vytvoriť diela, na ktoré sa nezabúda a ktoré slovenskú divadelnú káru výrazne potisli smerom k tomu najlepšiemu, čo na našom kontinente vzniklo. Nazdávam sa však, že otázka umeleckého programu v novej budove je úloha, ktorú nemôžu riešiť politici a aj ten najlepšie myslený pokus ísť týmto smerom je vopred odsúdený na neúspech.

My môžeme urobiť to, čo od nás slovenská verejnosť očakáva, rozhodnúť o tom, že Slovenská republika má záujem podporovať z verejných zdrojov kultúru na úrovni v Európe obvyklej. Môžeme dnes rozhodnúť o tom, že považujeme za vec našej národnej hrdosti sami si dokončiť a do užívania odovzdať prvé a dôstojné Národné divadlo. (Potlesk.) Môžeme však našej verejnosti vydať dnes signál aj o tom, že máme vzťah k hodnotám, ktoré sme zdedili, ktoré chceme rozvíjať a odovzdať tým, ktorí prichádzajú po nás, že nám nie je ľahostajná naša kultúra a umenie, že si uvedomu-

jeme nielen jej význam pre kvalitu nášho každodenného života, ale aj rozmer kľúčového, sebaidentifikačného nástroja, ktorého význam je v zjednocujúcej sa Európe a v globalizovanom svete nezastupiteľný.

„Môžu byť národy bohatšie a chudobnejšie, početnejšie či menej početné, ekonomicky úspešnejšie i tie, ktorých hospodárstvu sa nedarí. Niet však národa bez autentickej kultúry ako súboru jedinečných prejavov tvorivosti jeho ducha. Duchovný život je poistením žitia svetského, obecného, zjavného a verejného. Kde nie je tamten rozvinutý, tak tam ani tento dobrého zveľaďu, vzrastu a rozkvetu mať nemôže a ani vskutku nemá. Zato, hľa, sa národy ešte nikdy tak neobzerali na to, čo z duchovných darov alebo pokladov či už ukázali, či ešte len pre budúce ukázanie majú prichystané, ako to teraz vidíme uskutočňovať, lebo keď sa národ potom obhliada, čo on duchovného stvoril a uskutočnil, vtedy sám seba objíma, sám seba rád má, sám seba vidí, cíti, vie a rozumie.“ Tieto slová, dámy a páni, napísal v roku 1846 Jozef Miloslav Hurban. Mali sme ich čujne a pokorne vnímať a mali by sme ich vnímať aj teraz, aj po vyše poldruha storočia.

Dámy a páni, iste si dnes vypočujeme veľa múdrych slov o zmysle Národného divadla, o jeho funkciách, o poslaní, o tom, ako novovybudovaný areál dokončiť a dôstojne využívať. Možno budeme zvažovať aj hlasy tých, ktorým sa nové Slovenské národné divadlo nepozdáva a nepáči, ktorí by na jeho mieste radšej videli niečo iné. Nechcem, aby ste svoje stanoviská menili pod tlakom médií a verejnosti a už vôbec nechcem, aby ste čo aj so zaťatými zubami hlasovali za niečo, s čím sa vnútorne nestotožníte. Apelujem však na vás, aby ste dôkladne zvážili nielen ekonomickú, ale aj kultúrnu hodnotu nového centra našej národnej kultúry, ktoré môžeme dokončiť a kde môžeme urobiť všetko preto, aby sa stalo dôstojným stánkom slovenského a nielen divadelného umenia. Apelujem na váš zmysel pre hodnoty. Zvážte dôkladne, či „ušetrením“ nehrozí škoda rádo vo podstatne väčšia, dlhodobejšia a, čo je najhoršie, nezvratnejšia.

Dámy a páni, boli tu prečítané uznesenia, ktoré predkladáme Národnej rade, aby ich prijala. Všetky tieto uznesenia, ktoré prečítal pán poslanec Lintner, mám v podobe poslaneckého návrhu a pre istotu si ich dovoľím prečítať ešte raz, aby sme o nich jednoducho museli hlasovať, dámy a páni.

„Národná rada Slovenskej republiky žiada Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, aby predložilo vláde Slovenskej republiky a Národnej rade Slovenskej republiky legislatívnu, inštitucionálnu a ekonomickú analýzu stavu kultúry na Slovensku o decentralizácii, informovalo Národnú radu Slovenskej republiky o hlavných problémoch kultúry, o súčasných zdrojoch financovania a ich výške s termínom do 30. 4. 2005.“

Ďalej. „Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky, aby v spolupráci s regionálnou a miestnou samosprávou definovala verejný záujem v oblasti kultúry na Slovensku, stanovila krátkodobé, strednodobé a dlhodobé priority v oblasti kultúry, aby informovala Národnú radu Slovenskej republiky o pripravovaných krokoch v súvislosti s transformáciou kultúry a so zámerom dosiahnuť vo financovaní kultúry štandardnú európsku úroveň s termínom do 30. 4. 2005.“

„Národná rada Slovenskej republiky:

1. ukladá vláde Slovenskej republiky zrušiť uznesenie č. 1136 prijaté na rokovaní vlády Slovenskej republiky 24. 11. 2004 k Memorandu o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a spoločnosťou Truthheim a tak ďalej,

2. ukladá Výboru Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá, aby zabezpečil kontinuálny dohľad členov výboru a účasť nezávislých expertov na vládou ohlásenom procese prípravy alternatívnych riešení dostavby a sprevádzkovania novostavby Národného divadla v pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky,

3. žiada ministra kultúry Slovenskej republiky, aby na marcovej schôdzi predniesol informáciu o priebehu a predbežných výsledkoch prípravy alternatívnych riešení dostavby a sprevádzkovania novostavby Národného divadla,

4. žiada ministra kultúry, aby po ukončení práce komisie odborníkov a pred zaradením materiálu na rokovanie vlády predložil navrhnuté riešenie na rokovanie výboru pre vzdelanie, vedu, mládež a šport, kultúru a médiá.“

Na záver mi dovoľte citovať jednu myšlienku, ktorú som si predvčerom vypočul v jednom filme, a naozaj už sa nepamätám, v ktorej televízii to bolo: „Priprav o dôstojnosť najskôr umenie, ak chceš degradovať ľudstvo.“ Veľmi sa mi to zapáčilo a ja len pevne verím a dúfam, že toto nie je náš prípad. (Potlesk.)

K. Džupa, poslanec: Pán poslanec Jarjabek vyzýval na odpolitizovanie tejto schôdze a problému Slovenského národného divadla. Zaiste, musel tak urobiť, pretože je to slušný človek, umelec a intelektuál. Ale my na pôde Národnej rady nemôžeme opomenúť, že na začiatku celého problému bolo politické rozhodnutie. Následné konanie zainteresovaných ohľadom tzv. dostavby Slovenského národného divadla koncentruje na jednom príklade mnohé neduhy a osvedčené privatizačné scenáre súčasnej vlády, lepšie povedané, niektorých jej ministrov s nakladaním so štátnym majetkom, navyše, v čase, keď sa nepredpokladala takmer žiadna reakcia občianskej, kultúrnej verejnosti či záujem médií, s vyše ročným odstupom od pôvodného rozhodnutia, načasované na obdobie Vianoc, keď sa predpokladalo, že nielen občania, ale aj politici sa budú zaoberať celkom inými, príjemnejšími a rodinnými záležitosťami. Až tlak opozície vyvolal, že sa problematika dostala na pôdu parlamentu, a prieskum a fakty ukázali, že niektoré praktiky a súčasti doterajšieho procesu, čo sa týka privatizácie Slovenského národného divadla alebo jeho dostavby, ako chcete, sú minimálne dôvodom na demisiu niektorých zainteresovaných ministrov. Budeme preto zvažovať minimálne vysloviť niektorým ministrom nedôveru po tomto procese.

S. Janiš, poslanec: Snažil som sa dosť pozorne počúvať predkladateľa. A zarezovalo mi v ušiach zopár údajov, ktoré si povedal, pán kolega, to, že Slovenské národné divadlo za 350 mil. dotácií vyrobí 950 predstavení, alebo vyrobilo 950 predstavení, pre 250 000 divákov. Lahkou matematikou je to priemerne 263 divákov na jedno predstavenie. Tí, čo poznáme budovu, novostavbu alebo stavbu nového Slovenského národného divadla a vidíme tie tisíce sedačiek, vieme, že sa tam hercom asi ťažko bude dýchať, lebo budovať stavbu je jedna vec. Tá však vôbec negarantuje kvalitnú kultúru a ani to, že táto kultúra sa dostane aj k divákom.

Stále sa tu vraví o stavbe, a nie o kultúre, akoby táto stavba spasila a zabezpečila živú kultúru na Slovensku. Ja sa môžem spýtať, či sú peniaze plynárom, elektrárňam, technickým čatám, tieto stá milióny na prevádzku. Sú to peniaze do kultúry? Sú to peniaze na živú kultúru, na divadelné diela, filmy, knihy, pre maliarov? Nie sú. Čím viac dáme plynárom, tým menej ide na živú kultúru, tým menej ide tvorcom, hercom, spisovateľom, maliarom a tak ďalej. Z tohto pohľadu vám vôbec nerozumiem. (Potlesk.)

E. Lintner, poslanec: Ja by som chcel zareagovať z celého toho vystúpenia pána poslanca Jarjabka v jednej pasáži, lebo tam sa aj sústreďuje kritika predkladateľov zvolania tejto mimoriadnej schôdze, na to, akoby vláda obchádzala kompetenčný zákon, alebo nebodaj niektorý z ministrov nejako tajne si vymyslel nejakú kulehu. Tak len chcem povedať, že počas celého toho roka od jesene 2003, keď vlastne vláda prijala variantné riešenie, alebo teda uznesenie o tom, že sa má zrodiť variantné riešenie k predaju, tak všetky materiály aj na poradu ekonomických ministrov predkladal minister kultúry spolu s ministrom hospodárstva. A ja nevidím nič zlé na tom, že variantné riešenie, keď existovalo uznesenie vlády, pripravovalo ministerstvo hospodárstva, keď napokon je na to oveľa lepšie odborne spôsobilé ako ministerstvo kultúry. Ja len pripomínam, že na investičnom oddelení ministerstva kultúry sú len dvaja ľudia, zatiaľ čo ministerstvo hospodárstva svojím zložením, štruktúrou sekcií má v sebe odbornú kapacitu na to, aby pripravilo takýto materiál.

J. Ševc, poslanec: Vážení pán podpredseda, vážení členovia vlády, vážený kolega predkladateľ, vážené kolegyně, kolegovia, kladiem si otázku: Je to nedostatok zriadenia, je to neúcta k sebe samým, že Národná rada Slovenskej republiky rokuje, či dostávať alebo predať novú budovu Slovenského národného divadla? Žiaľ, žijeme v dobe plnej zvrátov. Všetko, nielen kultúra a vzdelanie, ale i česť, láska, vlastenecstvo, priateľstvo, sa mení na tovar.

Vyznávači mamony a odporcovia novej budovy Slovenského národného divadla rozširujú mýtus o jej socialistickej megalomanskej koncepcii. Tvrdia, že doterajšia budova SND je kapacitne i svojím vybavením na úrovni potrieb Bratislavy 21. storočia. Nová budova je vraj kapacitne naddimenzovaná i s prihliadnutím na návštevnosť dôchodcov z Viedne. K tejto demagógii stručne len toľko: Súčasnú budovu Slovenského národného divadla začali stavať v roku 1885, teda pred 120 rokmi podľa plánov architektov Helmera a Fellnera pre Mestské divadlo v Bratislave, ktoré otvorili v septembri 1886 slávnostným predstavením Erkelovej opery *Bánk Bán*. SND bolo založené v roku 1920, keď pod týmto názvom začal pôsobiť český súbor. Počas Prvej ČR prebiehal boj o vlastné Slovenské národné divadlo. Od roku 1932 existovali vedľa seba slovenská činohra a česká činohra. V roku 1938 česká činohra zanikla a Slovenské národné divadlo tvorili činohra a opera.

Napriek rozsiahlym rekonštrukciám parametre budovy ani zďaleka nevyhovujú súčasným potrebám Bratislavy, už nehovorím o tom, ako sa potreby Bratislavy v tejto oblasti menia v súvislosti s procesmi, ktoré dnes prebiehajú v Európe a ľudskej spoločnosti. V súčasnosti z televíznych obrazoviek takmer nepretržite schádzajú medzi nás sofistickovaní vrahovia a najrôznejšie príšery, aby sa udomácnili vo vedomí ľudí, podmanili si ich a páchali zlo, najmä prostredníctvom nastupujúcich generácií. V tomto chorom svete, s dominantným postavením brakovej literatúry a filmovej produkcie jedinou oázou pre človeka ostáva divadlo, hudba, hodnotná národná a svetová literatúra.

A tým, ktorých znepokojuje 1 600 miest v hľadisku novej budovy SND, chcem povedať, že Mestské divadlo v Košiciach v rokoch 1887 až 1899 už malo v hľadisku 900 miest pre divákov. V priebehu socialistickej výstavby sa vybudovali, ako tu bolo spomínané, divadlá v Nitre, Žiline, Prešove a inde, dokonca aj Maďarské divadlo v Komárne. Sú vo väčšine prípadov preplnené.

Žiaľ, v Bratislave bývalý režim nestihol dostávať novú budovu Slovenského ná-

rodného divadla. Mrzí nás to, o to viac, že sme naivne verili, že sa tak stane. Nestalo sa tak. Dnes si o to viac uvedomuje nielen kultúrna obec, aká štedrá ku kultúre bola minulá spoločnosť.

Aj v našom najvyššom zákonodarnom zbore sa pomerne často hovorí o kultúre slovenskej politiky. Sú momenty keď si človek obzvlášť ostro uvedomí, že je to iba prázdna rétorika, za ktorou podaktorí ľudia skrývajú svoj egoizmus. Prejavuje sa to najmä v podobných prípadoch, ako je tento, ktorý prerokovávame. Život nás každodenne núti, aby sme rozhodovali aj o otázkach, ktoré na desiatky a stovky rokov môžu rozhodujúcim spôsobom ovplyvniť život národa, krajiny a nasledujúcich generácií. Žiaľ, pokiaľ niečo nie je v bezprostrednom záujme podaktorých ľudí, najradšej sa toho chcú zbaviť, strkajú hlavu do piesku.

Vláda nás presviedča, že nie sú peniaze na dofinancovanie záverečnej etapy výstavby budovy Slovenského národného divadla, ale najmä na financovanie jeho prevádzky, prevádzka bude vraj veľmi nákladná a nespravodlivá z hľadiska regiónov a ostatných druhov umenia. Vláda by najradšej na 90 % hotovú stavbu odovzdala americkému Grékovi, podobne ako už poodovzdávala veľa slovenského národného majetku do cudzieho vlastníctva s odôvodnením, že vláda nie je schopná ho tak kvalifikovane a efektívne riadiť ako súkromný kapitál. Ak je to tak, prečo potom neodíde vláda? Veď v Rakúsku, Nemecku, vo Francúzsku a inde vo svete je veľa úspešných štátnych podnikov.

Mali by sme tiež požiadať vládu, aby nás informovala, prečo o objekt má taký veľký záujem súkromný podnikateľ. Snáď má väčšie pochopenie pre rozvoj slovenskej kultúry ako slovenská vláda? Bolo by dobré, keby nás pán podpredseda vlády a minister hospodárstva pán Rusko oboznámil s tým, kto vlastne je ten zázračný záchranca slovenskej kultúry. Možno keby sme poznali vlastnícku štruktúru tejto spoločnosti, zrejme by sme pochopili, prečo ministerstvo hospodárstva presadzuje práve tohto investora.

Podľa nášho názoru Národná rada Slovenskej republiky by mala vytvoriť samostatnú expertnú skupinu, ktorá by preskúmala celkový doterajší postup vlády pri dostavbe a sfunkčnení novej budovy Slovenského národného divadla. V tejto súvislosti by mala Národná rada požiadať vládu, aby jej predložila kompletnú dokumentáciu, záznamy a zápisy z rokovaní so záujemcami, smernice prerokovávania, návrhy zmluvy a podobne.

Argumenty ministra hospodárstva pána Ruska sú účelové. Tým, že kladie na úroveň Slovenské národné divadlo s ostatnými divadelnými scénami a ďalšími druhmi umenia, cieľavedome zneužíva rivalitu a primitívny regionalizmus na dosiahnutie svojich protinárodných a úzko komerčných cieľov. Čudujem sa, že divadelníci z Košíc, Martina nevedia, že Bratislava je hlavným mestom a že Slovenské národné divadlo patrí Bratislave.

Plne podporujeme predstaviteľov verejného, politického a kultúrneho života, ako aj občanov Slovenskej republiky, ktorí požadujú, aby o divadle rozhodovalo Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky. Chápem pána Ruska, že rezort kultúry je váš a chcete to ako predseda ANO zastrešiť a takto riešiť problém. Vaše angažovanie v tejto veci je však nenáležité. Je namieste otázka, čo má minister hospodárstva spoločné s dostavbou novej budovy Slovenského národného divadla. Nieкто by mohol cynicky povedať, že bol poverený vládou. Ale veď SND patrí do pôsobnosti ministra kultúry! Mohlo by mu pritom odborne asistovať ministerstvo výstavby. Ak to z neja-

kých dôvodov minister kultúry nechce robiť alebo nemôže gestorovať, odporúčame vytvoriť samostatný orgán pre dostavbu novej budovy Slovenského národného divadla ako verejnoprávnej kultúrnej inštitúcie slovenského národa.

Častým protiargumentom na kritiku postupu vlády je požiadavka, aby kritizujúci subjekt povedal, kde vziať peniaze na iné riešenie. Keď im niekto poradí, že stačí odvolať našich vojakov z Iraku, peňazí bude dosť nielen na dostavbu budovy SND, ale aj na jej prevádzku, sú podráždení. A naozaj, prečo tam musia naši vojaci naďalej zotrvať? Veď už odchádzajú Česi, aj veľkí priatelia Američanov Poliaci. Že by prehlbovanie priateľstva medzi naším predsedom vlády a prezidentom USA bolo dôležitejšie ako Slovenské národné divadlo? Podľa oficiálnych správ rozpočet 2004 skončil s deficitom o 8 mld. lepším, ako sa predpokladalo. Nebolo by vecou základnej slušnosti vrátiť občanom aspoň časť peňazí vo forme dostavby budovy Slovenského národného divadla a prefinancovania jeho prevádzky na ďalšie 2 roky? Zrejme žiadať od vlády slušnosť je ilúzia. Pre ňu je bližšia štátna správa, jej trinásť platy a nebotyčné odmeny jej predstaviteľov.

Čiernych dier, ktoré doslova vysávajú miliardy od slovenských daňových poplatníkov, je stále dosť. A tie sú vždy prednejšie ako Slovenské národné divadlo, slovenská kultúra, školstvo, zdravotníctvo. V televíznej relácii „O päť minút dvanásť“ minister financií pán Mikloš povedal, že problémom by neboli finančné prostriedky na dokončenie novej budovy, ale financovanie prevádzky Slovenského národného divadla, ktoré by každoročne pohltilo vyše pol miliardy korún.

Keď sa členovia Výboru pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá Národnej rady, novinári a iní zainteresovaní ľudia obracali na pána Ruska s požiadavkou, aby im povedal, aká je hodnota nedokončenej budovy, vysvitlo, že nie sú presné čísla.

Vychádzajúc zo všetkých týchto poznatkov odporúčam Národnej rade Slovenskej republiky, aby zaviazala vládu Slovenskej republiky zabezpečiť finančné prostriedky na dokončenie a sfunkčnenie novej budovy Slovenského národného divadla, vyhlásila a zákonom zakotvila Slovenské národné divadlo za národný kultúrny stánok, ktorý by nikto a nikdy nemohol scudziť ani transformovať na iné účely. Zákon by mal usporiadať tiež ostatné dôležité otázky obdobne ako v iných verejnoprospešných inštitúciách, ako sú Slovenský rozhlas a Slovenská televízia. Ak hovoríme o Slovenskom národnom divadle ako o národnom kultúrnom stánku, máme na mysli aj koncepciu jeho poslania s dominantným dôrazom na jeho národný vklad do európskej a všeľudskej kultúry.

V prípade, že vláda odmietne dofinancovanie a sfunkčnenie novej budovy Slovenského národného divadla, potom neostane nič iné, ako sa obrátiť na občanov s výzvou, aby prekazili kupčenie s budovou Slovenského národného divadla, aby sme zahájili celonárodnú zbierku na jej dokončenie a financovanie Slovenského národného divadla. Obdobne by bolo nevyhnutné o celej situácii informovať zahraničných Slovákov a bratský český národ a tiež ich požiadať o účasť na riešení tejto bezprecedentnej situácie.

Ak sa predá nová budova Slovenského národného divadla, na rade je budova Slovenskej televízie, budova Slovenského rozhlasu, možnože Slovenského národného múzea. A čo ostane Slovensku? Preto budeme hlasovať za navrhnuté uznesenie. Ďakujem. (Potlesk.)

D. Čaplovič, poslanec: Vážený pán podpredseda Národnej rady, vážení neprítomní podpredsedovia vlády pán Rusko a pán Mikloš, vážený pán minister kultúry, ctené dámy, vážení páni, dovoľte mi moje vystúpenie začať týmito myšlienkami: „Som posledný, kto chcel tvrdiť, alebo kto by si aspoň tajne myslel, že sa kultúre môže dariť a že kultúrny možno byť v zavšivenej biede, špine a nečistote. Istá hmotná úroveň je nevyhnutý predpoklad kultúry, ale istá hmotná úroveň a už aj baženie po nej je jej prekážkou. Zdá sa mi, a toto zdá sa mi je len zdvorilostný obrat, pretože mi to vôbec nemusí sa zdať, pretože je to tak, že sa u nás veľmi vzmáha práve to baženie, náročnosť a, poviem to priamo, žravosť a pažravosť, ktorá má s kultúrou málo a skoro nič spoločné.“ Tieto slová povedala osobnosť vsutku národná, osobnosť slovenskej kultúry a vedy, ktorej 95. výročie narodenia a 30. výročie smrti si čoskoro pripomenieme tohto roku. Áno, boli to slová Alexandra Matušku v príhovore v televízii tesne pred Štedrým dňom v roku 1971, trefné, nadčasové, ako by bol dobrým pozorovateľom dneška slovenskej kultúry, aj toho „Dneška slovenskej kultúry“, tak ako bolo presné pomenovanie konferencie v Budmericiach 16. a 17. októbra v roku 1996, na ktorej sa otvorene kritizoval vtedajší stav rozlišovania národnej a protinárodnej kultúry, kde sa prijalo vyhlásenie, že: „Súčasný model štátnej kultúry vedie na jednej strane k protekcionizmu a podplácaniu a na druhej strane k diskriminácii.“ Na tomto podujatí sa z dnes prítomných v Národnej rade zúčastnili Rudolf Chmel, Ivan Šimko a Dušan Čaplovič. Ako vidno, veľa sa toho nezmenilo ani po takmer deviatich rokoch. Protekcionizmus pre svojich blízkych a diskriminácia tých druhých aj dnes pokračuje. Veď o tom svedčí aj priznanie Lászlóa Szigetiho, predsedu jednej z odborných komisií a poradcu ministra kultúry, ktorý sa nechtiac pochválil, že si sám prideliť vyše 2 mil. korún pre svoje vydavateľstvo Kaligram, ako o tom svedčí časopis Týždeň. Veru sme stále nepoučiteľní.

Vážení prítomní, na súmraku kultúry svojimi krokmi podpisujeme sa sami, tí v koalícii, ktorí veľmi rýchlo zabudli a podceňujú význam kultúry pre dnešok i budúcnosť, my v opozícii svojou akousi rezignovanosťou na to, že teraz nič nezmeníme, pretože nemáme výkonnú moc – a napokon spoločne prežívajúcou nevšímavosťou, a tým aj zasieváním prehľbujúcej sa strnulosti do existujúcich občianskych pohybov, najčastejšie hluchotou k hlasu odbornej verejnosti. Pripomínam, že zo súčasnej situácie nechceme si robiť stranícky profit, ale len poukázať na to, o čom pravidelne hovoríme, o čom sme hovorili, a predovšetkým dnes v tejto dobe nechceme mlčať. Ak situácia okolo novostavby Slovenského národného divadla nabrala až taký rozmer, musí si niekto iný spytovať svedomie a prečistiť poriadne svoju pamäť.

Občianske iniciatívy, výzva Hlas pre kultúru reprezentovaná najmä Darinou Károvou a Petrom Dvorským s takmer tisícovou podpisov umelcov, pracovníkov v kultúre, vedcov a pedagógov a ďalších občanov štátu, výzva s názvom Kultúra a politika podpísaná všetkými členmi Činohry Slovenského národného divadla a adresovaná predsedovi vlády Slovenskej republiky a napokon Trojkráľová zbierka na záchranu Slovenského národného divadla podpísaná osobnosťami, napr. básnikom Milanom Rúfusom, spisovateľom Ladislavom Ťažkým, výtvarníkmi Milanom Lalahom a Ondrejom Zimkom, operným spevákom Martinom Babjakom, arcibiskupom Jánom Sokolom a generálnym biskupom Júliusom Filom, svedčia o tom, že vec ukončenia novostavby Slovenského národného divadla nie je veľkej časti občanov ľahostajná. Slobodní občania slobodného štátu vyjadrili svoju vôľu. Slovenské národné divadlo musí zostať majetkom slovenského národa a štátu.

Na likvidáciu kultúry peniaze vždy boli a budú. Tak sa pred časom v súvislosti so stavom národnej kultúry vyjadril jeden z nestorov slovenskej žurnalistiky Roman Kaliský. Nuž a to, čo sa v prítomnom čase deje so slovenskou kultúrou a kultúrami národnostných menšín, len potvrdzuje, že sa absolútne nemýlil. Na existujúci pokrivený stav kultúrneho života a správcov rozpočtovej kapitoly rezortu kultúry, ale aj spôsob transformácie a decentralizácie kultúry, fiskálnej decentralizácie, v rámci ktorej sa kultúra brutálne podcenila, upozorňujú odborníci z oblasti kultúry, manažéri kultúry a samosprávni zriaďovatelia regionálnych mestských i miestnych, ako aj obecných kultúrnych zariadení na celom Slovensku.

S nekvalitne uskutočnenou a podcenenou chystanou decentralizáciou propagandisticky umne manipulujú najmä podpredsedovia vlády Ivan Mikloš a Pavol Rusko. Ako kedysi prednovembroví ideologickí manipulátori jamborovského typu, tak aj oni sa snažia rozdeliť kultúrnu obec na dva tábory, tentoraz najmä pri prerokúvanej dostavbe, ja tu vpravím o dozariadovaní novostavby Slovenského národného divadla. Účelovo spájajú dva toky financií po uvedenej decentralizácii, jeden tok cez Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky a druhý tok cez regionálnu, mestskú a obecnú samosprávu, ktorý sme prijali, alebo ktorý prijala táto Národná rada väčšinou, predovšetkým koalíčnou väčšinou a platí od 1. januára tohto roku. Ozaj sú to skvelí, skvelí manipulátori.

Celé desaťročie sa kultúra nachádzala v stave, keď bola ekonomicky vytláčaná na perifériu záujmov vládnych garnitúr alebo inokedy ešte navyiac prostriedkom ideologického rozdeľovania spoločnosti. Všetci dobre poznáme obdobie rokov 1993 až 1998, keď povstali, poviem to obrazne, „záchrancovia kultúry“ a keď sa konala aj v Budmericiach spomínaná konferencia Dnešok slovenskej kultúry. Dnešná kauza Národného divadla je vrcholom ľadovca doterajšej nevšímavosti. A svedčí o vzťahu vládnych strán ku kultúre, aj tých strán, ktorých politici pred voľbami v roku 1998 ochotne prijímali podporu umelcov v boji o moc a dnes sa už aj s kultúrou, v tomto prípade s budovami, snažia obchodovať a, žiaľ, aj umelcov a pracovníkov v oblasti kultúry, ale aj občanov opäť traumatizovať a rozoštvávať. Vraví sa, že niektorí politici sú presvedčení o svojej pravde len preto, že majú veľmi, veľmi krátku pamäť.

Mikuláš Dzurinda, najmä však Ivan Mikloš, dlhoročný podpredseda vlády a teraz aj minister financií, zabúdajú, že vo volebnom programe SDK na jeseň v roku 1998 bola jedna z priorít aj novostavba Slovenského národného divadla. Toto sa premietlo aj do uznesenia prvej Dzurindovej vlády pod č. 746 z 31. augusta 1999, ktoré bolo zrušené až uznesením druhej Dzurindovej vlády v minulom roku pod č. 468 z 19. mája 2004. Uskutočnilo sa to v tichosti, aby o tom spoločnosť, najmä kultúrna obec nevedela. Zabúda sa, že aj pred voľbami v roku 2002, konkrétne dňa 18. septembra 2002, bolo prijaté vo vláde Slovenskej republiky uznesenie č. 1078, ktorým sa uskutočnila zmena účelu použitia poskytovaných finančných prostriedkov v programe 00H Novostavba Slovenského národného divadla. Išlo o zvýšenie čerpania prostriedkov do konca roka a následne aj na rok 2003. Keď už bol ministrom financií Ivan Mikloš, sa do rozpočtu novostavby na rok 2003 schválilo a použilo ďalších 488 mil. korún. Bolo to teda v roku, keď staronová vláda Mikuláša Dzurindu urobila viaceré úspešné opatrenia vo všetkých oblastiach, ale túto čiastku nestiahla, resp. nezasiahla.

Veru už sa nedá vyhovárať na nepresné čísla bývalého ministra kultúry Milana Kňažka ani na prácu rezortu financií, ktorý v rokoch 1998 až 2002 viedli nominanti Strany demokratickej ľavice, však, pán podpredseda vlády Ivan Mikloš! Summa

summarum keď ste kultúrnu obec pred voľbami v roku 1998 a roku 2002 potrebovali, tak ste sľubovali hory-doly, teraz už môžete na ňu kašľať, o čom svedčia spomínané kroky vlády a aj rozpočet rezortu kultúry v rokoch 2004 a 2005 aj vzťah k novostavbe Slovenského národného divadla, aj podceňovanie regionálnej a miestnej kultúry v rámci realizovanej chystanej decentralizácie.

Vážení prítomní, dlhé roky kultúra živorí na okraji záujmu vládncích politických elít a často sa stáva miestom, z ktorého sa vždy štedro nadeľuje len blízkym súvekej moci, porušujú sa zákony, porušujú sa právne normy obsahujúce nároky obligatórnych výdavkov pre inštitúcie v zmysle platných zákonov napr. v oblasti kultúry, pokračuje nelegitímne udeľovanie výhod v kultúre pochlebovačom a poslušným. Jeden z mnohých príkladov som už uviedol tak, ako o tom informoval časopis Týždeň. Veru aktivity záchrancov kultúry a pisateľov čiernych kníh tento stav nevyriešili, ba naopak, existujúcu rozpoltenosť ešte viac prehĺbili. Vodopády protekcionizmu na strane jednej a nespokojnosť väčšej časti kultúrnej obce na strane druhej tak stále vytvárajú atmosféru pre živé názory o nepotrebnosti ministerstva kultúry či o jeho zlúčení napr. s ministerstvom školstva.

Vráťme sa však do nedávnej minulosti. Očakával som, že po voľbách v roku 2002 a najmä po vstupe nášho štátu do Európskej únie sa situácia v kultúre radikálne zmení, najmä že nástupom Rudolfa Chmela, človeka múdreho a tolerantného, ako ho poznám zo spolupráce v Slovenskej akadémii vied, sa konečne nastolí v kultúre stav, ktorý bude pomáhať minulé rany liečiť, a nie opätovne ich jatriť, že vláda pochopí nezastupiteľnú úlohu kultúry vo zväzku štátov Európskej únie. Chýbala však razantnosť a podpora tohto rezortu zo strany politickej strany ANO. Nuž a tak sa stal rezort kultúry považovaný Pavlom Ruskom za súčasť jeho stranického léna, miestom prehlbujúceho sa necitlivého rozhodovania. Ak sa na súčasnom stave kultúry na Slovensku podpísala politika desaťročia vládncích garnitúr, tak na jej definitívnom zrazení na dno sa dnes podpisuje politika súčasnej vlády a veľkú zodpovednosť za ňu nesie aj politická strana ANO.

Stále sú nevysvetlené pod tlakom riešené stavebné zákazky v programe Obnovme svoj dom. Každý vie, o čo ide, ako sa schvaľovali tieto zákazky vo výške okolo 70 mil. až 100 mil. korún. O generálnom riaditeľovi Sekcie umenia Andrejovi Zmečekovi vieme, že je častejšie v zahraničí ako na ministerstve. A o jednom z poradcov pána ministra kultúry Ladislavovi Snopkovi idú informácie, že sú mu bližšie záujmy jeho pani manželky ako verejný záujem kultúrnej obce a občanov, najmä s prípravou projektu „Kunsthalle“ v objekte Domu umenia. Predchádzala tomu kauza vyhostenia predajne Slovenského fondu výtvarných umení a umiestnenie mobilného operátora do týchto priestorov. Viete si predstaviť, že by v inom štáte umelci takto pasívne sledovali tento nekultúrny čin ministerstva kultúry? Predajňa zlatníctva tam zostala, mobilné telefóny prišli a obrazy našich umelcov sa vysťahovali z centra mesta na perifériu. V našom štáte majú prednosť témy spojené s ekonomickými, nazvem to presnejšie, materiálnymi záujmami v politike, nakoľko chobotnica mocenských biznisových záujmov výrazne presiahla aj do rezortu kultúry. Vyvolávaný nedostatok finančných zdrojov a vnútorný audit stal sa len zámienkou, ako sa dostať k lukratívnym pozemkom a budovám. Preto sa aj naďalej odmietajú prijať presné pravidlá hry, koncepčné strednodobé a dlhodobé zámery aj v zmysle dokumentu Rady Európy „Z okraja do stredu“ a štandardný zákon o financovaní kultúry a financovaní menšinových kultúr. Napr. predložený záměr zákona o podpore umenia a kultúrnych aktivít,

ktorý som mal k dispozícii, je len dokumentom neschopnosti ministerských úradníkov, ktorí nepoznajú európske zákonodarstvo v kultúre, osobitne o jej financovaní najmä v členských štátoch Európskej únie.

Absolútne sa obchádzajú renomovaní odborníci, ktorých si ctí predovšetkým zahraničie a ktorí pracujú v našich vedeckých a kultúrno-výchovných inštitúciách, na vysokých školách a v Slovenskej akadémii vied pri príprave legislatívnych zámerov zákona z oblasti kultúry a umenia a médií. Slovom, v konzervovaných mútnych vodách kultúry sa tak môže dariť najmä tým, ktorí kultúre absolútne nedokážu rozumieť a nechápu umenie, pre ktorých je kultúra len prostredím pre trh a biznis. (Potlesk.) Veru mal pravdu Pavol Strauss, Nitran, už nebohý, keď pripomínal, že kultúrou, umením pohŕda len ten, kto nemôže či nedokáže kultúru a umenie obsiahnuť vo svojej duši.

Posledným príkladom je vytváranie podmienok pre to, aby sa z prvej novostavby Slovenského národného divadla v histórii Slovenska, podčiarkujem, v histórii Slovenska, stal akýsi kultúrny supermarket s názvom Národné kultúrne či kongresové centrum. Stavba je takmer pred dokončením, s 3,5-miliardovou investíciou, s jedinečnou zahraničnou technikou a s okolitými lukratívnymi pozemkami sa tak má stať len výhodným obchodným artiklom. To nemôže nik poprieť, bráni sa len ten, kto nedávno v rozhovore pre časopis Dimenzie povedal, že Slovensko sa mení na príťažlivú labuť. Vďaka nemu a jemu podobným sa skôr mení Slovensko na čiernu straku. Niektorí sa snažia mať na čele rezortu kultúry človeka, ktorý nemusí rozumieť kultúre, nech len on rozumie svojmu straníckemu šéfovi a má pochopenie plniť jeho ciele. Nuž a tak ďalšia prognóza je nesporná: pokračovanie v skrytom predaji kultúrnych zariadení v správe ministerstva cez odskúšané prenájmy a vznikajúce akciové i správcké spoločnosti s konečným cieľom privatizácie a, pre istých ľudí, dobrého biznisu. Znamená to čo najnevýhodnejšie pre štát a čo najvýhodnejšie pre súkromnú firmu presunúť obrovské rezortné nehnuteľnosti a pozemky do súkromných rúk. Veď existuje už chuť aj na národnú kultúrnu pamiatku Červený Kameň, zaujímavé sú spomínané pohyby okolo budovy Domu umenia, ale aj iných budov a pozemkov inštitúcií, ktorých zriaďovateľom je ministerstvo kultúry.

Včera na tlačovke pán Eric Assimakopoulos povedal, že má istý záujem aj o te-rajšiu budovu, kde sídli činohra Slovenského národného divadla. Zatlkalo sa to, ale na tej včerajšej tlačovke to priznal. Nakoniec možno príde aj k zrušeniu ministerstva najmä preto, že sídli v centre mesta v nádhernej rekonštruovanej historickej budove Tatrabanky. Koľko sa v rokoch 1996 až 1998 na túto budovu nakydalo. Napokon vyhovuje svojim účelom, sídlil tam aj pán minister Kňažko, dnes tam sídli pán minister Chmel. Funguje táto budova, ale vtedy to nevyhovovalo, ako dnes sa, samozrejme, preklína podobným spôsobom a zatracuje aj novostavba Slovenského národného divadla. A, vážené kolegyně, kolegovia, v deväťdesiatych rokoch sa tak hovorilo aj o budove, v ktorej dnes rokujeme. Čas lieči a, samozrejme, aj oči otvára.

Už sa dosť toho povedalo a iste ešte aj povie o novostavbe budovy Slovenského národného divadla tak po právnej, ekonomickej, stavebnej, ale aj kultúrnej či kultúrnotvornej stránke. Nebudem sa preto k týmto problémom obsiahlejšie vyjadrovať. Pripomínam, že navrhované riešenie dostavby, prezentované cez Memorandum o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a investorom, spoločnosťou Truthheim Invest LLC je pre našu stranu neprijateľné.

Odmietame diplomatické hodnotenia návrhu, tak ako povedal minister kultú-

ry Rudolf Chmel, že je to zo zlých riešení najlepšie, alebo podpredseda vlády Ivan Mikloš, že je to horšie riešenie, ale zahlasuje preň so stisnutými zubami, aby bolo politicky priechodné, a že je to škrabanie cez hlavu, ktoré nebude tak viditeľné, a napokon aj Rudolf Zajac, že veľakrát svojmu susedovi vo vláde Rudolfovi Chmelovi povedal, vravel: „Predaj to aj s pozemkami.“

Prevádzkovanie novostavby Slovenského národného divadla nechávam na riešenie manažmentu Slovenského národného divadla, ktorý to iste dokáže urobiť ziskovo, najmenej tak dobre, ako súkromný podnikateľ. A peniaze z týchto aktivít sa v plnej výške vrátia divadlu a slovenskej kultúre. Nech idú priame platby zriaďovateľovi, konkrétnej akciovej spoločnosti Divadlo so 100-percentným vlastníctvom štátu, ktorú bude spravovať manažment divadla, a peniaze pôjdu priamo na kultúru, na konkrétne aktivity. To je čisté, to je priechodné a za to sa nemusíme hanbiť. (Potlesk.)

Ešte mi dovoľte povedať niekoľko viet k Memorandu o porozumení. Je to zmluva so spoločnosťou, ktorá bola založená podľa práva štátu Delaware. A takéto spoločnosti nie sú verejne prístupné v žiadnom registri. Z toho vyplýva, že ak majitelia nebudú chcieť, náš štát ako spoluvlastník nebude mať informácie o vlastníckych pomeroch a finančných zdrojoch uvedenej spoločnosti. Štát by však do zmlúv s takýmito spoločnosťami, kde hrozí netransparentnosť, zásadne nemal vstupovať. Preto som požiadal môjho bývalého kolegu v Slovenskej akadémii vied a bývalého riaditeľa Ústavu štátu a práva Jozefa Vozára, experta, ktorý sa dlhodobo zaoberá právom v reklame a súkromným právom, o expertízu diskutovaného memoranda. Každý si môže pozrieť jeho stanovisko, tie lapsusy, tie chyby, ktoré z hľadiska právneho, z hľadiska nevýhody pre štát, sú jasne pomenované.

Kolegyne a kolegovia, včera sa nechtiac pán Eric Assimakopoulos na tlačovej konferencii priznal, že prvé zmeny svojich plánov urobil po konzultácii s architektmi Pavlom Paňákom a Martinom Kusým. Zabudol však na nedeliteľnosť autorských práv. Novostavba Slovenského národného divadla je spoločným dielom troch tvorcov, t. j. spomínaných autorov a Petra Bauera. Zrejme zabudol, že je v Európe. A tu sú veľmi prísne autorské práva, napokon sme minulého roku schválili Autorský zákon, ktorý, samozrejme, potrebuje isté novelizácie, ale vychádza z európskeho práva, ktoré zosilneli naším vstupom do Európskej únie. To, že odkúpil a prevádzkuje hotel Carlton a má aktivity v Slovak Air, to sú zmluvy so súkromnou francúzsko-belgickou spoločnosťou a súkromnou leteckou spoločnosťou Slovak Air. Nie sú to zmluvy so štátom. A to je veľký rozdiel. Eric Assimakopoulos tiež priznal, že sa projektom zaoberá rok. Nuž a tak som presvedčený, prečo v priebehu roku 2004 neprišlo k vypísaniu verejného zaobstarávania. Veci sa pomaly, ale iste „potichučky a pomaličky predvarili“ na Ministerstve hospodárstva Slovenskej republiky a možno aj s prispením niektorých štátnych zamestnancov či jedného štátneho zamestnanca, generálneho riaditeľa Sekcie umenia Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.

Vážená Národná rada, privatizačné zemetrasenie postupne prechádza z rezortu zdravotníctva do citlivého organizmu kultúry. Ruskove gigantické vlny cunami zasiahli už aj slovenskú kultúru. Poškodené ako obyčajne pri tomto spolku, nazvem to tak, istých osobných záujmov, nemyslím tým pána Ruska, budú nielen kultúra a umenie na Slovensku, ale aj štát a jeho občania. A tak jedinou alternatívou voči týmto snahám je solidarita múdrych a tolerantných ľudí, kultúrnych ľudí, schopná sa postaviť proti týmto zámerom, zrejme dokázať aspoň tak brániť verejný záujem v slovenskej kultúre, ako v minulosti, v roku 1998 „bránila“ súkromnú televíziu Markíza.

Doterajšie kroky okolo novostavby Slovenského národného divadla ma opäť presvedčili o tom, ako niektorí vládni politici, niektorí ministri nepotrebujú verejnosť a z veľkej časti doslovne kašľú na kultúru. Pokračuje bezbrehá nenásytnosť tých, ktorých objala chobotnica mamony a zrejme už aj istých sicílskych praktík. Poznanie dejín nás presvedča o tom, že každá vláda bez kontroly vedie k šialenstvu a keď sa bojíme opozície, začíname si vymýšľať. O tom svedčia aj niektoré argumenty, aj viac ako ročný netransparentný postup vo vývoji okolo novostavby Slovenského národného divadla.

Nové Slovenské národné divadlo sa, pevne verím, nielen pre mňa stane po ukončení podľa pôvodného projektu korunovačným chrámom slovenskej kultúry, celodenne žijúcou ustanovizňou, napĺňanou jedinečnou tvorivou invenciou nielen slovenských umelcov, ale predovšetkým slovenských umelcov, bude slúžiť všetkým a napriek v týchto bolestiach rodeniu sa, dlhému rodeniu sa, takmer 20 rokov, tieto bolesti prekoná a čoskoro bude slúžiť verejnosti pod gesciou manažmentu Slovenského národného divadla.

Stavba divadla je dielom na storočie. Nie každej generácii sa pošťastí byť pri jeho definitívnom narodení a umeleckom krste. To by si mali uvedomiť najmä členovia terajšej vlády, nemali by sa báť zainvestovať do tohto chrámu kultúry a mali by veriť, opakujem, veriť, že manažment Slovenského národného divadla dokáže toto dielo dobre a racionálne spravovať a využívať najmenej tak dobre, ak nie aj lepšie, ako by ho využíval súkromný investor.

Poslanecký klub strany Smer bude preto hlasovať za navrhnuté uznesenie, pretože je presvedčený o tom, že je potrebné vytvárať kvalitnejšie podmienky pre našich umelcov, pre našu kultúru a že sa táto investícia štátu mnohonásobne vráti nielen štátu, ale predovšetkým jeho občanom a celej spoločnosti. (Potlesk.)

J. Cuper, poslanec: Ďakujem, pán predsedajúci. Ja som chcel reagovať na pána Čaploviča. Ale aj všetkým tým, ktorí tu operujú číslami o tom, koľko sa vynaložilo na Národné divadlo a koľko bude stáť jeho prevádzka, chcem povedať, že už Hegel povedal, že štát = kultúra alebo kultúra = štát. Ja viem, že na konci 20. a začiatkom 21. storočia niektoré liberálne strany a medzi nimi zrejme aj strana pána Ruska žijú predstavou, že treba štát, najmä národný štát jednoducho zlikvidovať, i keď tí väčší v Európe alebo tie väčšie národy majú úplne inú predstavu, pretože integrovaná Európa nie je o integrácii kultúry, ale integrácii ekonomiky a iných sfér. Ja si myslím, že veličiny umenia a kultúry sa nedajú z hľadiska existencie národa, najmä národa, ktorý si konečne po toľkých stáročiach vybojoval vlastnú štátnosť, previesť na nejaké peniaze, najmä ak zvažíme, že Slovaft prináša 19 mld. zisku za rok, čo znamená, že za tri mesiace zisku Slovaftu by sa celkom dobre dala pokryť výstavba jedného Národného divadla a jeho prevádzka za možno jeden a pol mesiaca.

E. Lintner, poslanec: Ďakujem pekne za slovo. Pán poslanec, zapísal som si viacero vašich citátov, predovšetkým citát Alexandra Matušku z roku 1971, možnože ho niekedy použijem. Ale chcel by som, aby ste mi vysvetlili váš termín, ktorý ste použili, netransparentnosť postupu vo vzťahu k ministerstvu hospodárstva. To ma zaujíma. Na konci októbra vzniklo uznesenie vlády, ktoré ruší uznesenie o predaji, je verejne dostupné. Potom prišli porady ekonomických ministrov, videli ste zápisy, v januári 2004, marci 2004, auguste 2004, októbri 2004, zápisy z nich sú dostupné.

Potom prišlo rokovanie vlády so známym uznesením. Takže neviem, prečo je ten termín netransparentný.

D. Čaplovič, poslanec: Ďakujem. Termín netransparentný je preto, že o tom nevedela odborná verejnosť. O každom kroku porady ekonomických ministrov, na ktorom sa zúčastnili aj pán minister kultúry a pán minister hospodárstva, bolo treba informovať. Raz sa to volalo Slovenské národné divadlo, raz išiel materiál o nejakom kongresovom centre. Ten materiál sme si pozreli na Úrade vlády. A o každom kroku za ten rok bolo možné informovať odbornú verejnosť, informovať aj náš výbor Národnej rady, gestorský výbor, ako sa postupuje v tejto oblasti, pretože to uznesenie, ktoré sme prijali ešte v roku 2003, stále a sčasti, prepáčte, pán podpredseda vlády, ste tu prítomný, nebolo z vašej strany splnené. A v tom chápem tú netransparentnosť. Možnože transparentné to bolo vnútri koalície, vo vláde, ale nebolo to transparentné navonok vo vzťahu k občanom tohto štátu, hoci sa rozhodovalo o veľkej investícii daňových poplatníkov Slovenskej republiky.

D. Jarjabek, poslanec: Nechcem zneužívať to, že navrhovateľ má možnosť kedykoľvek vstúpiť do tejto debaty, ale vážne by som chcel teraz položiť jednu otázku, lebo tu sa rozoberajú isté kompetencie v rámci ministerstva hospodárstva a ministerstva kultúry: Zachraňovalo by ministerstvo hospodárstva ministerstvo kultúry, keby nemali tú istú stranícku hlavu? Prišlo by k takejto situácii? Odpoveď si môžete dať sami. Ja si myslím, že v tejto chvíli je kultúra riadená priamo stranícky a proti tomu by sme sa mali skutočne všetci postaviť.

Ďalšiu otázku mám v súvislosti s rozoberaním problémov, o ktorých hovoril pán poslanec Čaplovič, aby sme si vedeli utvoriť názor, k čomu vlastne speje táto navrhovaná prestavba dostavby novostavby Slovenského národného divadla: Bude alebo nebude súkromná televízia v tej ľavej časti prestavovanej novej budovy Národného divadla, čomu má padnúť za obeť Činohra Slovenského národného divadla? Bude alebo nebude tam súkromná televízia mať svoje sídlo? A keď tam bude mať súkromná televízia sídlo, aká súkromná televízia tam bude mať sídlo? (Potlesk.)

P. Rusko, podpredseda vlády a minister hospodárstva SR: Len veľmi krátko. Vážený pán predseda, vážený pán podpredseda a predsedajúci, vážené pani poslankyne, vážení páni poslanci, určite budem reagovať, zodpovedne som aj počúval, aj si písal poznámky, takže bude čas na to, aby sme si povedali aj iný pohľad na vec, nielen ten váš. Ale chcem upokojiť pána poslanca Jarjabka, aby sa neznervózňoval. Je to nezmysel, lož, nepodložené ničím, nikdy žiadna televízia, aj pán Cuper môže pokojne spať, sa tam neplánovala, neplánuje. A nemám informácie, že v budúcnosti by sa mala vyskytovať v priestoroch divadla inak ako so svojimi štábmi. Takže túto falošnú tézu ako mnohé ďalšie nemusíte rozvíjať, pretože to nie je pravda.

J. Cuper, poslanec: Pán minister, ja vám môžem zodpovedne povedať, že mne vaša televízia môže byť absolútne ukradnutá. Ja som bojoval už raz v roku 1990 za túto budovu, do ktorej ste sa nehanbili posadiť všetci, a boli ste proti slovenskej štátnosti, proti tomu, aby v nej sídlila jedna z reprezentatívnych inštitúcií tohto národa, slovenský parlament. Zachraňovali sme ju tiež pred istým pánom americkým podnikateľom. Teraz budeme bojovať aj za to, aby ostali ostatné slovenské národné a štátne

inštitúcie, pretože nejde len o divadlo, ide o zmrzačené Národné múzeum, Národnú galériu a ďalšie inštitúcie. Je celkom logické, že sa ich chcete zbaviť, lebo ste sa zbavili toho, čo ich mohlo financovať, a to dosť neprozreteľne. Takže vám je absolútne slovenská štátnosť, slovenská kultúra cudzia, vám sú prednejšie tie záujmy vašej stanice Markíza, ktorú si naozaj nemienim v najbližších desiatich rokoch určite zapnúť. (Potlesk.)

K. Fajnor, poslanec: Ja by som len veľmi krátko chcel reagovať na vystúpenie pána podpredsedu vlády a ministra hospodárstva. Takýchto sľubov sme sa tu napočúvali už veľmi veľa. Chcem pripomenúť len dva z nich. Prvý sľub bol, keď vládna koalícia pána Mikuláša Dzurindu pred šiestimi rokmi vo voľbách sľubovala, že privatizácia strategických podnikov nebude. A doslovne títo ľudia povedali: „Kopete do otvorených dverí.“ No nazdar, ako sú dneska tie dvere otvorené. Chcem spomenúť ďalší sľub, ktorý bol, boli to dvojnásobné platy. Len zabudli títo ľudia povedať, že zoznam ľudí, ktorým budú zvýšené, pôjde v prílohe. (Potlesk.)

D. Jarjabek, poslanec: To, čo hovorí pán minister hospodárstva, je v tejto chvíli pre mňa veľkou novinkou, ale nemám prečo mu nedôverovať. Svedčí to len o jeho netransparentných rokovaniach s pánom súkromným podnikateľom, ktorý má záujem o novostavbu Slovenského národného divadla, lebo ten sa o tom v takomto zmysle, ako som o tom hovoril ja, vyjadril. A ja som sa to dopočul z médií, konkrétne zo stanice TA3, ktorej chcem ako televízii z tohto miesta naozaj veľmi pekne poďakovať preto, lebo sa tejto problematike venuje veľmi aktívne a veľmi objektívne, tak ako aby sa jej mala venovať napr. verejnoprávna Slovenská televízia, ale o tom v inej diskusii. (Potlesk.)

E. Angyalová, poslankyňa: Chcem len reagovať na to, čo nadškrtol pán poslanec. Naozaj by som sa chcela spýtať pána ministra, kto je vlastne Truthheim Invest. Ja som vážne strávila hodinu „brousováním“ na internete, považujem v tomto svojej schopnosti za dosť dobré, ale nenašla som žiadnu serióznu investíciu, žiadne seriózne iné projekty, ktoré by ukazovali na to, že toto je seriózny investor, ktorý sa mohol uchádzať, naozaj sa môže uchádzať o takúto investíciu. Mňa zaujíma, kto je to a kde sú reálne ukazovatele, ktoré ukazujú na to, že toto je seriózny investor.

V. Mečiar, poslanec: Je zbytočné sa hnevať na to, že Národná rada rokuje o tejto téme, alebo sa cítiť urazený, keď je tu niekoľko skutočností bez odpovedí. Prvá otázka je, kompetencie členov vlády sú dané zákonom. Vláda ich uznesením meniť nemôže. Prečo minister hospodárstva vstupuje do kompetencií ministra kultúry? Je tu otázka: Nezneužíva právomoc verejného činiteľa? Druhá otázka je, ak teda sa koná v tejto veci, treba zásadne zodpovedať na 100 vecí. Kto je subjekt, ktorý sa uchádza o spoluvlastníctvo, ktorý je s pozadím neznámy? Ako je možné, že minister štátu chodí ako asistent s obchodníkom a vyberá mu nehnuteľnosti, ktoré by sa mu hodili? Prečo sa uvádzajú úmyselne a vedome nepravdivé a falošné údaje o ekonomike prevádzky Národného divadla a o tých vložených peniazoch? Veď tie peniaze nemajú ísť na kultúru, tie peniaze majú ísť na rekonštrukciu budovy pri odňatí účelu, na ktorý je určená. Toto sú otázky ekonomické, politické, ktoré nás znepokojujú.

Ale je tu podstatná, najpodstatnejšia vec. Budova Národného divadla bola postavená preto, aby sa zlepšili podmienky pre prácu umelcov aj pre kultúrny život Slovenskej republiky. Kto siaha na kultúru, vykoreňuje dušu národa. Kto siaha na umenie, vykoreňuje jeho postavenie a tlačí ten národ vedomím, úrovňou všetkých dole. Toto, vážení, je najpodstatnejšia vec, prečo s vami nesúhlasíme, súhlasiť nebudeme a prečo zápas o Národné divadlo je pre nás viac ako zápas o peniaze. To je zápas o to, ako sa bude rozvíjať, identifikovať kultúra javisková, pohybová, hudobná, všetko, v čom môže Slovensko tvoriť špičku. A o nákladoch na prevádzku, nevýhodnosti budovy, o popieraní viacúčelovosti budovy už netreba viac klamať. Všetko je to inak. (Potlesk.) Takže, pán minister, opakujem, ruky preč od divadla, a len barbari búrajú... (Prerušenie rečníka časomierou.)

P. Rusko, podpredseda vlády a minister hospodárstva SR: Ale ja už som sa rozhodol, že budem hovoriť asi trochu dlhšie, lebo argumenty, ktoré zaznievajú, nemôžu byť bez odpovede. Budem hovoriť tak, ako si myslím, že je pravda, bez ohľadu na to, že táto téma sa ako mnohé iné dosť často zneužíva a hrá sa na emócie.

Súhlasím a myslím si, že pomerne korektne hovoril o probléme pán poslanec Jarabek. Povedal, a nedá sa nesúhlasiť s tým, že kultúra je dlhodobo podceňovaná, je dlhodobo poddimenzovaná a v tomto štáte nie je na úrovni, ako by sme chceli. Ale to nie je problém ani ministra hospodárstva súčasnej vlády, ani ministra kultúry, ani súčasnej vlády, je to problém vývoja od roku 1989, je to problém všetkých vlád, aj vás a vašich, pán Mečiar, je to problém všetkých, ktorí sa vystriedali na postoch ministrov kultúry, je to problém sily slovenskej ekonomiky a schopnosti zarobiť si na túto takpovediac výkladnú skriňu Slovenskej republiky. Nikto ju nespochybnuje.

My nie sme žiadni národní barbari. A ja sa necítim menej slovenský ako tí, ktorí dnes hrajú na city a tvrdia, že tí, ktorí kalkulujú s peniazmi preto, aby sa peniaze dostali lepšie a efektívnejšie do kultúry, to sú tí, ktorí chcú likvidovať a ničiť Národné divadlo a symbol slovenskej štátnosti.

Ja som tento štát chcel a vďaka Bohu zaň. Ja som nebol medzi tými, ktorí tu odmietali dokončiť Národné divadlo a predávali budovu parlamentu. Ja som 1. 1. 1993 bol rád. A som presvedčený, že vznik Slovenskej republiky je to najlepšie, čo sa po roku 1989 pre túto krajinu stalo. Ale to ešte neznamená, že každý, kto za to bol, sa môže k Slovensku správať ako k vlastnej papuči, že nemusí hľadiť na peniaze, že môže zadlžovať budúce generácie len preto, aby momentálne bol politicky úspešný, len preto, aby dokázal sa niesť na vlnu populizmu a hovoril to, o čom si myslí, že ľudia to chcú počuť.

Ak hovoríme o nedostatku peňazí v kultúre, tak to je pravda. Ale práve tak je pravda, že je nedostatok peňazí v zdravotníctve, v školstve, všade, kde sa pozriete. Slovenská ekonomika produkuje 50 % výkonnosti a hrubého domáceho produktu z priemeru krajín Európskej únie. Tam je problém, prečo máme málo peňazí v kultúre, prečo máme málo peňazí v školstve, v zdravotníctve, v sociálnej oblasti. My sme iba odmietli žiť na dlh a hľadáme cestu ako nezvyšovať dlh, lebo je ľahké povedať, že dáme na divadlo, dáme na platy a naše deti to po nás zaplatia. Robíme všetko preto, aby sa dvíhala ekonomika a hospodárska sila krajiny. Ale odmietame peniaze vynakladať neefektívne, zle a v nesúlade s tým, čo je priorita a potreba.

Vrátim sa a budem veľmi konkrétny, pokiaľ ide o kauzu, ktorá dnes a v týchto dňoch rozvírila verejné a politické vody.

Zásadná vec, ktorá sa stala negatívna, podľa toho, ako to počúvam, je, že v rokoch 1998 až 2002 podľa vyjadrení aj vtedajších ministrov bola vláda zavádzaná tým, koľko peňazí a do akej miery sa má použiť na dostavbu Národného divadla, resp. po koľkých finančných prostriedkoch a injekciách bude táto budova funkčná. Minulo sa tam 2,4 mld. korún v rokoch 1998 až 2002. Riešime problém, ktorý si tu 15 rokov všetci pohadzujeme. A všetci, ako tu sedíte alebo sedíme, máme kus svojej vlastnej zodpovednosti.

My sme riešili problém, do ktorého sme vstúpili v októbri 2003, keď parlament Slovenskej republiky neodhlasoval v rozpočte 800 mil. korún na dokončenie tejto stavby. Zároveň sa tým zaoberal výbor Národnej rady, ktorý prijal uznesenie. To uznesenie zaväzuje ministra financií nájsť alternatívne riešenie dofinancovania. Prosím, alternatívne riešenie dofinancovania nie je naliatie peňazí zo štátneho rozpočtu do budovy divadla, alternatívne je iné, pretože sa vláda svojho času rozhodla, že to predá. A tento postoj obhajovali tri koalíčné strany ako úplne legitímny, korektný, pretože mali na to svoj názor. My sme boli tí, ktorí boli proti predaju a za alternatívny zdroj dofinancovania stavby. Tým sa zaoberal aj výbor, pán minister a podpredseda financií bol vo výbore. A podľa jeho slov prítomní zástupcovia kultúrnej obce súhlasili s tým, že sa nájde investor, ktorý pomôže dostavať a prevádzkovať budovu.

29. októbra 2003 prijala vláda rozhodnutie a zaviazala ministra, aby zabezpečil alternatívu k tomu, k predaju, a to je jednoznačne vstup, vklad majetku rozostavaného Národného divadla do spoločnosti spoločne so súkromným sektorom. Všetci, ktorí hovoríte dnes o tom, že memorandum je predaj, je to zámerná alebo účelová lož alebo nevedomosť, predaj bol jeden krajný variant, druhý krajný variant bol dostavanie za štátne peniaze.

Všetci sme sa zhodli aj vo výbore, a je to uznesenie výboru, za ktorý hlasovala aj opozícia, že sa má hľadať alternatíva k tomu, čo je predaj alebo dostavba za štátne. Keď sme v marci prehodnocovali, akým spôsobom bude budova dostavaná, zistili sme, že ministerstvo kultúry naozaj nie je personálne vybavené na to, aby hľadalo investora. Urobili sme to my v spolupráci, každý jeden materiál bol predkladaný dvomi ministerstvami, ministerstvom hospodárstva a ministerstvom kultúry. Každý jeden materiál bol verejný, mali sme k tomu niekoľko tlačoviek.

Ak dnes hovorí niekto o prechode kompetencií, nie je to pravda, pretože žiadne vo vzťahu ku komunikácii s kultúrnou obcou, parlamentom, výborom Národnej rady na ministerstvo hospodárstva nikdy neprešli. Jediné, čo sme urobili, je, že sme pomáhali hľadať investora v súlade s uznesením vlády, ktoré bolo známe od 29. októbra 2003 a ktoré bolo logickým krokom toho, že sa v roku 2003 schválil rozpočet bez finančných prostriedkov na dostavbu a následne prevádzku tohto divadla.

Vychádzali sme z materiálov, ktoré 5. júna schválila vláda Slovenskej republiky. Podklady do týchto materiálov dávalo vedenie Slovenského národného divadla. A hovorili o tom, že v roku 2008 bude potrebná dotácia 814 mil. korún za predpokladu, že Slovenské národné divadlo bude prevádzkovať novostavbu, v prípade, ak nebude prevádzkovať novostavbu, bola tam suma 435 mil. korún čo je 1,9-násobok viac v prípade, že prevádzkovať novostavbu bude. Ak si takto odvodíme úplne logicky náklady, ktoré dávalo do materiálu schváleného vládou vedenie Slovenského národného divadla, tak nám vyjde suma 2,3 mld. korún na prevádzkové náklady v rokoch 2006, 2007 a 2008. K tomu potrebujeme pripočítať 800 mil. korún na dokončenie, 622 mil. na požadovanú rekonštrukciu DPOH a súčasnej budovy Opery a 355 mil. na prevádzku

Slovenského národného divadla v roku 2005. Keď to všetko spočítame, je to viac ako 4 mld. korún, ktoré pôjdu na inštitúciu Slovenské národné divadlo, podľa podkladov, ktoré nám dalo vedenie Slovenského národného divadla. Ak dali zlé podklady, treba sa ich pýtať, prečo.

A keď máme my situáciu, že v priebehu 4 rokov máme dať na Slovenské národné divadlo ako inštitúciu 4 mld. korún, tak prepáčte, že hľadáme možnosti, ako nájdeme úsporu v tom, aby sme do Slovenského národného divadla nedali 4 mld., možno iba 2 mld., pretože na film dávame 100 mil., na múzeá dávame 100 mil., na pamiatky dávame 100 mil., na ostatné divadlá dávame 600 mil. Prečo by sme do Bratislavy na novostavbu na inštitúciu Slovenské národné divadlo mali dať v priebehu 4 rokov 4 mld., ak to nie je nevyhnutné. Ja si myslím, že peniaze zo štátneho rozpočtu sa majú vynakladať vtedy, keď to je nevyhnutné, nie vtedy, keď to je možné. Isteže, môžeme tam dať 4 mld. aj 5 mld. Kde je tá hranica, kedy konečne povie opozícia, má kultúra dosť? Nikde. Kedy poviete, že má dosť zdravotníctvo, školstvo? Nikdy. Naším cieľom bolo nájsť riešenie, ktoré umožní, aby sa v priebehu 4 rokov na kultúru dávala suma 4 mld., ale nie 4 mld. na Slovenské národné divadlo. My nie sme žiadni barbari, aby sme hovorili o tom, že peniaze, ktoré tu môžu ísť na kultúru, majú ísť niekomu do vrecka alebo sa nemajú vynakladať vôbec, len chceme, aby sa o 2 mld. na Slovenské národné divadlo mohlo dať menej, aby sa viac mohlo dať do Martina, aby sa mohlo viac dať do Košíc, do Zvolena, aby sa mohlo viac dať do Prešova, nie na to, aby sa niečo podporilo v súkromnom sektore, ale aby sa podporila kultúra. Choďte sa opýtať dnes, v akom štádiu sú divadlá. Isteže, nie sú spokojné. Ale nie sú spokojné preto, lebo sú dlhodobo podfinancované, podkapitalizované, dlhodobo nedostávajú to, čo im patrí. A keď my nájdeme možnosť, ako 2 mld. ušetriť a presunúť ich v priebehu 4 rokov na iné kultúrne aktivity, tak si myslím, že to nie je nič hrozné a nič trestuhodné.

Navrhli sme model, ktorý znamená, že budova Národného divadla sa ako kongresové a kultúrne centrum dokončí a v roku 2006 tam môže byť prvé predstavenie. Navrhli sme model, ktorý znižuje náklady štátu na dokončenie a prevádzku do roku 2008 o 2 mld. Navrhli sme model, ako štát bude stále vlastniť 51 % v spoločnosti, ktorá bude vlastniť budovu. O akom predaji hovoríme? Veď tá spoločnosť bude štátna na 51 %. Nikto, nikto s tou budovou nemôže bez súhlasu štátu nič urobiť. Navrhli sme model, ako sa o prevádzku tohto komplexu bude starať súkromný sektor. Pýtate sa, ako je možné, že to vie robiť súkromník a nebude to vedieť robiť štát? Lebo ten súkromník postaví vedľa ešte jednu budovu a potom hotel, lebo sa tam postaví celý komplex, ktorý zabezpečí, že z fungovania sa tá investícia vráti. Keby sa mala zabezpečiť len návratnosť zdrojov z divadla, keby sa malo dokončiť všetko podľa pôvodného projektu, nie sme schopní to z činnosti, ktorá tam môže byť, vyfinancovať do budúcnosti. Tých 90 % : 10 % je len do návratnosti investície, ktorá predstavuje po odpočítaní ceny časti budovy a pozemkov asi 100 mil. korún, to môže byť do troch rokov, potom ten komplex môže prinášať 34 % výnosov, resp. zisku do kultúry. Čiže nemusíme dávať do kultúry, môžeme dostávať z toho komplexu a môžeme to dávať na prevádzku alebo opravu, alebo čokoľvek iné, čo je spojené s kultúrou. My sme hľadali len cestu k tomu, ako zabezpečíme, aby kultúra dostávala peniaze efektívnejšie. A to divadlo, resp. ten komplex môže slúžiť Národnému divadlu do rozsahu, v akom ho potrebuje.

Slovenské národné divadlo malo dať v tomto týždni, verím, že to urobilo, na mi-

nisterstvo kultúry podklady, aby povedali, koľko chcú účinkovať, koľko predstavení zvládnu v tej pravej časti. To nie je časť alebo kút novostavby, to je polovica novostavby. V tej polovici novostavby môžu byť 365 dní a môžu si povedať, že potrebujú tam hrať 80 predstavení, nám to pán Jamrich zhruba povedal, v roku 2006 a asi 120 predstavení v roku 2007. Nech sa páči, máme na to alebo môžeme mať na to, na pokrytie len režijných nákladov komplexu asi 50 mil. korún. Budem prvý, kto bude hlasovať za to, aby v roku 2006 kultúra dostala tých 50 mil. – 60 mil. korún navyiac, aby mohla bez problémov využívať aj túto scénu.

Akonáhle by sme pristúpili k alternatíve, že celé divadlo prejde do novostavby, všetci priznávajú, a odznelo to aj spomedzi hercov, že nie je možné hovoriť o operných alebo činoherných scénach, ktoré majú dokopy 2 800 stoličiek. Čím to naplníme? Kto tu bude chodiť? Dnes stojí náklad na jednu stoličku 3 000 korún na jedno predstavenie, dotujeme to do výšky 2 500 korún, ak tam je niekto, kto si kúpi lístok za 500 korún, ktokoľvek príde zo zahraničia, my mu dotujeme 2 500 korunami jedno predstavenie.

Nemyslíme si, že to je najefektívnejšie, ak navyše dnes nie je problém v kapacite. Veď dnes nikto nehovorí, že má Národné divadlo málo stoličiek, ľudia čakajú vo frontoch, je rezervačný systém na lístky. V žiadnom prípade nič také nie je, kapacita je dostatočná. Riešme problém Národného divadla, ktorý tu je 18 rokov, riešme ho efektívne v prospech kultúry, tak aby sa nemuseli vynakladať všetky peniaze len na túto inštitúciu, aby sa dostali peniaze aj do iných regiónov, aj do iných oblastí, a hľadáme cestu, ako Národné divadlo čo najrýchlejšie môže tieto priestory využívať v rozsahu, ktoré uzná samo za vhodné.

Toto bol náš príspevok k problému, toto je náš návrh, toto je riešenie problému, o všetkých ďalších alternatívach môžeme diskutovať. Možno sme boli príliš rýchli pri riešení problému, ktorý trval 18 rokov, možno nebola adekvátne komunikácia v oblasti kultúry medzi jednotlivými hereckými inštitúciami, vedením divadla a podobne, ale samo o sebe to neznižuje riešenie problému, ktoré dnes pomáha kultúre a nelikviduje ju, ktoré dnes vytvára možnosti, ako aj ostatní dostanú viac, nielen Bratislava. Ďakujem za pozornosť.

K Truthheimu ešte. Zajtra budú na internete všetky aktivity a všetky veci, ktoré Truthheim v priebehu posledných 5 alebo 7 rokov vykonával. Budú čitateľné a budú pre novinárov k dispozícii. (Potlesk a výkriky.)

V. Mečiar, poslanec: Ak ste, pán minister, nepochopili úlohu umenia v spoločnosti, nepochopili ste nič. Vaša argumentácia bola o peniazoch, a nie o zmysle ich užitia. Pokiaľ ide o argumentáciu, ktorú ste používali, je falošná. Ak sa má zlepšiť práca Národného divadla v objektoch, v ktorých dneska pôsobí, a aj koncertná sála, tak na rekonštrukciu a zlepšenie podmienok treba ďalšie 3 mld. korún. Pýtam sa, kde ich chcete zobrať, pretože v takomto stave tiež sú nefunkčné. Ak je tu postavený nový objekt, ktorý mal byť pýchou aj pre prejav architektov, aj pre prejav podmienok pre umenie, tak treba ten stánok na to využiť.

Čísla, ktoré uvádzate, sú lož. V roku 1998 boli spracované červené knihy či čierne knihy, ako ste to volali, kde presne bolo povedané, že vedľa Národného divadla bude objekt, ktorý bude slúžiť na ubytovacie účely, a oboje spolu je ekonomicky veľmi ziskové, ale Národné divadlo bude v správe Národného divadla, objekt ubytovací a iný bude tvoriť komplex a vytvorí sa spoločná firma na toto, nie na terajší objekt

Národného divadla a namiesto straty bude zisk. Prosím vás, potom čísla, ktoré nám tu uvádzate, veď sú nepravdivé.

Hovoríte, že na dokončenie treba 800 mil. Ale veď z tých peňazí 200 mil. bude stáť demontáž terajších technológií, zariadenie kín, zariadenie obchodov, takže namiesto umenia bude biznis. Najväčší zisk dosahujú krčmy a drogy, môžeme tam urobiť aj takéto centrá.

Je pre mňa prekvapujúce, že minister je detailne informovaný, čo bude obchodný partner zverejňovať na internete, ale nevie definovať ekonomické podmienky.

Prepáčte, ja s vami súhlasím, to nie je predaj, to je dar. Vy zo štátneho majetku tu vedome a nezodpovedne súkromnej firme 49 % darujete, nie predávate. Takže tam je tá tendencia jasná. Zopakujem istú vetu a analógiu, kupcov treba vyhnať z chrámu umenia, čím skôr tým lepšie. (Potlesk.)

E. Angyalová, poslankyňa: Ďakujem pekne. Pán minister, myslím si, že keby to malo byť úplne korektné, tak firma, ktorá sa snaží o takúto investíciu, mala by chcieť byť taká transparentná, že by takéto informácie na internete boli. A ja som od vás čakala skôr reakciu, že sa pokúsite zariadiť, aby oni to urobili, a nie, že vy to zabezpečíte, lebo nie ste hovorca tej firmy, pán minister, vy ste minister. Čo to je? Toto, si myslím, by bolo korektné.

A chcela by som vám prečítať niečo, čo považujem za pomerne vážnu analýzu, aj keď je to len zdroj, ktorý je mediálny, ale možno by bolo dobre, keby ste sa k tomu vyjadrili. Je tu právna analýza memoranda, ktoré s tým Truthheimom bolo spísané. Píše sa tu: „Z memoranda nie je jasné, či po umorení sumy zodpovedajúcej kapitálovému vstupu Truthheimu prednostným vyplácaním podielov na zisku sa pomer podielu Truthheimu a štátu na zisku vráti na hodnoty zodpovedajúce pomeru ich podielov na základnom imaní, to teda znamená na 66 % : 34 %,“ ak by to tak malo byť, a vy ste vraveli, že to tak má byť, „návrat si bude vyžadovať podľa Obchodného zákonníka zmenu stanov správcu a. s. Na zmenu stanov však bude potrebný súhlas oboch akcionárov. Inak povedané, ak spoločnosť Truthheim nebude súhlasiť s tým, zostane pomer podielov Truthheimu a štátu na zisku 90 % : 10 %.“ Chcela by som počuť váš názor na túto analýzu. (Potlesk.)

I. Hopta, poslanec: Som rád, že pán podpredseda vlády a minister Rusko potvrdil, že problém s našou kultúrou nastal po roku 1989. A ja mu poviem aj, prečo nastal tento problém. Lebo ste rozpredali všetky podniky, ktoré zo svojho zisku niekedy dotovali kultúru. Chcem povedať, že tento problém po skončení tejto vlády bude ešte väčší, lebo aj vy máte záujem ešte rozpredať všetko to, čo zostalo, teda aj vrátane našich elektrární.

T. Mikuš, poslanec: Zaujala ma jedna časť vystúpenia pána ministra, a síce o chýbajúcich finančných prostriedkoch. Dovolím si k tomu povedať krátku poznámku. Prečo chýbajú? Aj preto, pán minister, že ste nespĺnili svoje úlohy, neexistuje hospodárska politika a jej integrálne súčasti. A tam je aj vaša osobná zodpovednosť. Ďalej, povýšili ste privatizáciu nad cieľ namiesto toho, aby privatizácia bola prostriedkom na napĺňanie dlhodobých stratégií, ktoré majú napomôcť ekonomický rozvoj Slovenska. Tvrdíte, že štát je zlý správca. Ja tvrdím, že zlým správcom môže byť iba konkrétna vláda, či konkrétna osoba, ktorá ignoruje odbornú diskusiu a nespracováva to, čo

je jej povinnosť v rámci kompetenčného zákona. Vy ste spôsobili výpadky v príjmovej časti štátneho rozpočtu, pretože odovzdávate významné technicko-ekonomické nástroje do rúk iných. Tie výpadky sú rádovo vyššie, rádovo, páni, ako to, o čom sa tu bavíme. Nezaoberte sa tým, čo spôsobuje tieto výpadky, ale bavíte sa o veciach, ktoré nemajú reálny základ. Mimochodom, prevádzkové náklady, to je to, o čom hovoríte, predstavujú zhruba 1 promile súčasného štátneho rozpočtu. To, čo robíte, je proti kultúre a proti záujmom Slovenska. Je to jednoducho proti posilňovaniu národného povedomia. (Potlesk.)

K. Ondriaš, poslanec: Pán minister, povedali ste, že vám chýbajú peniaze na školstvo, zdravotníctvo, kultúru a tak ďalej. Mám tomu rozumieť tak, že podávate demisiu? Ďakujem za pozornosť. (Potlesk.)

K. Tóthová, poslankyňa: Veľmi stručne by som reagovala na tú časť, kde pán minister takmer plačlivým hlasom si posťažoval, že po 15 rokoch on konečne niečo rieši a že je taká nespravodlivosť, že mu to vyčítame. Pán minister, my vám nevyčítame, že to riešite, my nie sme spokojní s tým, ako to riešite. Predsa nie je možné, aby ste také celospoločenské záujmy riešili, ako je kultúra, čisto chladným ekonomickým výpočtom. Ak by sme takto postupovali v spoločnosti, tak by sme napr. si mohli vziať papier a tužku, pozrieť čo stojí výučba a výchova jedného vysokoškolsky vzdelaného človeka, no a povieme si, že to sú veľké investície, radšej to ponúkame odborníkom zo zahraničia, to je lacnejšie. A takýmto chladnými cynickými výpočtami by sme mohli dôjsť aj do absurdných záležitostí.

D. Čaplovič, poslanec: Pán podpredseda vlády, vaša rétorika mi skutočne pripomína rétoriku Karola Bacílka, ktorý hovoril do všetkého a ničomu nerozumel. V podstate to, čo ste tu predviedli, je kus veľkej demagógie. A idem teraz k veci.

Po prvé. Uznesenie vo výbore Národnej rady v októbri 2003 sa týkalo, áno, hľadania ďalších investorov, ale tam sa nikde nehovorilo o tom, že bude zmena projektu, nikde nehovorilo o zmene prevádzky a nikde nehovorilo o zmenách vlastníctva. Tam sa o tom nehovorí. A tá zmena, ktorá tu prichádza, znamená, a to treba povedať občanom, vyhodenie techniky za 200 mil. korún a vyhodenie ďalších stavebných investícií za 150 mil. korún. To sú tie tzv. prestavby. Čiže 350 mil. korún vyhodíme len tak do ľufu.

Po druhé. Ako je možné, že naši susedia v Maďarskej republike sa v kultúre nezadlžujú, a neviem, či sú ekonomicky na tom lepšie ako my? Ako je možné, že nielen postavili divadlo, ale že aj, a to podčiarkujem, nedávno otvorili Dom umenia v hodnote našich okolo 9 mld. Sk? Nuž oni myslia na budúcnosť národa, na kultúru a identitu v Európskej únii.

A po tretie. Prosím vás, prečítajte si od pána Dr. Vozára, môjho kolegu zo Slovenskej akadémie vied, prečo je memorandum nevýhodné. A prosím odpovedzte konkrétne, keď budete mať záverečné slovo, na jeho otázky a na tieto zdôvodnenia.

M. Číž, poslanec: Pán minister, počúval som vás ja pozorne. No to rétorické cvičenie bolo celkom slušné, len ten štýl vašej politiky a tie doteraz známe skutočnosti naznačujú, že nejde o nič iné, len o pokus účelovo ospravedlniť čosi, čo skutočne veľká časť verejnosti považuje za pokus o veľmi závažný tunel, opäť jeden z tých

veľmi závažných tunelov. Som presvedčený, že keby ste s takýmto postojom ako minister prišli v Maďarsku alebo v Čechách, tak by ste neboli ministrom dlhšie ako jeden deň.

Ja osobne budem veľmi nervózny a veľmi netrpezlivý, kým nebudem vidieť, že vaše ruky od Národného divadla sú preč. (Potlesk.)

E. Mušková, poslankyňa: Mňa vo svojom vystúpení pán minister upútal ako keby ospravedlnením minulej vlády výrokom, že vláda bola v minulom volebnom období zavádzaná. Ja sa chcem spýtať: Ako môže byť zavádzaná vláda, ktorá investuje miliardy do projektu, ktorého dostavbu mala ako prioritu vo svojom vládnom programe? Ako sa môže nechať zavádzať vláda, ktorá má v rukách všetky kontrolné mechanizmy? Ako mohla dopustiť, že bola zavádzaná? A navyše, ako sa môže dnes k tomu hrdo hlásiť? Veď dnešná vláda je vlastne kontinuálna vláda s vládou minulou, ako môžeme dnes veriť, že vláda na konci volebného obdobia pokojne nezahľási, že „my sme boli zavádzaní“? (Potlesk.)

M. Maxon, poslanec: Vážení pán minister, na základe vášho vystúpenia musím jednoznačne konštatovať a upozorniť vás, že vašou povinnosťou je obhajovať záujmy občanov tejto krajiny a sem patrí aj kultúrna obec a kultúra ako taká a nie záujmy privátneho investora. (Potlesk.)

Rovnako vo svojom vystúpení ste jasne zdokumentovali, že s vami sa dá dohodnúť len vtedy, ak je pravdou to, čo vy za pravdu vydávate. A pre mňa je absolútne absurdné, že vy ako minister hospodárstva a podpredseda vlády máte takúto mieru angažovanosti. Vy vlastne týmto postupom robíte deštrukciu právneho systému tejto krajiny vo vzťahu ku kompetenčnému zákonu. Ak táto krajina sa má riadiť na základe politických rozhodnutí, a nie na základe zákonov, ktoré upravuje zákon o ústredných orgánoch štátnej správy, tak je to katastrofa, ale tento postup je toho jednoznačne dôkazom. A, vážení pán minister, ja vás chcem veľmi pekne poprosiť, aby ste už konečne dali súhlas na to, aby mohol prehovoriť aj minister kultúry. Ak si myslíte, že minister kultúry nemá k tomu čo povedať, tak to je vaša politická zodpovednosť. (Potlesk.)

D. Podracká, poslankyňa: Poviem iba jednu poznámku. Pán minister, vyčíslili ste, koľko bude stáť všetko dohromady s dostavbou, prevádzkou, dotáciami a neviem čo všetko dokopy. Mali by ste niekde na „marginese“ vyčísliť aj, koľko stojí človek, päť litrov krvi, kosti, vlasy, koža. Pokiaľ neboli na transplantáciu odkúpené orgány, tak summa summarum by to tak vychádzalo na 1 850 korún. Raz dávno som čítala článok prof. Barnarda, ktorý prvý transplantoval srdce, a povedal: „Rozrezal som neviem koľko tisíc srdc, ale dušu som tam nenašiel.“ Vy ste, pán minister, rozrezali slovenský trh, ale nenašli ste tam kultúru. Je to veľká škoda.

P. Rusko, podpredseda vlády a minister hospodárstva SR: Pán poslanec Mečiar tu už nie je, ale vyčítal mi, aké hanebné je hovoriť o peniazoch v kultúre a vôbec čo si dovoľujeme hovoriť o tom, že niekto má, potrebuje peniaze na to, aby financoval takúto krásnu činnosť. No dobre, a čo menej je hanebné hovoriť o peniazoch v zdravotníctve? A predsa nám zomierajú ľudia preto, lebo tie peniaze nemáme. Predsa nám zomierajú ľudia preto, lebo sa k nim nedostanú sanitky. A zas je to o peniazoch. Ten,

kto hovorí o peniazoch, nie je nekultúrny barbar, len je realista a nehrá možno na tak populistické struny ako niektorí, ktorí to potrebujú poobrátiť do tejto polohy.

Keď hovoríme o investorovi, našiel sa investor, ale nebola tam ani zmienka o zme-
ne projektu, tam bola ale dohoda o investorovi, nie o darcovi. To je naozaj jedna fari-
zejská predstava, že sme celý problém vyriešili tým, že budeme hľadať podľa dohody
z minulého roka investora, ktorý dá peniaze do pôvodného projektu? A to kto príde?
Kto príde dať miliardu len tak, z ničoho nič? Keď takého máte, páni a dámy, prosím,
doneste ho, budeme veľmi radi. Ak sme hovorili o investorovi, tak bolo jednoznačné,
že ten projekt musí mať inú podobu, aby mohol tú investíciu vrátiť. Potom sme sa
mali dohodnúť na darcovi a bolo by to iné.

Ak hovoríte o tom, aby sme dali ruky preč od Národného divadla, je to aj naša
politická zodpovednosť, ktorú nesieme. Aj keď vám sa to nepáči, ale zasa si myslím na
margo Smeru, že je možno lepšie, že my máme ruky v divadle, ako keby ste ich vy mali
v moci a na moci, pretože ak máte dnes situáciu, že ste v opozícii a máte ruky preč od
moci, tak je to podľa mňa to najlepšie, čo sa pre Slovensko za uplynulé dva roky stalo.

A pokiaľ hovoríme o problematike riešenia problémov v Národnom divadle a v
kultúre vôbec, aspoň tie problémy riešime a neutekáme s kabátom na hlave... (Preru-
šenie rečníka časomierou.)

D. Jarjabek, poslanec: No veru – dnes tu budeme dlho, ako to tak vyzerá. Ale
viete, to máte tak, keď sa dvanásť rokov nehovorí o kultúre, tak raz to pretečie. A tak
tu budeme aj mesiac, aby sme si vysvetlili isté veci.

Ja žasnem, pán minister, nad vašou rétorikou, teraz už nie, táto posledná vaša
faktická poznámka, to už boli vaše stranické problémy, to nebudem komentovať, ale
ja žasnem na tým, čo ste povedali predtým. Vašu rétoriku nemôžem pochopiť jedno-
ducho aj z toho dôvodu, vy ste zabudli v akom čase práve ste. Veď my žijeme v čase,
keď sa prijíma Ústava pre Európu, keď sa v rámci nej hovorí o kultúre, ktorá má byť
podporovaná každým štátom preto, lebo identifikuje istý štát, národ, štátnosť, keď
chcete, a my dnes hovoríme ústami pána ministra hospodárstva o tom, ako keby to
bolo nejakou výsadou vlády, alebo ako keby sme mali byť ako nesmierne vďační, ako
táto vláda podporuje kultúru, že dá sto miliónov na toto alebo na toto. No tak väčšiu
drzosť, dámy a páni, som v živote nepočul. (Potlesk.) Toto predseda hovorí o istom po-
hľade, o istej filozofii, o tom, akí sme, o tom, ako sa chceme v rámci kultúry kultúrne
správať, o tom, čo sú naše priority, a to nie je kšeft. To nie je kšeft! My predseda hovo-
ríme o istých hodnotách. V tejto chvíli hovoriť o tom, že ministerstvo hospodárstva
sa chytilo iniciatívy preto, lebo ministerstvo kultúry na to nemalo, no to predseda nie je
dôvod na akoby zrušenie ministerstva kultúry, to je dôvod na posilnenie tých zložiek
ministerstva kultúry, od ktorých čosi očakávame, a nie na takúto absolútnu netrans-
parentnosť, výhovorky a zahmlievanie.

Viete, vážený pán minister hospodárstva, kultúra nemôže byť maskotom pre ne-
jaké súkromné aktivity, kultúra, vážený pán minister hospodárstva, nemôže byť mas-
kotom pre žiadne súkromné kšefty. (Potlesk.)

K. Ondriaš, poslanec: Ja z tejto rozpravy mám pocit, že možno by bolo lepšie,
keby prednášajúci v rozprave nestál za prednášajúcim pultom, ale sedel v kresle de-
tektora lži a bola by tu zelená, červená, ktorá by rozhodovala, či je a či nie je pravda,
čo povie.

P. Bódy, poslanec: V dobrom vás chcem poprosiť a upozorniť, že pán minister kultúry sedí tu. Preto nevidím dôvod, aby ste hovorili s pánom ministrom hospodárstva o veciach, ktoré sa dotýkajú kultúry. Uvítal by som, keby sa táto rozprava ďalej uberala v duchu gestora Národného divadla. A tým je ministerstvo kultúry.

I. Hopta, poslanec: Budem veľmi stručný. Hovoríme tu o kultúre a pán minister kultúry mlčí, kým pán minister hospodárstva rozpráva. Je síce pravda, že aj pán Chmel je nominantom strany ANO, ale tu nejde o nejaký politický kongres strany ANO, takže mal by sa vyjadrovať predovšetkým on, resp. môžeme to brať do úvahy jedine vtedy, ak pán podpredseda vlády a minister hospodárstva sa stal zároveň hovorcom ministra kultúry.

E. Lintner, poslanec: Ja by som chcel zareagovať len na takú jednu vetu pána poslanca Jarjabka, kde povedal: „V poriadku, ak teda sa tu hovorí, že ministerstvo kultúry nie je vybavené odborne, tak prijmime ďalších pracovníkov.“ Tak by som len chcel potom upozorniť na to, ako rozšafne pristupuje k verejným financiám, lebo ak tu máme rezort, ktorý je odborne vybavený... To znamená, chcem len upozorniť na to, ako rozšafne by pán poslanec chcel, aby sa rozširovalo nejaké oddelenie na ministerstve kultúry, hoci odborne je vybavené ministerstvo hospodárstva.

S. Husár, poslanec: Počúval som pozorne pána kolegu Jarjabka. A myslím, že nevidí celkom objektívne a správne postavu pána ministra Ruska. Pán minister Rusko je človek, ktorý vzbudí pozornosť každého. A určite ho nielen my politici, ale aj verejnosť sledujeme. A ja pri tomto sledovaní som sa dopracoval k tomu, že mňa vyľiečil z niektorých naivít a vzbudil u mňa závisť. Vyľiečil ma z prvej naivity, keď som sa mylne domnieval, že pilierom Dzurindovej vlády je podpredseda vlády Mikloš. Dnes už viem to, že je ním pán minister Rusko. A vzbudil u mňa závisť, závisť voči predsedovi vlády Mikulášovi Dzurindovi. To je dar od Boha, mať za chrbtom takéhoto muža vo vláde, muža, ktorý sa vie k problémom postaviť rovno, energicky a rýchlo ich riešiť, to je naozaj šťastie a to treba závidieť. Ja by som chcel pána ministra vyzvať, aby sa nedal znechutiť ani rozpravou na tejto schôdzi, ale aby po doriešení problémov Národného divadla energicky pokračoval v riešení problémov poľnohospodárstva, v riešení problémov výkonnosti súdov, v riešení využitia nášho morského dna a ďalších a ďalších veľmi závažných problémov. (Potlesk.)

J. Cuper, poslanec: Nedá mi, aby som nereagoval na to, s akou bohorovnosťou pán minister tu rozpráva a redukuje celý problém Národného divadla a slovenskej kultúry do finančnej roviny.

Pán minister mal myslieť na to, že aj národná kultúra musí z niečoho žiť, vtedy, keď tak bohorovne rozdávali všetky strategické podniky zahraničným investorom, lebo ja si pamätám, že francúzsky ministerský predseda Raffarin vyhlásil, že Gaz de France, Eelectricité de France zostanú v štátnych rukách, lebo musia plniť národné a sociálne záujmy francúzskeho národa. Samozrejme, niet z čoho financovať kultúru, a to nielen národnú, ale aj regionálnu, pretože tými 19 % sa štátny rozpočet ako tak naplňuje, ale tie dodatočné zdroje mohli plynúť práve zo strategických podnikov, ktoré produkujú enormné zdroje a ktoré dnes tečú do Budapešti alebo do iných krajín, pán Rusko, na to ste mali myslieť, keď ste ich predávali, že občas nám budú chýbať penia-

ze aj na potrebné sociálne a kultúrne veci, a nie teraz rozprávať o tom národe, že niet z čoho financovať slovenskú kultúru. (Potlesk.)

K. Ondriaš, poslanec: Vážený pán predsedajúci, vážení členovia vlády, dámy a páni, budem veľmi stručný, lebo si myslím, že to podstatné tu už bolo povedané. Ale predseda by som si dovoľil k tomu niečo dodať. Úvodom zdôrazňujem, že poslanci za KSS, členovia a sympatizanti KSS budú robiť všetko preto, aby Slovenské národné divadlo bolo dostavané zo štátnych zdrojov a patrilo občanom Slovenska, a nie zahraničným špekulantom. Nechceme ješ len hamburgery a tešiť sa len z hamburgerovej kultúry.

Je smutné, že v mene demokracie a slobody sme to dotiahli už tak ďaleko, že tu diskutujeme, ako zachrániť Slovenské národné divadlo pre Slovensko, aby ho nedostal zahraničný kapitál s dobrou províziou pre slovenskú šľachtu a slovenské bandy podvodníkov. Je to neuveriteľné a, opakujem, veľmi smutné. Po 15 rokoch budovania slobody, demokracie, budovania slovenského ekonomicky vyspelého moderného štátu, keď sme už dávno mali dobehnúť Rakúsko, keď naše reálne platy mali byť už dvojnásobné, nemáme už ani na dostavanie Slovenského národného divadla.

Vážená slovenská vláda, vážená slovenská šľachta, vážené slovenské bandy podvodníkov, nehanbíte sa za to, že ste tak hospodárili, že nie ste schopní za 15 rokov ani dostavať Národné divadlo?

Vláda vyhlásila, že nemôže dostavať a prevádzkovať Národné divadlo, lebo nie sú na to peniaze. Toto vyhlásenie je neuveriteľné. Za 15 rokov ste rozpredali alebo, ako vy hovoríte, sprivatizovali, náš majetok za 500 mld. korún, z peňazí ste vytvorili slovenskú šľachtu, slovenských multimilionárov a, dovoľím si povedať, aj slovenské bandy podvodníkov. To vám z 500 mld. korún nič neostalo? Bohužiaľ, zdá sa, že nie. Okrem týchto 500 mld. za 15 rokov ste si požičali zo zahraničia ďalších 600 mld. korún. Tým ste ešte viac posilnili postavenie slovenskej šľachty, slovenských multimilionárov. Už vám ani z týchto 600 mld. korún nič neostalo? V súčasnosti náš zahraničný dlh je okolo 18 mld. až 19 mld. dolárov a každý občan je zadlžený viac ako 100 000 korún. Som zvedavý, koľko divadiel budete musieť predať, aby ste tento dlh splatili. Mám dojem, že to ozaj okrem rozpredávania nášho spoločného majetku nič iné neviete. Je mi smutno, že asi čakáte ďalšie provízie alebo máte starosti s platením zahraničného dlhu, a tak ste si spomenuli aj na nedokončenú budovu Slovenského národného divadla. Ja sa vás pýtam: To už provízie z predaných bánk, poisťovní, strategických podnikov, ktoré zabezpečovali, že nadhodnota ostávala na Slovensku, a tým sa mohla lepšie financovať aj kultúra, vám nestačia? Ja sa obávam, že potichu sa tu začne predávať naša pôda, naše lesy, napr. predá sa Oravská priehrada alebo Gabčíkovo a je možné, že keď zistíte, že sa dá predať voda vo Váhu alebo v Orave, aj tú predáte. Dokonca si myslím, že veľmi výhodne by sa predali Roháče alebo Belianske Tatry. Je možné, že to pôjde týmto smerom a že z peňazí a z provízií zas vyžijeme na pár rokov. Opakujem, vláda vyhlásila, že nemôže dostavať a prevádzkovať Národné divadlo, lebo nie sú na to peniaze.

Ja teraz krátko zopakujem preambulu ku všetkým problémom na Slovensku. Znížením produkcie poľnohospodárstva sme od roku 1990 stratili 808 mld. korún, to je v cenách septembra 2004. Len za tieto peniaze by sa dalo postaviť 200 národných divadiel. Znížením produkcie v stavebníctve sme za roky 1990 až 2003 stratili 1 619 mld. korún. Len za tieto peniaze by sa dalo postaviť ďalších 400 národných divadiel. To už

nehovorím, koľko divadiel by sa dalo postaviť nezničením nášho priemyslu. Keby ste nepriniesli na Slovensko kultúru násilia, tak by nás škody spôsobené kriminalitou len v roku 2003 nestáli 60 mld. korún. Za tieto peniaze by sme mohli postaviť len v roku 2003 ďalších 15 národných divadiel. Keď ste nás predali alebo sprivatizovali vo veľkých percentách do zahraničia, tak musíme splácať náš celkový dlhový servis.

Zmienim sa o posledných 6 rokoch a o stúpaní hrubého domáceho produktu na Slovensku. Hrubý domáci produkt v stálych cenách stúpol od roku 1997 do konca roka 2003 zo 100 % na 121 %, čo je kumulatívne zvýšenie produkcie hrubého domáceho produktu za tieto roky vo výške 840 mld. korún. Za toto obdobie sme navyše vyprodukovali v stálych cenách 840 mld. korún. Paradoxne reálne mzdy za toto obdobie sa nezvýšili, neodrazilo sa to ani na reálnych dôchodkoch, ani na sociálnom zabezpečení. Pravdepodobne len za uvedených posledných 6 rokov sa niekde stratilo na Slovensku alebo zo Slovenska naviac 840 mld. korún. Keby ste zistili, kde zmizli, tak len za tieto peniaze by sme postavili ďalších 210 národných divadiel.

Nebudem hovoriť o profite z bánk, poisťovní a tak ďalej, ale odhadujem, že keby sme stavali za toto všetko divadlá, tak každý okres by mal 5 národných divadiel.

Takže otázka je, prečo vláda nemá peniaze na dostavanie a prevádzku Národného divadla. Odpoveď je jednoduchá: Lebo máme takúto neschopnú vládu. Ďalšia otázka je, kde vziať peniaze na dokončenie a prevádzku Národného divadla. Odpoveď je taktiež jednoduchá: Nájdime schopnú vládu, ktorá by dala do poriadku poľnohospodárstvo tak, že by produkovalo o 60 mld. korún viac ročne, do poriadku stavebníctvo a tak ďalej a tak ďalej.

Nedá mi, aby som sa trošku nespýtal patriotov našej kultúry. Chcel by som sa vás spýtať, kde ste boli, keď sa lacno predával náš priemysel do zahraničia, z ktorého sa financovala kultúra, kde ste boli, keď sa predávali naše strategické podniky do zahraničia, z ktorých sa financovala aj kultúra, či už sa neplače nad rozliatym mliekom, ktoré aj niektorí pomáhali rozlievať. Som zvedavý, či dospejeme do doby, že vláda bude ozaj predávať našu pôdu, naše lesy a naše hory a koľko ľudí sa zobudí, či ich bude viac, ako keď ide o Národné divadlo. Ja len dúfam, že sa toho nedožijem a že tak ďaleko so slobodou a demokraciou to nedotiahneme.

I. Hopta, poslanec: Ja by som chcel doplniť poslanca Ondriaša v tom, že ak na jednej strane štát nemá peniaze na dostavbu Slovenského národného divadla, tak na druhej strane ten istý štát nadeľuje mnohým štátnym vedúcim zamestnancom nehorázne platy, riaditelia niektorých štátnych podnikov, resp. tam, kde má štát väčšinu, poberajú 100- až 150-tisícové platy, sú medzi nimi napr. aj zástupcovia umeleckej obce alebo niektorí, dokonca, ako slečna Hrycová ako šéfkja jedného divadla, si sami navrhujú odmeny vo výške 300 000 korún. Chcem podotknúť, že v zdôvodnení na túto odmenu sa uvádza, že na internete sa objavil názor, že divadlo zahrlo nejakú hru dobre. Nadeľujú si teda také odmeny tam, kde nezamestnaní dostanú 300 000 korún za 15 rokov podpory, keď sú ako nezamestnaní. Čiže chcem povedať, že ak sme pätnásť rokov nedokázali vybudovať divadlo, tak naozaj svedčí to o tom, že vláda nie je schopná realizovať svoje úlohy a naozaj vážne by mala zvážiť, či zostane vládou Slovenskej republiky a bude ochraňovať oprávnené záujmy občanov Slovenskej republiky alebo podá demisiu.

I. Henzélyová, poslankyňa: Ja mám na kolegu len jednu jedinú krátku otázku: Prečo novostavbu nedostavala vaša banda komunistických podvodníkov, pretože ak vy označujete súčasnú vládu týmto názvom, no veľmi ľahko vám to odpingponujem. Je to neúctivé a ak nemáte argumenty, utiekate sa k takýmto vyjadreniam. A je mi to ľúto.

K. Ondriaš, poslanec: Ja by som odpovedal len pani Henzélyovej. Nedostavali sme Slovenské národné divadlo, lebo najprv sme postavili Slovnaft na zelenej lúke, Východoslovenské železiarne na zelenej lúke a teraz vám budem hodinu menovať podniky ťažkého strojárstva, ktoré sa postavili na zelenej lúke. Všetkých podnikov za pätnásť rokov bolo 256, postavili sme 38 nemocníc na zelenej lúke, asi 26 škôl, škôlok. Ani nebudem ďalej hovoriť, hovoril by som do večera. Postavte Národné divadlo a poviem, že aha, už nám siahate po členky a možno aj po kolená, a potom sa môžeme o tom rozprávať. Ďakujem. (Potlesk.)

J. Mikolaj, poslanec: Výstavba novej budovy Slovenského národného divadla je problém, s ktorým si nevie poradiť už niekoľko vlád po sebe. Teraz, keď sa už zdá, že by sa budova konečne mohla dostávať, prišla vláda s riešením, ktoré vyrazilo dych snáď celému národu. Nikto nepredpokladal, že z budovy Národného divadla sa stane centrum obchodu či biznisu a kultúra sa dostane na samotný okraj záujmu. Nie je ani správne deliť názory na to, či výstavba Slovenského národného divadla je o národnom cítení či národnej hrdosti Slovákov alebo o cene výstavby či prevádzky budovy. Je to o národnej hrdosti aj o ekonomike súčasne. Ekonomika však musí byť navrhnutá tak, aby všetci investori mali výnosy zo svojich aktív, a to v pomere k množstvu aktív, tak ako je to v každom finančnom projekte. Samozrejme, výnosy môžu byť aj vo forme znížených prevádzkových nákladov. Avšak v predloženom projekte takmer celé výnosy má iba jeden akcionár, zhodou okolností ten najmenší. Taký model je priveľmi jednoduchý, zo systémového hľadiska absolútne nepoznaný a vláda si s ním veľa roboty nedala.

Súhlasím s tým, že prevádzkový model je nevyhnutné vypracovať už teraz, a nie až po dokončení budovy, súhlasím tiež s tým, že prevádzkový model môže ovplyvniť aj štruktúru investorov, ale nesúhlasím s tým, že vláda nevie zohnať peniaze. Všetci si len zoberme štátny rozpočet a to, ako sa naplňal. Pán minister hospodárstva, zdvihol telefón, obvolal svojich ľudí v štátnych monopoloch a okamžite boli 2 mld. na svete, čím zas zosmiešnil ministra financií. Som presvedčený, že keby pán minister zdvihol telefón ešte raz, aj bez zvýšeného hlasu by tých 800 mil. vyzbieral. A ak by ich náhodou nevyzbieral, je otázka, prečo sa tieto peniaze nezahrnuli do štátneho rozpočtu, keď sa oproti minulému roku na výdavky dalo viac o 10 mld. Sk.

V navrhnutom modeli je však aj viacero ďalších pozoruhodných vecí, je to napr. nadobudnutie 49 % akcií za 1-miliónový akcionársky vstup, čo je 0,03 % z podielu štátu. Za to dostane akcionár 49 %. Nie je vôbec uvedené, koľko bude spoločnosť Truthheim vlastniť po navýšení základného imania na výšku 800 mil. Sk, ďalej, prečo sa akcionárske práva prenášajú na ministerstvo hospodárstva a neostanú na ministerstve kultúry. Veď ako sa uvádza v memorande, pre zachovanie kultúrneho dedičstva bude pomer hlasovacích práv v akciovej spoločnosti Divadlo 51 % pre ministerstvo hospodárstva a 49 % pre súkromného podnikateľa Truthheim. Pýtam sa: To bude ministerstvo hospodárstva zabezpečovať zachovanie kultúrneho dedičstva?

Ďalej, zastúpenie v dozornej rade má byť 1: 1. Kde sú práva väčšinového vlastníka? Ďalej, štát sa zaväzuje, že si bude prenajímať divadelné priestory, ale musí tak urobiť minimálne v objeme 50 mil. až 80 mil. Sk. Ak to neurobí, tak sa hrať divadlo nebude. Ďalej, štát sa zaväzuje, že za čiastkovú kompenzáciu bude považovať 10 až 25 % hodnoty rozostavanej nehnuteľnosti, čo je 300 mil. až 750 mil. Sk. To všetko je napísané v memorande. Nebudem však celý model dopodrobna rozoberať, pretože verím, že sa nebude uskutočňovať.

Pokiaľ ide o druhú časť prístupu k Národnému divadlu, a to otázku národného povedomia, tak si dovoľím tvrdiť, že to je na Slovensku snáď niekde úplne v suteréne, pretože neverím, keby podobný problém bol, povedzme, v Maďarsku alebo v Poľsku, alebo v Čechách, že by takýto problém sa mohol takýmto biznis projektom, biznis plánom riešiť.

I. Hopta, poslanec: Ja by som chcel pána poslanca Mikolaja doplniť a doporučiť pánovi Ruskovi, kde má hľadať peniaze na dostavbu Národného divadla. Myslím si, že by sme sa mali, po prvé, zamyslieť, či 200-miliónová návšteva v Slovenskej republike Putina a Busha tomu prispeje, mali by sme, po druhé, stiahnuť vojakov z Iraku a Afganistanu, ušetrili by sme ďalšie stovky miliónov korún, po ďalšie, prijať zákon, že aj cirkev bude platiť dane tak ako podnikatelia a všetci slušní občania, po ďalšie, zaviesť miliónársku daň, kto zarába milióny musí platiť predsa väčšiu daň, po ďalšie, zaviesť daň z luxusu, zavedieme daň za prepych, po ďalšie, zjednodušiť štátnu správu, zjednodušiť samosprávu, ktorej byrokracia je tak veľká a stojí nás toľko peňazí, že peniaze by sa určite našli aj na divadlo, a po ďalšie, správať sa ako zvrchovaný samostatný štát, pre tie krajiny, ktoré zaviedli voči nám víza a vyberajú od nás stodoárové poplatky pri ceste do zahraničia, napr. Spojené štáty americké, a ešte nemáte istotu, že to vízum dostanete, zaviesť aj my víza. Čiže ja si myslím, že je tu dostatok finančných prostriedkov, len treba ich nájsť.

Mňa mrzí len to, že aj herci alebo časť umeleckej obce, ktorá je za dostavbu, nenašla podporu aj u tej časti, ktorá nejako mlčí a nepridala sa k nej.

E. Lintner, poslanec: Pán poslanec, ja by som reagoval na jednu vetu, ktorú ste spomenuli v súvislosti s touto stavbou: „Kultúra sa dostala na samotný okraj záujmov.“ Ja som nepočul povedať nikoho vetu, ani od vlády, ani teda od potenciálneho investora: „Nebudete môcť tu hrať.“ Počul som len povedať vetu: „Povedzte, koľko predstavení tu chcete hrať.“ Tak nerozumiem, prečo sa dostala na okraj záujmu.

J. Mikolaj, poslanec: Ja som hovoril o tom finančnom modeli. V rámci toho finančného modelu je tých 50 mil. až 80 mil. korún daných ako nevyhnutná podmienka na to, aby kultúra tam vôbec mohla existovať. Čiže ak nebude tých 50 mil. až 80 mil. korún zo strany štátneho rozpočtu, tak kultúra tam nebude.

K. Fajnor, poslanec: Úvodom by som si dovoľil jednu kratučkú poznámočku k našej sympatickej kolegyni Henzélyovej. Ja s Karolom Ondriašom sme neboli nomenklatúrne kádre, ale poznám nomenklatúrny káder, predsedu celozávodného výboru SZM v Slovenskej televízii pána Ruska, ktorý dneska riadi túto vládu, takže je to dobrá adresa. Prosím vás pekne, opýtajte sa ho, prečo sme to Národné divadlo nedostavali.

A teraz vás prosím, poďme späť k problému. Podľa môjho názoru problém novostavby Národného divadla vôbec nie je problémom odborným, ako sa prezentuje, podľa mňa ide výlučne o problém politický. Výstavba Národného divadla od svojho začiatku v roku 1984 sa realizovala odborne a technicky na veľmi vysokej úrovni. Projekt stavby vychádzal z prognóz počtu obyvateľov, rozvoja kultúry a bol v odborných kruhoch považovaný za kvalitný a stavba postupovala v súlade s plánom. Ešte začiatkom deväťdesiatych rokov sa konštatoval tak vysoký stupeň rozostavanosti stavby, že prípadná zmena účelu stavby by nebola rentabilná. Po prevrate v roku 1989 za 15 rokov ani jedna vláda výstavbe nevenovala adekvátnu pozornosť a neprijala žiadne systémové opatrenia na ďalší postup, ani jedna vláda neprijala kroky na plné saturovanie stavby z verejných zdrojov. Čas výstavby sa z dôvodu trvalého nedostatku finančných prostriedkov predlžoval, čo nakoniec predražilo stavbu až na súčasnú úroveň. Takže to, čo tu teraz riešime, je problém politický, keď doterajšie vlády nezvládli výkon svojho mandátu v plnom rozsahu.

Súčasná vláda na presadzovanie svojich zámerov v záujme zisku nie je schopná správať sa ku kultúre ako k nevyhnutnej súčasť existencie a rozvoja národa. Ako inak nazvať to, že pri schvaľovaní návrhu štátneho rozpočtu na rok 2004 vláda prijala uznesenie, ktoré malo zabezpečiť odpredaj rozostavanej budovy novostavby SND? Následne svoj postoj akože vylepšila o alternatívu vloženia novostavby SND do spoločného podniku štátu a súkromných investorov tak, aby jeho dostavba a prevádzka si vyžadovala minimálne nároky na verejné financie. Včera to pán podpredseda vlády a minister hospodárstva dokonca zaklincoval tým na spoločnom výbore, že nebude problém platiť prenájom štátu za tieto priestory. Ďakujem pekne za takú politiku, odovzdať budovu, ktorá bola vlastníctvom štátu, a ešte platiť za prenájom divadla. Takýto socializmus v ekonomike by nebola vymyslela ani bývalá Plánovacia komisia. Treba si položiť otázku, o čo vlastne ide, keď sa vládna koalícia takmer pred dokončením stavby rozhybala, dokonca tak rýchlo, že nerešpektuje zákonom stanovené kompetencie. Na jednej strane sa argumentuje problémom financovania výstavby a prevádzky, na druhej strane počúvam vyjadrenia podpredsedu vlády a ministra hospodárstva, že vlastne problém ani nie je výstavba, ale skôr prevádzka.

Ako ďalší faktor je tu súkromný investor s tak silným záujmom o stavbu, že včera prezentoval zmenu ponuky svojho plánu. Navyše je ochotný čakať do konca marca a zatiaľ rozpracováva ďalšie detaily svojho projektu. Z toho vyplývajú dve veci. V prípade memoranda so súkromným investorom vláda nezabezpečila optimálne podmienky z hľadiska štátu, ako sa nám snaží prezentovať, a ďalej, poznanie, že spoločný podnik štátu a súkromného investora je pre súkromného investora natoľko zaujímavý, že je ochotný znášať ďalšie náklady. Ide tu o veľa, ide o biznis.

Memoranda sa už nechcem tu dotýkať, viacerí ste ho spomenuli. Memorandum nie je výhodné pre štát, naopak, je pre štát veľmi nevýhodné. Nemôžem akceptovať vládou odsúhlasené podmienky účasti štátu, kompenzácie, prednostné právo na výplatu zisku a tak ďalej. Argumenty podpredsedu vlády a ministra hospodárstva o možnosti štátu v budúcnosti odkúpiť podiel druhej strany iba zvyšujú pochybnosti o jeho výhodnosti pre štát a o jeho prínose pre kultúru.

Vláda prijala riešenie, ktorého východiskom je neschopnosť štátu financovať stavbu, resp. jej prevádzku. Ale súčasne počúvame, ako vláda úspešne realizuje ekonomickú reformu, ako sa zlepšujú makroekonomické ukazovatele, rastie hrubý domáci produkt, akým hospodárskym tigrom je už dnes naša republika a aká priaznivá

prognóza v rozvoji hospodárstva nás čaká. V takýchto priaznivých hospodárskych podmienkach by štát nemal mať problém s financovaním Národného divadla. Ak by s tým predsa problém mal, potom mám ďalší návrh, kde získať potrebné prostriedky. Je to v samotnej vládnej koalícii. Totižto najdrahším orgánom, ktorý žerie najviac prevádzkových prostriedkov, je, žiaľ, vláda Slovenskej republiky.

Vyzývam vládu, aby pri riešení dostavby Národného divadla sa riadila záujmami štátu a jeho občanov, nie záujmami politických, resp. iných účelových zoskupení. Je potrebné s plnou vážnosťou sa zaoberať argumentmi umeleckej obce, najlepšie poznajú podmienky, v ktorých realizujú a v ktorých chcú realizovať kultúru.

Žiaľ, minister kultúry neprejavil vo veci zásadný a nekompromisný postoj. Som veľmi sklamaný zo včerajšieho vystúpenia pána ministra na spoločnom zasadnutí výborov, kde prezentoval svoje stanovisko. Raz v živote mi jeden múdry človek povedal, že máme šesťdesiatročných mladíkov a tridsaťročných starcov. U pána ministra jeho vek zodpovedá jeho vitalite, musím konštatovať, že keby opustil kreslo ministra kultúry, ako to bolo medializované, nebolo by to stratou pre slovenskú kultúru.

B. Brestenská, poslankyňa: Počúvala som s pozornosťou doteraz a stále viac sa presviedčam, že je viac emócií, ako ratio tu prevláda. A zvlášť posledného pána kolegu by som sa chcela opýtať, akým právom prezentuje názor celej kultúrnej obce, lebo máme skúsenosti a chodíme aj po východe, myslím si, že toto nie je jednotný názor kultúrnej obce. Myslím si, že aj iné mestá a mestečká majú svoje kultúrne stánky, na ktoré sa tiež nedostávajú financie. A ja si myslím, že je ľahko povedať, že všetka kultúra je práve v Bratislave a že táto budova je spása alebo teda určitá záchrana kultúry na Slovensku. Nie som o tom presvedčená. A myslím si, že treba veľmi racionálne zvažovať každý argument. A ja si umelcov vysoko vážim a maximálne robím všetko preto, aby mali svoje scény, ale treba aj vidieť tú ekonomiku za tým a nehovoriť za všetkých umelcov.

K. Fajnor, poslanec: Ja nechcem rozdeľovať kultúru na kultúru košickú, bratislavskú, nitriansku a tak ďalej. My hovoríme o slovenskej kultúre.

D. Bollová, poslankyňa: Pred vianočnými sviatkami, ale hlavne po vstupe do nového roku, ktorý je, mimochodom, aj štátnym sviatkom Slovenskej republiky, keď v hlavnom programe verejnoprávnej televízie nedoznala štátna hymna a nik sa neunúval povedať nám, občanom, oslavujúcim vznik svojho štátu, niekoľko človečenských slov, sa hlavný záujem spoločnosti sústredil na dilemu, ktorú predstavila v osobe ministra hospodárstva vláda Slovenskej republiky: Predáme či nepredáme nedostavanú budovu Národného divadla. A vlastne to nebola ani dilema. Vláda nám oznámila, že štát nie je schopný dostavať a prevádzkovať Národné divadlo.

So znepokojením si uvedomujeme, že pád berlínskeho múru zvrátil veľa prachu a padajúce trosky sa stali súčasťou duchovného zmätku, panujúceho pred koncom minulého i na začiatku nového tisícročia. Štát nie je schopný dostavať a prevádzkovať Národné divadlo, počúvame. To dokazuje, že vôbec nerešpektujete skutočnosť, že vy, t. j. vláda, predstavujete štát, t. j. vy, vláda, nie ste schopní. Snažíte sa úplne o oslabenie úlohy štátu, aby ste na najnižšiu možnú mieru eliminovali svoju zodpovednosť za štát, za Slovenskú republiku. Ale to je, páni a dámy, úpadok demokracie, politický voluntarizmus. Štát sa snažíte redukovat' na policajnú a vojenskú funkciu živiac

v občanoch len obavy o vlastnú bezpečnosť, postoj mocných, t. j. vlády ku kultúre sa rovná tvorivej atrofii. Kult ducha a rozumu ste zmenili na kult svätosti peňazí. Niet sa preto čo čudovať, že ani predstavitelia kultúry, páni kolegovia, nie sú v odpovedi na otázku, čo s Národným divadlom, jednotní. Triumf fanatickeho individualizmu a konkurenčného myslenia, redukcie človeka na jeho funkciu producenta a konzumenta tovaru znamená v duchovnom a kultúrnom vývoji spoločnosti krok späť. Človek sa stáva iba štatistickou jednotkou. Jeho odcudzenie, odumretie jedinečnej identity každého z nás, je už takmer dokončené. Preto sa nemožno ani pozastavovať nad tým, že na záchranu Národného divadla, kultúrneho stánku a symbolu slovenskej kultúry nevzniklo celonárodné hnutie. Duchovnou eróziou poznačené rozhodovanie o veciach národnej kultúry stráca mravnú príťažlivosť.

Minister hospodárstva sa v médiách ohradzuje, že o predloženej variante predaja Národného divadla, resp. jeho úlohe, ktorú má v predaji zohrať, rozhodla vláda pred rokom. Ako je možné, že sa doteraz nikto neozval? Ako možno zdôvodniť, že sa o tomto rozhodnutí verejnosť, ale i parlament dozvedá až teraz? Vážení, čím viac sa skrýva pravda pred svetlom, ako o tom svedčia dejinné skúsenosti, tým viac je možností na prechmaty. Ale prv, ako sa to vysvetlí, politickej kultúre a duchovným hodnotám sa zasadí ďalekosiahly úder, ktorého riešenie trvá oveľa dlhšie ako vysvetľovanie.

I. Šimko, poslanec: Vážené dámy, vážení páni, hneď na začiatku poviem svoj názor. Podľa mňa budovu Slovenského národného divadla by mal dostávať štát a štát by mal garantovať aj jeho prevádzku. Tento názor som mal v čase, keď som bol členom vlády, a mám ho aj teraz, predovšetkým preto, lebo Národné divadlo je v mojich očiach symbolom kultúrnej svojbytnosti národa a takýto symbol je významný predovšetkým vtedy, keď treba sa o národnú identitu osobitne usilovať. Bolo to potrebné kedysi a bude to nutné i teraz vo veľkej Európe národov. Som o tom presvedčený.

Zároveň si myslím, že argument o komunistickej megalománii v súvislosti s novostavbou Národného divadla je veľmi subjektívny. Neberiem nikomu, ak sa mu projekt či jeho realizácia nepáči, mne sa zas páči. Pamätám si súťaž a pamätám si aj to, že vyhral naozaj dôstojný a pekný návrh. A podľa neho sa stavia. Je to iste veľká stavba, ale známe diela, za ktorými vo svete ľudia ako turisti cestujú, spravidla nepatria k tým skromným. Ale obyvatelia metropol či krajín, v ktorých tieto stavby sú, ich nezvyknú nazývať megalomanskými, naopak, bývajú na ne hrdí. Ja som presvedčený, že ak sa Slovenské národné divadlo, teda jeho budova dostavia, nebudeme sa musieť za ňu hanbiť ani my. Toto je môj postoj k veci a som rád, že o nej rokujeme. Veľký učencov úsvitu novoveku Pascal však pripomína, že na konci každej pravdy spravidla jestvuje aj pravda iná. Musím preto poctivo priznať, že si uvedomujem, že názor, ktorý som prezentoval, môže niekto označiť aj ako starosvetský a romantický.

Dnešná doba je iná, ako bola doba, v ktorej si Česi spoločne postavili svoju zlatú „kapličku“, keď si jednoduchí ľudia odtrhali od úst i z toho mála, čo mali, aby vybudovali stánok svojej národnej a kultúrnej identity, čoho sme ochotní zrieknuť sa pre národný a kultúrny symbol dnes my. Preto argumenty, ktoré do spoločenskej diskusie vniesli predstavitelia vlády, treba tiež brať vážne. Je mi jasné, že ani vláda nechce, aby Národné divadlo nemalo kde hrať. A taktiež stavba, do ktorej sa už investovali miliardy, by nemala zostať ležať ľadom. Preto prišla s riešením, ktoré by azda mohlo fungovať, technokratickým. Mne sa nepáči, ale uznávam, že i tak by sa to dalo urobiť.

Otázka dokončenia novostavby Slovenského národného divadla a spôsobu budúcej prevádzky nie je jednoduchá a nemá jednoznačné riešenie. Argumenty jestvujú i pre jedno, i pre druhé. Môžeme o tom viesť politický zápas, môžeme sa navzájom kritizovať, ale ak chceme byť poctiví, mali by sme vedieť uznať, že jedno i druhé vide- nie má svoju pravdu. A tu by asi bolo najsprávnejšie riešenie opýtať sa ľudí, čo chce väčšina. Toto je téma pre ľudové hlasovanie.

J. Heriban, poslanec: Málokedy sa stane, že v politicko-diskusných televíznych reláciách všetkých štyroch našich televíznych staníc dominuje jediná téma. Stalo sa to práve počas uplynulej nedele. Nie je ťažké uhádnuť, aká to bola téma. Kvôli nej bola zvolaná aj dnešná mimoriadna schôdza poslancovej snemovne. A tá téma je dokončne novostavby Slovenského národného divadla.

Nedá mi, aby som hneď na úvod nepovedal pár slov k samotnej budove tohto nechceného dieťaťa, tzv. bieleho slona alebo, ak chcete, megalomanského potomka kul- túrnej politiky komunistického režimu. Je pravda, že ak by sa pred 18 rokmi niekto proti nej a jej financovaniu odvážil protestovať, asi by to s ním neskončilo dobre. Ale pravdou je aj to, že s významnými stavbami to už tak býva. Nejedna vysoko rozpoč- tová stavba bola v minulosti terčom kritiky a neraz i výsmechu. Ešte na novej budove Kodanskej opery zo skla a ocele za 360 mil. eur, cirka 14 mld. Sk, neuschli nátery a už dostala hanlivé meno hriankovač. Stačí si spomenúť na slávnu Eiffelovu vežu, ktorú v čase jej stavby pred takmer 120 rokmi označila zhrozená parížska bohéma za kovo- vú ozrutu a železnú žirafu. Škandál vyvolala aj svetoznáma budova Opery v Sydney. Po impozantnom začiatku nasledovalo zvyšovanie rozpočtu a vynikajúci architekt Utzon musel odísť z Austrálie. Náš biely slon, ako dnes mnohí s úškrnom nazývajú takmer dokončenú budovu novostavby Národného divadla na ľavom brehu Dunaja, sa čo do veľkorysosti projektu iste nemôže rovnať s týmito unikátnymi stavbami. Ale lepšiu, väčšiu či honosnejšiu nemáme a zdá sa, že v najbližších rokoch si podobnú ani nebudeme môcť dovoliť. Dnes asi len málokto pochybuje o tom, že postavenie takejto, na naše pomery veľkoryso projektovanej stavby z karelského mramoru³, kto- rá v priebehu 20 rokov zhltna zo štátnej kasy vyše 3,5 mld. korún, by si v súčasných podmienkach a pri dnešných cenách vyžiadalo niekoľkonásobne vyššie investície. Slony sú symbolom šťastia a múdrosti. Sú síce trochu nemotorné, ale zato majestát- ne, dôstojné a inteligentné. Preto označenie novostavby Národného divadla nevnímam ako hanlivé, skôr naopak, ako výstižné. Veď vzhľadom na špičkovú divadelnú techniku osadenú v jeho útrobach možno tento akokoľvek megalomanský objekt ešte stále a právom označiť za inteligentnú a podľa mnohých aj krásnu stavbu, ktorá po logistickej stránke spĺňa všetky náročné kritériá modernej javiskovej techniky.

Verím, že skôr ako sa definitívne rozhodne, či máme novostavbu sami dokončiť a ponechať si ju, alebo či si štát v spoločnom podniku ponechá len podiel 51 %, podarí sa nájsť odpoveď na iné dve prosté, zato však podstatné otázky, či ju dokážeme uživiť a komu bude patriť.

Asi nie som jediný, kto si dovoľí zapochybovať o 300-miliónovej ba podľa niekto- rých zdrojov až o 400-miliónovej sume potrebnej ročne na prevádzku budovy. Z kon- zultácií s odborníkmi viem, že existujú aj iné, podstatne nižšie odhady ročných pre-

³ Ide o travertín z lomu v Dreveníku na Spiši, pozn. red.

vádzkových nákladov. Vidím tu pána podpredsedu vlády, iste aj on vie, že existuje spôsob, ako túto budovu by sme mohli prevádzkovať za 40 mil. až 60 mil. korún. To, že sa používa argument, že prevádzka bude stáť 300 mil. – 400 mil., je len o tom, že nechceme tú budovu dostávať. Navyše, nie je mi známe, že by sa niekto seriózne zaoberal aj príjmami, ktoré vyplynú z podnikateľských aktivít prevádzkovania takejto na Slovensku jedinečnej budovy. Veď okrem premiér skvelých slovenských a svetových titulov je tu priestor i pre lukratívne muzikálové predstavenia a alternatívne podujatia, festivaly, významné spoločenské či medzinárodné podujatia. To všetko by prinášalo prevádzkovateľom budovy nemalé príjmy, ktoré by kompenzovali veľkú časť nákladov potrebných na zabezpečenie prevádzky budovy.

Druhá otázka je, komu bude novostavba patriť. Táto otázka vyvoláva snáď ešte väčšie emócie ako tá prvá. Najmä z regionálnej a nezávislej divadelníckej obce zaznievajú stále dôraznejšie hlasy, ktoré spochybňujú právo prvej scény Slovenského národného divadla monopolne využívať objekt, na ktorý sme sa svojimi daňami skladali všetci. Priznám sa, že si vôbec neviem predstaviť, že by po dostavaní budovy malo nastať hromadné sťahovanie súborov Slovenského národného divadla do jej priestorov, a to dokonca ani za cenu nie veľmi šťastného nápadu uvoľniť ich doterajšie sídla materských scén. Bolo by podľa mňa neodpustiteľnou chybou, keby v interiéroch prekrásnej novorenesančnej historickej budovy⁴ opery Slovenského národného divadla mali prestať znieť diela svetových a domácich majstrov opernej klasiky i moderných len preto, že niekde nablízku sa dokončil väčší a modernejší objekt.

Dovoľte mi na záver povedať len jedno. Nový polyfunkčný kultúrny objekt, ktorý, ako pevne verím, sa už konečne čoskoro dokončí, by mal patriť všetkým, na strane javiska tým, ktorí ho dokážu vypredať kvalitnou umeleckou hodnotnou produkciou, a na strane hľadiska tým státisícim kultúry chtivých občanov z celého Slovenska, ktorí skoro 20 rokov čakali na to, kým sa dostavia táto akokoľvek problematická, predsa však svojim významom a poslaním jedinečná a pre nás všetkých mimoriadne významná kultúrna budova a kultúrna novostavba. (Potlesk.)

D. Podracká, poslankyňa: V roku 1968 po okupácii Česko-Slovenska vojskami Varšavskej zmluvy bol na parížskej univerzite Sorbona nápis, odkaz pre nás, ktorý je aktuálny aj takmer po 40 rokoch. Ten nápis znel: „Buďte rozumní, žiadajte nemožné.“ Toto heslo sa stalo refrénom mojich úvah počas týchto dní. Dve generácie sa z daní skladali na Národné divadlo, nehovoriac o tom, koľko generácií to bolo, čo sa naň skladali duchovne. Prečo by sme nemohli žiadať nemožné, ak je to možné? Prečo by sme nemohli vyzvať štát, aby sa zachoval ako chlap a prijal zodpovednosť etickú, politickú aj kultúrnu a neurobil z tohto posvätného symbolu len apokryf, hoci podľa doterajšej rekapitulácie v zmysle hesla „Štát je zlý vlastník“ samotný štát o to veľký záujem nemá? Keby ho mal, správal by sa ku kultúre inak, ako sa správa, aj keď sa tvári, že bude viesť dialóg s kultúrnou obcou, aby si vláda zachovala aspoň dekórum, za ktorým nevedno, či je aj skutočná kultúrna tvár. Veď ak by až do splatenia kapitálového vstupu mala spoločnosť Truthheim právo na 90 % zo zisku z budovy, čo by mohlo trvať aj 20 rokov, a štátu zostalo z tohto zisku iba 10 %, tak o čom je ten 51-per-

⁴ Budova bola posavená ako Mestské divadlo podľa projektu viedenských architektov H. Helmera a F. Fellenera v rokoch 1885-1886.

centný podiel štátu v celej transakcii? Nuž o balamutení a o obchode, nie o kultúre, ale o trhu, nie o človeku, ale o jeho hollywoodizácii.

Rozrastajúcim sa kultúrnym priemyslom, masovou zábavou ako fenoménom života, nie poznávania sveta, masa spotrebujúca vo svojom biologickom metabolizme všetko, čo jej príde do cesty, hlúpne. Veľmi veľa ľudí už nerozlišuje medzi Rembrandtom a Picassom. Všetko sa zjednodušuje a vulgarizuje. Bulvárne plátky sa predbiehajú v oznamovaní toho, kto s kým, koľkokrát a prečo. Nastáva fascinácia vraždami, korupciou, podvodmi a daňovými únikmi, pretože najlepšie sa predávajú smrť, sex a podvody, oko do kľúčovej diery milionárskej smotany. Kultúra smrti, ako to pomenoval Ján Pavol II., je našim každodenným hosťom, je svedkom kultúrneho vyprázdňovania, povrchnosti, ktorá prirastá k človeku ako železná košeľa.

Pri nástupe súčasnej koalície k moci po voľbách v roku 2002 zaujala laikov proklamácia nie kultúrnej politiky, ale politickej kultúry, čo evokovalo nielen neútočenie, diplomatickejší slovník či vôľu na dialóg a širší spoločenský konsenzus, ale aj záujem politikov vo veci kultúry v hlbkovej vertikálnej dimenzii. Najmä kultúrna obec očakávala, že plačky plačúce nad nedostatkom peňazí budú vyvedené z vládneho kabinetu a začne sa seriózne rokovať o kultúre ako podmienke skutočnej slobody, a nie ako o popoluške, ktorej stačí deravá črievička. Netreba písať Čiernu knihu rozvoja kultúry na Slovensku, stačí pozrieť si vo všetkých televíznych kanáloch čierny deň slovenskej kultúry, akým bol 3. január, výpredaj storočia, keď sme videli v priamom prenose útek od kultúry, útek od vlastnej identity.

Na probléme 18-ročnej dostavby Slovenského národného divadla sú pre mňa osobne zaujímavé dve otázky.

Prvou otázkou je, prečo verejnosť tak zaujala kauza okolo Slovenského národného divadla, z čoho takýto záujem povstal. Kultúra sa bojí, že dostane mat. Keďže som v mladosti hrávala šachy, viem, že dáma nikdy nemôže dať mat. Dáma je na šachovnici najsilnejšou figúrou, ale sama súperovi kráľovi dať mat nedokáže. Dámou v tejto šachovej partii týkajúcej sa aj Slovenského národného divadla je slovenská kultúra. Neočakávam preto, že táto dáma dá mat dnes alebo kedykoľvek inokedy každej neprezieravej vládnej politike. Kdeže, mat môže dať kultúre len opačné garde, politika, ako sa to stávalo pri úpadku a zániku mnohých spoločenstiev. Politika dokázala dať mat kultúre vždy vtedy, keď štáty zanikali, ríše sa prepádali. A príkladom za všetky je tu hádam Rímska ríša.

Po nežnej revolúcii v roku 1989 sa spoločnosť rozdelila z hľadiska viery v niečo transcendentálne do viacerých táborov. Mnohí sa otvorene prihlásili ku kresťanským hodnotám, iní, najmä neveriaci, nasledovali svoju vieru smerom k politike a politikom, iní ju nasmerovali k budhizmu, ezoterike či k zakrývanej tvorbe disentu, v ktorej hľadali cenzúrou skrývanú pravdu. Po prevýchove gulagom však prišla prevýchova trhom. Produkuje ako na bežiacom páse ľudí s trhovou mentalitou. Cítíme, a všetci to musíte cítiť, či ste alebo nie ste koalíční, že viera v politiku sa rozplýva, ľudia sú sklamaní, sociálne ponížení a od toho sa odvíja aj ich postoj k životu. Ale pri kauze Slovenského národného divadla sa v nich ozvalo čosi staré, rýdze, skutočné, túžba mať hodnotový kultúrny stred, miesto, odkiaľ prúdi živá voda, mať dôstojný kultúrny stánok oscilujúci vo vedomí takmer 20 rokov. Ako psychológ môžem teda poznamenať, že človek bez kultúrneho streda, akým toto divadlo skutočne je a má byť, je spoločensky dezorientovaný, cíti odcudzenie, je osamotený aj v tej svojej sociálnej biede, je osamotený a človek, dalo by sa povedať, v kultúrnej núdzi. Francúzsky

filozof André Gluxman sa v Eseji o teroristickom útoku 11. septembra 2001 nechal počuť: „V rozpätí jednej hodiny nastúpila nová éra v dejinách ľudstva, éra globálneho nihilizmu. Ľudia cítia nihilizáciu všetkého. Premýšľajú po svojom o vojne civilizácií, o vojne bohov aj o vojne kultúr. Odmietajú ópiovú kultúru, kultúru drog, ale nie vždy sa pred ňou dokážu brániť.“

Kultúra je výchova k empatii, nie k trhu a k trhovému mysleniu. Už sa opýtal predseda Mečiar, kto vyženie trhovcov z chrámu. Voliči? A tí noví budú lepší, menej trhoví? Nech prídu čičíkať mnohí kupčiaci so životmi ľudí, akoby to boli len mŕtve duše?

Druhá otázka, ktorá ma znepokojuje, je: Qui bono? Pre koho je toto prospech? V súčasnej trhovej situácii sa dá médiami vyrobiť osobnosť za 24 hodín. Dôležité je mať megafón. Skupina, ktorá má silnejší megafón, vyhráva. Vytvorí toľko osobností, koľko ich potrebuje. Tieto rýchlené osobnosti ako rýchlená zelenina, pravdaže, rýchlo upadnú do žiarivého limbu vlastnej samolúbosti a ani si nevšimnú, koho nástrojom sa stali. Je nanajvýš kuriózne, keď minister hospodárstva žiada od vedenia Slovenského národného divadla zoznam hier, ktoré sa budú hrať v novom divadle po spustení prevádzky, povedzme, o dva roky. Je to zdanlivo nevinná požiadavka. Ale o čom svedčí? Nuž o prieskume ponuky a dopytu smerom k trhu. Koho peniaze sa naozaj skrývajú za potenciálnymi investormi á la Assimakopoulos a ďalší? Nie kto je spoločnosť Truthheim, ale aké sú peniaze, ktoré ňou budú tiecť? Miliardári ako Soros, Turner a ďalší hrajú svoju šachovú partiu s celými štátmi, a to nielen v oblasti bankovníctva a nadnárodných monopolov. Pomaly, ale isto sa presúvajú aj do kultúry, aby si šachovú partičku zahráli priamo s ľuďmi, pešiakmi a kráľmi v životnej veľkosti. Vo sfére kultúrneho vplyvu nikdy neplatia akýchsi 51 až 49 % štátneho či súkromného. To sa nedá vyčísl'ovať. A takéto číselné vymedzenia tohto vplyvu, to je len vymedzovanie hraníc pre malé naivné deti. S ubúdaním duchovných hodnôt nastupujú na scény národných štátov trhové salóny, nie autosalóny či salóny krásy, ale tzv. intelektuálne salóny, elitné trhové politické loby a ich lobingy, v 17., 18. a 19. storočí uskutočňovali svoj kultúrny vplyv prostredníctvom svojej elity. Kedysi takéto salóny viedli ženy. Ale pre koho, pre čí prospech pracujú dnes takéto salóny? Nuž pre elitu, ktorú vyberá salón, pre elitu, ktorá je paradoxne zložená z duchovného spojenectva tzv. detí Sartra, teda skutočne tých pravých materialistov a filozofických ľavičiarov a liberálov voľnomyšlienkárov hlásajúcich Open Society, ktorej hlavným nástrojom je rozum, racionalita, právo na ekonomický omyl, právo na riziko a predovšetkým právo na zisk, pravdaže, malé trhové aj domáce salóny sú podporované medzinárodným salónom rovnakého ideového zamerania, eliminovať iný názor, vytvárať spoločenskú atmosféru demokratickej ústretovosti, ale len do takej miery, do akej koreluje s názorom salónu, s jeho predstavou o trhu, a teda aj o trhovej kultúre.

Je tu teda otázka: Nespadne Slovenské národné divadlo a slovenská kultúru po jeho prípadnom odpredaji do takejto hry? Nie je namieste otázka, buďme rozumní, žiadajme nemožné?

R. Zmajkovičová, poslankyňa: Pri vstupe Slovenska do Európskej únie bola neraz prediskutovaná otázka, ako bude Slovensko prejavovať svoju svojbytnosť a jedinečnosť, ako sa má zviditeľniť, aby nesplynulo v spleti európskych národov, ako sa odlišiť vo svete informačných technológií anonymnej priemyselnej výroby a glo-

bálneho vkusu. Vyspelé civilizácie, a nemám na mysli iba tie minulé, kladú dôraz na uchovávanie svojich kultúrnych tradícií. Starostlivosť o hmotné pamiatky, ktoré vytvorili predkovia, i rozvoj nehmotnej kultúry sú nevyhnutnou súčasťou života každého spoločenstva. Poukazuje na stupeň sebareflexie národa. Slovensko je krajinou, ktorá sa v tomto zmysle nemá za čo hanbiť. Slovensko ako také zviditeľňuje množstvo historických pamiatok, bohaté depozitáre múzeí a galérií, rozsiahla sieť knižníc, divadiel a ďalšie zariadenia kultúry, ktoré však prežívajú obdobie, keď zúfalo potrebujú každú korunu. Tieto problémy sa však nevyhli ani pilotným inštitúciám kultúry.

Kauza novostavby Slovenského národného divadla vyvoláva otázku, ako ďalej, čo a v akej podobe bude s národnou a regionálnou kultúrou a čo bude predmetom obchodu a rozpredania, aj keď s nálepkou výhodnosti. Štát od roku 1990 neurobil v kultúre žiadne ozdravné opatrenia. Jediný pokus so štátnymi intendatúrami nebol premyslený a ani úspešný. Ťažisko kultúrnych zariadení bolo odovzdané regiónom a samosprávam, ktoré majú teraz riešiť zvyšujúce sa finančné nároky organizácií. Všetci cítime, že podobne ako v oblasti školstva, tak aj v kultúre nás čakajú organizačné a štrukturálne zmeny a racionalizačné kroky. Ale práve aj tieto je potrebné robiť uvážene a tak, aby sme nezasiahli korene našej národnej kultúry. Tieto opatrenia nemôžu zasiahnuť zdroje našej kultúrnej minulosti, hrdosti a jedinečnosti. Národu nemožno zobrať jeden zo základných pilierov, na ktorom je budovaný. Slovenské národné divadlo je pojmom a symbolom slovenského národa, a preto by sme sa mali k nemu správať aj s úctou.

Ministerstvo hospodárstva má široký okruh pôsobnosti. Nie je však mi známe, že by v niektorej kultúrnej krajine zasahovalo do kultúry takýmto originálnym spôsobom. Kultúra je však službou, verejnou službou občanovi a nemôže byť len komerčnou komoditou. A Národné divadlo, vážené kolegyne a kolegovia, má aj iné atribúty. Je chrámom kultúry a prvou scénou národa. Český národ urobil na výstavbu svojho divadla zbierku *Národ sobě*. Čas však, samozrejme, o storočie pokročil. A malo by aj pokročiť aj uvažovanie ľudí. Prečo chcú tí, ktorí disponujú štátnymi peniazmi, rozhodovať v rozpore s nepísaným zákonom každej spoločnosti udržiavať a zveľaďovať kultúrne odkazy predchádzajúcich generácií? Kde inde ako v kultúrnom dedičstve má národ hľadať svoju identitu? Čo nám povie budúce pokolenie, ak dovoľíme úpadok všetkého krásneho vytvoreného často za oveľa ťažších podmienok, aké máme dnes my? Hrozí však tiež nebezpečenstvo, že nešťastný nápad pána ministra Ruska spustí na Slovensku lavínu a bude sa predávať aj to, čo bolo pre nás sväté a nedotknuteľné. Tak si nepredávajme dušu národa.

M. Urbáni, poslanec: Včera keď som videl otváranie Kodanskej opery, tak som bol hrdý ako Európan, že sa otvorilo nové kultúrne dielo. Dnes ako Slovak som smutný, že nevieme zaujať bez toľkých rečí stanovisko k jednej stavbe, ktorá možno má svoje úskalia, či projektové, či architektonické, ale má aj niekoľko rozmerov.

Jeden rozmer je ekonomický, kde si myslím, že Slovenská republika má dnes veľmi dobrý rating ekonomický vo svete, myslím to úprimne vážne. Táto stavba má aj kultúrny rozmer. Kultúra úzko súvisí s demokraciou. Ak by neexistovala kultúra, existovalo by dodnes barbarstvo. S výškou kultúry stúpa aj úroveň demokracie. Ďalší rozmer, ktorý má táto stavba z môjho hľadiska, je rozmer národný. Nám tu niečo generácie zanechali. Čo zanecháme budúcnosti my? Je to našou povinnosťou.

Napriek tomu, že niektoré stavby majú svoje nedostatky, ako som spomínal, ne-smieme strkať hlavu do piesku ako pštrosoy a báť sa riešiť problémy.

Ako Bystričan budem tvrdo bojovať za to, aby boli peniaze na rekonštrukciu divadla v Banskej Bystrici. Ale myslím si ako nie Bratislavčan, Bratislava je naše hlavné mesto a strašne veľa mu chýba ešte k hlavnému mestu. Dobudovanie tohto divadla, vybudovanie dobrej dopravnej infraštruktúry, možno metra jeden deň, bude vytvárať do budúca také hlavné mesto, ako si všetci Slováci a občania Slovenskej republiky zaslúžia.

Veľkosť národa nezávisí od počtu obyvateľov, veľkosť národa závisí od cieľov. Keď aj počtom obyvateľov malý národ si dáva veľké ciele, stáva sa veľkým národom. A ja si myslím, že slovenský národ je veľký. (Potlesk.)

Z. Martináková, poslankyňa: Sú hodnoty, ktoré nie sú na predaj. Touto veľmi jednoduchou pravdou sa riadi ľudstvo od svojho vzniku a tá bude platiť, aj keď my tu už dávno nebudeme. Sú hodnoty, ktoré nie sú na predaj. A myslím si, že táto jednoduchá pravda, táto veta je v pozadí všetkých aktivít, ktoré nás doviedli až sem na mimoriadnu schôdzu parlamentu a ktoré asi vystihujú celú situáciu okolo Národného divadla. Myslím si, že takto to cítili ľudia, ktorí spontánne podpísali výzvu Hlas za kultúru. Bola som medzi nimi, myslela som vtedy, že to bude moja občianska, nie politická aktivita. Ale potom sa ukázalo, že bez toho, aby sme urobili isté politické kroky, sa celá situácia nevyrieši.

Zachytila som aj tu v parlamente, aj v dnešných médiách informácie alebo názory, že táto schôdza je úplne zbytočná. Bola som na začiatku všetkých aktivít, ktoré sa začali zvolaním mimoriadneho rokovania výboru pre kultúru a médiá v parlamente, pokračovali tieto aktivity poslaneckým prieskumom a vyústili do dnešnej mimoriadnej schôdze parlamentu. Môžem teda zodpovedne povedať, že ak by takýto postup nebol, dnes by bolo s veľkou pravdepodobnosťou memorandum podpísané a celý proces a celá situácia okolo Slovenského národného divadla nezvratiteľná. Takže prosím, aby sme všetci si uvedomili to, že sme tu veľmi potrební a že urobíme, dúfam, kus užitočnej práce.

Zhrniem čo z môjho pohľadu bolo dôležité zo záverov poslaneckého prieskumu, ktorý sme absolvovali na ministerstve kultúry, Úrade vlády a ministerstve hospodárstva.

Z ministerstva kultúry som si odniesla jeden najpodstatnejší poznatok, že všetky analýzy ministerstva kultúry, ktoré hovorili o výhodnosti pre štát pri dostavbe Slovenského národného divadla, povedali jednoznačne, že túto stavbu treba dostavať. Túto stavbu treba dostavať a každý, kto aj navštívil túto budovu, a každý, kto racionálne uvažuje, tak vie, že pri vložených investíciách nijaké iné stanovisko, ktoré by bolo výhodné pre štát, neexistuje. To je holá pravda.

Na Úrade vlády sme sa pristavili pri tej kompetenčnej rošáde, ktorá tam nastala. Dovoľte mi to takto nazvať, pretože som doteraz nepochopila, na základe čoho sa udiali kompetencie, tak ako sa udiali. A ministerstvo hospodárstva je dnes určujúcim faktorom a minister hospodárstva je ten, ktorý má hlavnú garanciu nad celým týmto procesom. Stále visí otáznik, či nebol porušený, resp. či bol dodržaný kompetenčný zákon. Ja som chápala kompetenčný zákon vždy tak, že máme ministerstvá, ktoré sú správcami a manažérmi verejných financií, každé ministerstvo za svoju oblasť. Ak to nemá, tak niekde je systémová chyba, resp. ak to nemá pre nejaký veľmi konkrétny

projekt, tak si takýchto odborníkov musí a môže prizvať. Na ministerstve hospodárstva sme sa teda dotkli hlavne toho toľkokrát spomínaného memoranda a toho, prečo nebola verejná súťaž. Dobré, zákon to neukladá, ministerstvo s tým neuvažovalo, to všetko by sa dalo akceptovať z hľadiska zákonnosti. Je však úplne jasné a evidentné, že pri takejto veľkej investícii, ktorá je stredobodom verejného záujmu, jednoducho sa verejnosť bude o to zaujímať a vznikne tlak na to, aké boli kritériá výberu, kto sa ho zúčastnil, či naozaj vyhral ten najlepší záujemca, či sú tam zohľadnené všetky kritériá, ktoré by takáto transakcia mala obsahovať. A toto, samozrejme, sú nezodpovedané otázky, ktoré vždy budú vyvolávať podozrenia smerom k ministrovi, smerom k ľuďom, ktorí boli do tohto procesu zainteresovaní. Nech sa na mňa nikto nehnevá, bude to vyvolávať otázky, či chceme alebo nechceme.

V prípade toho memoranda ja som si myslela, že na dnešnej schôdzi už asi ani sa nebudeme nejako zvlášť zaoberať detailmi tohto memoranda. Ja som si, pravdupovediac, myslela, že už je to zažehnaná záležitosť a že podpis memoranda už naozaj nehrozí. Ale chcem podotknúť, že celá diskusia, ktorá smerovala k otázkam, v čom je memorandum nevýhodné, bola scestná, lebo stačila jedna jediná otázka, v čom je memorandum výhodné pre štát, pre Slovenské národné divadlo a pre kultúru ako takú. V ničom, jednoducho v ničom. A mohla by som citovať niekoľko právnych analýz, nie jednu, ale niekoľko nezávislých právnych analýz, ktoré hovoria o rizikách tohto memoranda, o veľkých rizikách, ale hlavne, ktoré majú jeden jednoznačný záver, pre štát je toto memorandum nevýhodné. To je záver, ku ktorému sme my dospeli.

Chcem sa pristaviť ešte pri argumentácii, ktorá hovorí, že ušetrené peniaze, ktoré nepôjdu do Slovenského národného divadla, by mohli pomôcť rozvoju regionálnej kultúry. Je to smutná diskusia. Je to veľmi smutná diskusia, pretože naozaj nejde o to, aby jedni umelci, jedna kultúra odoberala iným umelcom. Treba v tejto súvislosti povedať niekoľko faktov. Peniaze, ktoré sa v súvislosti so Slovenským národným divadlom uvádzajú, interpretujú rôznym spôsobom, sú peniaze, ktoré nie sú v rezorte kultúry. Celý problém Slovenského národného divadla vyvstal potom, ako vláda nevyčlenila peniaze na jeho dostavbu. Čiže rezort kultúry nedisponuje finančnými prostriedkami, ktoré v prípade, keď nepôjdu do Slovenského národného divadla, pôjdu do inej kultúry, to nie je pravda. Z týchto peňazí nevidí kultúrna obec a ministerstvo kultúry ani korunu. To je celá podstata. (Potlesk.)

Ak chceme úprimne riešiť problémy regionálnej kultúry, alebo problémy kultúry v iných mestách, alebo podpory kultúry ako takej, tak sa nad tým vážne zamyslime. Veď my sme povedali, že táto schôdza by mohla a mala slúžiť aj diskusii v širších súvislostiach k otázkam kultúry, k otázkam financovania kultúry. A bola by som veľmi rada, keby toto bol taký prvý krok k hľadaniu istých riešení. Slovenské národné divadlo, ak má byť národným divadlom slovenským, tak je úplne jasné, že by malo predstavovať vrchol našej divadelnej kultúry, vrchol našej profesionality. A preto hovorí o tom, že aj iné divadlá by mali dostávať peniaze, je nenáležité. My môžeme v tejto súvislosti hovoriť podľa môjho názoru iba o tom, kde má mať sídlo Slovenské národné divadlo. Ale podľa mňa by malo mať sídlo tam, kde má šancu mať najväčšiu návštevnosť, kde ho môže uvidieť najviac ľudí. A preto je to hlavné mesto, teda aspoň neviem o krajine, ktorá by nemala svoje národné divadlo v hlavnom meste. Počula som už aj argument, že chceme investovať do kultúry, a nie do múrov. No za múrmi sa odohráva divadlo. Čiže najskôr musia byť múry, potom sa tam môže produkovať kultúra, v prípade Slovenského národného divadla to celkom určite tak je.

Nepamätám si na takúto verejnú diskusiu o dostavbe Národného tenisového centra. Finančné prostriedky na dostavbu alebo výstavbu Národného tenisového centra boli otázkou jedného rozpočtu. Nazvať tento stánok Národným tenisovým centrom je pri najlepšej vôli dosť odvážne. Môžem sa spýtať, či slúži nadaným deťom z Trebišova, z východného Slovenska, zo stredného Slovenska. (Potlesk.) Nazývame ho Národné tenisové centrum. Ak si porovnáme naozaj tieto dve inštitúcie, tak potom v prípade Slovenského národného divadla musíme minimálne skloniť hlavu. Vtedy ani to nezruinovalo štátny rozpočet, ani sa nič nestalo, ani to nevyvolalo veľký deficit. Bola to otázka politickej vôle.

Na ministerstve kultúry sa pod tlakom týchto udalostí dvakrát, myslím, zišla komisia a už z toho vzniklo niekoľko návrhov, aká prevádzka by tam mohla byť po dostavbe. Čiže povedzme si úprimne, že sa tu niečo zanedbalo. Mojou úlohou teraz nie je hľadať vinníka, ale zanedbal sa minimálne jeden proces, ktorý už mohol prebiehať roky, kde by sa bolo jasne povedalo, čo v tejto budove chceme mať. Ivan Šimko, ktorého vystúpenie bolo podľa mňa vynikajúce, upozornil na to, že divadlo už teraz nemá zrejme takú funkciu, ako ju malo niekedy v 19. storočí, ale má iné funkcie. Ja vám poviem z mojich skúseností, ako sa správajú kultúrni ľudia v Európe. Cestujú po Európe, chodia do jednotlivých krajín a do ich hlavných miest na konferencie, kongresy, rôzne podujatia. Trávia v tých hlavných mestách 1 deň, 2, 3 dni, týždeň a všetci navštívia divadlo. Keď prídete do Londýna a pôjdete do špičkového divadla, napr. Shakespearovho divadla, ktoré som ja videla, tak vám ho tá vláda istou sumou dotuje, tak ako my sme povinní Rakúšanovi, Britovi, Nemcovi dotovať, aby videl našu kultúru, lebo on tu minie peniaze v reštauráciách, pri rôznych iných príležitostiach a v obchodoch. (Potlesk.)

To je vývoj, ktorý tu je, o ktorom my vôbec nediskutujeme. Ak príde tento kultúrny Európan do Bratislavy, tak on sa pýta, či tu má miesto, kde si môže pozrieť špičku slovenskej kultúry. A my mu po dostavbe Národného divadla a po dobrom manažovaní tohto priestoru môžeme takéto miesto ponúknuť. On nepôjde v Bratislave do kina, lebo to má doma, on má reštaurácie a bary rôzneho typu aj doma, ale to divadlo, ktoré uvidí na Slovensku, neuvidí nikde inde. To je to špecifikum, ktoré ho zaujíma, to je tá mentalita národa, to sú tí herci, akých nikde inde neuvidí, to je to stvárnenie napr. aj hry autora z jeho krajiny, ktoré nikde inde v podobnom stvárnení neuvidí. Toto je tá pridaná hodnota, ktorú divadlo a kultúra v dnešnej dobe má. My sme niekedy hovorili o tom, ako využiť pri tomto probléme túto pridanú hodnotu kultúry? Ani raz.

Preštudovala som si všetky materiály. Stretla som sa s ľuďmi, ktorí si, myslím, majú k tomu všetkému čo povedať. Venovala som tomu množstvo času a energie a dospela som naozaj k tomu názoru, Slovenské národné divadlo treba dostavať.

A mám ešte jednu inšpiráciu. Urobme tam aspoň víkend alebo dva vikendy otvorených dverí a ja vám garantujem, že z tých návštevníkov, ktorí si to pozrú, drvivá väčšina povie: „Dostavajte to, sprevádzkujte to a dajte tú špičku slovenskej kultúry, akú dnes vieme na jedno miesto sústrediť.“

Všetky ďalšie detaily nechávam už v rukách odborníkov, lebo tam patria. Ale chcem to ukončiť, teda možno pre niektorých trochu emotívne, podľa mňa tou jednoduchou pravdou: sú hodnoty, ktoré nie sú na predaj. A toto by nás malo dnes spojiť. (Potlesk.)

D. Gabániová, poslankyňa: Ja len vecné poznámky, ak dovoľíte. Výbor Národnej rady Slovenskej republiky v uznesení nežiadal riešenie prevádzky, ale len riešenie dostavby Slovenského národného divadla. Ministerstvo kultúry mohlo a malo siahnuť po externom prostredí, kde mohlo nájsť a platiť z daní občanov odborníkov na riešenie dostavby, ako je to zvykom iných ministrov. Po tretie, občan nemôže nevidieť za celým riešením ministerstva hospodárstva a jeho snažením záujmy niektorých aktérov, osobné záujmy. A po štvrté, je mi veľmi ľúto, že už prišla naša kultúrna obec o pána Milana Sládka a jeho divadlo vďaka úzkoprsmému správaniu tých z vlády, ktorí mohli zabezpečiť dotácie. Bolo by mi veľmi ľúto, keby sa niečo takéto stalo aj stratou alebo stratou Slovenského národného divadla.

J. Jasovský, poslanec: Sú vyjadrenia, ktoré som tu dnes počúval, že kultúra si má na seba zarobiť. Dámy a páni, to je úplne zavádzajúce. Nikde vo svete si kultúra na seba nedokáže zarobiť. Veď aj v Spojených štátoch sa zisky z kultúrnych podujatí pohybujú kdesi na úrovni 30 % ich nákladov a ostatné náklady alebo zdroje sú zabezpečované vlastnými nejakými fondmi, sponzormi. A na túto tému ja by som mohol poznamenať, že ak teda by si kultúra na seba mala zarobiť, dámy a páni, prenajmime aj túto sálu v Národnej rade Slovenskej republiky, nech si Národná rada na seba zarobí, prenajmime Úrad vlády vlád Slovenskej republiky, nech si vláda Slovenskej republiky na seba zarobí, a potom sa zbavme vôbec teda toho, či vlastne štát je a aká je úloha vôbec tohto štátu.

Mohol by som hovoriť o tom, aké sú nástroje na podporu kultúry, mohol by som hovoriť o tom, že sú to nástroje priame, nepriame, aké sú doplňujúce, čo sú priame nástroje, to je vlastne dotácia od štátu. Porovnajme, dámy a páni, výšku tých dotácií v štátoch Európy. Pozriem sa napr. Na jedného obyvateľa je to v eurách v Lichtenštajnsku viac ako 100, Slovensku 23, Rakúsku 225. A pritom tí Rakúšania chodia sem na Slovensko za kultúrou. Takže tá podpora z hľadiska štátu je veľmi, veľmi mizivá.

Ak budeme orientovať celú kultúru na ziskové aktivity v oblasti kultúry, dámy a páni, dosiahneme len to, že naďalej nám narastie počet obyvateľov, ktorí sa budú venovať papučovej kultúre, televízii.

Poviem, dámy a páni, pár slov o doplňujúcich zdrojoch. Čo to sú doplňujúce zdroje? Doplňujúce zdroje, to sú možnosti napr. príjmov z lotérií. Výdavky na kultúru z celkových zdrojov z lotérií sú v Dánsku 64 %, vo Fínsku 55 % a v Maďarsku 28 %. Viete, koľko je na Slovensku podiel zo zdrojov na kultúru získaných z lotérií? 9,7 %. Porovnajme to s Dánskom, so 64 %. Kde teda tie zdroje idú?

I. HENZÉLYOVÁ, poslankyňa: Žijeme vo svete techniky, nových technológií, náš svet sa zmenšil a všetko okolo nás sa zrýchľilo. Hovoríme o odcudzení človeka, o strate ľudskosti, o uprednostňovaní materiálneho pred morálnym. Dnes sa viac ako kedykoľvek predtým pýtame: Mať alebo byť? Ak chceme porozumieť problémom kultúry, chceme vlastne porozumieť nesmierne zložitému problému, zmyslu života človeka na zemi, kvalite jeho života, túžbam a obavám, hovoríme o samotnej existencii človeka. Ten je zasadený v určitom prostredí a v určitom čase. Ako sa mu žije? Je spokojný? Po čom túži a čoho sa obáva? Čo vytvára podmienky nášho života? Naša prosperujúca spoločnosť, veda, zdravie, bezpečnosť, luxus prevyšujúci možnosti kráľov v minulosti? Všetky tieto možnosti, ktoré samy osebe vôbec nie sú zlé, neurobili

človeka ľudskejším a slobodnejším, ale zmanipulovaným a zneužitým. To, čo mohlo byť požehnaním, je často prekliatím.

Táto vláda začala realizovať odvážne a nevyhnutné reformy. Zdalo by sa, že kultúra nie je prioritou vlády, ale budúcnosť a rozvoj kultúry s reformami v ekonomickej a sociálnej oblasti priamo súvisia. Čím väčšie percento HDP sa nám podarí vyprodukovať, tým väčšie percento budeme môcť do kultúry neskôr dať.

Sú pravdivé obe tvrdenia, aj to, že štát musí na kultúru vynakladať financie, a aj to, že kultúra si na seba musí zarobiť. Nikto z tejto vlády nie je taký zaslepený a barbar-ský, aby si neuvedomoval, že kultúra je to, čo nesie a zachováva genetickú informáciu národa, čo musí byť chránené a zachovávané pre prítomnosť, ale i pre budúcnosť. Megalomanská stavba z čias komunizmu je, dúfajme, poslednou príťažou, s ktorou sa musíme popasovať, aby nám, obrazne povedané, celý rezort nestiahla na dno.

Ak sa neprijme racionálne riešenie, ktoré predpokladá dobudovanie novostavby a jej prevádzkovanie za účasti súkromného investora a ktoré mu zároveň zabezpečí aj realizáciu pôvodného zámeru, účinkovanie súborov SND za dohodnutých podmienok, tento problém sa bude odsúvať a bude nás stáť veľa peňazí. Je veľmi jednoduché kričať, že štát musí dať peniaze. Ale pýtam sa: Komu ich vezmeme? Ak by sme aj našli financie na dobudovanie novostavby, pýtam sa, kde každoročne vezme tento štát na prevádzku obrovského priestoru, kde podľa odhadov by malo pracovať okolo 380 zamestnancov, čo by neboli zamestnanci pôvodného SND, ale ďalší ľudia navyše, ktorých by bolo treba platiť, pripočítajme si vodné, stočné, energie a tak ďalej. Tie odhady, o ktorých sa tu už hovorilo, sa odhadujú na 400 mil. až 500 mil. ročne. Ale počuli sme aj vyjadrenia, že by to mohlo byť len okolo 100 mil. Ale ak dnes na prevádzku SND dávame okolo 380 mil., ako by mohla prevádzka v gigantických priestoroch novostavby byť lacnejšia? Ani najlepšie fungujúce ekonomiky by si nedovolili živiť dve budovy tak, ako to navrhuje časť umeleckej obce, historickú budovu a pre väčšinu Slovákov budovu skutočného Národného divadla a novostavbu z čias komunizmu, s ktorou by aj komunistický režim mal problémy, aj keď pán Dvorský si myslí opak.

V médiách počúvame vyjadrenia časti umeleckej obce, ktorá volá po záchrane Slovenského národného divadla. Ja sa k tomu pripájam. Aj ja chcem zachrániť Slovenské národné divadlo na Hviezdoslavovom námestí. Umelci a nielen oni, ktorí sú za dostavbu a prevádzku súkromným investorom, nevidia nič zlé na riešení, ktoré sme navrhli. Títo sa oprávnenne obávajú, že ak nezvífazi zdravý rozum, aj to málo, čo štát na kultúru v celej republike vynakladá, sa sústreďí do Bratislavy, do budovy, ktorú si nikto nebude cítiť ako národnú, pretože národná nikdy nebola a zvyšok tzv. živej kultúry odíde na večný odpočinok.

Emócie, vášne a ľudové heslá o záchrane toho, čo zachraňovať netreba, len vnášajú zmätok a napätie do aj tak ťažkej situácie, v ktorej sa naša kultúra nachádza. Dajme priestor konštruktívnej diskusii a argumentom.

Na záver malé zhrnutie. ANO bola vždy proti predaju novostavby a sú na to písomné dôkazy, nahrávky z rokovaní vlády, a je proti jej predaju. Naše riešenie zachráni dve miliardy korún, dostavia budovu a zabezpečí účinkovanie súborom SND.

E. Mušková, poslankyňa: Pani poslankyňa hovorila najmä o financiách na dostavbu budovy a na prevádzku Národného divadla. Chcem pripomenúť pani poslankyňi, že to bola predchádzajúca vláda, ktorá rozhodla, že divadlo dostavia. Dala si to do svojho programu. A vtedy to občania aj pozitívne prijali a kvitovali. Teda vláda

zložená z tých strán, ktoré aj dnes sedia vo vláde, dala v minulom volebnom období okolo 2 mld. Sk na dostavbu divadla. To, že sa nechala zavádzať, sme tu už počuli. Chcem sa spýtať ešte raz, kým sa nechala zavádzať a prečo sa nechala zavádzať a prečo dnes rozhodla tak, alebo je rozhodnutá, toto divadlo, ktoré chcela dostávať a odovzdať občanom, dnes predať. Z akých dôvodov? Chcem povedať, že ak teda štát nenájde peniaze na dofinancovanie tejto budovy, musí verejnosť nadobudnúť presvedčenie, že si to niektorí členovia vlády už v minulom období dopredu pripravili na skrytú privatizáciu.

J. Cuper, poslanec: Pani kolegyňa, obhajovať možno akúkoľvek politickú ohavnosť a v tomto parlamente sa už tak nie raz dialo. Predaj Národného divadla pokladám za takú politickú ohavnosť, ktorá sa deje v tomto štáte, v tomto národe. A vy ste sa dali na obhajobu tejto politickej ohavnosti, čo už nepokladám vo vašom veku za príliš dobrý štart do politiky, pretože ide o obhajobu čisto individuálnych záujmov pána ministra, ktorý si osobuje okrem práva riadenia rezortu hospodárstva, ktorému zrejme asi ťažko rozumie, aj právo riadiť rezort kultúry, pretože sa mu zdá, že by bolo rozumnejšie začať asi podnikáť opätovne tam, kde aj podnikáť začal. Takže vy vlastne obhajujete individuálne záujmy svojho šéfa stranického na úkor záujmov tohto národa, tejto spoločnosti.

E. Lintner, poslanec: Už viackrát som chcel reagovať na vystúpenia poslancov a teraz mi pani poslankyňa ponúkla znovu túto motiváciu, a síce na ten prívlastok národný, ktorý sa teraz v rámci tejto schôdze tak veľmi aktívne používa vo vzťahu k novej budove. No viete, mám pocit, že tuto vaša argumentácia je trochu falošná, pretože ako pri všetkej úcte, dneska pán poslanec Čaplovič ponúkol aj historický exkurz, ja osobne a, myslím, aj vy, budeme vždy považovať za Národné divadlo historickú budovu na Hviezdoslavovom námestí. Proste to tak je.

E. Rusnáková, poslankyňa: Dovoľte mi, aby som vystúpila k tejto téme ako poslankyňa, ktorá štyri volebné obdobia hlasovala spolu s ostatnými za štátne rozpočty, v ktorých figurovali aj položky ohľadom Slovenského národného divadla. Nie je mi teda jedno, ako k tejto téme pristupujeme. A myslím si, že nikto z nás tu nevystupuje s úmyslom poradiť nedostávať Slovenské národné divadlo. Rokujeme o tom, za akých podmienok, za akých okolností, s akým memorandom vystúpiť na verejnosť a spolupracovať so zahraničným investorom, príp. domácim investorom, ktorý by pomohol túto kauzu a finančné problémy, o ktorých hovoríme, riešiť.

Poslanecký prieskum, ktorý sa uskutočnil, vlastne aj nám poslancom v mnohom ozrejmil súvislosti, ktoré nie vždy od začiatku boli vykladané spôsobom takým, aby „neiritovali“ verejnosť. Ohľadom dostavby novostavby Slovenského národného divadla treba povedať, že ak hovoríme približne o 800 mil., z tejto sumy je potrebné na dokončenie stavebnej časti vrátane umeleckých diel asi 405 mil. korún, všetko ostatné by sa týkalo technologickej časti a časti, ktorá súvisí s DPH. Čiže skutočná čiastka na dokončenie stavebnej časti Slovenského národného divadla je 405 mil., a nie 800 mil., tak ako to niektorí deklarovali na začiatku tejto diskusie. Vždy bude dobré si tieto čiastky „očistiť“ od tých položiek, ktoré nesúvisia priamo s výkonom stavebnej a technologickej časti.

V októbri roku 2003 sme prvýkrát vo výbore rokovali o tejto téme. Mám to šťastie,

že môžem povedať, že som vtedy deklarovala riešenie, ku ktorému sa v podstate pomaly prichádza. A to bolo riešenie, aby vláda hľadala investora, pomocou ktorého sa novostavba bude môcť dokončiť. Deklarovala som aj názor, že by bolo vhodné začať rozmýšľať nad tým, aby sa Slovenské národné divadlo napr. podľa vzoru Divadla vo Viedni transformovalo na akciovú spoločnosť a aby vlastne na tejto báze sme začali uvažovať aj o alternatívne, že prevádzku bude zabezpečovať Slovenské národné divadlo buď ako samostatný akcionár, alebo spolu s niekým ďalším. Otázka prípadného zahraničného investora teda prichádza do úvahy pri dostavbe, ale, samozrejme, najmä pri prevádzke.

Vo výbore som deklarovala názor, že hlavným problémom nie je ani tak dostavba Slovenského národného divadla, ale jeho prevádzka. Ja som si vtedy myslela, že ministri, ktorí sú prítomní, budú tento môj názor rozporovať, a bola som vlastne príjemne prekvapená, že ministri slovenskej vlády deklarovali, že naozaj je hlavný problém v prevádzke.

Mnohé vystúpenia, ktoré tu odzneli, sa týkali najmä čiastok, o ktorých je potrebné hovoriť ohľadom prevádzky. Najprv zaznela čiastka, že ide približne o 800 mil. korún. Treba však povedať, že nikto vlastne verejnosti nepovedal, že hovoríme o odhade, ktorý sa týka roku 2008. A v tomto odhade je zase niekoľko položiek, ktoré ak odpočítame od celkového príspevku štátu, ktorý by bol potrebný, tak vlastne až potom dôjdeme k akejsi čistej čiastke, ktorá je potrebná na prevádzku novostavby Slovenského národného divadla. A dovoľte mi teda povedať, ako táto čiastka v roku 2008 by odhadovo mala vyzeráť. Tých spomínaných 800 mil. je teda príspevok štátu, z čoho približne 266 mil. sú len odpisy. Z položky je ešte nutné odpočítať okolo 354 mil. korún, ktoré by išli na prevádzku historickej budovy Slovenského národného divadla plus Divadla Pavla Országha Hviezdoslava plus administratívnych budov, ktoré slúžia riaditeľstvu alebo vedeniu Slovenského národného divadla. Potom sa môžeme v roku 2008 dostať k položke, ktorá je vo výške približne 190 mil. korún. A tam je skrytá tá „čistá“ čiastka na prevádzku novostavby Slovenského národného divadla. Ale podčiarkujem, je to bez odpisov (266 mil.). Ak hovoríme o tom, že v roku 2006 by novostavba mohla byť prevádzkyschopná a mohla by začať fungovať, vychádzam z údajov, ktoré poskytlo samotné Slovenské národné divadlo a ministerstvo kultúry: Potom vychádzame z čiastky približne 680 mil. korún, v ktorej 184 mil. korún sú len odpisy. A zase ak z nej odpočítame čiastku, ktorá by mala ísť na prevádzku historickej budovy, dostávame sa v roku 2006 približne k finančným prostriedkom vo výške 140 mil. korún. Preto niektorí ministri hovorili o čiastke okolo 400 mil. korún potrebných na prevádzku, lebo, samozrejme, pripočítali k nim odpisy, ktoré vyplývajú zo zákona.

Ak by som sa teda ešte mohla vrátiť k názoru samotného ministerstva kultúry, treba povedať, že ministerstvo kultúry považovalo za optimálne riešenie dostavbu za štátne peniaze a tender na prevádzkovateľa budovy.

Dovoľte mi povedať, aká je moja predstava, alebo moja verzia, ktorú som sa snažila prezentovať aj na zasadnutí výboru v októbri 2003, aj v znalosti nových informácií poslaneckého prieskumu na poslednom zasadnutí výboru. Predpokladám a dúfam, že dôjde k verejnej súťaži s novými podmienkami. Predpokladám, že bez zahraničného alebo domáceho investora nebude môcť byť Slovenské národné divadlo dostavané a nebude môcť fungovať jeho prevádzka bez tejto pomoci. Myslím si, že nové podmienky by mali vyplynúť aj z toho dôvodu, že niektoré analýzy Memoranda o po-

rozumení, ktoré hovorí o podmienkach a okolnostiach spolupráce s investorom, sú v niektorých prípadoch nedotiahnuté alebo potrebujú ešte ďalšie upresnenie, ďalšie dobudovanie podmienok, ktoré by tam mali byť. Určite teda treba v komisii, ktorú zriadil pán minister, rozhodnúť nielen o tom, ktorá verzia bude dobrá, ale aj o tom, či odporúčajú nové podmienky, alebo či treba zostať pri podmienkach, ktoré sa predpokladajú pre Truthheim. Súčasne navrhujem, a tým by som pána ministra k tomu aj vyzvala, aby sa spravila aj ekonomicko-právna analýza v súvislosti s novými podmienkami, ako by malo nové memorandum vyzeráť a aké budú konkrétne zmluvy, ktorými sa memorandum naplní. Práve kvalita budúceho memoranda a budúcich zmlúv môže upokojiť nielen umeleckú obec, ale aj verejnosť a, samozrejme, aj poslancov Národnej rady, ktorí tu diskutovali. Súčasne by som chcela povedať, že podľa môjho názoru je menej výhodná verzia dostavby z prostriedkov štátneho rozpočtu a za najhorší variant považujem variant konzervácie budovy a ponechanie rozhodnutia až na ďalšie volebné obdobie a na ďalšiu vládu.

Dovoľte mi povedať niekoľko slov aj k zámerom, ktoré prezentoval Truthheim. Je možné z memoranda vyčítať, že z deklarovaných 800 mil. investícií dve tretiny pravdepodobne nesúvisia s divadlom, to znamená, že hodnota pozemkov, ktoré dostane alebo by mal dostať, je vyššia ako investícia do divadla. Opera, ktorá je dokončená na 95 %, je skutočne investíciou, ktorá už nepotrebuje výraznejšiu finančnú injekciu na dokončenie. V celej budove sa nachádzajú divadelné technológie za 1 mld. korún, z toho približne 400 mil. korún je v činohre, v ktorej tieto priestory budú v prípade prestavby nevyužiteľné a budú musieť byť demontované. Čiže z týchto 400 mil. investovaných korún nebude žiadny úžitok. Vrátim sa na začiatok. My dnes pri dostavbe hovoríme práve o 400 mil. korún, ktoré nám chýbajú na dostavbu samotnej budovy. Technická prevádzka s médiami by ročne stála 35 mil. korún. Čísla, ktoré sa uvádzajú v súvislosti s prenájmom, naozaj nie sú obsiahnuté ani nemôžu byť obsiahnuté v štátnom rozpočte 2005, ale ak teda štát uvažuje o nejakom prenájme, mali by byť v štátnom rozpočte na ďalší rok. Otázka však znie, či by memorandum nemalo byť pripravené a zmluvy by nemali byť pripravené tak, aby boli výhodnejšie pre štát a pre Slovenské národné divadlo, aby sa vôbec nemuselo počítať s nejakým nájomom.

Slovenské národné divadlo už dlhšiu dobu zastávalo názor, že by chcelo byť v novostavbe Slovenského národného divadla za takých okolností, že by si ponechalo aj historickú budovu, aj Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava, aj ostatné zariadenia, budovy, ktoré má vo svojej správe. Myslím si, že toto stanovisko Slovenského národného divadla je neudržateľné, pretože len zvyšuje príspevok zo štátu a finančnú náročnosť na prevádzku budov a zariadení. Myslím si, že aj Slovenské národné divadlo bude musieť predložiť alebo by malo pripraviť takú alternatívu na rokovania v komisii ministerstva kultúry, ktorou preukáže istú dobrú vôľu zbaviť sa správy takých budov, ktoré životne nebude potrebovať na svoju existenciu v novostavbe Slovenského národného divadla, myslím napr. aj na administratívne budovy, ktoré dnes Slovenské národné divadlo spravuje.

I. Mikloš, podpredseda vlády a minister financií SR: Dovoľte mi vyjadriť sa k tejto téme a k tejto veľmi emotívnej diskusii. Odznali tu veľmi emotívne príspevky, čo je asi prirodzené, pretože je aj politika o emóciách, umenie ešte viac o emóciách, ale myslím si, že to nepomôže. To, samozrejme, môže pomôcť možno nejakým preferenciám niektorých politikov, možno preferenciám niektorých politických strán,

ale celkom určite to nepomôže veci. Ja by som preto chcel hovoriť nie emotívne, ale vecne. A budem hovoriť aj o číslach alebo najmä o číslach, aj keď rešpektujem a uznávam, že divadlo, umenie, kultúra nie je len o číslach, nie je len o peniazoch, že je to niečo, čo, samozrejme, má aj iný a možno aj dôležitejší a určite dôležitejší rozmer. Ale to podstatné je, že nakoniec to zaplatené musí byť a musí to byť zaplatené z peňazí daňových poplatníkov. Aj tam súhlasím, že kultúra je verejným statkom a každá krajina, každý štát musí vydávať z verejných zdrojov na kultúru. A dokonca súhlasím aj s tým, že sem dávame málo a mali by sme dávať viac.

Ja zacitujem len pána poslanca Mikuša, ktorý povedal, že mať Národné divadlo je súčasťou dôstojného bytia. Pani poslankyňa Martináková hovorila, že keď sem cudzinec príde, chcel by ísť do divadla, že ak by tu sedel dnes nezúčastnený cudzinec, ktorý o Slovensku nič nevie, celkom určite by si myslel, že tu nie je žiadne Národné divadlo, že je tu takmer dostavaná budova a že vláda chce túto budovu predať. Ale to predsa nie je tak. My máme Národné divadlo. A pre mňa tiež, tak ako pán Lintner a ďalší o tom hovorili, je Národným divadlom najmä Opera na Hviezdoslavovom námestí, ale aj Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava.

Ďalšia podstatná a kľúčová vec je tá, že o tom, či sa bude teraz dostavovať novostavba Národného divadla, ste rozhodli vy tu pri schvaľovaní štátneho rozpočtu. Preto by som chcel pripomenúť, že v rozpočte na rok 2004, o ktorom sme tu hlasovali koncom roka 2003, sme nevyčlenili peniaze na dostavbu Národného divadla, vyčlenili sme peniaze, ak sa dobre pamätám, v sume 50 mil. na konzerváciu, mimochodom, za tento štátny rozpočet vtedy na rok 2004 hlasovali aj dnešní poslanci Slobodného fóra, ktorí dnes tvrdia, že vždy boli za dostavbu Národného divadla, vtedy hlasovali za štátny rozpočet, ktorý nevyčleňoval prostriedky na dostavbu Národného divadla.

Taktiež tohtoročný štátny rozpočet sme schvaľovali tu, nehovorím, že všetci zaň hlasovali, opoziční poslanci zaň nehlasovali. Prešiel schválením v Národnej rade a nevyčleňoval prostriedky na dostavbu Národného divadla. A tu by som rád pripomenul niektoré veci chronologicky, tak ako stali.

Podstatný dokument, na základe ktorého sme sa rozhodovali vo vláde, a verte, že nešlo o ľahké rozhodnutie, bol „Novostavba Slovenského národného divadla, finančné, kultúrne, sociálne a urbanistické aspekty dokončenia“. Vypracovalo ho ministerstvo kultúry v máji 2003.

V súvislosti s prípravou štátneho rozpočtu na rok 2004 som predkladal aj uznesenia, ktoré sa týkali práve výdavkov, a 14. októbra 2003 bolo schválené uznesenie, ktoré som navrhol ja ako minister financií, aby sa nepokračovalo v dostavbe novostavby Národného divadla, ale aby táto novostavba bola predaná v súťaži.

Osem dní na to sa 22. 10. 2003 konalo rokovanie výboru, ktoré bolo tu v kinosále, rozšírené, a bola prítomná na ňom aj verejnosť, aj zástupcovia kultúrnej verejnosti. A na tomto rokovaní, ktoré, musím povedať, prebehlo vo veľmi vecnom a korektnom tóne, sme sa dohodli na návrh kultúrnej obce práve a niektorých poslancov, že by sme to uznesenie mali rozšíriť nielen na alternatívu predaja novostavby nedostavanej, ale aj na alternatívu vytvorenia spoločného podniku so súkromným investorom. Na tomto bola zhoda a dohoda, pretože všetci prítomní vtedy akceptovali, že alternatíva dostavby podľa pôvodného projektu a zároveň rekonštrukcie existujúcich priestorov Opery a DPOH je neudržateľná a dlhodobo neufinancovateľná, dokonca aj nepotrebná z hľadiska celkových týchto kapacít, ak by mali byť využívané len na tieto účely.

Potom plynul čas a osobne som tiež nebol spokojný s tým, ako sa naplňalo toto uznesenie, ono malo isté dátumy a v jeho naplňaní nebol dostatočný pokrok. Aj preto sme pristúpili k tomu, že do hry vstúpilo ministerstvo hospodárstva, jednoducho preto, že pri naplňaní tejto alternatívy išlo o hľadanie investora. A investície vrátane zahraničných investícií má v kompetencii ministerstvo hospodárstva. Čiže v tomto zmysle bolo rozhodnuté, že na tom bude participovať a podieľať sa aj ministerstvo hospodárstva.

Ten problém investora je totiž v tom v prípade dostavby podľa pôvodného projektu, že, samozrejme, žiaden investor nevstúpi do toho a nevytvorí spoločný podnik, ak sa tá novostavba dostavia podľa pôvodného projektu, jednoducho preto, že to obmedzuje do značnej miery návratnosť takto investovaných prostriedkov.

Naviac, je tu ale aj ten problém, že aj z kapacitných dôvodov nie je potrebné, o tom som presvedčený, plne stopercentne využívať kapacitu novostavby podľa pôvodného projektu a existujúce kapacity v Opere SND a v Divadle Pavla Országha Hviezdoslava. Preto sa hľadal model taký, aby čiastočne tie kapacity v novostavbe bolo možné využívať na kultúrne účely a čiastočne aby tieto kapacity boli využívané komerčne a kryli značnú časť prevádzkových nákladov, pretože, opakujem, problém nie je dostavba.

Prvoradý problém z hľadiska finančného, je to 800 mil. korún. Tu musím povedať, že to, spomenula to aj pani poslankyňa Rusnáková ohľadom očisťovania, aby sme to očistili o odpisy, o DPH, nie je možné takto očisťovať. Odpisy, sama to poznamenala, sú súčasťou zo zákona, zo zákona o účtovníctve, je nevyhnutné ich účtovať a platiť. A zároveň je dôležité povedať, že špeciálne pri stavbe, ktorá je takáto dlho rozostavaná, a je už pomerne stará stavebne, bez odpisov, bez financovania odpisov by sme len vytvárali dlh, keď jednoducho by neboli dostatočné prostriedky na údržbu a rekonštrukciu tejto budovy.

Čiže čísla, o ktorých hovoríme, a ja osobne som bol obvinený alebo čítal som, že používam nesprávne údaje, údaje, ktoré používam, sú z tejto štúdie, z ničoho iného, tieto údaje hovoria, že v roku 2008, a preto spomínam rok 2008, že v roku 2008 podľa toho pôvodného predpokladu malo dôjsť k plnému nábehu aj novostavby, aj existujúcich divadiel po rekonštrukcii do prevádzky, čisté prevádzkové náklady, čisté, pretože je to po znížení o vlastné príjmy, verejných financií či z verejných zdrojov by boli 814 mil. korún na existujúce priestory plus novostavbu, z toho 425 mil. na existujúce priestory a 389 mil. vrátane odpisov na novostavbu. Čiže prevádzkové náklady novostavby vrátane odpisov, samozrejme, som tvrdil a tvrdili sme, by boli okolo 400 mil. korún, čisté náklady po znížení celkových nákladov o vlastné výnosy z predaja vstupeniek a z iných činností by boli 389 mil. korún. Zároveň požiadavka ministerstva kultúry vtedy na rekonštrukciu existujúcich divadiel, Opery a DPOH, bola 622 mil. korún.

Ja som presvedčený, že predstavu dokončenia podľa pôvodného projektu, zároveň zrekonštruovania existujúcich divadiel a prevádzkovania aj existujúcich divadiel považujem za nereálnu. A považoval by som to za vyhadzovanie peňazí jednoducho preto, že aj z hľadiska kapacity, ale najmä z hľadiska prevádzkových nákladov by to nebolo možné ufinancovať alebo ak by sa to ufinancovalo, tak by to bolo na úkor niečoho iného, samozrejme, je ťažké povedať, či by to bolo na úkor regionálnych divadiel alebo na úkor zdravotníctva, alebo na úkor školstva, ale vždy ide o jeden mesiac. A faktom je, že pri dokončení podľa pôvodného projektu potrebná rekonštrukcia a prevádzko-

vane aj existujúcich kapacít by znamenalo to, že na iné veci musíme dať menej. A v tejto súvislosti chcem povedať, že veď pri rozpočte, keď tu debatujeme a debatujeme tu veľmi vášnivo a keď navrhujete často, kde sú nedostatky, pani poslankyňa Mušková keď hovorí o školstve, ďalší keď hovoríte o tom, čo sa týka zdravotníctva, diaľnic a iných oblastí, áno, všade je málo peňazí, zároveň potrebujeme znižovať deficit verejných financií, pretože chceme zdravú a rýchlorastúcu ekonomiku a proste inak sa to nedá urobiť, vždy bude tých peňazí málo. Preto keď diskutujeme o kultúre, áno, diskutujeme aj o tom, prečo je u nás menej na kultúru ako v iných krajinách, ale diskutujeme vo väzbe na to, či vytvárame podmienky na to, aby mohlo byť v budúcnosti toho viac, a vo väzbe na nejakú ucelenú stratégiu kultúrnej politiky.

Ak vznikli pochybnosti, obavy, výhrady k tomu memorandu a k tomu výberu spoločnosti Truthheim, ak takéto pochybnosti existujú a zjavne existujú, myslím si, že je dobrým a vhodným riešením, aby sme od tohto riešenia ustúpili minimálne v tom zmysle, že ak by sa malo v tomto variante pokračovať, tak by mal byť investor vybraný vo verejnej súťaži. Čiže v tomto zmysle chcem deklarovat aj za seba a za svoju osobu, že ja budem, ak dospejeme aj po týchto diskusiách k tomu, že týmto spôsobom chceme ďalej pokračovať, presadzovať verejnú súťaž, aj keď to bude znamenať istý časový odklad, ale myslím si, že na upokojenie situácie, na rozptýlenie tých obáv, pochybností a výhrad to bude nevyhnutné.

Po druhé, druhý záver: Keď o tom bude rokovať vláda, budem proti dostavbe podľa pôvodného projektu, ak zároveň bude ten návrh požadovať udržanie všetkých existujúcich kapacít. Dodnes si myslím a som o tom presvedčený, že ak tu existuje niečo, čomu môžeme hovoriť Národné divadlo, čo má aj ten silný emocionálny náboj, tak je to najmä historická budova Opery Slovenského národného divadla. A keďže tam takmer všetci chodíme, vieme, že potrebuje obrovské prostriedky alebo veľké významné prostriedky na rekonštrukciu.

Takže ja si myslím, že je dobré, že takáto diskusia vznikla. Verím, že to pohne trochu veci, pretože iste uznáte, že v januári v roku 2005 nie sme oveľa ďalej, ako sme boli v roku 2003.

Ešte chcem povedať, že viackrát tu zaznelo, že nemal by byť problém nájsť 500 mil. korún alebo niekoľko 100 mil. korún. Verejné financie sa riadia podľa zákona o štátnom rozpočte, ktorý je schválený tu, čo, samozrejme, neznamena, že tam nejaký priestor neexistuje. Vždy musí existovať, pretože je to prognóza vývoja verejných financií, ale celkom určite ten priestor neexistuje v tých rozmeroch, v akých sú tie požiadavky. Aj preto je a bude nevyhnutné, aby sme hľadali reálne a realistické riešenie, také, ktoré vytvorí dobré podmienky pre to, aby sa kultúra na Slovensku mohla rozvíjať, aby sme mali dôstojné stánky, v ktorých budú divadelné predstavenia, baletné, operné, prebiehať, ale zároveň nie také riešenie, ktoré bude nezmyselne drahé nielen z hľadiska dostavby, ale aj z hľadiska prevádzky.

J. Cuper, poslanec: Pán minister, mierou nie všetkých spoločenských vecí sú peniaze alebo čísla. Vy takisto ako ja zrejme poznáte teóriu spoločenskej efektívnosti, ktorú nevymyslel som ja, ale poľský vedec Tadeusz Kotarbiński. A vy ako ekonóm určite ste sa s ňou stretli. A Tadeusz Kotarbiński povedal, že efektívnosť alebo spoločenská efektívnosť mnohých vecí sa musí posudzovať minimálne z troch hľadísk: prospešnosti, účelnosti a ekonomickosti. Ekonomickosť je vždy až na poslednom mieste, prvoradá je prospešnosť a účelnosť. Teda treba si postaviť, čo je pre tento ná-

rod prospešné alebo čo nie je preň prospešné. Tento národ nie divadlo ako budovu, ale inštitúciu Národného divadla ako kultúrnu, výsostne kultúrnu inštitúciu potrebuje. A ja sa pýtam, pán minister, kto má sa o túto inštitúciu, ktorá je tu od gréckych čias, starogréckych čias ako kultúrna inštitúcia, starať.

I. Hopta, poslanec: Hovorili ste predovšetkým z ekonomického hľadiska, že nám chýbajú finančné prostriedky. No mne to vyznelo ako svojim spôsobom sebakritika, pretože ak štát nemá finančné prostriedky na kultúru, na školstvo, chýbajú nám peniaze na sociálne záležitosti, tak vychádza mi to tak, že chyba je niekde inde, chyba je vo vláde. A pamätám si vás ako mladého človeka, vy ste v týchto vládoch už strávili niekoľko rokov, či už ako minister privatizácie, šiesty rok ste minister financií. Čiže svojim spôsobom vaše vystúpenie môžem chápať aj ako určitú formu sebakritiky: „Vážení umelci, vážená kultúrna obec, vládne tu takto, že, bohužiaľ, zásluhou našej vlády nebudú peniaze ani na dostavbu Národného divadla.“

D. Jarjabek, poslanec: Ja strašne ľutujem, pán minister, že nehráte tak rád divadlo, ako hráte rád tenis. Možno by sme o tejto problematike hovorili z úplne iného konca. Ale ja kvitujem, že ste zmenili svoju rétoriku, zmenili ste aj isté názory v tejto oblasti, hovoríte o úplne iných východiskách. Takže myslím si, že ešte keď budú dve-tri takéto mimoriadne schôdze, tak už sa možno aj celkom priblížia naše názory.

Ale celkom vážne. Celý prechod tých kompetencií, o ktorých hovoríte, vyznel asi takto vo vláde, že vo vláde zaznela veta od pána premiéra Dzurindu, ak si to presne pamätám, a tá veta mala znenie: „Tak, chlapci, ktorý z vás si to zoberie.“ A tým bol vybavený kompetenčný zákon. Počúvali sme to zo záznamu magnetofónového na Úrade vlády. Tak teda jeden z chlapcov si to vybral, prihlásil sa a kompetenčný zákon bol vybavený.

D. Gabániová, poslankyňa: Pán minister, je skutočne zodpovedné od vás, že sa zaoberáte budúcnosťou, ako bude a za koľko bude financovaná prevádzka Slovenského národného divadla v roku a po roku 2006. Ale nechápem vašu skepsu, veď hospodárska situácia, hrubý domáci produkt a nepochybne aj sociálna situácia občanov po účinkovaní vašich reforiem na Slovensku budú len lepšie a možno v roku 2007 bude 0,6 % HDP 4 mld., a nie 1,8 mld. Tak prečo také obavy? (Potlesk.)

Z. Martináková, poslankyňa: Ak si dobre pamätáte, tak pri tom schvaľovaní rozpočtu, o ktorom pán minister financií teraz hovoril, sme tu trošku vyvolali rozruch, keď sme dávali pozmeňujúce návrhy. Nesúhlasili sme s niektorými časťami toho rozpočtu a v závere sme ho podporili z jedného jediného vážneho dôvodu, že v tom roku, v minulom roku, Slovensko vstupovalo do Európskej únie a potrebovalo rozpočet, v tomto roku sme už volili nekompromisnejší postoj.

Ja si myslím, že rozhodnutie padlo vtedy, keď ste pripravili rozpočet tak, že sa nevyčlenili peniaze na dostavbu. A napokon aj z toho záznamu, ktorý sme počúvali na Úrade vlády, bolo jasné, že ste preferovali predaj tejto budovy. A ja nie som za predaj tejto budovy, ale musím povedať otvorene, že toto je čisté riešenie. Len ho povedzte ľuďom aj umelcom, aj divadelníkom, že my to chceme predaj, lebo z predaja bude mať štát aspoň nejakú sumu, nejaké peniaze, lebo toto memorandum je o darovaní

toho majetku a tých investícií, ktoré tam boli doteraz vložené. (Potlesk.) Takže hovoríme naozaj o tom, aké boli varianty a kto zastával aké názory.

Ja nemám najmenší dôvod sa zastávať nikoho z ANO, ani ministra hospodárstva Pavla Ruska, ale myslím, že keby tu sedel, tak asi by sa mu nie dobre počúvalo to, že sa teraz vrátíme k verejnej súťaži transparentnej a neviem akej, pretože aj to musím potvrdiť zo záznamu z rokovania z Úradu vlády, že on len plnil to, na čo dostal mandát od vlády ako celku.

J. Jaduš, poslanec: Mňa rovnako ako pani kolegyňu Martinákovú zaujali hneď prvé slová pána ministra. A musím povedať, že mu chcem vyjadriť obrovský obdiv za ten výkon, ktorý podal, pretože takým spôsobom zvaliť zodpovednosť na poslancov parlamentu a zdôvodniť to tým, že boli to oni, ktorí zavinili tento stav, pretože v rozpočte nevyčlenili prostriedky na dostavbu, to si skutočne zaslúži obdiv. Treba však povedať, že práve tieto slová poodhalili istý, a teda veľký vazalský vzťah parlamentu voči vláde a veľkú mieru nesvojprávnosti oficiálnej ústavnej inštitúcie vo vzťahu k protiústavnej Koaličnej rade. Takže dnes sa nesmieme čudovať, že táto kauza vyšla na povrch. A trochu sa chcem aj zastáť koalíčných poslancov, ktorí pravdepodobne ani inak, ako zdvihnúť ruku za rozpočet, nesmeli urobiť.

A teší má, že aj pán minister Mikloš pripustil, že budeme sa musieť o budúcnosti Národného divadla rozprávať celkom otvorene a všetci.

E. Mušková, poslankyňa: Pán podpredseda, vy ste sa vo svojom vystúpení pýtali, prečo tí, ktorí súhlasili s alternatívou pribratia investora do dostavby Národného divadla, zmenili názor. Už tu bolo vysvetlené zo strany pána poslanca Jarjabka, že vtedy vo výbore, kde sa aj zúčastnila rokovania tohto výboru divadelná obec, bolo prijaté úplne iné stanovisko, bolo prijaté stanovisko, že sa bude hľadať spôsob dostavby divadla tak, aby bol zachovaný pôvodný zámer, pre ktorý bola budova projektovaná. A dnes je toto vyrokovanie vaše, alebo odrazu predložená dohoda vo vláde, obrovským prekvapením nielen pre poslancov, samozrejme, ale aj, myslím si, pre celú verejnosť a obec divadelnú zvlášť. Teda nikto nezmenil svoj názor, pretože dnes podľa toho dohovoru, ktorý mal byť vyrokovaný, by neslúžil pôvodnej kultúre, ale, musím povedať, pakultúre.

Ale ja by som sa chcela na opačnej strane popýtať vás, pán podpredseda: Čo sa stalo, že vy ste zmenili svoj názor? Vy ste boli predseda podpredsedom pre ekonomiku v minulej vláde, ktorá si dohodla vo svojom programovom vyhlásení dokončenie tohto divadla, tejto stavby podľa pôvodného projektu, aký bol. Čo sa stalo, že dnes ste úplne iného názoru?

I. Mikloš, podpredseda vlády a minister financií SR: Len dve veci. Pani poslankyňa, pýtate sa, čo sa stalo. Stalo sa to, že dostatočné podklady a informácie na rozhodnutie o posúdení aj nákladov na dokončenie, ale najmä nákladov na prevádzku, požadovaných nákladov na rekonštrukciu existujúcich scén a zároveň analýzu kapacít sme mali, ja osobne som to mal až v roku 2003, aj na základe tej štúdie, ktorú som spomínal, a ja som to viackrát verejne povedal a môžem to zopakovať, áno, neboli sme dobre informovaní, možno povedať až, že sme boli zavádzaní z hľadiska toho, koľko prostriedkov je potrebných a čo všetko sa s nimi dá urobiť. Konkrétne, keď sme schvaľovali rozpočet na rok 2001 alebo rozpočet na rok 2002, tak sme boli infor-

movaní ministrom kultúry vtedajším, že ak schválime tú čiastku, ktorú sme potom schválili, tak budeme sedieť na premiére opery v septembri roku 2002. Schválili sme ju, nesedeli sme tam.

A druhá vec k tomu. Nie, nie je to pravda, čo hovoríte. Z hľadiska toho, o čom sa vtedy hovorilo vo výbore alebo ako ste to tak interpretovali, ja som to interpretoval inak, pretože ak ste to interpretovali tak, že nájdeme investora, ktorý vstúpi do pôvodného projektu, tak to je absolútne, ale absolútne nereálne. Čiže vstup investora bol podmienený istou modifikáciou toho projektu, pretože nikto, žiaden súkromný investor do pôvodného projektu jednoducho nevstúpi. Čiže ja som to chápal naozaj tak, že ak ten investor tam má vstúpiť, musí dôjsť k istej modifikácii a k zmenám.

R. Chmel, minister kultúry SR: Ja som posledný, ktorý by chcel rekriminovať a ktorý by chcel teraz poukazovať prstom na tých alebo oných. Ale myslím, že aj v tejto budove je dosť tých, ktorí by si mohli spytovať svoje svedomie, čo robili s tou budovou, keď boli pri moci. Ale opakujem, naozaj nechcem rekriminovať. A vychádzam z toho, že tá budova novostavby Slovenského národného divadla je svedectvom toho, ako sa v tejto spoločnosti s kultúrou zaobchádzalo, zaobchádza 15 rokov. A to, že dnes je táto stavba príležitosťou na nejakú širšiu rozpravu o stave našej kultúry a kultúrnosti, tak to ja, samozrejme, vítam a vlastne sa z toho teším, aj keď je to trošku paradoxné. A, prirodzene, aj to chápem, že môžu byť rôzne pohľady aj na to, aký je stav tej kultúry, ako sme sa podoň podpísali. A v parlamente minimálne dva pohľady, dva výklady tejto situácie proste sú nevyhnutné. Ale to všetko, ako vravím, je len svedectvom toho, že kultúra je na okraji záujmu spoločnosti, politických, ekonomických, duchovných elít, skrátka všetkých. Je to také konštatovanie, ktoré nepovznáša. A opakujem, ani ja z neho nemám radosť. Ale predsa len isté potešenie pre mňa je, že takáto diskusia vari po prvý raz pravdepodobne, nechcem kuvikať a nechcem hovoriť o tom, že možnože je to aj posledný raz, o nejakej kultúrnej problematike vôbec v parlamente bola. Ono, samozrejme, je dobré, že sa uskutočnila možno, ale nebolo by dobré, keby prekryla teraz táto rozprava ten problém, ktorý tu ťaháme spolu a ktorý sa volá „nepriaznivý stav slovenskej kultúry“, prinajmenšom za posledných 15 rokov, aj keď ja nechcem ten nepriaznivý stav pripisovať, nedajbože, tomu, že po roku 1989 tu došlo k nejakej pozitívnej zmene režimu. Ale mali by sme si skrátka trochu hlbšie uvedomiť to, prečo je kultúra v kríze, nielen finančnej, materiálnej, a dnes to tak vyzerá, ako keby išlo len o nejaký finančný problém. Ale ide, myslím si, o oveľa širšie súvislosti krízy kultúry, krízy umenia, krízy dokonca tvorivej, o ktorej by možno mohli umelci, kritici, intelektuáli hovoriť tiež viac, ako hovorili doteraz. Ale v každom prípade aj otázka dostavby Slovenského národného divadla, myslím, si žiadala hlbšiu diskusiu už predtým. My sme v roku 2003 a prvý raz opäť po nejakých 14 rokoch alebo vlastne po 16 či 17 rokoch od začatia tej stavby spracovali prvý materiál, ktorý posúdil všetky aspekty od umeleckých, divadelných, teatrologických aspektov cez sociologické, urbanistické a tak ďalej, ekonomické, všetky aspekty. Vtedy sme došli na základe tejto, dá sa povedať, hĺbkovej analýzy k tomu, že by bolo dobré, najefektívnejšie tú stavbu dokončiť, ale, a to je to dôležité, z čoho sa všetky budúce debaty vždy odvíjajú, že treba veľmi, veľmi podrobne a dôkladne posúdiť otázku prevádzkovania, otázku správcovstva tej budovy a všetkého, čo s tým súvisí. Vláda vtedy na jeseň zvolila iný variant, zvolila najprv variant odpredaja, potom ten variant spoločného podniku s investorom. S tým jednoducho aj minister môže robiť

čokoľvek, ale ak nepovažuje túto otázku za tak závažnú, že prejdú odstupy, tak sa nakoniec s ňou musí asi zmieriť. Ja som otázku Slovenského národného divadla, jeho dostavby nepovažoval vo svojom živote za takú kľúčovú, aby som pre ňu, s odpustením, kládol hlavu na klát. Zdalo sa mi, že tých zodpovedností je tam trochu priveľa. A aby som ja snímал všetky viny na seba, tento problém sa mi nezdal taký vážny, aj keď nehovorím, že to problém nie je. Ja som bol v situácii, keď ma vláda jasne poverila vlastne hľadať iné zdroje ako zdroje zo štátneho rozpočtu. To bolo pre mňa východisko. A ako vravím, mohol som sa k tomu postaviť len tak, že buď to prijmem, alebo proste rezignujem. V týchto hraniciach skrátka sa mohli vtedy hľadať alternatívy. A tento parlament, výbor kultúrny túto koncepciu, aj minister financií sa na to odvoláva, prijal vtedy, pred vyše rokom.

Ale keď sme už pritom, tak, samozrejme, pre mňa problém Slovenského národného divadla nie je len problémom budovy, treba povedať. A vari sa všetci dohodneme, zhodneme na tom, že pre každý národ je, pravdaže, dôležitá taká erbová reprezentatívna inštitúcia, ako je Národné divadlo. A každý národ a jeho politici duplom by sa tešili, keby mohli prezentovať nejakú novú budovu pri takejto príležitosti a počas svojej vlády. Ale to, čo ja neustále zdôrazňujem, a v posledných mesiacoch, si myslím, už to priam skoro kričí v istých chvíľach, tak to je to, že aj Slovenské národné divadlo musí mať istý rozmer, kapacitu, rozsah, ktorý je skrátka primeraný našim potrebám, záujmom, tomu, čo Národné divadlo má predstavovať. Preto vychádzam z názoru, že Slovenské národné divadlo má predstavovať erbovú inštitúciu. Ale to nie je synonymum pre nejakú kolosálnu inštitúciu, sídliacu napr. v troch budovách. Tam je, myslím si, trochu pes zakopaný. A tu možno menej by znamenalo viacej.

My sme z posledného stretnutia s predstaviteľmi občianskej iniciatívy a s predstaviteľmi divadelných kruhov a nakoniec aj vedenia Slovenského národného divadla v podstate vyšli s tým, že, a to sa nebjie s niektorými článkami vami navrhovaného uznesenia, do konca marca pripraví pracovná skupina, ktorá je mojím pracovným poradným orgánom ad hoc, analýzu celého stavu, lebo pravda je tá, že sa nie vždy pracovalo s kompletnými materiálmi, takými komplexnými číslami, práve k tomu teraz sa robia tie analýzy, že skrátka pripravíme materiál, ktorý nielen vyhodnotí všetky alternatívy, nielen tie, ktoré sú zatiaľ zakódované v tom závere poslednom Koaľičnej rady, to znamená tie tri vám známe varianty, ale sa bude zamýšľať aj nad inými možno alternatívami. Ale tá moja podmienka je jediná, a tú ešte musím rešpektovať dodnes, že ten variant takpovediac, ten víťazný variant nateraz by mal vychádzať z toho, že ani dostavba, ani prevádzka budúceho komplexu Národného divadla, nezaťažujú neprimerane štátny rozpočet. To je vari taká jediná podmienka toho, na ktorú ja zatiaľ kladiem dôraz.

A mám taký pocit vnútorný, že sa nájde kompromisné riešenie, ktoré by mohlo byť nielen na prospech slovenskej kultúry, slovenského divadelníctva, ale dokonca aj vyhovovať, tak to poviem, všetkým stranám tohto sporu. O tom do konca marca budem informovať, prirodzene, aj výbor a nehovoriac o tom, že aj tá komunikácia, ktorá medzi parlamentom a nami doteraz možno niekedy viazla, ja som nemal ten pocit, najmä medzi výborom a ministerstvom, resp. mnou, by mala zaručiť to, že dôjdeme k optimálnemu výsledku.

D. Jarjabek, poslanec: Pán minister, asi pôjdem trochu proti rokovaciemu poriadku preto, lebo vždy sa má reagovať na to, čo predrečník povie. Ale na to, čo ste

povedali vy, pán minister kultúry, sa v tejto chvíli nedá povedať nič. Človek môže byť z toho iba veľmi smutný. Ministerstvo kultúry musí byť také silné, pán minister, aby kultúra nemala pocit menejcennosti, ako ho v tejto chvíli má, lebo z toho potom vyplýva degradácia národnej dôstojnosti, a to je zlé, lebo z toho vyplýva aj štátna dôstojnosť, pán minister, a na to sme všetci veľmi citliví. A možno aj preto je dnes táto mimoriadna schôdza. (Potlesk.)

V. Mečiar, poslanec: Každá vláda má sto dní na to, aby sa vyhovárala na predchádzajúcu vládu. Len táto vláda chce mať sedem rokov! Zodpovedáte za svoje skutky sami. Predmetom nie je inkriminácia minulosti, ale rozhodovanie v súčasnosti. Pán minister, hovoríte, že vám to nestojí za to, aby ste kládli hlavu na klát. Tá vaša hlava padne. Ale mohli ste odísť so čťou, že ste boli za niečo. Takto odídete ako nikto.

Pokiaľ ide o otázku, že prečo je medzi nami nezhoda a prečo sa nevieme dohodnúť. No stanovisko je jednoznačné, buď to dokončíte, alebo sa toho nedotýkajte a počkajte, kým prídeme. Nebude to dlho trvať.

Pokiaľ ide o otázku záverečnú. Nezhodneme sa preto, že tu minister hospodárstva informuje celé plénum, že treba znížiť počet sedadiel, lebo ľudia na to nemajú peniaze. A my hovoríme, potrebujeme zvýšiť počet ľudí zapájajúcich sa do kultúry a treba im umožniť návštevu divadiel. V tom je medzi nami rozdiel. Preto sa nedohodneme a súhlasit s tým nebudeme. A to je zmysel rozdielnych postupov, ktoré v politike máme. Takže, prosím, pán minister, postavte sa, keď nie za seba, svoju česť, tak aspoň za svoj rezort. (Potlesk.)

M. Maxon, poslanec: Už sme vyskloňovali kultúru vo všetkých pádoch, už sme o kultúre povedali veľmi veľa, možnože sme zabudli pripomenúť jednu veľmi dôležitú vec, keby sme sa všetci správali kultúrne, keby sme to, čo mnohí z nás tu aj prezentovali, realizovali v každodennom živote a keby to realizovali aj tí, ktorí ten návrh memoranda predložili, tak by sme sa asi o kultúre baviť nemuseli. Na tomto probléme je predovšetkým problém to, ako nekultúrne vládla, ministerstvo hospodárstva a v konečnom dôsledku aj kompetentný minister, minister kultúry k tomuto problému pristupovali.

Je, a už to povedal jeden z predkladateľov, absurdné, že rokujeme o dokumente, ktorý nespĺňa základné podmienky právneho poriadku Slovenskej republiky. Tie výhrady, samozrejme, aj tie moje výhrady sú opreté o rôzne stanoviská, aj keď stanovisko vládneho nemenovaného experta som do dnešného dňa nepoznal. Ale, vážené dámy a páni, aj laik z obchodného práva keď si tento dokument prečíta, tak mu musí byť jasné, že memorandum alebo ten charakter memoranda v tomto dokumente spĺňa len ten prvý odsek a to je preambula. Ostatné všetky veci sú záväznými právnymi aktmi vychádzajúcimi z Obchodného zákonníka, nehovoriac o tom, že sa v tomto prípade porušuje právny poriadok Slovenskej republiky. A myslím si, že bolo to tu už povedané veľmi veľa krát.

Ešte ten krátky čas čo mám, do 19.00 hodiny, využijem na to, aby som upozornil naozaj podľa mňa na veľmi vážny problém. Vážené panie poslankyne, vážení páni poslanci, to, čo sa v súvislosti so Slovenským národným divadlom udialo, má aj dimenziu porušovania práva v iných dimenziách. Ak sme konštatovali, že sa zásadným spôsobom porušuje kompetenčný zákon, že predstavitelia ústredných orgánov štátnej správy kompetenčne neriešia tie problémy, ktoré im priamo zákon ukladá, ale

selektívne si vyberajú to, čo z hľadiska riešenia považujú za výhodné, či už pre svoju osobu alebo pre svoju politickú stranu, tak to je pre nás absolútne neakceptovateľné.

A, vážené dámy a páni, neexistuje žiaden relevantný dokument, ktorý by oprávňoval ministra hospodárstva v tejto veci konať alebo v tejto veci konať, tak ako konal. Uvedomte si, prosím, že namiesto toho, aby sa rešpektoval zákon o ústredných orgánoch štátnej správy, nastúpila politická subordinácia, politická subordinácia predsedu jednej z politických strán vládnej koalície, ktorý sa rozhodol, že toto je problém, ktorý bude riešiť. A minister kultúry namiesto toho, aby sa proti takémuto postupu zásadným spôsobom ohradil, jednoducho politicky kapituloval a dnes sme svedkom výsledku, ktorý máme na stole.

Možnože stojí naozaj za istú analýzu a za zmienku to, čo k celodennej diskusii povedal alebo skoro k celodennej diskusii povedal pán minister kultúry. Okrem iných vecí povedal, že tento problém má aj hlbšie dimenzie. No ja za jednu z hlbších dimenzií považujem to, že minister kultúry je taký, aký je. Prepáčte, povedať k tomu problému filozoficky nejaké zamyslenie a hovoriť o tom, dámy a páni, to je naozaj absolútne absurdné. Dnes v tejto situácii, keď sa to stalo predmetom politickej rozpravy, lebo nepochybne to má svoj politický rozmer, keď máme na stole návrh memoranda, tak minister kultúry skonštatuje, že ustanovil pracovnú skupinu, ktorá spraví dôkladnú analýzu a ponúkne rôzne alternatívy. Tak nebolo povinnosťou ministra kultúry takúto dôkladnú analýzu spraviť predtým, ako sme dostali tento dokument k dispozícii? Veď je to úplne prirodzené, že ak sa máme teda zásadným spôsobom rozhodnúť, tak si spravíme analýzy. A na základe toho, čo povedal pán minister kultúry, je úplne jasné a zrejmé, že takéto analýzy neexistujú, lebo ak si dnes vyhradzuje termín do konca marca, že takáto analýza bude, tak je to toho dôkazom.

A, dámy a páni, dovoľte mi povedať ešte jednu vec. A to je, by som povedal, ten politický, spoločenský a, nebojím sa to povedať, aj národný rozmer. My sme nemali vôbec problém investovať niekoľko miliárd do tejto budovy a v tej druhej časti možno ešte poviem niečo aj o tej budove, keď budeme v tom pokračovať, vôbec sme nemali tento problém. Dnes keď sa finalizuje celý tento proces, tak jednoducho rezignujeme z tej myšlienky, aby tento stánok patril slovenskej kultúre a slovenským umelcom. Veď je to absolútne, dámy a páni, absurdná situácia. My vlastne tých 5 mld. alebo 5,4 mld. sme investovali preto, aby za tieto peniaze vo svojom vlastnom dome sme boli nájomníkmi. Veď je to naozaj podľa môjho názoru absurdná situácia. A prečo nemáme tú ambíciu, aby vo svojom vlastnom dome sme boli pánmi alebo vo svojom vlastnom dome pánmi boli tí, ktorí reprezentujú slovenskú kultúru? A nech títo ľudia nám prezentujú svoje predstavy, aké sú ekonomické, aké sú technické možnosti túto budovu prevádzkovať.

Ja som presvedčený, že Národná rada rozhodujúcim počtom hlasov podporí to uznesenie. A nakoniec nič iné nerobíme, len skutočnosť, že dávame ten čas, o ktorom hovoril pán minister kultúry, do konca marca, aby sa tieto veci vyriešili.

Ešte raz ale k tej prvej časti môjho príspevku. Naozaj apelujem na vás, nerezignujeme z toho, čo tvorí kultúru, nerezignujeme z toho, čo tvorí štátnosť, nerezignujeme z toho, čo tvorí národné dejiny, hľadajme spôsob, ako vytvoriť podmienky, aby ľudia, ktorí reprezentujú kultúru, boli v tom stánku svojimi pánmi. A je povinnosťou nás politikov, je povinnosťou vlády, aby sme im na to vytvorili podmienky. Ďakujem pekne. (Potlesk. Schôdza bola prerušená.)

Druhý deň rokovania
35. schôdze Národnej rady Slovenskej republiky
20. januára 2005 o 18. 35 hodine

(Po skončení rokovania 36. schôdze NR SR pokračovalo rokovanie 35. schôdze NR SR.)

B. Bugár, podpredseda NR SR: Budeme pokračovať v prerušenej 35. schôdzi, ktorej druhý rokovací deň týmto otvárať.

Jediným bodom programu tejto schôdze je rokovanie o materiáli

dokončenie novostavby Slovenského národného divadla (tlač 1003).

L. Lintner, poslanec: Ja, samozrejme, zhodnotím rozpravu, alebo k rozprave vystúpim z titulu pozície spoločného spravodajcu. Len sa domnievam, že má istú logiku, aby som v rámci rozpravy po tom, čo sme celý deň tu počúvali k tejto téme, predniesol aj za poslanecký klub Aliancie návrh uznesenia, k tejto téme. Takže mi dovoľte predniesť návrh uznesenia Národnej rady Slovenskej republiky k novostavbe Slovenského národného divadla, možno aj preto, ak budete presne študovať tie návrhy uznesení, ktoré predniesol pán poslanec Jarjabek, tak tam možno z hľadiska formálnej stránky sú možno z hľadiska štylizácie, možno slová „ukladá“ celkom presne nereprezentujú to, čo môže Národná rada v zmysle smerom k vláde, kde môže žiadať, tak potom, samozrejme, pri hlasovaní zvážte, čiže predkladám tento návrh uznesenia: „Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky, po prvé, zrušiť uznesenie č. 1136 k Memorandu o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a spoločnosťou Truthheim Invest LC za účelom dostavby a následnej prevádzky novostavby Slovenského národného divadla, prijaté na rokovaní vlády Slovenskej republiky 24. novembra 2004. Po druhé, Národná rada Slovenskej republiky žiada zabezpečiť zachovanie súčasných scén Slovenského národného divadla na úrovni, ktorá prináleží tejto významnej ustanovizni. Po tretie, Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky vzhľadom na rozdielne odborné aj politické názory na ďalšie využívanie novostavby Slovenského národného divadla prihliadať pri svojom rozhodovaní na závery medzirezortnej pracovnej skupiny, ktorá bola za týmto účelom zriadená, po štvrté, Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky predložiť Národnej rade Slovenskej republiky návrh riešenia pre novostavbu Slovenského národného divadla v termíne do 31. marca 2005.“ Ďakujem.

B. Bugár, podpredseda NR SR: Pán poslanec Cuper, procedurálny návrh.

J. Cuper, poslanec: Pán predsedajúci, chcem povedať, že zrušenie jedného uznesenia ešte neznamená, že bude zrušené aj uznesenie z roku 2003, ktorým vláda rozhodla o privatizácii budovy Slovenského národného divadla alebo jej riešení. Ja som v tomto parlamente vtedy nesedel, ale mám taký pocit, že tam boli dve uznesenia vlády.

B. Bugár, podpredseda NR SR: Pani poslankyňa Rusnáková s faktickou.

E. Rusnáková, poslankyňa: Chcela by som sa pána poslanca spýtať, čo rozumie pod bodom dva, pretože zachovanie súčasných scén Slovenského národného divadla pre mňa znamená zachovanie scény opery v historickej budove SND, zachovanie činohry v DPOH a zachovanie Malej scény. Už dnes odborníci tvrdia, že je vhodné a potrebné Malú scénu dať do iných priestorov. Ak vy teraz navrhujete, aby sa zachovali všetky priestory, ktoré spravuje Slovenské národné divadlo, čo sa týka scén, tak idete fakticky proti návrhom, ktoré predkladal, alebo o ktorých rozmýšľal aj váš pán minister kultúry. Prosím, aby sme o dvojke hlasovali samostatne.

L. Lintner, poslanec: Ja chcem, aby sme o každom z tých uznesení hlasovali samostatne. Ja len, keď ste sa pýtali, pardon.

B. Bugár, podpredseda NR SR: Nech sa páči, máte slovo.

L. Lintner, poslanec: Ospravedlňujem sa, pán predsedajúci, že som svojvoľne prišiel k mikrofónu. Ja len chcem vysvetliť, uvedomujúc si debatu, ktorá tu odznievala, a počúval som ju celý deň a jej dôležitosť, čiže len sme chceli týmto uznesením naznačiť, že pokiaľ sa nenájde konečné riešenie dostavby Slovenského národného divadla, aby pozícia Slovenského národného divadla nebola oslabená.

B. Bugár, podpredseda NR SR: O slovo sa hlási pán navrhovateľ.

D. Jarjábek, poslanec: Veľmi krátko, aby neprišlo k nejakým nedorozumeniam. Pán spravodajca má v podstate pravdu, čiže predkladám opravený návrh: „Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky, aby zrušila uznesenie č. 1136 prijaté na rokovaní vlády Slovenskej republiky 24. 11. 2004, Memorandum o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a spoločnosťou Trudhheim. Po druhé, Národná rada Slovenskej republiky žiada Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, mládež a šport, kultúru a médiá, aby zabezpečil kontinuálny dohľad členov výboru a účasť nezávislých expertov na vládou ohlásenom procese prípravy alternatívnych riešení dostavby a sprevádzkovania novostavby národného divadla v pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky. Po tretie, Národná rada Slovenskej republiky žiada ministra kultúry Slovenskej republiky, aby na marcovej schôdzi predniesol informáciu o priebehu a predbežných výsledkoch prípravy alternatívnych riešení dostavby a sprevádzkovania novostavby národného divadla, potvrdené 15 podpismi“. Nech sa páči, pán spravodajca. Myslím, že v tejto chvíli je to čisté.

B. Bugár, podpredseda NR SR: Pán poslanec Číž ako posledný ústne prihlásený do rozpravy.

M. Číž, poslanec: Váženy pán predsedajúci, dovoľte, aby som poďakoval za slovo. Vážené kolegyni, kolegovia, faktom je, že v podstate tému sme skonsumovali a vyčerpali na doterajšom rokovaní. Takže keď už to tak historicky vyšlo, že to moje vystúpenie teda nakoniec sa dostalo do týchto okolností, tak mi dovoľte len veľmi krátko také dve, dve sentence.

Prvá sentencia. Vo svojom vystúpení som chcel hovoriť o jednej z analýz memoranda, ktorú urobil bývalý riaditeľ Ústavu štátu a práva akadémia vied, ale bolo medzitým publikované v Sme a využijem príležitosť nasledujúcej interpelácie, aby som pánovi ministrovi dal otázku v tomto smere, ktoré vyplývajú z tohto memoranda. Vzhľadom na to, vážené kolegyně, kolegovia, že ten rozsah hazardovania s tým majetkom štátu pre mňa osobne je taký veľký, že minimálne by stálo dať do pozornosti príslušným orgánom, keďže aj pokus môže byť trestným činom, či nešlo, alebo išlo o skutočne objektívne dostatočné nakladanie so zvereným majetkom, pretože okolnosti toho memoranda majú ešte jeden taký dôležitý moment, že analýzy, právne, hovoria, že v podstate ide o záväznú dohodu, aj keď zatiaľ, zdá sa, nie sú sankcie za nedodržanie tejto dohody. Takže, myslím, že by bolo dobré, aby bolo našou pozornosťou, či teda ten proces zrušenia memoranda bude hladký a či ho budú, alebo nebudú správať nejaké procesy s možnosťou nejakej konkrétnej škody pre štát.

A úplne na záver jednu veľmi krátku sentenciu, ktorú som chcel povedať. Vážení kolegovia z pravej, ale osobitne pán minister vnútra, pán minister hospodárstva nesmierne rád vypráva o tom, že štát je veľmi zlým správcom zvereného vlastníctva. No je. Keď sa správa tak ako pán minister Rusko. On naozaj ukázal veľmi flagrantne, ako sa nesmie nakladať so štátnym majetkom, ako sa nesmie nakladať s verejným vlastníctvom, ako sa nesmie užívať a využívať takýto zverený majetok. Chcem však povedať, že v tradičných a normálnym spôsobom vo fungujúcich demokraciách, teda nie v transformujúcich sa, by takéto konanie a za takýto návrh a po tom všetkom, čo tu odznelo, by príslušný minister pravdepodobne už viackrát do parlamentu neprišiel a poslal by písomný návrh. Chcem len povedať, že nech je takýto mechanizmus a takéto nakladanie s majetkom pre nás všetkých mementom, a chcel by som všetkých poprosiť, aj členov vlády, aby už v budúcnosti nikto s takto pripraveným návrhom a s týmto vzťahom k verejnému majetku, aby nás už v parlamente neotravoval. (Potlesk.)

B. Bugár, podpredseda NR SR: Vyhlasujem rozpravu za skončenú. Pýtam sa pána navrhovateľa, či chce zaujať krátke stanovisko k rozprave.

D. Jarjabek, poslanec: Dámy a páni, ja chcem v prvom rade naozaj veľmi pekne všetkým poďakovať, že táto schôdza prebehla, že sa tento ctený parlament naozaj dokázal baviť o kultúre a naozaj sa dokázal baviť o kultúre prvý raz, a dúfam, že nie naposledy, a dúfam, že to ďalšie bavenie sa o kultúre už nebude bavenie sa konfrontačné, ale bude naozaj bavenie sa o význame kultúry na Slovensku, v Európe a ak chcete, aj o našom zapojení sa do tohto diania. Veľmi pekne chcem poďakovať za pani poslankyňu Martinákovú, za pána poslanca Čaploviča aj za seba vám všetkým a médiám, ktoré sa tejto téme venovali. Naozaj, nakoniec som rád, že aj pán minister hospodárstva vlastne týmito uzneseniami, ktoré navrhol, otvára dvere. Nuž, tie dvere sú dávno otvorené po tejto schôdzi a tie uznesenia prišli trošku neskoro, ale aj tak som rád, že ich otvára. Naozaj, tá diskusia nastolila množstvo problémov, ktoré v kultúre stále sú a teším sa na ďalšie rokovanie o kultúre, možno z trošku z iného pohľadu.

B. Bugár, podpredseda NR SR: Pán spravodajca, chcete zaujať stanovisko k rozprave?

E. Lintner, poslanec: Ja by som ctené kolegyně a vážených kolegov poprosil o väčšiu dávku trpezlivosti, pretože predsa len sa chcem vyjadriť o niečo dlhšie ako pán navrhovateľ aj preto, že som tu celý deň počúval, tak vás poprosím o trpezlivosť zhruba na desať minút. (Šum v sále.) Viete, keď som počúval, počúval, dovoľte mi to povedať, lebo si myslím, že niektoré veci, ktoré treba povedať a neodzneli tu, keď som počúval tú rozpravu a niektorých poslancov, prišlo mi na um vystúpenie protagonistu hry Audiencia, ktorý sa volá Vanek, uvedomujúc si postoj politickej elity v období 1995 – 1998 ku kultúre, ktorý hovorí: „To sú ale paradoxy, to sú ale paradoxy.“ Ale to môže priniesť len slovenská politika. Samotná rozprava sa viedla vo dvoch rovinách, smerom k tej novostavbe a smerom ku vzťahu politickej elity ku kultúre. Vystúpilo v nej 23 poslancov, ak som si dobre značil, odznelo 114 faktických poznámok.

K tej prvej téme – dostavba Slovenského národného divadla. Tu tá kritika odznievala len k tomu, ako sa táto vláda alebo kritika odznievala k ministrovi hospodárstva, postavila k dostavbe. Ja si myslím, že nedeliteľnou mierou majú zodpovednosť za túto budovu všetky tri vlády, to znamená, ktoré boli od 93. roku. A obdobie ministra kultúry Ivana Hudeca – a to sa tu nepovedalo -, zaťažuje kauzu o jeden moment, a síce dôsledok súdneho sporu prvého zhotoviteľa vo výške 68 miliónov korún. Táto záťaž vznikla tak, že vtedajší minister kultúry zrušil zmluvu zo dňa na deň a uzatvoril zmluvu s ďalším zhotoviteľom. Často tu v súvislosti s touto budovou odznievalo slovo národný a ja som si to začal značiť a teraz podotýkam, že neznačil som si spojenia Slovenské národné divadlo, teda to slovo národný, ale len slovo národný vo vzťahu k tejto budove a pri číslovke 100 som už prestal značiť a bolo to pri vystúpení ôsmeho poslanca a chcem len podotknúť a upozorniť ctené plénum na fakt z obdobia vlády 95 – 98 vo vzťahu k tejto budove a k investíciám, ktoré sa venovali tejto budove, takže v roku 96 – 286 miliónov, o rok neskôr o polovicu menej – 131 miliónov, o rok neskôr ešte menej – 120 miliónov a posledný rozpočet, ktorý pripravovala vtedajšia vláda, bol na úrovni 96,5 milióna. To je teda ten vzťah k budove, o ktorej sa tu plamenisto hovorilo, že je národná. V období 98 – 2002 bola vláda oveľa štedrejšia a všetky tvrdenia boli pravdivé, tvrdenia, ktoré pripomínali fakt, že nastupovala s cieľom dostavať túto budovu. Rozpočty za štyri roky súhrnom znamenajú sumu na úrovni 1,8 miliardy korún aj s prísľubom vtedajšieho ministra Milana Kňažka, čo spomenul vo svojom vystúpení vicepremiér Ivan Mikloš, že v septembri 2002 bude v tejto budove prvá premiéra. Ivan Mikloš zároveň priznáva, že vláda bola zo strany vtedajšieho ministra kultúry zavádzaná, len pre súhrn faktov pripomínam, že autorka petície alebo iniciátorka petície pani Kárová bola vtedy riaditeľkou sekcie a z tohto titulu značne blízko k realizácii cieľov vtedajšieho ministerstva. K aktuálnemu vývoju. Súčasný minister hospodárstva Pavol Rusko predložením memoranda len naplnil uznesenia vlády, ktorá podľa ústavy rozhoduje v zbere, a bolo to uznesenie, ktoré spomenul alebo naznačil aj teraz pred chvíľou pán poslanec Cuper z októbra 2003. Pán poslanec, len ono nereprezentovalo nejaké rozhodnutie o budove, bolo to uznesenie, ktoré hovorilo len o vzniku alternatív k predaju, lebo vláda na jeseň 2003 prijala uznesenie o predaji, ktoré sa potom následne zrušilo a následne prijala uznesenie o tom, že sa teda prijímú alternatívne riešenia. Pravdivou je aj skutočnosť, ktorá zaznela z úst ministra financií Ivana Mikloša, že rozhodujúca zmena prístupu súčasnej vládnej garnitúry k dostavbe budovy Slovenského národného divadla sa zrodila v období prípravy rozpočtu na rok 2004. Rezort kultúry nedostal financie na dostavbu a odtiaľ sa odvíja a môžete, samozrejme, diskutovať, alebo hovoriť, či minister kultúry alebo aj politický subjekt

koalície mal vtedy zaujať vážnejší postoj k spomenutému faktu. Samozrejme, koalícia ako taká bude súdená nielen za tento prístup, ale za celkový reformný. Ale logicky by som čakal protesty umeleckej obce a napríklad aj vznik petícií práve v tomto období a chcem len pripomenúť, že na spomínanom rokovaní výboru k tomu uzneseniu o predaji predseda výboru pre médiá a kultúru pán profesor Devínsky sa pýtal zástupcov kultúrnej obce, či im neprekáža aj alternatíva vstupu súkromného kapitálu, a pán Dvorský vtedy jasne povedal, že neprekáža. Samozrejme, môžeme sa priesť o to, kto ako pochopil vtedajšie vyjadrenie. Ja som ho pochopil jednoducho tak, že ak otvoríme priestor súkromnému investorovi, takže, samozrejme, bude mať predstavu o tom, ako má vyzeráť prevádzka, ale aj z tohto postoja, ktorý odznel tam s predstaviteľom umeleckej obce, sa potom odvíjal alebo začal pripravovať variantný spôsob riešenia k pôvodnému rozhodnutiu o predaji.

Investorská zodpovednosť v tejto kauze má tiež svoj historický vývoj. Minister Ivan Hudec rozhodol o presune zo Slovenského národného divadla na ministerstvo kultúry, minister Milan Kňažko o presune z ministerstva kultúry na Správu kultúrnych zariadení. Aj na základe všetkého, čo som povedal, musím odmietnuť tézu, že súčasný minister hospodárstva Pavol Rusko je ten čertisko, ktorý niekde v zákulisí pripravil projekt na uchmatnutie budovy v prospech súkromníka. Pripomínam, že o probléme v minulom roku štyri razy rokovala porada ekonomických ministrov a dva razy mala materiál týkajúci sa tejto témy na rokovaní vláda. Áno, priznávam, že keby sa bolo viac komunikovalo medzi zainteresovanými a medzi zástupcami umeleckej obce, nemusela vzniknúť atmosféra a napokon by sme sa zrejme nedočkali ani zvolania tejto schôdze. Na druhej strane treba povedať, že možno je dobré, že odznelo mnoho tých vecí na tejto schôdzi. Pripomínam, že od októbra 2003 sa vedelo, že sa hľadá aj variant súkromnej investície.

Pre mňa osobne od rokovania výboru v októbri 2003 bolo vždy riešenie dokončenie budovy s minimálnymi finančnými nárokmi na dostavbu, ale predovšetkým na prevádzku divadla z verejných zdrojov. Veľa kritiky odznelo k nerešpektovaniu kompetenčného zákona. K tejto skutočnosti len pripomínam, že všetky materiály na všetky rokovania boli predkladané ministrom kultúry spolu s ministrom hospodárstva. Na všetkých rokovaníach, na ktorých sa postupne rodil variant súkromnej investície, bolo vždy zastúpené ministerstvo kultúry riaditeľom sekcie umenia a riaditeľkou ekonomiky a musím sa opätovne pristaviť pri poznámke pána poslanca Jarjabka, že ak teda ministerstvo kultúry nie je odborne vybavené na zvládnutie takejto veľkej investície, tak malo rozšíriť personálny stav. Ale je to tiež o efektívite využívania verejných peňazí daňových poplatníkov, fakt neviem, čo je na tom zlé, ak odborne a personálne vybavené ministerstvo hospodárstva vypomáha svojim aparátom naplneniu úlohy, ktorú stanovila vláda. Opakujem, vláda ako kolektívny orgán.

Pár poznámok k druhej rovine diskusie, k stavu financovania kultúry. Tu sa musím priznať, nemám v podstate žiadne argumenty na obhajobu toho nízkeho percentuálneho podielu, ktorý je na Slovensku z HDP. Mrzí ma to, som z toho smutný, ale na mnohých poradách a stretnutiach, ktoré sa týkali financií, som počúval požiadavky ministra práce, sociálnych vecí, ministra dopravy, ministra životného prostredia, ministra výstavby a regionálneho rozvoja, ministra pôdohospodárstva, ministra školstva, ministra zdravotníctva, ministra hospodárstva. Čiže základná otázka je, čo má byť prioritné? V rozprave sme počuli aj nespochybniteľný fakt, že Slovenská republika produkuje iba 50 % úrovne pôvodných krajín Európskej únie. A riešenie mohlo

byť postavené aj tak, nedať ministerstvu školstva na zvýšenie platu pedagógov a dať peniaze na dostavbu. Nedať ministerstvu dopravy na pokračovanie výstavby diaľnic, dať peniaze na dostavbu. Nedať ministerstvu pôdohospodárstva, aby sme sa priblížili k úrovni dotácií agrosektoru v krajinách Európskej únie, a dať na dostavbu budovy SND. Nedať ministerstvu sociálnych vecí a dať na budovu SND a tak ďalej, mohol by som pokračovať. Táto vládna koalícia sa rozhodla tak, ako sa rozhodla, a ja len verím, že bude posudzovaná za svoju činnosť v celom rozsahu.

A ešte krátka poznámka, vnímajúc to rokovanie vlády, pri ktorom sme boli spolu s ďalšími poslancami pri poslaneckom prieskume, a vnímajúc vystúpenie ministra financií a vicepremiéra tu pred plénom, musím povedať, že som zostal zaskočený, pretože verzia o novom výberovom konaní mohla odznieť aj na tom rokovaní vlády, ale na tom rokovaní vlády vystúpili v rozprave v podstate len štyria členovia vlády, a síce vicepremiér Mikloš, minister Lipšic, minister Gyurovszky a minister Zajac, traja zástupcovia koalície nehovorili žiadny iný variant, len hovorili o predaji, a preto považujem vystúpenie ministra Mikloša z pohľadu vzťahov vo vládnej koalícii za nekorektné. Pripomínam opätovne, že vláda rozhodovala v zbore, poslanci vedia, že na tomto rokovaní boli zhodou okolností prítomní všetci ministri, jedine pri tomto bode ministra Kaníka nahradil štátny tajomník Beblavý. Čiže ponúkaný variant dostavby z môjho pohľadu ponúkal budovu dokončiť a nikdy som nepočul v tejto súvislosti povedať, že herci tu nebudú môcť prezentovať svoje schopnosti. Osobne verím, že konečné riešenie bude na prospech kultúry a v tejto súvislosti musím povedať za náš politický subjekt, že vystúpenie ministra kultúry tu pred plénom ma sklamalo.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Panie poslankyne, páni poslanci, vyhlasujem rokovanie o tomto bode programu za skončené. Pristúpime k hlasovaniu.

E. Lintner, poslanec: Čiže prvé uznesenie, o ktorom budeme hlasovať, a prvé uznesenie, ktoré predniesol navrhovateľ, je: „Národná rada Slovenskej republiky žiada Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, aby predložilo vláde Slovenskej republiky a Národnej rade Slovenskej republiky legislatívnu, inštitucionálnu a ekonomickú analýzu stavu kultúry na Slovensku po decentralizácii, aby informovalo ministerstvo kultúry, Národnú radu Slovenskej republiky o hlavných problémoch kultúry, o súčasných zdrojoch financovania a ich výške.“ Môžete dať hlasovať.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, hlasujeme o návrhu. (Hlasovanie.) 127 prítomných, 65 za, 7 proti, 36 sa zdržalo, 19 nehlasovalo. Návrh sme schválili.

E. Lintner, poslanec: Len pripomínam ešte pre upresnenie, že termín bol do 30. apríla 2005, tak ako je rovnako aj pri návrhu ďalšieho uznesenia. „Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky, aby v spolupráci s regionálnou a miestnou samosprávou definovala verejný záujem v oblasti kultúry na Slovensku, stanovila krátkodobé, strednodobé a dlhodobé priority v oblasti kultúry, aby informovala Národnú radu Slovenskej republiky o pripravovaných krokoch v súvislosti s transformáciou kultúry a so zámerom dosiahnuť vo financovaní kultúry štandardnú európsku úroveň.“

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, hlasujeme.

(Hlasovanie.) 125 prítomných, 71 za návrh, 2 proti, 45 sa zdržalo, 7 nehlasovalo.
Návrh sme schválili.

E. Lintner, poslanec: Ďalej budeme hlasovať o uzneseniach, ktoré opätovne predložil navrhovateľ, ktoré potom korigoval, ja to vnímam ako technickú úpravu...

P. Hrušovský, predseda NR SR: To nie je technická úprava, pán poslanec, treba dodržať istý postup. Takže v poradí, tak ako boli pozmeňujúce návrhy, musíme o nich hlasovať.

E. Lintner, poslanec: Dobré, čiže budeme hlasovať. O uznesení, ktoré predložil navrhovateľ. „Národná rada Slovenskej republiky žiada ministra kultúry Slovenskej republiky, aby na marcovej schôdzi predniesol informáciu o priebehu a predbežných výsledkoch prípravy alternatívnych riešení dostavby a sprevádzkovania novostavby národného divadla.“

P. Hrušovský, predseda NR SR: Hlasujeme, páni poslanci. Pán poslanec Lintner, teraz buďte ticho. (Smiech.)

(Hlasovanie.) 125 prítomných, 80 za návrh, 23 sa zdržalo, 22 nehlasovalo.

Návrh sme schválili.

E. Lintner, poslanec: Opätovne to bude návrh, ktorý predniesol navrhovateľ: „Národná rada Slovenskej republiky žiada ministra kultúry, aby po ukončení práce komisie odborníkov a pred zaradením materiálu na rokovanie vlády predložil navrhované riešenie na rokovanie Výboru Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá“.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, hlasujeme.

(Hlasovanie.) 126 prítomných, 72 za návrh, 38 sa zdržalo, 16 nehlasovalo.
Návrh sme schválili.

E. Lintner, poslanec: Teraz budeme hlasovať o uzneseniach, ktoré som predniesol v rozprave ja. Prvé z nich: Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky zrušiť uznesenie ...

P. Hrušovský, predseda NR SR: Prepáčte, pán poslanec, pán spoločný spravodajca, ale ja mám osobne jeden problém. Navrhovatelia žiadali zvolať schôdzu Národnej rady Slovenskej republiky a navrhli bod programu, ku ktorému predložili uznesenie. Kedy budeme hlasovať o tom uznesení?

E. Lintner, poslanec: Pán predseda, vychádzal som z toho, že gestorský výbor neprijal platné uznesenie k informácii, v rámci ktorej boli zahrnuté tieto uznesenia navrhovateľov a keďže navrhovatelia predložili hneď v rozprave úplne identické uznesenia, považoval som za úplne logické, že budeme hlasovať o uzneseniach.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Pán poslanec, ja sa pýtam skupiny 37 poslancov, či sťahujú pôvodný návrh uznesenia, ktorý bol súčasťou bodu programu, ktorý navrhli, alebo nie. Len pre čistotu procedurálneho postupu, lebo ináč sa stráca zmysel celej 35. schôdze. Lebo tieto uznesenia, o ktorých sme teraz hlasovali, boli neidentické s tým základným uznesením, ktoré boli súčasťou návrhu na zvolanie 35. schôdze.

E. Lintner, poslanec: Ja som vychádzal z najlepšieho vedomia a svedomia, ale keď máte pocit... (Ruch v rokovacej sále.) Neboli sme tu prví, nie je prvý raz, tak keď sa neprijme spoločná správa alebo teda platné uznesenie k tomu, čo prerokoval výbor a v tej informácii výboru je zahrnuté aj uznesenie, ktoré dali navrhovatelia, a navrhovatelia hneď v rozprave na začiatku predložili identické, úplne logické sa mi zdalo hlasovať...

P. Hrušovský, predseda NR SR: Pán poslanec Lintner, poprosil by som vás, keby sme teraz hlasovali o návrhu uznesenia, ktoré je súčasťou návrhu skupiny poslancov na zvolanie 35. schôdze, a ak by poslanci, ktorí vystúpili v rozprave, boli podali ešte nad rámec tohto uznesenia návrhy, ktoré boli iné ako v tom uznesení a ktoré si neodporujú, môžeme hlasovať aj o týchto návrhoch, ale o tomto základnom návrhu, ktorý bolo aj dôvodom na zvolanie schôdze, musíme hlasovať.

E. Lintner, poslanec: Ospravedlňujem sa cteným kolegom a kolegyniam, budeme hlasovať teda o návrhu uznesenia, ktoré predložili v rámci zvolania a odôvodnenia mimoriadnej schôdze navrhovatelia. „Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky, po prvé, zrušiť uznesenie č. 1134 k Memorandu o porozumení medzi vládou Slovenskej republiky a spoločnosťou Truthheim Invest LC. za účelom dostavby a následnej prevádzky novostavby Slovenského národného divadla prijaté na rokovaní vlády Slovenskej republiky 24. novembra 2004, po druhé, vrátiť riešenie dostavby a prevádzky novostavby Slovenského národného divadla z Ministerstva hospodárstva Slovenskej republiky do pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, po tretie, predložiť Národnej rade Slovenskej republiky návrh riešenia dofinancovania novostavby Slovenského národného divadla v termíne do 31. marca 2005“.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, prezentujme sa a hlasujme o návrhu.

(Hlasovanie.) 129 prítomných, (Potlesk.) 101 za návrh, 5 proti, 16 sa zdržalo, 7 nehlasovalo.

Návrh uznesenia sme schválili.

Teraz by som vás poprosil, pán spoločný spravodajca, ak boli podané pozmeňujúce návrhy, ktoré sú obsahovo iné ako tie, ktoré sme schválili v návrhu uznesenia, ktoré predložila skupina poslancov, tak teraz dajte hlasovať o tých uzneseniach.

E. Lintner, poslanec: Pán predseda, aj keď sme už o nich hlasovali?

P. Hrušovský, predseda NR SR: Nie! Ak sme o nich hlasovali, tak nie.

E. Lintner, poslanec: Tak potom už ostáva hlasovať, áno, tak potom už ostáva hlasovať len o dvoch, ktoré som predložil ja, keďže... Všetky som dal. Už sú všetky odhlasované.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Pán poslanec Jarjabek. Páni poslanci, prosím o pokoj, páni, dohodnite sa, navrhovateľ a spravodajca.

E. Lintner, poslanec: Dobre, čiže ešte jeden návrh uznesenia, ktoré predložili navrhovatelia. „Národná rada Slovenskej republiky žiada Výbor Národnej rady Slovenskej republiky pre vzdelanie, vedu, šport a mládež, kultúru a médiá, aby zabezpečil kontinuálny dohľad členov výboru a účasť nezávislých expertov na vládou ohlásenom procese prípravy alternatívnych riešení dostavby a sprevádzkovania novostavby národného divadla v pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.“

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, hlasujeme.
(Hlasovanie.) 127 prítomných, 91 za návrh, 6 proti, 18 sa zdržalo, 12 nehlasovalo.
Návrh sme schválili.
Sú ešte návrhy, pán poslanec?

E. Lintner, poslanec: Áno, zo štyroch návrhov, ktoré som predniesol ja, o prvom nemá význam hlasovať, lebo sme ho schválili v rámci uznesenia, ktoré predložili navrhovatelia pri návrhu na zvolanie schôdze, to znamená zrušiť uznesenie, čo sme schválili. Po druhé, dajte hlasovať, pán predseda, o návrhu uznesenia, ktorým Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky zabezpečiť zachovanie súčasných scén Slovenského národného divadla na úrovni, ktorá prináleží tejto významnej ustanovizni.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Hlasujeme, páni poslanci.
(Hlasovanie.) 119... Páni poslanci, naozaj, nezľahčujme vážnosť uznesení, ktoré prijímame. 119 prítomných, 65 za, 32 sa zdržalo, 22 nehlasovalo.
Návrh sme schválili.
Prosím, ďalší návrh.

E. Lintner, poslanec: Pán predseda, dajte hlasovať o návrhu uznesenia, že Národná rada Slovenskej republiky žiada vládu Slovenskej republiky vzhľadom na rozdielne odborné, ale aj politické názory na ďalšie využívanie novostavby Slovenského národného divadla prihliadať pri svojom rozhodovaní na závery medzirezortnej pracovnej skupiny, ktorá bola za týmto účelom zriadená.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, prezentujte sa a hlasujte. Páni poslanci, prosím o pokoj v rokovacej sále.
(Hlasovanie.) 118 prítomných, 41 za, 3 proti, 53 sa zdržalo, 21 nehlasovalo.
Návrh sme neschválili.

E. Lintner, poslanec: Pán predseda, hlasovali sme o všetkých uzneseniach, štvrté, ktoré som predložil, v podstate aby sa Národnej rade predložil návrh riešenia do 31. marca, sme schválili už predtým.

P. Hrušovský, predseda NR SR: Páni poslanci, aj napriek istému nedorozumeniu pri hlasovaní musíme hlasovať teraz o návrhu uznesenia ako o celku, pretože, páni poslanci, poprosím vás, lebo prijali sme čiastkové uznesenia k uzneseniu, ktoré navrhli zvolávatelia 35. schôdze. Toto boli návrhy uznesení, ktoré boli súčasťou toho základného uznesenia.

E. Lintner, poslanec: Pán predseda, mám ich postupne prečítať?

P. Hrušovský, predseda NR SR: Nie, netreba. (Šum v rokovacej sále.) Páni poslanci, prezentujte sa a hlasujte. O návrhoch, o návrhu uznesenia ako o celku, ktorého súčasťou budú všetky uznesenia, ktoré Národná rada pri prerokovaní tohto bodu prijala, pán poslanec.

(Hlasovanie.) 121 prítomných (Potlesk.) 97 za návrh, 12 sa zdržalo, 12 nehlasovalo.

Konštatujem, že návrh sme schválili.

Panie poslankyne, páni poslanci, vyhlasujem rokovanie 35. schôdze Národnej rady Slovenskej republiky za skončené.

(Rokovanie 35. schôdze NR SR sa skončilo o 19.22 hodine.)

Pri záverečnom hlasovaní o návrhu uznesení ako celku hlasovali poslanci NR SR takto:

Schôdza č. 35

20. 1. 2005 19:19:42

hlasovanie č. 12

**Dokončenie novostavby Slovenského národného divadla (tlač 1003).
Hlasovanie o návrhu uznesenia ako o celku.**

Prítomní:	121
Hlasujúcich:	109
[Z] Za hlasovalo:	97
[P] Proti hlasovalo:	0
[?] Zdržalo sa hlasovania:	12
[N] Nehlasovalo:	12
[0] Neprítomní:	29

Za:

Abrhan, Pavol	Albert, Sándor	Angyalová, Edita	Antošová, Eva
Arvay, Herman	Bárdos, Gyula	Baška, Jaroslav	Bielik, Ján
Blajsko, Anton	Blanár, Juraj	Bollová, Dagmar	Buček, Jozef
Bugár, Béla	Burian, Jozef	Cabaj, Tibor	Cagala, Milan
Cuper, Ján	Čaplovič, Dušan	Číž, Miroslav	Ďaďo, Vladimír
Demeterová, Mária	Dlhopolček, Ján	Dolník, Erzsébet	Drgonec, Ján
Džupa, Karol	Fajnor, Karol	Farkas, Iván	Federič, Igor
Fico, Robert	Gabániová, Darina	Gál, Gábor	Hajduk, Andrej
Hamerlik, Richárd	Hanzel, Bohumil	Harna, István	Hopta, Ivan
Hrdlička, Jozef	Hrušovský, Pavol	Hurban, Jozef	Husár, Stanislav
Chovanec, Miroslav	Ivanko, Alexej	Jaduš, Jaroslav	Jarjabek, Dušan

Jasovský, Ján	Juhász, György	Juščík, Mikuláš	Kahanec, Stanislav
Kaliňák, Robert	Karlin, Gabriel	Kolesár, Eduard	Komlósy, Zsolt
Kondrót, Maroš	Köteles, László	Kvarda, József	Ladányi, Lajos
Laššáková, Jana	Lintner, Lubomír	Madej, Róbert	Majdová, Mária
Martináková, Zuzana	Maxon, Miroslav	Miklušičák, Jozef	Mikuš, Ján
Mikuš, Tibor	Minárik, Pavol	Muňko, Dušan	Muránsky, Peter
Murgaš, Milan	Mušková, Ludmila	Nagy, László	Ondriaš, Karol
Opaterný, Branislav	Oremus, Peter	Pásztor, István	Paška, Pavol
Podracká, Dana	Přidal, Alojz	Rehák, Milan	Rusnáková, Eva
Sabolová, Mária	Sárközy, Klára	Soboňa, Viliam	Szigeti, János
Ševc, Jozef	Šimko, Ivan	Šimko, Jozef	Štrofiová, Diana
Šulaj, Igor	Tkáč, Vojtech	Tóthová, Katarína	Urbáni, Milan
Vajda, Michal	Varga, Ivan	Vážny, Lubomír	Zmajkovičová, Renáta
Zubo, Samuel			

Zdržal sa:

Béreš, Viktor	Brestenská, Beáta	Devínsky, Ferdinand	Farkas, Pál
Hamarčák, Imrich	Kubovič, Pavol	Masácová, Petra	Mikuš, Jozef
Miššík, Peter	Novotný, Viliam	Pataky, Ján	Škoda, Stanislav

Nehlasoval:

Elsner, Jozef	Galbavý, Tomáš	Horák, Vladimír	Hort, Milan
Horváth, Zoltán	Janiš, Stanislav	Mitrik, Karol	Ondrejka, Vlastimil
Rusnák, Ján	Tkáčová, Jarmila	Tóth, Tibor	Vavrik, Roman

Nepřítomný:

Abelovský, Miroslav	Banáš, Jozef	Bastrnák, Tibor	Biroš, Peter
Bódy, Peter	Brocka, Július	Černá, Eva	Danko, Anton
Duray, Miklós	Gabriel, Ján	Henzélyová, Iveta	Heriban, Jozef
Ivančo, Jaroslav	Kiňo, Ivan	Kovarčík, Ján	Krajčí, Gustáv
Malchárek, Jirko	Martinčeková, Libuša	Mečiar, Vladimír	Mikloško, František
Mikolaj, Ján	Navrátilová, Eubica	Nemcsics, Robert	Pinkava, Igor
Plhákova, Zuzana	Polka, Ladislav	Veteška, Viliam	Zala, Boris
Žiak, Rudolf			

Po takomto vyjadrení Národnej rady Slovenskej republiky musela svoje uznesenie revidovať aj vláda SR. 13. júla 2005 prijala na návrh ministra kultúry uznesenie č. 582:

Vláda**A. schvaľuje**

návrh riešenia dofinancovania novostavby Slovenského národného divadla;

B. ukladá

podpredsedovi vlády a ministrom financií

B.1. uvoľniť na rok 2005 pre Ministerstvo kultúry SR finančné prostriedky v celkovej sume 500 mil. Sk
v termíne august – september 2005

B.2. zvýšiť na rok 2006 pre Ministerstvo kultúry SR finančné prostriedky v príjmovej časti o 900 mil. Sk a vo výdavkovej časti o 400 mil. Sk
v termíne predloženia návrhu štátneho rozpočtu na rok 2006

ministrovi kultúry

B.3. zabezpečiť úlohy súvisiace s realizáciou procesu predaja vyčleneného nehnuteľného majetku štátu do 31. júla 2005.

Vykonajú: podpredseda vlády a minister financií
 minister kultúry

THE LAST ACT IN CONSTRUCTING THE NEW BUILDING OF THE NATIONAL THEATRE IN BRATISLAVA

Selected from archives by ANDREJ MAŤAŠÍK

Since 1984 a new theatre building has been upgrowing in Bratislava. The regime of socialist nature not suspecting then that in five years will cease to end, had taken a resolution to invest into a grandiosly dispositionally designed object with an independent scene for opera and ballet (900 spectators) for drama stagings (600 spectators) and an experimental flexible studio with capacity from 150 to appr. 250 seats. According to original intentions the building was to be ready for the Slovak National Theatre by the beginning of 90-ties of 20-th century, and even though the rough construction was assembled rather quickly, then tailing away began. After a turnover in 1989 the views on demolishing the construction were voiced out, since it had been thought to be a monument of the former regime. Resulting from a rapid inflation and price increase of all materials used, but also from the fact that many supplier companies had ceased, the construction was practically stopped in the half of 90-ties. It was not until 1999 when the Government adopted a decree on completing the construction in the election year 2002. Since this deadline was missed, the Government of Mikuláš Dzurinda adopted a decision in 2003 about selling the building that was practically completed. After protests of the public and opposition politics, the decision was changed and the Government started seeking alternative ways of completing the construction. In 2004 it was presented by then Minister of Economy Pavol Rusko, and according to his incentive the Government adopted the Memorandum on Understanding which enabled a private company Delaware (USA) to get control over the building, change the drama part into congress-shopping-entertaining complex and the site belonging to the building was to be used to construct a hotel. This step of the Government was met by a massive resistance. It was declined within the special meeting by the National Council of the Slovak Republic. The Council made it binding for the Government to complete the construction from public sources.

On 14-th April 2007 the theatre was dedicated with the most prominent representatives of the Slovak Republic present, and has become the residence of the Slovak National Theatre.

The Slovak Theatre is publishing the selection of documents related to events 2003-2005.

K JANÁČKOVÝM OPERÁM NA SLOVENSKU

Miloslav Blahynka: Janáčkovy opery na Slovensku. Bratislava : VEDA, vyd. SAV, 2006

Na konci minulého roku vyšla vo vydavateľstve Slovenskej akadémie vied ďalšia kniha významného súčasného slovenského hudobného vedca a teatrológa Miloslava Blahynku. Publikácia *Janáčkovy opery na Slovensku* je v poradí štvrtou samostatnou Blahynkovou knihou, ktorej hlavnou témou je opera. Doc. PhDr. Miloslav Blahynka, PhD., ktorý dnes pôsobí ako vedúci Katedry hudobnej teórie na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave a súčasne je samostatným vedeckým pracovníkom Kabinetu divadla a filmu SAV, na Slovensku reprezentuje janáčkovské bádanie. Inscenačnej problematike oper Leoša Janáčka už venoval záujem v nedávno vydannej monografii *Wasserbauerove inscenácie Janáčkových oper v Slovenskom národnom divadle*. Blahynka vo svojej práci sleduje niekoľko cieľov. V prvom rade sa usiluje ukázať, ako sa vyvíjalo názorové hodnotenie Janáčkových oper slovenskou kritikou v priebehu viac než osemdesiatročného obdobia, ktoré predstavuje dobu živej recepcie na Slovensku, konkrétne na operných scénach v Bratislave, Košiciach a Banskej Bystrici. Popri tom autor analyzuje problémy javiskového a hudobného stvárnenia Janáčkových oper tak zo všeobecného pohľadu, ako aj na základe rozboru riešení, ku ktorým dospeli tvorcovia jednotlivých slovenských inscenácií. V tejto súvislosti študuje Blahynka úctyhodné množstvo dobového pramenného materiálu, na základe ktorého sa pokúša rekonštruovať inscenačný tvar oper, ktoré nemáme ešte doložené napr. filmovým záznamom. Je zrejmé, že v prípade nedávnych predvedení Janáčkových oper vychádza Blahynka z vlastnej skúsenosti diváka a operného kritika. Tu môže zúročiť i svoje veľké znalosti inscenačných prístupov v súčasnom európskom kontexte. Blahynka totiž intenzívne sleduje všetky dôležité Janáčkovy inscenácie v rozmanitých kultúrnych kontextoch. Práve znalosť historických i súčasných inscenačných trendov dáva Blahynkovi základný predpoklad erudovane ich porovnávať

a mať nad nimi objektívny nadhľad. Napokon autor tejto knihy ponúka čitateľovi vlastný estetický výklad Janáčkových oper.

V úvodnej štúdii knihy sa Miloslav Blahynka zamýšľa nad problematikou dramaturgie Janáčkových oper. V časovo chronologickom výklade analyzuje z tohto hľadiska jednotlivé opery, pričom veľkú pozornosť venuje ich korešpondencii s rozmanitými „-izmami“, ktoré sa už tradične hudobná veda usiluje aplikovať na hudbu prelomu 19. a 20. storočia. S nimi takisto operujú v prípade Janáčkovho diela i mnohí bádatelia. Blahynka tak hovorí o realistických a expresionistických prvkoch v *Jej pastorkyni*, ktoré nachádza už v literárnom východisku opery. Ako základné kompozičné východisko v Janáčkových operách chápe Blahynka konflikt „temných“ a „svetlých“ síl. Odtiaľ sa potom odvíja niekoľko základných tendencií. Prvú tendenciu Blahynka nachádza v Janáčkovom smerovaní k verizmu – tú predstavujú predovšetkým široké vokálne frázy alebo orchestrálne intermezza pozastavujúce dejový tok. Druhá tendencia má byť akýsi Janáčkov expresionizmus, prejavujúci sa v „nápevkoch mluvy“. Expresivita melódie a rytmu ľudskej reči posilňuje mozaikovitú mikroštruktúru a v makroštruktúre opery majú za následok suitový charakter Janáčkových oper. Blahynka zdôrazňuje, že Janáčkov expresionizmus neznamená nejaké rozvíjanie Schönbergových princípov. Tým, že je Janáčkov hudba veľmi témbrovo bohatá, a práve prostredníctvom témbru sa takisto spoluvytvára hudobne dramatická štruktúra jeho oper, približuje sa k impresionizmu, ktorý je podľa Blahynku treťou tendenciou, ktorá zakladá Janáčkovy hudobne dramatické diela. V tejto úvodnej štúdii Blahynka veľmi podnetne vstupuje do diskusie o dramaturgii Janáčkových diel, ktorá je v janáčkovskej literatúre často zmieňovaným problémom, a ktorú tu obohacuje o nové, možno povedať aj zásadné pohľady.

Nasledujúce kapitoly potom predstavujú samotný výklad histórie recepcie oper Leoša Janáčka na Slovensku. Vývoj v rokoch 1920 – 1949 je reflektovaný v panoramatickej kapitole. Mimoriadne postavení má v tomto období inscenácia opery *Z mŕtveho domu*, ktorú príznačne uviedli v roku 1938, a ktorej dra-

maturgickú voľbu najskôr inspirovalo nielen desiate výročie Janáčkovho úmrtia, ale vôbec dusná a bezvýchodisková atmosféra doby. Blahynka tejto na Slovensku jedinej inscenácii *Z mŕtveho domu* venuje samostatnú obsiahlu kapitolu. Pre výklad dejín Janáčkových oper na Slovensku po roku 1950 je Blahynkovi najlepším riešením členenie knihy do blokov podľa režijných prístupov jednotlivých osobností (*Wasserbauerov Janáček, Kriškov Janáček, Chudovského Janáček, Linhartov výklad Jej pastorkyne*), samostatné kapitoly potom ukazujú na janáčkovské inscenácie na scénach v Banskej Bystrici a Košiciach. Knihu uzatvára pojednanie o poslednom uvedení Janáčkovskej opery na Slovensku v roku 2003 (*Káťa Kabanová* v SND).

Začiatky existencie Slovenského národného divadla sú úzko zviazané s inscenovaním diel českých skladateľov, medzi nimi práve Leoš Janáček hral podstatnú rolu. Už tri roky po založení SND (teda v roku 1923) uvádzajú ako slovenskú premiéru *Káťu Kabanovú* a práve túto inscenáciu režiséra Josefa F. Munclingerera a dirigenta Milana Zunu, pokladal sám Leoš Janáček z tých, ktoré mal možnosť počas svojho života navštíviť, za najlepšiu. Vysoký umelecký kredit mali naštudovania Janáčkových oper za pôsobenia Karla Nedbala v SND, najmä v rokoch 1928 – 1938. Vtedy sa takisto začal výraznejšie prejavovať autonómny prístup režiséra, ktorý sa na rozdiel od opernej praxe 19. storočia stáva významným spoluprotvorcom ideového poňatia diela. Janáčkovská recepcia na Slovensku sa rozvíjala predovšetkým prostredníctvom opery *Jej pastorkyňa*, ktorú v priebehu dvadsiatych a tridsiatych rokov uviedli na Slovensku dokonca v šiestich inscenáciách. Avšak trend moderného divadla sa v období tzv. prvej republiky podstatnejšie prejavil v inscenáciách *Káti Kabanovej, Líšky Bystroušky* a už zmienenej opery *Z mŕtveho domu*. Je príznačné, že v období Slovenskej republiky 1939 – 1945 z Janáčkových oper inscenovali práve *Jej pastorkyňa*, ktorú vtedy s obľubou uvádzali aj v Nemecku, pretože podľa mienky niektorých bádateľov vyhovovala nacistickej estetike „krvi a pôdy“, ako Blahynka vo svojej knihe pripomína. Vo vývine inscenačnej praxe Janáčkových oper znamená uvedenie *Jej pastorkyne* a *Káti Kaba-*

novej v druhej polovici 40. rokov prechodné obdobie, avšak k výraznejšiemu posunu vo výklade Janáčkových oper dochádza podľa Blahynku až v nasledujúcom desaťročí za bratislavského pôsobenia významného českého operného režiséra Miloša Wasserbauera, ktorého zásluhou sa „inscenačná prax povzniesla na úroveň v tých časoch reprezentujúcu moderný typ realistického divadla, pritom však poetického, fantazijného a významovo prehĺbeného“ (str. 117). Na opernej scéne Slovenského národného divadla okrem iných oper inscenoval v roku 1958 Miloš Wasserbauer operu *Líška Bystrouška*, ktorej inscenácia je podľa Blahynku jedným z najväčších činov v histórii interpretácie Janáčkových oper: „išlo o nanajvýš poetický a zároveň janáčkovsky hravý a jemne ironický výklad opery, kde režijná a scénografická koncepcia spolu s hudobným naštudovaním Ladislava Holoubka vytvorili typ homeostatickej inscenácie, ktorá svoju významovosť vie postaviť na modernej inscenačnej poetike a zároveň zostáva verná obsahom, ktoré do diela vniesol skladateľ“ (str. 117).

V tomto období vstupujú do hry takisto Košice a Banská Bystrica, ktoré mali predstavovať nové kultúrne centra Slovenska a stať sa tak vyvažujúcim doplnkom k slovenskej metropole. Zásluhou Branislava Krišku, ktorý bol žiakom prvých janáčkovských operných režisérov, Čechov Josefa Munclingerera a Otta Zítka, sa už plne zakladá slovenská moderná výkladová tradícia Janáčkových oper. Šesťdesiate roky predstavujú útlm záujmu o Janáčkovu operu na Slovensku a významnejšie inscenačné udalosti prichádzajú zasa až v sedemdesiatych rokoch. Vtedy takisto prvýkrát na Slovensku (v SND) inscenujú práve v Kriškovej réžii operu *Vec Makropulos* a najskôr aj zásluhou mimoriadneho výkonu predstaviteľky Emilie Marty – Eleny Kittnarovej – mala táto inscenácia aj veľký medzinárodný ohlas. V osemdesiatych rokoch možno zaznamenať ojedinelé pokusy o aktualizáciu operného príbehu do moderného sveta súčasného človeka, ako to bolo v košickej inscenácii *Líšky Bystroušky* režiséra Mariána Chudovského. Tu však kontinuita recepcie Janáčkových oper na Slovensku, rozvíjajúca sa viac-menej kontinuálne od 20. rokov minulého storočia, končí. V no-

vých spoločenských pomeroch prestáva byť Janáček a jeho opery na Slovensku v obľube. Od roku 1989 tu inscenovali iba dve Janáčkovy opery, pričom tieto inscenácie – banskobystrická *Jej pastorkyňa* v réžii M. Chudovského (1998) a Průdkova inscenácia *Káti Kabanovej* v SND (2003) – podľa Blahynku „nereprezentujú dostatočne umelecký potenciál súčasného slovenského operného divadelníctva v jeho šírke možností, rukopisov a umeleckých prístupov“ (str. 118). Keby sme trochu fabulovali, azda by sme mohli nájsť akúsi paralelu medzi janáčkovskou recepciou a stavom spoločnosti – v šesťdesiatych rokoch, keď dochádza k uvoľneniu totalitného systému, klesá záujem o Janáčka – a neskôr, vo chvíli, keď sa po novembri 1989 vytvárajú predpoklady demokratickej spoločnosti, sa Janáčkovy opery nehrajú na Slovensku takmer vôbec. Naopak, najlepšie sa im darí v päťdesiatych rokoch a normalizačných rokoch. Azda vtedy mohla byť Janáčkov hudba a ideová línia jeho opier akousi útechou, zdrojom emociálnosti, čo však prestalo platiť v dobe, keď túžba po slobode bola naplnená a nastupujú ideovo nižšie potreby zisku a hmotného uspokojenia. Miloslav Blahynka je týmto stavom znepoko-

jený a v záveru svojej knihy hľadá východisko. Je presvedčený, že ak dnešní inscenátori budú reflektovať osemdesiatročnú históriu Janáčkovy opernej recepcie, môžu z množstva dramaturgických modelov a koncepcií a umeleckých prístupov nájsť poznanie a kľúč na zodpovedanie otázok súčasnej dramaturgie a inscenačných koncepcií. Autor knihy verí, že sa podarí znova objaviť Janáčkovy opery a oživiť ich umeleckú hodnotu.

Knihou obsahuje prehľadný súpis všetkých opier Leoša Janáčka na Slovensku s informáciami o mieste a dátumu konania, ich speváckom obsadení, réžii a hudobnom nastudovaní. Cenná je takisto obrazová príloha, ktorá pomôže čitateľovi vytvoriť si vizuálnu predstavu scénografie inscenácií. Kniha je nesporne významným príspevkom k janáčkovskému bádaniu, ale jej hlavný význam vidím predovšetkým v jej akomsi „didaktickom“ charaktere. Túto knihu by mal veľmi starostlivo preštudovať každý budúci inscenátor Janáčkových opier, pretože práve v nej môže nájsť veľa poučení a podnetov.

Lenka Krůpková
Z češtiny preložila Albína Jókayová

O STOROČÍ DLHŠOM AKO LEN JEDNO STOROČIE

Tomáš Štrauss: Toto posrané 20. storočie. Kalligram, edícia Domino 2006. 279 strán

Pri čítaní knihy *Toto posrané 20. storočie* historika umenia Tomáša Štraussa ocitneme sa v bludisku čias, pred ktorými je naša empatia ešte stále otupená. „Dějiny se docilují budoucností“ písal Sabina. Túto tézu potvrdzujú historici (umenia osobitne), lebo aj im sa zídu na pohľad späť dioptrie od súčasného oftalmológa, aby mohli do svojho „pojmového myslenia“ o minulosti pojať nezvratné historické fakty a myslenie nielen v súvekom historickom kontexte. Hľadieť cez minulosť, hoci len do prítomnosti, to nie je dívať sa do hviezd, ale poctívá faktografia: o ideáloch, zlyhaniach, a len málokedy, ak vôbec niekedy, o istote.

Ani Štrausova kniha nie je len o tom, ako (ne)konfigurovali sny a realita v 20. storočí. Hneď by som aj dodal, že skoršie práce autora sú tiež uvažovaním o dejinách umenia, ale v inom rozsahu. Na jedinečné výtvyry klasiky sú napojené vízie heretikov, lebo veď oni vidia chod sveta ináč než prosté oko dvojnóhého neoperenca, ktorý sa ešte nedostal ďalej, ako si v zmátkoch politickej turbulencie obstaráť hojnosť statkov a protekcie na svoje (často len politické) prežitie. Možno konštatovať, že umenie dokáže vidieť aj cez stáročia (Michelangelo, da Vinci, Goya atď.) a nesporne vidí aj viac, ako autor vie (Milan Kundera povedal, že dielo je múdrejšie ako autor).

Vidieť dopredu pomocou artefaktov minulosti vie ten, kto si vie vybrať určujúce, zlomové, na perspektívu vytušené úseky dejín, javy či osobnosti. Býva(lo) však aj inak: popri učiteľoch – vizionároch nielen historické vedy vyučovali aj kvázi bádatelia, ktorí – keď to poviem celkom prosto – nevideli si ani pred nos a stopové prvky ich talmudskej doktríny neboli jediným bacilom, ktorý sa zanesol do utvárajúceho sa duchovného ustrojenia študentov vysokých škôl v čase nášho dospievania.

Minulé storočie, presnejšie naša neschopnosť v ňom vidieť krok dopredu, nebolo z aspektu (ne)vedenia len „posrané,“ aj o tom sa

v knihe dozvieme. A nespornú zásluhu má na tom práve umenie 20. storočia, na ktoré sa však vzťahujú výnimky tak isto, ako na spoločenské dianie (a na individuálne osudy ľudí).

Tomáša Štraussa si pamätám z čias, keď bol už ako pätnásťročný v Paríži na svetovom zraze skautov zvanom „jamboree,“ ba čo viac: vydával vlastný skautský časopis. Mal pred mnohými z nás náskok pol života a v mnohom si ho udržal podnes. Aj on však zaznamenal vývoj, píše aj o tom, ale v inej knihe: „Pokiaľ ide o mňa, vyučil som sa umeniu odstupu či systémového uvažovania a systémovej kritike...“ (*Metamorfózy umenia 20. storočia*, s. 162, Kalligram 2001). Ale to bolo ešte včera, dnes namiesto systémov zapracúva postupy do „relatívne homogénneho (t.j. logicky zdôvodniteľného) celku, ktorý by bol schopný principiálne sám seba negovať,“ dá sa povedať, že tým aj sám seba oslobodzuje „od akýchkoľvek konvencií... od akýchkoľvek zlých neúplných abstrakcií,“ (tiež tam s. 162) a keď je to už tak, vtedy platí iná paradigma: objektívne je len to, čo vidím a nie čo si myslím. V spojitosti s tým, že Tomáš Štrauss striktné priostruje optiku (aj v pohľade na seba), môže potom sám seba kriticky reflektovať tak, že na rozdiel od minulosti, keď svoje minulé videnie avantgárd idealizoval, dnes preferuje „primeranú reflexiu ustavične prebiehajúcich premien,“ čo je na hony vzdialené „mánii pomenovania a mánii škatulkovania“ (*Metamorfózy*, s. 164, 165).

To je aj meritórny rozdiel medzi ním a jeho antipódom, s ktorým vedie na dialku britký dialóg v tejto skôr vydanéj knihe, o škatulkovaní. Hoci autor v jednej i druhej knihe kladie neustále otázky o svojich včerajších hodnoteniach, nepamätám sa, že by bol niekedy podľahol módnym tlakom a nariadeniam v polovici minulého storočia, hoci bezprostredne v jeho blízkosti tvorili duchovia profesorských kalibrov, (napríklad M. Bakoš a R. Brtáň, ktorí „doplnili a spracovali“ ruský Slovník literárnovedných termínov a v ňom napríklad heslo: „surrealizmus – pozri dekadencia“). Kým sme podajedni vyrastali aj na takýchto pseudognómach, Štrauss už ani vtedy nebol veľmi „systémový“, hoci za takého sám seba z tých čias označuje, no isto aj sám

najlepšie vie, kde musel aj kapitulovať pred „nevoľníckym režimom.“ No stopy nevoľníckeho historizmu by sme márne hľadali v jeho štúdiách z čias, keď ho očarovala „Marxova metodologická devíza: ‘Anatómia človeka je kľúčom k anatómii opice a nie naopak’“ Ale: „Dnes som už voči tomuto, vo svojich dôsledkoch pseudo-historizmu, ktorý prináleží k základnej výzbroji tzv. ‘marxizmu’, kritický“ (s. 60). Ibaže aj vtedy, keď také očarenie fungovalo, bola to skôr Hegelova devíza ako Marxova, dnes sa k tomu vracia skepsou vedca, ktorý tvrdí, že „i dnešok, podobne ako ktoréhoľvek iné predchádzajúce štádium dejín, nepredstavuje nič definitívne a uzavreté...“ (Metamorfózy, s. 60).

Vraciam sa k dnešným reflexiám autora včerajška, lebo prepojenie s vlastným egom v celom rozsahu bádateľskej kontemplácie vystihuje to isté, ako ním deklarovaná axióma o tom, že „výtvarná kultúra na všetkých kontinentoch tvorí vzájomne prepojený súvislý celok“ (s. 123). Korene sú síce rôzne, ale výhonky umelcov majú tendenciu pripomínať aj veľmi vzdialené príbuzenstvo, (aj vtedy, keď sa k nemu nepriznávajú, čo sa u nich stáva dosť často).

Tomáš Štrauss publikuje v roku 1962 knihu *Umelecké myslenie (reflexia klasiky)*, o štyri roky neskôr knihu *Anton Jasusch – zdroj východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov*. Kým však v knihe o Jasuschovi rámcuje jedinečné znaky fenoménu (s prepáčením provincionalnej) avantgardy v európskych súvislostiach, v *Posranom storočí* sa ich nepokúša zaradiť do kapitoly, ktorá sa volá *Povedzme avantgardy*, zmiňuje sa potom o Jasuschovi v podkapitole *Socialistický realizmus*, no ani tu nie je v zlej spoločnosti a súveký kontext sedí. Hoci mi vrtalo v myšli, prečo vzdal Štrauss ďalší (po x krát už urobený) pokus prevetrať túto vzácnu epizódu našej domácej avantgardnej historicity v jedinečnom kontexte tu a teraz, dostal som na to odpoveď ďalej, (ale aj skôr v súbore štúdií o *Metamorfózach umenia*), keď tvorbou Jasuscha, Króna, Bauera, Foltýna, Sokola pripomína priebežne tiež o.i. to, ako „svojskou cestou anticipuje charakteristický nástup amerického abstraktného umenia...“ (215). Práve tu je podistým niečo aj o tom, ako sa neraz vedomie vzoprelo bytiu, hoci stále

platí, že za ním zaostáva, ale na truc sa niekedy správa aj anticipačne, a vtedy bytie ťahá za kratší koniec. Umenie a veda majú v popieraní tejto stability deficitu nezastupiteľnú rolu.

Po stopách avantgárd sa vydávame v každej kapitole, a keď z pohľadu domácich preferencií príde niekomu na um vidieť lokálny výtvarný prejav a jav v rozmere presahujúcim miesto činu, nájde ho aj medzi svetovými elitami, i keď spomedzi nich by sotva niektorá vedela o tom, kto bol Anton Jasusch, a rovnako aj mená Eugena Króna, Kolomana Sokola, Konštantína Bauera, Františka Foltýna mohli byť pre ne zanedbateľnou neznámou. Hoci: nikto z východného dištriktu avantgardy nebol domased, Mníchov, Paríž, Budapešť boli pre nich, keď aj nie pútnickými miestami, ale zastávkami naisto. Neoplatí sa preto špekulovať, či ich výtvarná súveká elita priamo aj poznala, lebo – ako sa dozvieme – Jackson Pollock, americký priekopník abstrakcie by o nich aj mohol niečo vedieť. Sprostredkovane? Domácich tvorcov výtvarnej avantgardy autor vo svojich analytických štúdiách prepája cez vodiče rôznych umeleckých prúdov a súradnice času. Vieme svoje aj o viac ako polstoročie „dobré“ fungujúcej spoľahlivosti vokabulárov, (vrhali naše pohľady do permanentnej krízy), a podľa nich sa umenie neposudzovalo autonómnymi kritériami estetiky, ale ideologickými nástrojmi. Vzťahuje sa to nielen na naše domáce pomery. „Obdobne ako v západnej Európe (napríklad francúzski surrealisti) nerozoznali ani o situácii v Rusku pomerne lepšie informovaní poľskí, nemeckí, českí, maďarskí či balkánski teoretici avantgardy zásadne reakčný svetonázorový obrat, ktorý nevyhnutne musela so sebou priniesť stalinsko-ždanovovská proklamácia socialistického realizmu v polovici tridsiatych rokov. (...) Angažovaná figurácia, demaskovanie sociálnej biedy a vykorisťovania, pokiaľ sa sem-tam následne ozývajú razantnejšie ešte aj v umení tridsiatych rokov (Gyula Derkovits, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Koloman Sokol, Edmund Gverk a iní), sú skôr rozvinutím pôvodných zdrojov stredoeurópskeho expresionizmu než nejakým importom novej estetiky socialistického realizmu, prichádzajúcim z Ruska“ (s. 161). Toto Štrausovo konštatovanie neznamená, že svetonázorová

orientácia Sokola a Króna bola konzervatívna. E. Krón bol komunista, K. Sokol možno tiež, jeho ľavicová orientácia je nesporná. U Sokola je o tom nielen jeho mexická anabáza, už košický pôvod sociálnej grafiky vymedzuje umelcov svetonázor.

Autor knihy ma upozornil na prehliadateľný (pretože ani nie je veľmi nápadný) úkaz. Na obálku knihy *Metamorfóza umenia 20 storočia*, ktorá má na titulnej strane malú reprodukciu veľkého plátna Jacksona Pollocka (nástenná maľba, New York 1944), pripísal rukou (isto si povedal, nech to aj slepý vidí): na pravej strane šípku a meno Bauer + vľavo meno Jasusch. Ostatne, na prednej predsádke knihy sú kópie originálov obidvoch autorov k dispozícii na priamu konfrontáciu. Aj keď Pollock týchto dvoch heretikov z Košíc na svojom plátne priamo necitoval, určite ich parafrázoval, či to však bolo v tušení súvislosti, alebo poznania, to sa už nedozvieme. Do pozornosti sa ponúka aj iná Štraussova axióma, a nielen v tejto súvislosti: „Tragický paradox skutočnosti, či nášho myslenia je očividný. Avantgarda, popierajúca vehementne nielen svoje tradičné východiská (umenie ako také), ale koniec- koncov i samu seba (odboj ako zmysluplná činnosť). Naše pokračujúce, ak nie stupňujúce sa rozpaky uvedie vstupný príklad na rozpornosť vokabuláru estetiky 20. storočia hoc aj z našich domácich dejín umenia. Našou umenovedou dodnes prehliadaná tvorba košických modernistov dvadsiatych rokov A. Jasuscha, E. Króna, K. Bauera, F. Foltýna, K. Sokola a iných pripomína, alebo svojskou cestou anticipuje, charakteristický nástup amerického abstraktného umenia neskorých tridsiatych a začiatku štyridsiatych rokov, Jacksona Pollocka. Je totiž málo známe, že tento prorok gesta spontánnosti, individualizmu a slobody, za ktorého ho ako žiarivý prototyp kultúrna politika Ameriky v časoch studenej vojny hrdo pasovala, bol žiakom mexických muralistov, predovšetkým politicky najangažovanejšieho z nich Davida Siquerosa, niekdajšieho generálneho tajomníka komunistickej strany Mexika, aktívneho stalinistu, podieľajúceho sa na príkaz Moskvy na atentáte na Leva Trockého. Či sa nám to už páči či nie, mexické 'esculto pintura', sprostredkované v New Yorku Laboratóriom výsku-

mu moderných techník maľby, predchádza v podstatných aspektoch pollockovskému 'all over'“ (s. 215).

Ani takéto vyhranené triedenie duchov v Štraussovom podaní nie je o klietkach, v „ktorých by sa podľa potreby a ako to už tí starší prízvukovali ('v záujme celku') zakazovali myšlienky voľného trhu, individualizmu a slobody“ (s.26). Štraussovo triedenie javov a tvorby skutočne nie je o klietkach, ale o únikoch z nich v šialenej túžbe oslobodzovania sa „od akýchkoľvek konvencií“. Keďže „niet ničoho vo vedomí, čo by už predtým nebolo obsiahnuté v zmysloch,“ autor nemá ďaleko k Platónovi: „Platónske poňatie tvorivého činu a vedenia ako 'anamnezis', t.j. ako spomienky na kedysi už nevyhnutne videné a zažitú, ovláda vo svojej vzájomne previazanej štruktúrálnej podobe viac než dva a pol tisícročia európskej kultúry a vzdelanosti“ (19). Mohol by som parafrázovať „pionierov novej filozofie vedy“ a mohlo by to znamenať aj to, že niet ničoho, čo už predtým nebolo. Takto by sa aj Platónova karanténa uvalená „na všetko, čo zaváňa odbojným duchom poézie, zmyselnosti a nekontrolovanej jedinečnosti“ (s. 23) náramne zhodovala s tým, čo ani pre „dvadsiate storočie nebolo obzvlášť originálne vo vymýšľaní klietok“ (s. 26). Nuž na to, aby sme sa mohli poučiť, všetko už síce bolo, a bolo toho dosť, len si ľudstvo každú lekciu musí párkrát zopakovať, lebo pamäť je inštitúcia, ktorá sa nerada otvára sama pred sebou.

Vrátil som sa na začiatok knihy, ale takto by sme mohli preberať vetu po vete, kapitolu po kapitole. No určite by sme sa znova stretli s tým, z čoho vychádzal Štrauss nielen v úvodnej kapitole, ale aj na začiatku svojich pražských univerzitných štúdií, kedy ho „zaujala klasická grécka filozofia“ (s. 13). Na rozdiel od svojich súvekých kolegov, ale aj od mnohých dnešných striktných apologetov, pre ktorých sa dejiny stále dejú podľa (nielen ich) ideologických konštrukcií, alebo čerstvo doručených inštrukcií, Štrauss má, hoci nepriamo, odkaz aj na adresu tých, ktorí by Milanovi Šimečkovi za jeho vyučovanie marxizmu najradšej prikladali na hlavu somárské uši. Z aspektu historickej kauzality nie je to len o Šimečkovi, ktorý „bojuje proti dobovo

panujúcim vetrom,“ ale aj o Bretonovi, pre ktorého v tridsiatych rokoch je „Engelsovo poňatie kauzality z jeho panoramatickej Dialektiky prírody (...) bázou ontológie a neotiky surrealizmu“ (s.55).

Hoci práve Štraussa upozorňovať na to nemusím, ale pre prípadných čitateľov tejto sumarizácie jeho knihy chcem pripomenúť, že aj exemplárna persona non grata v bývalom režime a autor *Prvního sešitu o existencialismu* Václav Černý bol socialista – („Řekl jsem už, že důvod mého rozchodu se stalinským revolučním socialismem byl základně a zásadně mravní. Socialistou jsem byl od mládí, domnívám se, že jím jsem dosud“ – *Paměti III /1945-1972/*, s. 293). No a už iba na útechu – (či nebudaj proti vôli vidieť jagaf hviezdy len v disente) celá česká medzivojnová avantgarda (literárna, divadelná i výtvarná) bola ľavicová a žila z utópií! Môže sa to rovno vzťahovať aj na Picassa, Dalího a iných heretikov z laboratória európskej moderny. A prečo nepovedať, hoci už idem nad rámec knihy, že aj jediný nositeľ Nobelovej ceny za literatúru v bývalom Československu Jaroslav Seifert podľahol v mladosti pokušeniu patriť do straníckej ľavice. A čo zakladateľ štrukturalistickej školy európskeho „véhlasu“, (a to je už o estetike par excellence) Jan Mukařovský, ktorý sa ako Galilei pred svätou inkvizíciou verejne zriekol svojho učenia, priekopnícku ideu estetiky štrukturalizmu predal za ideológiu, ale nemal už nikdy potom odvahu zvoláť: Eppur si muove! A predsa sa točí!

Takýto príznačný kontra drive mutuje aj európske modernistické hnutia, sovietske osobitne aj s tragickými dôsledkami, má to aj francúzsky kontext, a na taliansku odnož sa vzťahuje dokonca celkom nelichotivé konštatovanie Štraussa o tom, že „revolta konštruktivistickéj avantgardy nemá už iba estetický charakter“ a dokonca: „siaha od negácie umenia (najmä Marinetti a futuristi)“, aby som to skrátil, k iným princípom, u Marinettiho prečo nepovedať, že až k fašistickým výstrelkom. Stále sme pri koreňoch javu, ktoré sa v celom spektre svojich výhonkov nejaví len ako „posrané“ v onom prekliatom storočí kladúcom na umenie, či už to bolo za Hitlera alebo za Stalina, ale aj po ňom, enormné nároky na bezpodmienečný rešpekt ideológie a poslú-

hovanie. Práve avantgarda bola proti tomu svojim duchovným ustrojením a výrazom. „Avantgarda anulovala radikálne akékoľvek doteraz všeobecne uznávané inštitucionálne orgány myslenia a rozhodovania a obrátila sa sebavedome a apelatívne priamo (dalo by sa povedať: anarchisticky, na spoločnosť, zdanlivo na nás všetkých“ (98).

Keď sa predtým autor knihy zmiňuje o tom, že „oživené veci: chlieb a stroje vychádzajú v závere Majakovského *Mysterie Buffy* (1919) symbolicky v ústrety od kapitálu oslobodenému človekovi“ (84), (keďže sa táto recenzia, resp. úvaha publikuje na divadelnovednej pôde) pripomenul by som pozoruhodný, no v historických odkazoch trvalo absentujúci, artefakt u „predleninského“ Majakovského: priam generuje budúcnosť literárneho smeru, ktorý sa textami Franza Kafku stal svetoznáмым fenoménom, totiž odcudzenie. V roku 1913 píše Majakovskij (cenzúra gumuje titul a tak ani nevieme, ako sa to pôvodne volalo), krátku dvojdielnu „tragédiu“ s prológom a epilógom, v ktorej vystupujú Človek bez oka, Človek bez ucha, Človek bez hlavy, Človek s dvoma bozkami a i. (na konci v epilógu Majakovskij sám ako osoba totožná s obsadením vynadá publiku do potkanov). Touto grimasou fľasnutou do tváre spoločnosti (na sotva desiatich stranách textu knižného formátu) anticipoval Majakovskij všetko to, z čoho sa potom skladala aj „architektúra ducha“ avantgardy. Patrí k inšpiratívnym kladom Štraussových reflexií, že vedľa nabudíť v mozgu čitateľa rozpamätanie aj na to, čo v knihe zámerne nie je, lebo veď divadelná avantgarda je predsa len z iného rezortu kunsthistorie, (hoci interdisciplinárne je to jedno umenie a k cnoštným stránkam knihy patrí predovšetkým to, že autor poníma umenie ako nedeliteľné).

Na iné sa mi ešte žiada upozorniť. Priznávam, že byť upozornenia autora nepripisoval by som tomu význam presahujúci lokálny rešpekt. Ide o zaujímavý divadelnohistorický fakt, ktorý nenájdeme v žiadnom slovenskom divadelnom dejepise. „Obzvlášť si v tejto súvislosti spomínam napríklad na moskovské stretávanie s medzičasom zabudnutým krajanom Jánom Macom. Pripomenul mi ho kedysi, ak sa nemýlim, Lajos Kassák.

Východoslovenský rodák, hovoriaci po rusky (rusínsky), sprostredkúval ponajprv pohotovo a kompetentne avantgardistom v Budapešti iniciatívy čerstvo nastolenej proletárskej moci, tak napríklad dekrétu revolučného komisára Punina a iné najnovšie iniciatívy z Moskvy a Petrohradu. Ako splnomocnenec dočasnej maďarskej vlády pre otázky divadla skúšal možnosti preniesť princípy novátorskej ruskej scénografie do našich pomerov. Proponoval nezvyčajné školy pre hercov a umelcov a rôzne iné opatrenia. Keď sa po potlačení maďarskej revolúcie vrátil do Košíc, inscenoval vari ako prvý 'na západe' Mejerchoľdovo divadlo ulice pohotovo aj tu. (...) Keď som ho na jar roku 1970 v Rusku vyhľadal, bol som tu – podľa jeho slov – prvý, kto ho z jeho niekdajších krajanov objavil" (s. 64, 65).

Doplníme si divadelné dejiny Košíc o tento neznámy fakt. Nový poznatok o prehlíadanom podujatí je nesporne dôležité archivovať, no keď nepoznáme scenár ani výraz „inscenácie“ zostávame len pri tušeníach tej podoby, aká sa praktizovala v divadle na 1. spartakiáde na pražských Maninách (1921). Nebolo to rovné divadlo, ale obsahovalo divadelné prvky. Podobne ani vidiecke slávnosti na počtu Dionýza neboli divadlom, hoci divadlo má v nich svoj pôvod. Aj u Mejerchoľda išlo o ceremoniálne divadlo venované ešte ilúziám, ktoré – ako je známe – stroškotali a stroškotal aj umelec, keď ho na Berijov pokyn, ako údajného nepriateľa sovietskeho štátu, zastrelili (17. marca 1942). O košickej deskripcii davového divadla v podaní Ivana (Jána) Macu píše Štrauss presnejšie v *Metamorfózach*: „V máji 1922 organizuje Maca na uliciach Košíc masovú adaptáciu Jevrejnovej či Mejerchoľdovej scénografie – v strednej či západnej Európe vari jediné autentické reprízy revolučno-agitačného 'divadla ulice'. Z prvého autentického košického či budapeštianskeho znalca sovietskeho divadla a výtvarného umenia sa po roku 1925 stáva v Moskve prvý autentický znalec západnej avantgardy..." (s. 117). Rozširujeme diapazón našich domácich divadelných dejov o nový poznatok – i keď na jeho zaradenie do súvislostí by sa predsa len zišlo vedieť viac.

Štrauss bez klapiek na očiach posúva pod mikroskop dejiny „posraného 20. storočia“,

vidí všetky pohyby v sklučujúcich paradoxoch a protirečeniach, na rozdiel od tých, pre ktorých je ešte aj dnes príznačná binárna optika čierno-bieleho videnia i vedenia. Na Slovensku bol azda jediným vykladačom výtvarnej moderny, ktorý ani teraz nemusí hovoriť o soc-arte inak, ako hovoril a písal pred polstoročím, je azda jediný, ktorý preplietá domáce tradície, javy, osobnosti a ich tvorbu s európskym kontextom. V pavučine omylov nie je všetko len posrané, a nie o tom je titul knihy. Môžeme dedukovať, prečo sa tak volá? Len pre naše domáce premámené živorenie v polstoročnom socialistickom bloku? No celkom isto pre holokaust a gulagy, a celkom jednoznačne pre pokus dať odpoveď na otázku vyslovenú v podtitule knihy: *Umenie a ideológia? Duch a bytie. Dejiny a spoločnosť*.

Pri čítaní knihy zisťujeme, že ekonomický raj v západnej Európe neznamenal vždy a len priaznivú klímu na tvorbu. Naproti tomu „nie je náhodné, že organizátorské impulzy avantgárd a hnutia Bauhausu sa rodia práve v priemyslovo najzaostalejších východo a strednemeckých centrách krajiny“ (82) a môžeme si dovoliť ďalšiu konotáciu: pre undergroundovú postavangardu z východného bloku resp. prúd, ktorý v dikcii autora je „novo sa obrodzujúca minimalistická úžitková avantgarda“ (s.180) je práve ideologický útlak „plotvorným okamžikom“ (á la Laokoon).

Hoci predmetom skúmania autora je umenie, bez spoločenského kontaktu tvorby a tvorcov by to bolo nemysliteľné. Bez tejto väzby by sa umenie mohlo ponášať na Morov ostrov Utopus – „Kto v ňom pozná jedno mesto, pozná všetky“ (s. 22).

Tomášom Štraussom citovaná bibliotéka v texte knihy i v poznámkach pod čiarami je štrukturovaná ako na seba naukladané fosílné vrstvy v zemskej doske. Všetky spolu súvisia, jedna druhú drží ako Atlas zodpovedný (v gréckej mytológii) za udržanie Zeme v správnej polohe. Určitým zjednodušením sa dá povedať, a o tom je citát Kahna Wienera pod čiarou: „Ak sa kultúra a umenie niektojej epochy so svojím systémom vyznačuje senzualizmom, inklinuje celá táto epocha k podobným fenoménom v celom spoločenskom živote, rovnako ako dobových formách

a intímneho života súčasníkov“ (s. 131,132). Napokon: vždy musí prísť niekto, kto upozorní na to, v akej polohe sa nachádzala epocha, povedzme, v minulom storočí, ktoré v Štrau-

sovom výklade dejepisu je súčasne aj o niekoľkých (tiež dosť posraných) storočiach.

Tibor Ferko

INŠPIRATÍVNA MONOGRAFIA

Kazimierz Braun: Wprowadzenie do reżyserii. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe Semper, 1998. 289 s.

Kazimierz Braun je slovenskej kultúrnej verejnosti známy predovšetkým knihou *Druhá divadelná reforma* (v českom preklade Praha, 1993), teda skôr ako divadelný vedec s ambíciou mapovať teoretickú a historickú problematiku moderného divadla. Iba zasvätení znalci z oblasti teatrológie u nás vedia, že je to aj režisér s tridsaťročnými praktickými skúsenosťami, veď jeho tvorivý register tvorí vyše sto divadelných i televíznych réžii, zrealizovaných v Poľsku, USA, Kanade, Írsku a v ďalších krajinách. Réžii sa venoval aj ako pedagóg, vyučoval ju v Poľsku, ale aj za jeho hranicami. V Braunovom diele nájdeme práce z oblasti teórie i dejín divadla, ale aj aktívnej tvorby divadelného diela, ako aj vlastné dramatické i epické texty. Jeho monografia *Úvod do réžie* sa delí na dve hlavné časti. V prvej – *Úvod do režisérskych tvorby* – sa v jednotlivých subkapitolách venuje autor čiastkovým témam: tvorivej analýze textu, tvorbe hominizáčnej vrstvy inscenácie, ako aj tvorbe priestoru, času a akcií divadelného diela. Druhú časť práce (voľne preložené – *Vvedenie do dielne režiséra*) sa autor venuje praktickej činnosti režiséra v konkrétnom realizačnom procese prípravy inscenácie. Člení ho na jednotlivé etapy: výber dramatického textu, jeho analýza, zostavenie harmonogramu práce, scénografické riešenie, písomný projekt inscenácie, spolupráca s ďalšími špecialistami podieľajúcimi sa na tvorbe divadelného diela, systém skúšok, vrátane technických až po premiéru. Z naznačenej štruktúry práce vyplýva že autor kombinuje v nej teoretické postupy s metodickými, praxeologickými čo súvisí s Braunovou prácou ako človeka divadla. Účastníci workshopov, ktorých viedol doma i v zahra-

ničí ho nabádali, aby zhrnul svoju metódu tvorivej réžie do písomnej formy.

Braunova metóda sa opiera o režisérovo tvorivé budovanie a tvarovanie všetkých prvkov inscenácie, autor viackrát zdôrazňuje koherentnosť a jednoliatosť umeleckého divadelného procesu tvorby. Je to metóda umožňujúca režisérovi uvoľniť tvorivú energiu pre jeho vlastnú prácu aj pre prácu všetkých ľudí zaangažovaných do procesu prípravy a realizácie inscenácie. Základy Braunovej metódy kotvia v presvedčení, že réžia je tvorba v najprísnejšom slova zmysle: je to umenie premeny toho, čo je duchovné na to, čo je materiálne, toho, čo je obyčajné na to, čo je umelecké. Inscenácia ako celok, ale aj každý jej čiastkový prvok sú otvoreným priestorom pre režisérovu tvorbu. Réžia je zároveň špecifické remeslo, praktická zručnosť, preto musí používať praktické techniky a nástroje, aby tvorivá energia, vízie, stavy ducha, nálady i celok neobmedzeného bohatstva života človeka, aké nosí v sebe režisér a akým žije na scéne herec, vyjadril vo forme inscenácie a dokázal jej prostredníctvom komunikovať s divákom. No je to jedna – a ako vraví Braun – iba jedna z možných ciest režirovania. Braun polemizuje s koncepciou réžie iba ako remesla a súhrnu techník, podobného na kuchárske knihy či príručky pre záhradkárov. Je to metóda tvorivá v tom slova zmysle, že umožňuje aplikáciu na samostatnú tvorbu, lebo je východiskovým bodom pre vlastnú, individuálnu umeleckú prácu režiséra. Nemá „nahrádzať“, ani „náspejkávať“, ale navádzať a otvárať.

Braunova monografia o réžii je určená predovšetkým pre školskú prax múzických fakúlt, pre adeptov divadelnej, filmovej i televíznej réžie, no aj pre všetky ďalšie odbory, súvisiace s výchovou umením i s výchovou k umeniu. Na Slovensku zostala zatiaľ bez povšimnutia. Určite by stálo zato preložiť a vydať ju.

Karol Horák

SKÚSENOSŤ, KTORÁ SVEDČÍ

Andrej Maťašík: Pohyb slovenskej drámy. Svojpomoc, Bratislava 2005.

Divadlo v nejednom ohľade patrí medzi najsvojráznejšie umelecké fenomény – jeho efemérnosť si uvedomuje nielen každý divadelník, ale aj každý divák, no na strane druhej sú aj početné osobitné detaily, ktoré si uvedomujeme až po čase spolunažívania s ním: dnes akosi automaticky vnímame primárnosť drámy a sekundárnosť divadla, lebo divadelnému predstaveniu predchádza dramatický text, no je to jeden z paradoxov divadla, lebo uvedený pomer je výsledkom historického vývoja, na začiatku ktorého stojí obrátené garde: starogrécka tragédia stojí pred dramatickým agónom; no najkurióznou záhadou doteraz zostáva problém samotného vzniku tragédie – rad divadelných historikov upozorňuje na neúplnosť, respektíve ruptúru vo vývinovom reťazci od dityrambu k tragédii. Teda, už od svojho zrodu dejiny divadla sú zahalené rúškom tajomstva, čo následne vytvára plodný priestor na vznik početných mýtov, legiend a široko reflektovaných historických interpretácií, nadinterpretácií a dezinterpretácií. Preto každé svedectvo o divadle, ktoré sa zameriava na jeho aktuálnu, bezprostrednú reflexiu, teda takú, ktorá má výhodu vstúpiť do prítomnej diskusie a polemiky, divadelná obec a priori víta a pozdravuje: je plodným kontextom, z ktorého potenciálne vzniká (v diskusnom dialógu) maximálne objektivizovaný text pre následné divadelné dejiny.

Dejiny slovenského divadla trpia jedným vzácnym komplexom – absenciou veľkej, metodologicky a teoreticky jednotnej komplexnej syntézy. Po celom rade vynikajúcich, brilantných parciálnych príspevkov k dejinám slovenského divadla a drámy (Július Pašteka, Oskar Čepan, Ladislav Čavojský, Milena Cesnaková-Michalcová, Zoltán Rampák, Rudolf Mrlian, Alexander Noskovič, Emil Lehuta, Vladmír Štefko, Andrej Mráz, Anton Kret, Martin Slivka, Ján Boor, Pavol Palkovič, Štefan Hoza, Terézia Ursínyová, Miloš Mistrík, Ladislav Lajcha, atď., atď.), po stále vyhľadávanej a spoľahlivej *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* (1989-1990) i materiálovo fun-

dovaných dejinách slovenského divadla v 20. storočí (1999) nedopracovali sme sa, bohužiaľ k spomínanej monografickej práci o slovenskom divadle – ani k monografickej práci o slovenskej dráme.

Andrej Maťašík (1953) okrem radu štúdií a kapitol v jednotlivých monografiách divadelného a širšie kultúrno-spoločenského razenia, doteraz vydal aj štyri knižné publikácie: prvá z nich *Činoherné divadlo na Slovensku* (1993), je prehľadom základných historických údajov o vzniku, trvaní a aktuálnom stave slovenských činoherných divadiel, ale aj popredných osobností divadelného života s prihliadnutím na regionálne členenie; druhá kniha, *Majstri scény* (2003) vyšla v rámci edície vydavateľstva Perfekt *Významné osobnosti slovenských dejín* a je „galériou osobností slovenského divadla“, dramatikov, režisérov, hercov a organizátorov divadelného života – od Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého po Petra Scherhaufera. Tretia kniha *Slovenské divadlo v premenách času* (2003) je reprezentatívnym výberom z Maťašíkových recenzií, článkov a úvah o divadle (inak, zrejme omylom nie je spomenutá v biobibliografickom profile na obálke prítomnej recenzovanej knihy); posledným Maťašíkovým knižným titulom je *Pohyb slovenskej drámy*. Ako sa dozvedáme z úvodu tejto knihy, bezprostredným podnetom k vzniku uvedeného textu boli anomálie, ktoré sa odohrávajú v našom divadelnom živote po roku 1989. Maťašík upozorňuje, že v poslednom období sa objavujú texty, ktoré sú skresľujúce, neobjektívne a selektívne – veľmi často snažiac sa premlčať, odškriepiť a posunúť do zabudnutia významné akcie, ktoré by mali patriť do centra reflektovaného záujmu slovenskej divadelnej historiografie. V tomto zornom uhle Maťašíkov text treba vnímať ako snahu pripomenúť početné epizódy zo slovenskej divadelnej „takmerprítomnosti“, zmapovať a podať o nich deskriptívny, interpretačný a hodnotiaci súd, aby sa tak „popri publicistických propagáciách divadelných aktivít zachoval aj objektívnejší obraz o stave našej divadelnej kultúry“ (s. 9). Kniha je teda svedectvom, čo jej dáva charakter osobnej autenticity, prístupu v ktorom sa autor prezentuje nielen ako svedok, ale často aj ako aktér. Moment osobnej autenticity je

posilnený aj zaujímavou metódou inkorporácie starších Mafašikových textov – referátov, seminárnych prác, článkov a štúdií, často nepublikovaných, ktoré následne komentuje a zaujíma k nim aktuálny postoj. Takáto metóda v rovine štýlu následne zákonite prináša šmrnc istého „francúzskeho“ spôsobu uvažovania a písania – hovorenia o pozitívne overiteľných faktoch, no nie v rovine „suchej“ nezaujatosťi, ale práve naopak: so silným prízvukom osobného vkladu.

Autor svoje úvahy rozdelil do šiestich voľnejších statí, ktoré spája základný spomínaný východiskový podnet – snaha o objektívnejší a komplexnejší pohľad na novšie a najnovšie slovenské divadelníctvo.

V prvej stati *Jednoduchá otázka* Mafašik sa zamýšľa nad problematikou bytia drámy. Táto časť je skvelá ukážka konfrontácie otázok a názorov, s ktorými sa stretá každý teoretik drámy, ale aj praktický dramaturg vo chvíli výzvy zodpovedať na otázku *Čo je to dráma?* Mafašik k nej pristupuje cez prizmu vlastnej skúsenosti a ako prijateľný sa mu javí model, ktorý pri reflexii dramatického textu berie do ohľadu priestor a čas, teda prístup proxematiký, lebo pri každom novom nastudovaní inscenačný tím je nútený absolvovať cestu interpretácie dramatického textu, pri ktorom je „dostatok príležitostí objavovať skryté vnútrotextové „odkazy“, ktoré by diváka miatli a ktoré nedokáže jasne vnímať, pretože dnes sa bežne nepoužívajú a hľadať i nové aktuálne náhrady už nefungujúcich znakových reťazcov“ (s. 49). V súvislosti s týmto Mafašik poukazuje na problém, ktorý v slovenskom divadelnom kontexte veľmi často rezonuje v súčasných nastudovaniach klasických diel – do akej miery je interpretácia textu „v súzvuku s autorom“ a kedy sa stáva de facto nadinterpretáciou, ktoré si s pôvodným textom zachováva už iba veľmi tenké bytostné puto, čím začína formovať „vlastnú nadstavbu“ inscenačného tímu. V stati *Nová situácia slovenského divadla* Mafašik vychádza zo svojej staršej tézy, že pri reflektovaní slovenskej drámy stále existujú medzery, v ktorých sa neposkytuje väčší priestor divadelným hrám, ktoré by si to zaslúžili. Na príklade vývinu slovenskej drámy v štyridsiatych rokoch (synekdochicky – Králikova hra *Veľ'rieka*) poukazuje na

vzrast umeleckej ambicióznosti dramatikov a na výraznejší príklon k témam filozofickým a metaforickým: na pozadí situácie vojnovnej Slovenskej republiky do popredia sa dostala snaha prehovoriť v tragickej rovine o aktuálnych spoločenských pomeroch. Následný obrat, ktorý nastal po roku 1948 pre istú časť tvorcov bol záležitosťou kontinuity v rovine hľadania sociálne spravodlivej spoločnosti, kým zasa niektorí autori svoje ďalšie pôsobenie hľadali už mimo hraníc Československa. Ďalšia stať *Autor v divadle* voľne nadväzuje na nastolený problém z predchádzajúcich úvah: Mafašik fascinuje obrat, ktorý nastal po roku 1948, kedy mnohí dramatici, ktorí sa do „februárového víťazstva“ vyznačovali toleranciou, takmer cez noc sa dostali na najtvrdšie línie nového spoločenského poriadku – a ako im v tomto revolučnom pochode bola nápomocná slovenská teatrológia. Otázkam dramaturgie, najmä cez prizmu Slovenského národného divadla a Divadla pre deti a mládež v Trnave je venovaná stať *Čo s umeleckým programom?* Mafašik poukazuje na paradoxy umeleckých a mimoumeleckých (v prvom rade národných) programových pretenzií, ktoré často vstupujú do kontextu úvah umeleckého smerovania divadla. Vypuklosť takýchto anomálií Mafašik prezentuje na príklade trnavského divadla (v ktorom niekoľko rokov pôsobil ako interný dramaturg) a ktoré bolo dlhé roky limitované mnohými ministerskými smernicami, zasahujúcimi do prirodzeného chodu divadla. A rovnako tak na trnavskom divadle, Mafašik zdôrazňuje potrebu jasnej umeleckej línie, jasného umeleckého programu divadla, jeho poetickéj a estetickéj orientácie, ktorá by vytesnila existujúcu „rozmanitosť“, ktorá podľa jeho hlbokého presvedčenia nemusí byť cnosťou, ale je najčastejšie iba skrytou bezradnosťou. Jedna z ústredných tém Mafašikovo uvažovania o divadle je téma pôvodnej drámy a jej vzťah k aktuálnemu stavu divadla – táto téma dominuje v stati *Dotyky s pôvodnou drámou*. Vychádzajúc z príkladov zo sedemdesiatych rokov, kedy sa uvádzanie pôvodnej slovenskej drámy stalo nástrojom spoločenského dozoru a vplyvu, teda politikom, Mafašik sleduje túto genézu umelecko-spoločenskej interaktivity až do najnovšieho obdobia. Tento fenomén

kulminuje v kauze dostavby novej budovy Slovenského národného divadla a Maťašík ho reflektuje ako vo sfére sociálnoumeleckej (rozšírenie divadelného a umeleckého produktívneho priestoru) až po sféru politickú (rozhodnutia jednotlivých vlád a ministrov a tejto tak významnej inštitúcii – so všetkou posvätnosťou, ale aj cynizmom, ktoré poznačili jej definitívne dokončenie). Otázke suverenity divadelného tvorcu je venovaná stať *Slúžiť, ale nie prisluhovať*. Autor si kladie otázku kedy a za akých podmienok sa dramatický umelec dokáže zrieknuť svojho presvedčenia a dať do služieb vynúteného politického programu. Podľa autora slovenskému divadlu slúžilo ku cti, že aj napriek tlakom, ktoré boli na neho vyvíjané „sa nenechalo ideologicky zneužiť ani nadhlo a ani úplne“ (s. 217) a to tak, že si dokázalo presadiť popri dramaturgickom diktáte, aj repertoár, ktorý sa vymykal z tejto oficiálnej línie, čím sa pre divákov vytváral priestor výberu. V následných Maťašíkových referátoch, prezentovaných v tejto stati, sa aktuálnosť tohto problému preukazuje aj v súčasnosti - v nástojčivom hľadaní odpovedí

na výzvu globalizačných tendencií v oblasti kultúry. Záverečná stať *Začíname zasa od nuly?* už svojim názvom poukazuje na autorovo takmer zúfalé volanie po úcte voči kontinuite slovenského divadelníctva. Početné zneužitia a manipulácie so slovenským divadlom na najrozličnejšie ciele mohli by byť mementom pre súčasníkov. No Maťašík je značne pesimistický a upozorňuje na to ako sa naša aktuálna doba nedokázala poučiť z dejín. Vízia trestu v podobe opakovania visí v Maťašíkových apokalyptických mementoch ako Damoklov meč.

V takomto svedectve Maťašík je pre našu dobu čímsi medzi básnikom-prorokom a intelektuálom-strážcom mravného kréda. Subjektívny, osobný, často gnómický ráz jeho metódy „videl som, skúsil som a svedčím“ na strane jednej a humanistického etického imperatívu, ktorý nachádza v kontinuite našej kultúry a ktorého sa dožaduje aj v súčasnosti, dávajú jeho knihe istý punc starozákonného textu – slovenské *Príslovia* a *Kazateľ* v jednom.

Michal Babiak

CONTENTS**STUDIES**

- Ladislav Čavojský: A Cob of dramatic Classics 123
Martin Palúch: Perception of Machine and Techno – Imagination 133
Katarína Hašková: Elements of Wilson's Director Poetics
in Opera Eistein on the Beach 139
Rudolf Mrlian: A New Building of SNT – New Artistic Thinking .. 151
Barbora Zamišková: The Character of Unknown
with Július Barč Ivan and Its Realisation on Slovak Stages 163

OUTLOOKS

- Martina Filinová: Antique Dramas of Stanisław Wyspiański –
Analysis of Drama Ulysses' Return 2. 175

INTERVIEW

- Stanislava Matejovičová – Anna Javorková: Actress with Soul 216
Zuzana Drábeková – Anneli Kurki: There Are Things to Improve
Between Our Countries in Theatrical Exchange 234
Marina Ruffinazzi-Leue – Dagmar Princic-Sabolová:
Italian Classics in Slovak Translations 241

ARCHIVE

- Andrej Maťašík: The Last Act in Constructing the New Building
of the National Theatre in Bratislava (2003 – 2007) 245

CRITICISM

- Lenka Křupková: On Janáček Operas in Slovakia 328
Tibor Ferko: On Century Longer than Just One Century 331
Karol Horák: Inšpiratívna monografia 337
Michal Babiak: Skúsenosť, ktorá svedčí 338

SLOVENSKÉ DIVADLO

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

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

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